

EDIÇÃO ESPECIAL JAMES JOYCE

# QORPUS

ISSN 2237-0617

VOLUME 12

NÚMERO 2

JUNHO 2022



PGET/UFSC



*Qorpus* é um periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina

**Editora-chefe**

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

**Editores-associados**

Aurora Bernardini (USP)

Sérgio Medeiros (UFSC)

**Editores-adjuntos**

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

**Conselho editorial**

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)

Álvaro Silveira Faleiros (USP)

Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)

Andréia Guerini (UFSC)

Angelica Micoanski Thomazine (UFSC)

Clélia Mello (UFSC)

Donaldo Schüller (UFRGS)

Fábio de Souza Andrade (USP)

Larissa Ceres Rodrigues Lagos (UFOP)

Lúcia Sá (University of Manchester)

Luci Collin (UFPR)

Malcom McNee (Smith College)

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC/UFC)

Marília Librandi Rocha (Princeton University/Diversitas-USP)

Myriam Correa de Araujo Avila (UFMG)

Nora Margarita Basurto dos Santos (Universidad Veracruzana)

Odile Cisneros (University of Alberta)

Patrick O'Neill (Queen's University)

Piotr Kilanowski (UFPR)

Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Walter Carlos Costa (UFSC/UFC)

**Organizadores da Edição especial “James Joyce”**

Fedra Rodriguez - editora convidada

Vitor Alevato do Amaral (UFF) - editor convidado

**Diagramação e Edição**

Ane Girondi (UFSC)

**Publicação Eletrônica**

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

**Projeto Gráfico**

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

**Imagem da Capa**

Sérgio Medeiros (UFSC)

<http://qorpuspget.paginas.ufsc.br>

[www.facebook.com/revistaqorpus](http://www.facebook.com/revistaqorpus)



# SUMÁRIO

## Apresentação

<b>Especial James Joyce .....</b>	<b>11</b>
-----------------------------------	-----------

Fedra Rodriguez

Vitor Alevato do Amaral

## Ensaio

<b>Lucia Joyce: How to Be the Sister of Famous Book .....</b>	<b>17</b>
---	-----------

Carol Loeb Shloss

<b>Games Names Play: Translating Onomastic Comedy in <i>Ulysses</i> .....</b>	<b>29</b>
---	-----------

Patrick O'Neill

<b><i>Ulysses</i> na tela de Hemera, deusa da luz.....</b>	<b>45</b>
--	-----------

Tunico Amancio

## Artigos

<b>James Clarence Mangan, heterônimo de James Joyce? .....</b>	<b>57</b>
--	-----------

Rangel Gomes de Andrade

<b>Censura e James Joyce: a publicação de <i>Ulisses</i> nos Estados Unidos e na Europa .....</b>	<b>77</b>
---	-----------

Camille Vilela-Jones

<b>A dança das humanidades nos labirintos de Lucia Joyce .....</b>	<b>89</b>
--	-----------

Débora Zamarioli

<b>“The battles behind the forehead”: pressupostos e efeitos do monólogo interior em <i>Ulysses</i>, de James Joyce .....</b>	<b>99</b>
---	-----------

Camila Peruchi

***Ulisses, a dezoito vozes*..... 117**

Henrique Piccinato Xavier

**A presença fragmentária de Shakespeare nas traduções brasileiras de *Ulisses*, de James Joyce..... 129**

Pedro Luís Sala Vieira

**“Some trivial indication of city life”: Joyce’s Urban Poetics in *Stephen Hero* .....141**

Tarso do Amaral de Souza Cruz

## Traduções

**O centenário de Charles Dickens..... 151**

Tarso do Amaral de Souza Cruz

**Lecturas cruzadas de “Anna Livia Plurabelle” ..... 159**

Juan Díaz Victoria

**Joyce e Svevo: cartas de uma amizade em italiano ..... 165**

Karine Simoni

Vitor Alevato do Amaral

## Resenha

**SLOMP, Décio. *James Joyce’s Ulysses: Navigation It’s All About*. Editora Voar, 2021. 354**

**páginas.....179**

Luísa de Freitas

## Entrevistas

**Entrevista com Décio Slomp .....191**

Luísa de Freitas

<b>Entrevista com Hervé Michel .....</b>	<b>195</b>
Luis Henrique Garcia Ferreira	

## Depoimentos

<b><i>Odiseo: A Lipogramatic Version of James Joyce's Ulysses</i> .....</b>	<b>219</b>
Marcelo Zabaloy	

<b><i>Joyce's Ulysses in Macedonian: Workshop in Progress</i> .....</b>	<b>223</b>
Marija Girevska	

<b><i>I Got U(Iysses) under My Skin</i> .....</b>	<b>231</b>
Caetano Galindo	

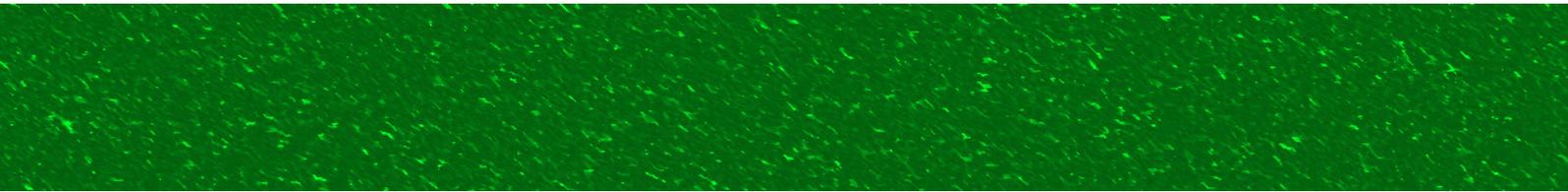
## Arte

<b><i>Bicycle Duty</i>.....</b>	<b>239</b>
Jim Ward	

<b><i>Renata de novo</i> .....</b>	<b>247</b>
Ana de Ferro	



# APRESENTAÇÃO





## Apresentação

Fedra Rodriguez

Editora convidada

Vitor Alevato do Amaral

Editor convidado

O intelectual francês, Jean-Pierre Koch, retomando conceitos previamente postulados por Hannah Arendt e Pierre Francastel, afirmou em seu ensaio *Le travail de la référence* (2014, Académie de Strasbourg), que uma obra de arte jamais se esgota em seus sentidos e significados, por mais que se debata a seu respeito. Seguindo essa linha de pensamento, esta edição especial da *Qorpus* abre o espaço para que observemos sob diferentes perspectivas a reescritura, pela pluma de James Joyce, da *Odisseia* homérica, assim como outras intertextualidades. Mas também deixamos os caminhos livres para que outras criações de Joyce fossem estudadas, assim como suas adaptações, traduções e criações artísticas por elas inspiradas.

Embora a obra de Joyce seja pouco afeita a classificações, vimo-nos obrigados, por dever editorial, a dividir em grupos as contribuições selecionadas para este número. Para isso, mantivemos o padrão do número da *Qorpus* especial sobre Joyce que organizamos anteriormente (vol. 9, n. 3, dezembro de 2019) e usamos as categorias Ensaio, Artigos, Traduções, Resenha e Entrevistas, agora somadas a Depoimentos e Arte. Aquele número da revista reuniu os trabalhos apresentados durante o “I Workshop in Progress” do grupo de pesquisa Estudos Joyceanos no Brasil; este, por sua vez, é fruto da segunda edição do evento, ocorrido à distância entre 30 de junho e 2 de julho, com organização da Universidade Federal Fluminense.

Na seção **Ensaio**, o leitor encontrará o texto “How to Be the Sister of Famous Book”, de Carol Loeb Schloss, em que a pesquisadora criativamente reflete sobre como Lucia Joyce poderia ter lidado com os outros filhos de Joyce, as personagens que viviam na imaginação do escritor. Schloss descreve o modo como Molly e Milly Bloom, Stephen Dedalus e outras crianças “espectrais” ganharam o papel ora de “irmãos” ora de “duplos” da própria Lucia. Já em “Games Names Play: Translating Onomastic Comedy in *Ulysses*”, Patrick O’Neill descortina o modo como foram traduzidos, em diversas línguas, os nomes próprios presentes em *Ulisses*, ressaltando que a empreitada não é tão simples

quanto parece, pois não podemos nos esquecer da jocosidade embutida em muitos desses nomes. Como proceder, se é que existe um procedimento possível, para que esses “pequenos grandes” detalhes não se percam na tradução? Ou estamos diante da tão comentada e rebatida intraduzibilidade? E Tunico Amancio escreve joycianamente sobre *A alucinação de Ulysses*, adaptação cinematográfica do romance de Joyce feita por Joseph Strick em 1967. Seu ensaio “*Ulysses* na tela de Hemera, deusa da luz” é uma divertida e informativa análise da conhecida adaptação do romance, situando-a entre outras criações de Strick, o que nos apresenta uma parte pouco conhecida da obra do diretor.

A seção **Artigos** conta com o texto “James Clarence Mangan, heterônimo de James Joyce?”, do pesquisador Rangel Gomes de Andrade, que mergulha na fusão entre a poesia de James Clarence Mangan, sua melancolia e *spleen*, com a obra e talvez até com a personalidade de Joyce. Joyce teria incorporado em muitos momentos o sentimento de martírio de Mangan e dela extraído sua força criadora. Camilla Vilela-Jones, em “Censura e James Joyce: a publicação de *Ulisses* nos Estados Unidos e na Europa”, traça o histórico de recepção da obra joyciana, levando em consideração o tempo entre a data de publicação original e sua chegada a diversos países depois de uma longa saga contra a proibição devido às “obscenidades” presentes no texto. A autora também apresenta importantes aspectos da construção do mercado editorial no século XX a partir da experiência com *Ulisses*. Débora Zamarioli amalgama duas artes num só texto: dança e literatura. Ao adentrar na arte da bailarina Lucia Joyce, Zamarioli trata das formas de expressividade que levam ao deslocamento, às reinvenções, às circunvoluções que nascem quando palavra e movimento se fundem. Haveria alguma Ariadne capaz de dar-nos um fio condutor para não nos perdermos nesse labirinto. Ou devemos perder-nos nele? Em ““The battles behind the forehead”: pressupostos e efeitos do monólogo interior em *Ulysses*, de James Joyce”, Camila Peruchi trata da representação da subjetividade dos personagens na prosa joyciana, com foco na relação entre narrador e personagem. Ela discute a técnica do monólogo interior e o “princípio do tio Charles”. Henrique Xavier apresenta o projeto “*Ulisses* a dezoito vozes”, que consiste em uma tradução do romance por dezoito tradutores, cada um representando a alma gêmea de um capítulo. Essa proposta de uma tradução coletiva de *Ulisses* é a primeira no Brasil. Precisamos salientar, no entanto, que preferimos entendê-la como uma maneira criativa e inovadora de apresentar o romance de Joyce em língua portuguesa e não como forma de “evita[r] o problema da uniformização do romance” causado pelas traduções existentes em português, como sustenta o autor. Pedro Luís Sala Vieira trata da presença fragmentária de Shakespeare nas traduções de brasileiras de *Ulisses* em “A presença fragmentária de Shakespeare nas traduções brasi-

leiras de *Ulisses*, de James Joyce”. E Tarso do Amaral de Souza Cruz, em “‘Some trivial indication of city life’: Joyce’s Urban Poetics in *Stephen Hero*”, discute a ressignificação da cidade de Dublin pelos olhos de Stephen Deadalus no romance inacabado de Joyce. Para o autor, trata-se de um traço de *Stephen Hero* que vai ter consequências em toda a obra posterior de Joyce.

Para a seção **Traduções**, Tarso do Amaral de Souza Cruz nos traz “O centenário de Charles Dickens”, o ensaio escrito por Joyce durante sua estadia em Trieste. Nele, Joyce ressalta o peso de Dickens para a literatura de língua inglesa, sem deixar à parte os temas recorrentes, tais como Shakespeare, o poder do Reino Unido e sua preponderância sobre outras nações e o papel das urbes na construção de diversas produções literárias. Juan Díaz Victoria discute três versões do parágrafo final de “Anna Livia Plurabelle” – em inglês, francês e italiano, todas elas com a participação de Joyce – e ao final apresenta sua proposta de tradução do início do referido capítulo. Karine Simoni e Vitor Alevato do Amaral apresentam a tradução das cartas trocadas em italiano entre Joyce e o escritor triestino Italo Svevo. “Joyce e Svevo: cartas de uma amizade em italiano” demonstra a relação de amizade entre os dois, que se conheceram na condição de professor de inglês e aluno.

A **Resenha** deste número é de Luísa L. S. de Freitas, que nos apresenta *James Joyce’s Ulysses: Navigation It’s All About* (Voar, 2021), do engenheiro e navegador Décio Slomp. Luísa destaca o trabalho de Décio, que reúne as referências marítimas de *Ulisses* em um livro bastante ilustrado que resulta da paixão de seu autor pela navegação. Além dos termos náuticos, o livro nos ajuda a navegar pelo vocabulário da geografia, física e astronomia. Luísa também contribui para a seção **Entrevistas**, apresentando o resultado de sua conversa *online* (era tempo de Covid-19) com Décio. Assim, conhecemos o trabalho do autor que entrelaçou sua experiência de navegador à paixão pelo *Ulisses* joyciano. Já a entrevista que Luis Henrique Garcia Ferreira fez com Hervé Michel, o responsável pelas duas últimas traduções integrais de *Finnegans Wake* para o francês, revela a trajetória do entrevistado como tradutor e a forma como se aproximou da complexa obra do escritor irlandês, resultando em uma publicação online sob o título de *Veillée Pinouilles*.

Na seção **Depoimentos**, Marcelo Zabaloy, tradutor argentino de textos joycianos ao espanhol, explica os caminhos seguidos e as decisões tomadas para traduzir *Ulisses* de forma lipogramática, isto é, excluindo da tradução o uso da letra “A”. Assim, na trilha dos intelectuais franceses do OuLiPo, Zabaloy aceitou o desafio de traduzir *Ulysses* como *Odiseo*. A tarefa lhe exigiu um peculiar jogo linguístico e a criação de variadas estratégias para que essa tarefa seja cumprida. Por sua vez, Marija Girevska revela os

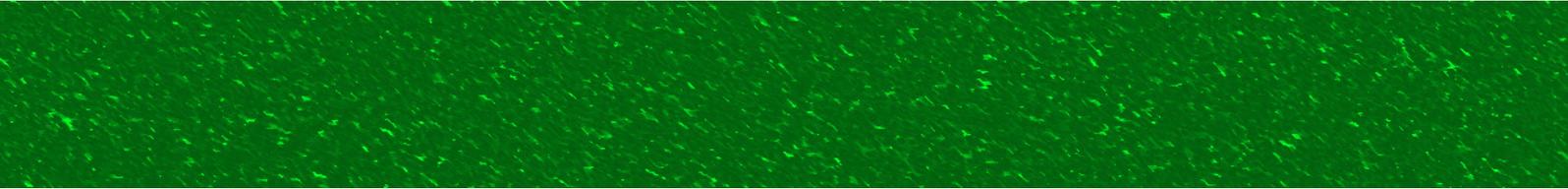
recursos utilizados para traduzir *Ulisses* ao cirílico e ao macedônio, entre eles, a leitura e releitura em voz alta, a organização das peças do intrincado quebra-cabeças tradutório e até a condução de um processo de metamorfose da obra. Girevska nos faz refletir como leitores e tradutores, colocando-nos em ambas as frentes e destacando o que essas duas posições carregam consigo. Já Caetano Galindo fala de sua relação com *Ulysses*, iniciada mais de vinte anos atrás, e de como desde então ele deixou de pensar na obra. Ele também comenta a pergunta que ouve com frequência: “Quantas vezes você leu *Ulysses*?”, afirmando que não pode responder a essa pergunta matematicamente, mas que a tradução de um livro como esse demanda mais leituras do que o normal.

Em **Arte**, o premiado poeta e contista Jim Ward apresenta “Bicycle Duty”, conto cujos personagens são James, Nora, o filho Georgio e o neto Stephen em uma viagem repleta de baldeações que refletem os périplos familiares e as emoções e vivências deixadas pelo caminho. Ainda na mesma seção, temos o trabalho da artista e pesquisadora Ana de Ferro, que resultou numa comunicação performativa recheada de calembures intencionais (que também poderiam ser chamados de “carambolages” propositais) em texto escrito e narrada em vídeo no YouTube com a voz da própria criadora e algumas participações especiais.

A *Qorpus* tenta mostrar, nesta edição, “a gradação das cores em diversas zonas” da literatura do mestre irlandês, a capacidade joyciana de “dissolver e manter em solução todas as substâncias solúveis” e a “inquietação de suas ondas” nas quais leitores e tradutores tentam navegar.

Que venham todos a bordo! E boa leitura!

# ENSAIOS





## Lucia Joyce: How to Be the Sister of Famous Book

Carol Loeb Shloss<sup>1</sup>

**Abstract:** This essay traces the creative interaction between James Joyce and his daughter Lucia. Joyce wrote extensively about children in his work, using the metaphor of procreation to describe his art form. Lucia served as muse, as model and as rival to his books.

**Keywords:** Father, daughter, *Ulysses*, *Finnegans Wake*, writing, dance, James Joyce, Lucia Joyce

Quite early in his creative life, Joyce began to describe his artistic mission in terms of procreation, as if the actual birth of his children, Giorgio and Lucia, had given him a new way of imagining what he hoped to achieve in his writing. With the birth of Lucia, the fascination with gestation and infant development that was already manifest in his delight in Giorgio seemed to intensify, turning into one of the most powerful metaphors of his career. The idea of the artist as a “mother” and the art itself as a kind of progeny controlled the reshaping of *Stephen Hero*, provided a structuring device for *Ulysses*, and led him to fashion *Finnegans Wake* as the great epic story of the regeneration of the earth. The time of Lucia’s early childhood was, Richard Ellmann claimed, the most inventive, forward-looking period of Joyce’s three year struggle to find creative direction and the means to pursue it. The next seven years of Joyce’s writing life emerged from the plans laid at this time, the vision of literature as “the phenomenon of artistic conception, artistic gestation and artistic reproduction,” and his newly honed sense that “in the virgin womb of the imagination the word is made flesh” (Shloss 47-48).

The consequences of her father’s way of perceiving his life as an artist were, for Lucia, manifold and profound. That she had a parent who was secure in his vocation was all to the good. But a parent preoccupied with his art and figuring his preoccupation in terms of another “child” had a more dubious effect. It meant that Lucia’s life was accompanied by spectral children—Stephen Dedalus, Leopold, Molly and Milly Bloom, Anna Livia Plurabelle, H.C. Earwicker—whose presence was ubiquitous. In the Joyce household, real children and invented ones lived, competed, wrestled with one another for places of ascendancy and fell asleep to similar lullabies. Lucia grew up with her father’s eyes always upon her—not just as a doting father but as an artist looking for material.

---

<sup>1</sup> Carol Loeb Shloss, former Professor of English and Irish Literature at Stanford University, has written extensively about trans-Atlantic modernism. Her books include Flannery O’Connor’s *Dark Comedies* (Louisiana State University Press, 1980), *In Visible Light: Photography and the American Writer* (Oxford University Press, 1987), *Gentlemen Photographers* (Northeastern University Press, 1987), *Lucia Joyce: To Dance in the Wake* (Farrar, Straus and Giroux, 2003), and *Let the Wind Speak: Mary de Rachewiltz and Ezra Pound* (University of Pennsylvania Press, 2022). Lucia Joyce was a finalist for the National Book Critics Award and was nominated for the Pulitzer Prize.

Joyce's art surrounded her, haunted her from birth; and she in turn was part of the life that surrounded the maker of that art.

How can a child respond to these complicated circumstances? Let's look at some of Lucia's ways of coping with the children of Joyce's imagination.

You can use

### Strategy I

#### Be unaware of what's going on

Lucia appears in two of the poems Joyce wrote while still in Trieste: "A Flower Given to my Daughter" and "Simples," or at least we can observe that Joyce wrote poems in which young girls figure as innocently beautiful. Somewhere between 1911 and 1914, Joyce began to keep a sketchbook of impressions that we have come to call *Giacomo Joyce*. He used many of these observations in his first book of poetry, *Pomes Penyeach*. In it he has a phantom lover, a young woman on the edge of puberty whom he identifies with many fleeting references. Her pale face is surrounded with furs; she is shy; she wears "quizzing glasses"; she writes with a delicate script. He catches a glimpse of her tobogganing with her father. She is Jewish; she is pale, chill, thin. "Her flesh recalls the thrill of that raw mist-veiled morning." The mystery lady is a virgin—unripe but on the edge of discovering her own sensuality. Among these glimpses, the writer pauses to notice that his beloved student has given a flower to Lucia; and in reverie, he unites the gift, the giver and his daughter: "Frail are her hands that gave/whose soul is sere...Frail gift, frail giver, frail blue-veined child" (Shloss 61-62).

He paused once more in these early years of Lucia's childhood to linger over the meaning of his daughter's life. In 1915 he wrote her another poem entitled "Simples." It begins with a quotation from an Italian popular song—"ella bionda, ei come l'onda!" The father watches a child gathering salad greens in moonlight and speaks of the haunting loveliness of the child, of her talent, and of the innocence of the moment. The girl sings but is unaware that she is being watched. Be mine, the father prays, and asks for a "waxen ear" to shield him from her "childish croon." He has faith in the child; he finds her piercingly beautiful and in her singing moonlit self he glimpses a world complete and completely self-contained. Her concentration on the simple task of gathering greenery both excludes him and rends his heart; and because of this, his poem is akin to a prayer.

We could say that Lucia is the first of Joyce's sirens. Lucia represents a love that is too intense to follow. Give me waxen ears so that I cannot hear her song, he prays. Shield my heart from all that I see here.

Lucia was seven. She had no idea that her father drew inspiration from her being. She sang unself-consciously; she lived the ordinary life of a young Triestine girl. Joyce did not yet exist for her as an artist gathering material for his writing. The world was safe.

You can use

## Strategy II

Notice your father's brooding intensity

World War I drove the collective Joyces from their home in Trieste. The next phase of Lucia's life was lived in Zurich, Switzerland, where Joyce worked on *Ulysses* and began to receive the attention of an international group of artists and philanthropists. There is a young girl in the Leopold Bloom family that centers Joyce's masterpiece. Interestingly, she is sent away from a home and is known primarily from her parents' views of her. To herself, she is "silly Milly" (*U* 4.409); to her father she is "Millicent the young the dear the radiant" who follows her mother like a "filly-foal (*U* 14.1082-85)." From the mother Molly to the daughter Milly, from the mother mare to the daughter filly, the girl child is perceived to be a smaller, newer version of the older woman. She is "the same thing watered down," (*U* 6.87) as if all women in time shared the same biological fate. "Destiny," thinks Bloom (*U* 4.229-30).

Molly Bloom imagines her daughter in a similar light, seeing her destiny in the simple fact of her maturing sex: "they all look at her like me when I was her age of course" (*U* 18.1036). At the end of the novel, as she drifts into sleep at the close of day, Molly remembers Milly primarily for the trouble she has caused, and values her because of her beauty: "Shes restless knowing she's pretty...I. was too" (*U* 18.1065).

The daughter is also delinquent; she refuses to stay in place. Molly concludes that 'Its as well he sent her where she is she was just getting out of bounds" (*U* 18.1027) and remembers one transgression after another: "I had to tell her not to cock her legs up like that on show on the windowsill before all the people passing" (*U* 18.1034-36). She broke a small "statue with her roughness and carelessness before she left" (*U* 18. 1012-15). She was sly; she flirted; she smoked cigarettes in secret. She was an obstreperous child. A "saucebox" (*U* 4. 423).

The real Lucia Joyce living in Zurich was nothing like this. Among the many things we can observe from juxtaposing Joyce's inner and outer world is an extraordinary discordance between his image of female adolescence and the testimony of his daughter's young life. Whatever "wildness" she expressed in her character; she was no namby-pamby

smarmy young airhead. She was a serious child; she could be droll and witty; she was an excellent linguist and a budding mathematician who loved physical culture and sport. She was also a talented singer and pianist. Could Lucia have known anything about Joyce's portrait of female adolescence.? There is no evidence that she read *Ulysses* in manuscript during the years between 1915 and 1919; there is no record of a young girl recognizing her own father's portrayal of her age group. Until Lucia moved to Paris in 1920, she remained outside of Joyce's art, except, perhaps in realizing the importance of art in and of itself. She was still in training, living on the margins of someone else's creativity. To her, *Ulysses* was a project that required her to remain quiet while her father worked. The book was already a rival for her father's attention. She could see his brooding intensity.

You can use

### Strategy III

Challenge the status quo; Compete with your father

In 1920, things began to change in Paris...both for the better and the worse. Lucia was placed in a school to learn French so that she could conduct her life in a new city and a new language. But the major event in her young life was meeting a new American friend, Helen Kieffer, niece of Myron and Helen Nutting, who introduced her to the Jaques-Dalcroze method of dancing. This was her introduction to the art form that would claim her deepest artistic allegiance, for it gave her a way to channel her energy and to translate music, at which she was already adept, into the language of movement.

In the past, biographies of Joyce have noted this series of happenings as if Lucia were discovering a pastime suitable for a leisured young woman. It was also a godsend for her parents: they wanted to get Lucia out of the house in anyway possible.

But to see these early efforts as frivolity is to miss the advent of a new art form in the Joyce family and to fail to see the challenge presented specifically to Joyce as a writer of fiction. Lucia pursued the dance as seriously as Joyce followed his linguistic talent. "She dances through it all," Joyce paused to notice. But it is also appropriate to say that neither he nor Nora understood the dedication with which Lucia pursued the dance. In their minds, it remained an avocation, which could be discarded at any moment. The only "real" art form was Joyce's brilliant innovations in writing.

In all fairness, very few understood the new forms of dance taking place in Paris at the time. Isadora Duncan, Josephine Baker, the Russian Ballet, Jean Borlin—these were all new names even to Parisians attuned to innovations in body movements—but all the

same, the Joyces failed to take Lucia's enthusiasms and achievements seriously. If she challenged the status quo with her dancing, she did so without effect. Music and writing were the only art forms recognized and rewarded in their household.

At this moment in Lucia's life, several prejudices reveal themselves, both of them related to gender: on the one hand, women should not pursue careers; on the other, women's role was procreation. Lucia was delinquent in both ways: she neither accepted that women should not pursue the arts nor did she think her life would be fulfilled by getting married and having babies. Despite Joyce's view of Milly Bloom as "the same thing watered down"....that is, a younger version of her mother Molly... Lucia was nothing of the sort. She was an original young woman with her own gifts. These prejudices in the Joyce family can account for the friction we see arising in the late 1920s and early 1930s in the Joyce family...for, no doubt, there was friction.

First came the achievements that spoke of talent. After studying with various teachers, including Isadora Duncan's brother Raymond and the Englishwoman Margaret Morris, Lucia joined a dance troupe that performed both in Paris and the south of France. The Six of Rhythm and Color offered Lucia inspiration and friendship as well as opportunities to perform. Founded by Helene Vanel and Lois Hutton, they taught Lucia that dance was not merely a technique—it was a spiritual event: "They should be improving their spirit before starting to perform. There is so much to do, simply to adjust to the world, so much to look at, to astonish one, so much to look for, so many essential problems to consider, so much to bring into harmony, to combine, until the spirit draws its own conclusions." They envisioned the artist as having an aura, a "radiance," that little by little, through words, suggestions and revelations, would penetrate the subconscious, bringing the student to a realization of her own truth (Vanel 34).

These girls provided Lucia with a meaningful way to look at her endeavors. Equally important, they offered her a life away from her family. By 1926, the Joyces had weathered the publication of *Ulysses* and had enough money to move to a decent flat, but the turmoil surrounding *Ulysses* did not cease. Joyce had learned that Samuel Roth had pirated *Ulysses* in America. While obscenity trials had marred their early years in Paris, Roth's actions threatened to turn their lives into another round of trials about intellectual property rights. This time Lucia had a community of friends to retreat to. They encouraged her to enter a prestigious international dance competition at the Bal Bullier in May of 1928. Lucia made it to the final six contestants...the audience thought she should have won...they booed when the winner was announced..."The Irish girl! Gentlemen be fair!" they cried. Charles de Saint Cyr's judgment was the same: he thought her the only dancer

with sufficient talent to become a professional dancer. To him she was a “very remarkable artist whose craft was both “subtle and barbaric” (*La Semaine*; my translation).

But then nothing happened. Giorgio made his singing debut and Joyce hauled the family off to England for more summer research on *Finnegans Wake*. Lucia’s accomplishment was at first overlooked, and then actively discouraged. According to her sister in law, Helen Fleishman, it was Nora’s doing. She bullied Lucia to give it all up. And then Nora and Joyce decided to pack up their home and move to England more permanently. If Lucia had tried to compete with Joyce’s writing in the 1920s, she had failed.

You can use

### Strategy IV

Feel sorry for yourself and throw a tantrum

From this time forward, interpreting Lucia’s life becomes more complicated. After the Square Robiac house in Paris was packed up, Lucia threw a tantrum at the railway station. She didn’t want to go to England again....she and her friend Kitten Neel had planned to give physical culture lessons in Paris, and her father’s plans interrupted all her own life ambitions. Joyce’s previous biographers, Richard Ellmann and Brenda Maddox, both interpret this behavior as signs of Lucia’s growing mental illness. And there is no doubt that Lucia acted out. When the telephone rang repeatedly after the publication of *Ulysses*, Lucia cut the phone lines to stop the noise. We can find other examples of extreme behavior. When Nora nattered at her, she once threw a chair at her mother. But there are other ways of accounting for it. Repeatedly giving up your own goals in life, repeatedly being sidelined by the attention given to your father, repeatedly being ignored can lead to an understandable anger.

To me it has never been clear that Lucia was schizophrenic. That is the diagnosis usually given to her, but do we always need a label for unhappiness? Are all ways of expressing anger inevitably signs of derangement? When Lucia threw her railway station tantrum, she was being pulled away from everything that was meaningful to her: she had no friends in England; she had no dance troupe in England; she had no boyfriend in England; she had nothing except sitting on the sidelines once again. Perhaps some tantrums are justified.

You can use

## Strategy V

### Start performing for your father

One thing that has remained constant in this brief survey of Lucia's life is Joyce's observation of his daughter and his transposition of young girls into his growing body of work. And one thing I have tried to make clear is that his fictionalized representations of childhood and adolescence are often at odds with Lucia's actual character. What are the consequences of such discordance? Lucia was a serious, introspective child, good at languages, good at sport, adaptable to circumstances that would have overwhelmed other children. Think about the trajectory of her life: she was born into a culture where Italian was spoken; she was a refugee in Zurich during WWII where she was required to learn German; she was displaced in Paris where she had to learn French; her parents spoke English. In what language could she feel at home? And in what place?

In the early 1930s, the Joyces tried to change the trajectory of Lucia's life and to interest her in an arranged marriage. The proposed suitor's name was Alec Ponisovsky; he was a relative of Giorgio's wife, Helen Kastor Fleishman, and he was not in love with Lucia. As most people in their set in Paris knew, he was having a love affair with Hazel Guggenheim and was courting Lucia only to please his relatives. When the inevitable occurred—he and Lucia broke up—Lucia had a breakdown of some sort. This was one disappointment too many. Her brother, Giorgio, took her to a sanatorium, where she was institutionalized for the first time. From this point onward, psychiatric doctors and mental asylums would become a common feature of her young life. No treatment seemed to work, but I would like to focus on one episode in the Joyces' efforts to relieve some of their daughter's unhappiness, for it shows us a relationship between Joyce's writing and Lucia's behavior. As a young girl, she had no idea that her father was writing about her; as an early adolescent, she began to understand that his silent withdrawals produced amazing, unprecedented narratives about everyday life. In her teenage years, she took Joyce's dedication to heart and tried to establish herself in a new vocation, competing in some sense with his belief in the saving power of art. Art was to save both of them, but only Joyce prevailed.

Not knowing where to turn, Joyce took Lucia to Zurich, Switzerland to the private clinic of Carl Gustav Jung. Jung housed her in a neighboring sanatorium run by Dr. Theodor Brunner, and he engaged a companion for her. It is from the diaries of this companion, Carey Baynes, that we retain some of the most careful and riveting images of Lucia during a crucially important time in her attempted recovery. And these disquieting observations reveal a young woman bent upon performing for her father. That is, Lucia

consciously created *tableau vivants* for Joyce to observe and reckon with in his writing. She has gone from unself-conscious living to conscious engagement with her rival *Finnegans Wake*.

Cary Baynes drove Lucia around Zurich, took her shopping, and often had tea with the senior Joyces. We know more about her interactions with the family than we know about Jung's treatment plan. She tried repeatedly to get Lucia to give voice to her thoughts. On one outing, for example, she told Lucia that she thought many things had happened to her which she did not understand. Lucia responded enthusiastically, as if she'd finally been given something to grab hold of. "Oh, yes," she replied, "it is just as if you had been very rich and collected many valuable things, and then they were taken away from you" (Baynes). She had lost not only her life in dance but also her prospects for love as well. She retained a fierce sense of the injustice of it all.

Joyce and his friend Paul Leon had tried to convey this situation in the *Anamnese* they wrote for her for the Burgholzli clinic, when they observed that Lucia had not only loved her brother and lost him in marriage but had repeatedly compared herself to him, finding it incomprehensible that his good fortune should be so much greater than her own. "The patient insists that despite her diligence, her talent and all her exertions, the results of her work have come to nothing. The brother, her contemporary, whom she previously idolized, has never worked at anything, is well known, has married wealth, has a beautiful apartment, a car with a chauffeur and, on top of it all, a beautiful wife." She then turned her situation into metaphor, seeing the previous prosperity of her life as the Eiffel Tower and the intervening experiences as the tower's collapse.

Cary Baynes pressed on: she wanted to know why Lucia had set fire to her room in another sanatorium. She thought she already knew the answer: that fire was the universal symbol of passion and that Lucia had acted out a symbolic desire....a danger that had to do with a fixation on the father. And she thought Lucia was both ignorant and repressed. "I said to her that it looked to me as if she had tried to live her life in her head and maybe she had got sick because her body had got tired of this state of affairs." We can see from these comments that Baynes was totally ignorant herself: Lucia had been a physical culture advocate and dancer...there was no way that she had lived entirely in her head; it was a wrong hypothesis. But there is a way in which Lucia was beyond Baynes' understanding entirely; there is a way in which she succeeded in escaping psychoanalytic theory. She was simply too original. And here we come to Lucia's wildness and her will to evade theoretic concepts. On 13 December 1935, the commemoration day for Santa Lucia, Lucia's namesake, Nora came out to see her daughter. Baynes thought Lucia was

properly dressed and noticed that she greeted her mother affectionately. Later in the day, Nora told Baynes that Lucia had on an evening dress under her coat and this she kept on all day. When Nora asked Lucia if Joyce should come for a visit in the afternoon, Lucia laughed and said, “tell him I am a crossword puzzle, and if he does not mind seeing a crossword puzzle, he is to come out” (Baynes, on 15 Dec. 1934).

Joyce did come to visit, and Baynes recorded what he told her of his conversation with Lucia that afternoon: This was the occasion when Lucia told him she thought she had syphilis. Baynes characterized Joyce as blind to the pathology of his own intimate relations: “She was careful to throw back her coat and show herself to him in evening dress. I thought he would get the significance of this but he did not.” In Baynes’s estimation, Lucia’s evening dress was cut from the same cloth as the fire in her room in Prangins. Both were displaced enactments of the sexualized nature of Lucia’s attachment to her father, and both explained the animosity between mother and daughter. Incest had reared its tangled head in Baynes’s imagination, although she used the Jungian language of “Anima” and “Animus” to explain the psychic system that bound father and daughter together.

Cary Baynes interpreted what she saw as a scene of seduction played out by a young woman whose illness was caused by her illicit desire for a man who refused to understand its importance. Her sister Henri agreed: “At tea I tried...to get Joyce to turn his attention for a moment to the meaning of her condition, but it was not possible to make even the smallest dent in the wall he has erected against the understanding of it. He gave some further details of her behavior which show I think how much of an anima situation it is.” Then Baynes went on to describe what others attuned to the substance of Joyce’s writing have long suspected without proof: that there was a recognized collusion between Joyce and Lucia in the creation of *Finnegans Wake*. Lucia “asked him if he were stuck in his work and he said he was. “You mean, she said, “that you have not had any new ideas?” “So,” she said, “you cannot find anything new, well maybe you can through me.” “And who knows if I won’t?” was his comment to us (Baynes, on 20 Nov. 1934).

Was Lucia sick or was she acting out as a way of participating in her father’s art? Was she at the mercy of unconscious impulses that overwhelmed her or was she consciously creating situations for Joyce to transpose into a fictional narrative? Cary Baynes and her sister clearly thought she was crazy. They remembered trying to get Joyce to understand this: “Henri took up the theme and told Joyce if he would but understand what was transpiring in her mind he would indeed have the clue to a new idea, but he could not get it.” In their minds, all the Joyces were refusing enlightenment. To them it was all there: The hatred of the mother: “After Lucia had deviled her mother so that

she had to leave the room, she said to her father, ‘She is jealous of me.’” The parents’ blindness; the child’s immersion in the unconscious: “This, of course is true—both of them tend to think of her as a perfectly responsible agent” (Baynes, on 20 Nov. 1934).

Was Lucia’s performance “responsible” in the sense that it was purposefully created? And did Joyce encourage it, finding inspiration in her originality? Was the transposition of life into fiction in turn damaging to his daughter?

Looking back, we can notice that Joyce used her life experiences from childhood onward. Think back: a young girl, “a wild piece of goods. Her slim legs running up the staircase. Destiny. Ripening now. Vain: very.” The unself-consciousness of youth. Lucia. Milly. The eyes of an attentive father, loving, watching, transcribing, seeing always with the needed transpositions of art pressing against the spontaneity of the moment of lived experience. The child growing into consciousness of those eyes trained upon her. “The circumstance that she bears the name of a famous father is relevant to the consideration of her highest aims.” The knowing, half intuitive dynamic between creative father and responsive daughter. The girl waking slowly to a knowledge of her place within an imaginative economy of the most extraordinary kind: Milly, Issy, the Rainbow Girl, the child before the cracked looking glass not of schizophrenia but of her father’s art.

“Tell him I am a crossword puzzle, and if he does not mind seeing a crossword puzzle, he is to come out.” “Well maybe you can [something new] through me.”

You can use

## Strategy VI

But there is no strategy VI. Lucia ran out of options. She did not make her way back into life. She made her way into a book instead. Toward the end of his life, Joyce had a long conversation with Jacques Mercanton in which he recognized a connection between *Finnegans Wake* and his daughter’s illness. Mercanton wrote, “He gave me details about the mental disorder from which his daughter suffered....in that sober and reserved manner he maintained even in moments of the most intimate sorrow. After a long silence, in a deep, low voice beyond hope [he said]: ‘Sometimes I tell myself that when I leave this dark night, she, too, will be cured’” (114). This never happened, but Joyce remembered her in the lilting voices of children, in the gracefulness of dancing bodies, and in the sorrows of jilted girls, who appear in *The Wake*. We could say that the book won this sibling rivalry in life. But Joyce loved his daughter until the end. Lucia won in his heart.

## WORKS CITED

Baynes, Cary F. "Notes on Lucia Joyce in Zurich, 1934". Richard Ellmann Papers, Special Collections, McFarlin Library, University of Tulsa, Oklahoma.

*La Semaine à Paris*, clipping file, Rondelle.

Mercanton, Jacques. "The Hours of James Joyce". *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, edited by Willard Potts, University of Washington Press, 1979.

Shloss, Carol Loeb. *Lucia Joyce: To Dance in the Wake*. Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Vanel, Hélène. "La Danseuse artiste et éducatrice". *Cahiers rythme et couleur*, no. 2, Nov. 1925.



# Games Names Play: Translating Onomastic Comedy in *Ulysses*

Patrick O’Neill<sup>1</sup>

**Abstract:** The discussion deals with the translation in various languages of a number of characters’ names in *Ulysses* whose primary relevance is their overtly comic potential. Jokes are notoriously difficult to translate, and the same is certainly true of joking names. Some of the ways are explored in which translators of *Ulysses* in several languages react to the implied onomastic challenge of two overtly comic catalogues of names in «Cyclops,» the first involving the (invented) «Friends of the Emerald Isle» (*U* 12.555-69) and the second the (invented) attendees of the (invented) «Forest Wedding» (*U* 12.1268-80).

**Keywords:** *Ulysses*; comic naming; translatorial challenges.

Modern translation theory, as is well known, discourages the translation of proper names, but comic names clearly constitute a significant exception to that rule. The present discussion deals with the translation in various languages of a number of characters’ names in James Joyce’s *Ulysses* whose primary relevance is quite clearly, in a spirit of pure onomastic fun, their overtly comic potential. Jokes are notoriously difficult to translate, and the same is certainly true of joking names. Here we explore some of the ways in which a particular group of more or less randomly selected translators of *Ulysses* in several languages react to the implied onomastic challenge. The discussion concerns the various translations of two of Joyce’s overtly comic catalogues of names in “Cyclops,” the first involving the (invented) Friends of the Emerald Isle (*U* 12.555-69) and the second the (invented) attendees of the (invented) Forest Wedding (*U* 12.1268-80) respectively.<sup>2</sup> The discussion is limited in each case to a selection of the more interesting and more amusing renderings of the particular name.

## I

A delegation of the “Friends of the Emerald Isle” presented in “Cyclops” (*U* 12.555-69) as allegedly in attendance on a particular solemn occasion includes a number of highly colourfully and parodically named invented international dignitaries. They are all, by definition, foreigners, and therefore, in the bigoted world of the denizens of “Cyclops,”

---

<sup>1</sup> Patrick O’Neill is an Irish-born professor emeritus of literary studies at Queen’s University in Canada. His books on Joyce include *Polyglot Joyce: Fictions of Translation* (2005), *Impossible Joyce: Finnegans Wakes* (2013), *Trilingual Joyce: The Anna Livia Variations* (2018), and *Finnegans Wakes: Tales of Translation* (forthcoming 2022).

<sup>2</sup> On names and naming in Joyce, see Culleton; on names in *Ulysses*, see Vors, and Palme; on translations of *Ulysses* in general, see O’Neill (158-177).

naturally deeply suspect. A central function of the catalogue is thus its onomastic echo of the flaunted xenophobia of the chapter, spicing cultural references of various kinds with highly unflattering national stereotypes, personal slurs, and very broad comicity. As Marie-Danièle Vors observes, however, its real point is the pure pleasure of playing with the ludic possibilities of ostentatiously foreign names and naming conventions (286). Translators (most of them of course also foreigners) have responded with varying degrees of enthusiasm and ingenuity to the challenge of responding to these names, of which the following is merely a selection.<sup>3</sup>

Commendatore Bacibaci Beninobenone, the leader of the deputation, has a pseudo-Italian name that translates roughly as “Commander Kisskiss Pretty-well-very-well” (Gifford 1988: 334) or just “Kisskiss Goodgood.” His name, suggesting a personal disposition that is kindly and benign (*benigno*), provides a caricature of a complacently smiling public man, a political animal kissing hands and babies while cynically and provisionally approving all positions, however conflicting, taken by potential supporters and voters. Italian *commendatore* (“commander”) is also the appropriate title for a Knight Commander of an order of chivalry – who in this case turns out a few pages later to be a thieving Italian pickpocket (*U* 12.584-91). Words, in this case, apparently fail our panel of a dozen translators, not one of whom attempts to translate either the commendatore’s benignly oscular given name or opportunistically placatory family name.

Monsieur Pierrepaul Petitépatant is evidently of French origin, and while it is obvious (*patent*) that his stature is small (*petit*), and that he apparently just pitterpatters along, no doubt occasionally robbing Peter to pay Paul, he is clearly amazing (*épatant*) in at least one way. More precisely, his claim to distinction is due to his little man, his penis, his *petit* in French slang (MacArthur 529). The small but amazingly endowed gentleman is of course in jocular accord with the popular stereotype of the French as great lovers. Of the dozen translators considered here, eleven leave him to enjoy his natural advantages. One, however, Salas Subirat, who minimally but with considerable effect renames him “Petitépatan” in Spanish rather than “Petitépatant,” is very unimpressed, evidently considering Pierrepaul as just a good-for-nothing lout (*patán*) with manners that are offensively rude and boorish (*patán*).

The Grandjoker Vladinmire Pokethankertscheff is evidently of Slavic extraction. The Russian given name Vladimir, originally made famous by the eleventh-century St

---

<sup>3</sup> Page references for translations considered here are as follows: Morel (vol. 1, 443) and Aubert (382-383) in French; Goyert (345-346) and Wollschläger (425-427) in German; Salas Subirat (239), Valverde (382-383), García Tortosa (352-353), and Zabaloy (307) in Spanish; de Angelis (299-300) and Terrinoni (371-372) in Italian; Palma-Ferreira (343-344) in Portuguese; and Mallafrè (319) in Catalan.

Vladimir, Grand Duke of Kiev, is composed of the Old Slavonic elements *volod* (“rule”) and *meri* (“famous, glorious”) (Hanks 643). In Joyce’s coinage, “Vladinmire,” not just a joker but a grandjoker, has definitely strayed off such paths of glory, is now flat in the mire, and appears to be in urgent need of a pocket handkerchief to clean off his ugly mug (Italian *ceffo*). He attracts more than a little attention from our translators. Morel’s French renames him as “Vlalekroumir Tiremolarodoff,” the first name combining *voilà l’écrou* (“here’s the nut”) and the “-mir” of *Vladimir*, the second playing in highly uncomplimentary fashion on *tire-jus* (“snotrag”) and *mollard* (“gob of spit”) as well as hinting at a *voleur à la tire* (“pickpocket”). Aubert’s “Vladinmire Mouchardeposcheff” leaves Vlad in the mire while equipping him with a *mouchoir de poche* (“pocket handkerchief”) and suggesting in passing that he may be a *mouchard* (“informer, police spy”). Three of four Spanish translators (the exception being Zabaloy) more charitably restore “Vladinmire” to “Vladimiro,” hispanicizing the Slavic given name and thus implicitly liberating him from the mire. Salas Subirat’s “Vladimiro Bolsipañueloff” provides him with a Spanish handkerchief (*pañuelo*) for his pocket (*bolsillo*); García Tortosa’s “Vladimiro Bolsimokeroff” likewise, if in different words, provides a handkerchief (*moquero*) for his pocket (*bolsillo*); Mallafrè rebaptizes him along much the same lines as “Bledemir Mocadorixeff,” characterizing him as stupid (*bleda*) while likewise also equipping him with an onomastic handkerchief (*mocador*). Valverde’s “Vladimiro Sparragof,” meanwhile, perhaps thinking that vituperation has gone far enough, renames him, without offering a handkerchief, as just a long, lanky galoot with muscles like those of an asparagus (*espárrago*). De Angelis also seems to feel that a change of name is called for, his “Vladimiro Bruttoceff” likewise liberating our man from the mire – though at the same time less than charitably renaming him for his ugly (*brutto*) fat face (*ceffo*).

The Russian delegate thus comprehensively dealt with, it is the turn of the splendidly named Archjoker Leopold Rudolph von Schwanzenbad-Hodenthaler, the name satirically invoking an archduke of the old Austro-Hungarian aristocracy (Senn 153n1) while combining the given names of Bloom, his father, and his son. The suffixes *-bad* (“spa, bath”), *-tal* or *-thal* (“valley”), and *-taler* or *-thaler* (“valley dweller”) are common in German place names and family names (*Karlsbad*, *Rosentaler*). Since *Schwanz* and *Hoden* translate in colloquial usage as “penis” and “testicles” respectively, an approximate English parallel on a similar stylistic level would be something like “Cockbath-Ballsdale.”<sup>4</sup> Eleven of twelve translators are understandably happy to leave the name and the matter alone. Aubert’s French substitutes French aristocracy for Austro-Hungarian with a quasi-

<sup>4</sup> Gifford’s “Penis-in-bath Inhabitant-of-the-valley-of-testicles” is both inaccurate and unnecessarily ponderous (334).

Proustean “Leopold Rodolphe de Baindequeue de Périné,” retaining an exact French rendering (*queue*) of German *Schwanz* elegantly and pseudo-discreetly combined with the perineum rather than the testicles.

Countess Marha Virága Kisászony Putrápesthi is clearly a Hungarian lady whose name classifies her as bovine (Hungarian *marha* “beef”) on the one hand, while suggesting a combination of a Bloomean flower (*virág*) and a Circean virago on the other. She is a little (*kis*) woman (*asszony*), unmarried (*kisasszony* “Miss”), and her forebears apparently hailed from Budapest (*budapesti* “from Budapest”), a place here robustly characterized interlingually as both putrid and pestilential. It is unclear whether the likewise interlingually implied “kiss ass only” describes an active or a passive preference on her part, but in either event it is evocative of the Blooms’ topsy-turvy sleeping arrangements. “Marha” also suggests both “Martha” and “Maria,” and three translators, Salas Subirat, Zabaloy, and Palma-Ferreira, actually read the name as “Martha Virága Putrápesthi,” thus unambiguously evoking Martha Clifford while charitably dispensing with the bovine resonance. Aubert’s French “Marha Virágo Kisászony Putápesthi,” meanwhile, leaves “Marha” unchanged, but suggests robustly that she is both a virago à la Bella Cohen and a pestilential Budapest whore (Spanish *puta*). Mallafrè’s “Comtessa Marha Virága Besátjony Putrápesthi” is assigned more specialized sexual interests, for she appears, as “Besátjony,” no longer just to “kiss ass only” but, more specifically, kisses (*besat*) the yoni of a no doubt appropriately grateful recipient.

Hiram Y. Bomboost, bombastically American, bears a biblical given name once borne by a highly effective tenth-century Phoenician king of Tyre, an ally of King Solomon, which may well contribute to giving our modern-day Hiram something of a psychological boost. Since relatively few male names begin with the letter *y*, however, Hiram’s middle name may be a culturally corresponding “Yoram,” borne in the Bible by a king of Israel who, unlike Hiram, came to a distinctly bad end (Hanks 890). Aubert chooses to celebrate the achievements of “Hiram Y. Bombanst,” even giving him an additional boost with a round of French applause (*ban*). Salas Subirat’s “Hiram Y. Boomboost” seems more preoccupied with the inevitability of any boom being inevitably followed by a bust, as apparently does also Mallafrè’s “Hiram Y. Bombust.”

Count Athanatos Karamelopulos is clearly Greek. His given name provides resonances both of Athens and of Homer’s immortal gods (*athanatoi*). Onomastically deathless (*athanatos*) himself, he is bathetically a descendant (*-opoulos*) not of any Olympian being but of an ancestor sweetly named Sweetmeat. Both French translators correct Joyce’s Greek with “Athanatos Karamelopoulos,” while others preserve a respectful

silence – other than Palma-Ferreira’s orthographical adjustment to “Caramelopulos” and Mallafrè’s to “Athànos Karamelòpulos.”

Ali Baba Backsheesh Rahat Lokum Effendi evidently hails from Arabia. His name begins with that of Ali Baba, known to all from the *Arabian Nights*, followed by an echo of the English children’s rhyme “Ba, ba, black sheep” and the introduction of the inevitable gratuity (*baksheesh*) expected of western travelers by stereotypically grasping Oriental locals. It continues with what Gifford calls the Turkish title of *rahat lokum effendi* and translates as “serene effulgent master” (334). While Turkish *efendi* is indeed a title of respect (“lord, master”), however, *rahat lokum* is merely one of the terms used for Turkish Delight, thus constituting a humorous textual link to the immediately preceding Athanatos Karamelopulos. Only one translator varies the formula other than in details of spelling: Salas-Subirat, perhaps inadvertently, substitutes “Rabat” for “Rahat,” thus enhancing (or at any rate diversifying) the cultural context by introducing the capital of Morocco into the onomastic mix.

The six components of Ali Baba Backsheesh’s name are immediately trumped numerically by the no fewer than nine components constituting the name of his successor, Señor Hidalgo Caballero Don Peadillo y Palabras y Paternoster de la Malora de la Malaria. Don Peadillo is a Spanish gentleman suffering not just from the occasional ill-advised lapse of judgment but also from onomastic hyperinflation, with four honorifics introducing one individual enjoying five names. Spanish naming conventions are adjusted to assign him an alliterative given name suggesting minor transgressions followed by a palaver of long-winded excuses and prayerful repentance and a family name combining an “evil hour” (*mala hora*) and an attack of malaria. Since the Triestine *malora* means “hell” – as in “go to hell” (McCourt 53) – the segment *Paternoster de la Malora* means “Our Father who is in Hell.” Stunned by such onomastic excess, ten of twelve translators just leave the matter alone. Only one version, Valverde’s “Señor Hidalgo Caballero Don Peadillo Palabras y Paternoster de la Malahora de la Malaria” tactfully improves Joyce’s Spanish, clarifying in accordance with Spanish onomastic conventions that “Peadillo” is the given name and the remaining four elements constituents of the family name, while Palma-Ferreira gives his titles a Portuguese flavour with “o Senhor Fidalgo Cavaleiro Dom Peadillo.”

The next following name, Hokopoko Harakiri, suggests a Japanese who sometimes engages in ceremonial hocus-pocus and sometimes, no doubt for relaxation, dances the hokey pokey. Since both these phrases are occasionally associated, rightly or wrongly, with *Hoc est corpus* – from the liturgical formula of the Mass *Hoc est enim corpus meum*

(“This is my body”) – it has a certain appropriateness that the hocus-pocus involved should precede a significant bodily ritual, namely suicide by self-disembowelment. García Tortosa’s rendering as “Abricadabri Harakiri” suggests, entering into the spirit of the thing, a stage magician’s flourish, “abracadabra,” to accompany the ritual opening up (Spanish *abrir* “to open”) of what will very soon be a corpse (*cadáver*). All other translators are content to leave well enough alone.

Hi Hung Chang is undoubtedly Chinese. Mr Chang appears onomastically predestined to end his days on the gallows high. Assiduous detective work on the part of Joyce scholars has established that one Li Hung Chang (1823-1901) was a real-life Chinese dignitary who paid a formal visit to London and the Court of St James in 1896 (Benstock and Benstock 28, 66). Mallafrè, departing from standard English-language romanization conventions for Chinese names, catalanizes the name as “Hi Hung Xang,” while Aubert’s considerably more radical version of the name, “Hi Han Chang,” helpfully assigns Mr Hi to his proper ethnic group, the Han Chinese, while simultaneously suggesting, less than respectfully, that he is really, all things considered, a bit of a donkey, French *hi-han* translating the English “heehaw.”

Returning to Europe, Olaf Kobberkeddelsen is undoubtedly Danish. On the face of it, Olaf, punningly (“oh, laugh”), is a descendant either of a copper kettle or of one who acquired the nickname Kobberkeddel from dealing in them. Etymology doubly supports the pun: the Old Norse personal name Kettil referred to a sacrificial cauldron or kettle (Hanks 801), and the English noun *copper* denotes a large vessel for washing clothes or the like, likewise referred to as a kettle. Olaf’s name is not without its Irish connections: his given name is also that of the ninth-century Danish founder of Dublin, Olaf the White. The informal Australian *cobber*, meanwhile, of undetermined origin, means “friend,” and one of Joyce’s fellow students and friends at UCD was Thomas Kettle (1880-1916), whose family name also derives from the Old Norse *Kettil* (Hanks 341), and who was killed in France as a British soldier during the Battle of the Somme in September 1916. Kettle’s insistence that a new Ireland would have to be a European Ireland (Ellmann 62-63) may well have inspired the name of the Scandinavian stalwart referred to here. Only García Tortosa ventures a partial transposition of the name, with “Olaf Kobrecalderesen,” combining Spanish *cobre* (“copper”) and *caldera* (“cauldron, kettle”).

Mynheer Trik van Trumps is evidently a tricky Dutch gentleman much given to card games and presumably always holding a good hand. Morel’s much altered version, “As van Roidam,” shows him, in fact, as in principle holding all of the ace (French *as*), king (*roi*), and queen (*dame*) in any given suit. Aubert evidently suspects darkly that

this “Trik van Tromps” is not above cheating (French *tromper* “to cheat”), a suspicion also adumbrated in Mallafrè’s “Mynherr Truk van Trompis.” García Tortosa’s “Triki van Traque,” meanwhile, is definitely a tricky character, possibly also good at backgammon (Dutch *triktrak*), no doubt often drunk (Spanish *traqueado*) and consequently of threadbare appearance (*traqueado*), but evidently still a bit of a firecracker (*triquitraque*), apparently determined to go out with a bang (*traque*).

Pan Poleaxe Paddyrisky is undoubtedly of Polish origin, his first name even evoking Shakespeare’s King Hamlet who allegedly “smote the sledged Polacks on the ice” (*Hamlet* I.1.63; Craig 871), his second name evoking that of Jan Paderewski (1860-1941), renowned Polish pianist, composer, diplomat, and eventually, briefly, Prime Minister of Poland. Polish *pan* (“lord, master”) is a title of respect, while pseudo-Paderewski is accompanied by echoes of Irish Paddies riskily wielding poleaxes – and no doubt enjoying the occasional shot of Paddy Irish whiskey. Aubert’s “Merlin Pan Paddywhisky” coincidentally evokes the Merlin of Arthurian romance while putting a poleaxe (*merlin*) in the all too belligerent hands (*pan!* “pow!, bam!”) of Paddy-drinking Paddies. Goyert’s “Pan Polacks Paddyrisky” identifies the poleaxe as definitely belonging to Polacks, while his slaviced Paddies involve, possibly inadvertently, less risk than before. García Tortosa’s “Pan Polonhacha Paddyrisky” likewise assigns the axe (Spanish *hacha*) to a Pole (*polonés*), while not discounting the element of Paddy-fueled risk. Possibly worried by the pervasiveness of the tricky Irish risk factor, Morel’s “Pan Pasderiski” engages in discreet dehibernicization, resulting happily in a complete lack of risk (*pas de risque*).

Goosepond Přhklšř Kratchinabritchisitch is certainly of Czech origins. This eastern European comrade (Russian *gospodín*), apparently of rural origins and involved with the rearing of geese, with an unpronounceably avocalic Czech given name, is discovered scratchin’ a prickly britches itch in a flurry of Slavic affricates. Morel’s “Patapon Prhklstr Kratchinabritchisitch” is deprived of diacritics and political affiliation alike and consequently keeps a low profile, just pitter-pattering along very quietly (French *à petit patapon*). Aubert’s “Canmare Prhklstr Kratchinabritchchisitch” is a comrade (*camarade*) associated with a duck pond (*mare aux canards*) rather than a goose pond and is compensated for the loss of diacritics in his first name by the acquisition of a number of additional letters in his second. García Tortosa’s “Gospedon Prhklstr Kratachinabritinich” combines an English goose pond, a Russian *gospodin*, and, with the comrade evidently unrestrained in his social behaviour, a Spanish fart (*pedo*) in his first name, possibly motivating the editorial epithet “jerk” (*rata*) in his reconstituted second.

Borus Hupinkoff is another Russian, apparently suffering from whooping cough as well as from a personality likely to “bore us” – but who may occasionally also, like the sixteenth-century tsar Boris Godunov, be of a belligerent turn of mind, his given name suggesting the Slavic element *bor* (“battle”), as in the name Boris (Hanks 716-17). The Slavic element *rus*, meanwhile, suggesting other battles in other times, originally referred to Swedish Vikings and only later to Russians. While Borus is left alone by ten of our twelve translators, García Tortosa’s “Borus Tosferinkoff” hispanicizes his whooping cough as a Spanish *tos ferina*, preserving the physical ailment while abandoning any echo of Boris Godunov, whether in real life, in Pushkin’s play, or in Mussorgsky’s opera. Mallafrè, meanwhile, opts for “Boris Arriakoff,” suggesting a Boris no longer necessarily boring but plagued by an unrelenting hacking cough (*arriar* “to drive, to urge on”).

Herr Hurhausdirektorpräsident Hans Chuechli-Steuerli is clearly of Swiss German origins. Herr Chuechli-Steuerli is marked by his name as having a taste for little Swiss cakes (*Chuechli*) and no doubt rather less of a taste for little Swiss taxes (*Steuerli*). The fact that he has also attained to high office in the administration of a brothel (a presumably also Swiss *Hurhaus*) earns him the distinction of an appropriately bourgeois title. Herr Chuechli-Steuerli remains untransformed by any of our phalanx of translators other than Mallafrè, who renames him as “Chuechli-Staberli,” the Swiss-German name Staberli substituted for Swiss income taxes.

National gymnasium museum sanatorium and suspensoriums ordinary privat docent general history special professor doctor Kriegfried Ueberallgemein’s extraordinarily impressive title pokes serious fun at German titular hyperinflation. If titles confirm distinction, then few even among the most eminent German academics can be as distinguished as Professor Ueberallgemein, who exercises his historical expertise in an impressive range of educational and other associated institutions. His quasi-Wagnerian given name Kriegfried, echoing *Siegfried*, exhibits a Tolstoyan combination of war (*Krieg*) and peace (*Frieden*) – reminiscent of the pairing elsewhere in *Ulysses* of “Brother Aloysius Pacificus and Brother Louis Bellicosus” (U 12.1707-08) – a combination that history has shown to be not only all too general (*allgemein*) but all too general everywhere (*überall*). Kreutzer (224) also notes that the name can in fact be read as based either on “über-allgemein” or on “überall gemein,” translatable respectively as “even more than universal” and “just plain nasty (*gemein*) everywhere.” He also notes the parodically deflating titular presence of the noun *Suspensorium* (“jockstrap”) (Kreutzer 243).

Gifford notes an apparently obvious link in the name “Ueberallgemein” to the German national anthem, *Deutschland über alles* (335) – but it has been pointed out

that Hoffmann von Fallersleben's 1841 poem of that name was officially declared the German national anthem only in August 1922, thus six months after the appearance of *Ulysses* (Palme 147). Since many readers will nonetheless continue to see the connection, however erroneously, this constitutes an excellent example of how literary texts may develop new possibilities of meaning retrospectively. Other than Salas Subirat's highly garbled "Kriegfried Uebaralligemein," the worthy professor's name is adjusted only in Aubert's "Paixtriste Tousensemble," which suggests that peace (*paix*) essentially makes the all too Germanic Kriegfried sad (*triste*), just as it does a lot of no doubt similarly minded people, *tous ensemble* ("all together").

The lawyer (*avvocato*) who eventually comes to the legal aid of the thieving Beninobenone, meanwhile, *Avvocato Pagamimi*, has a name that humorously suggests the introduction of an Italian set piece. Niccolò Paganini (1782-1840), Italian violin virtuoso and composer, was reportedly known to have suffered from syphilis and was consequently rumoured because of his technical virtuosity to have sold his soul to the devil. The Italian composer Giacomo Puccini's opera *La Bohème* (1896) features a flirtatious but mortally ill seamstress Mimi, who, to her lover's despair, duly dies (lustily singing the while) of tuberculosis. Our likewise Italian lawyer (*avvocato*), less romantically inclined, prefers simply to pay (*pagare*) for sexual services from a whore (French *mimi*) (MacArthur 529), who may well be cute (*mimi*) and may even offer an occasional little kiss (*mimi*), but whose professional mantra is the Italian *paga mi* ("pay me"). Salas Subirat's and Palma-Ferreira's opting in both cases for "*Avvocato Pagamini*" almost identifies the Italian *avvocato* with the Italian virtuoso. Kreutzer suggests tongue in cheek that, given Paganini's diabolical reputation, *Pagamimi* may be considered an "*advocatus diaboli*" (154).

The distinguished group of the Friends of the Emerald Isle are even honoured in *Ulysses* by their very own personal acronym, "F.O.T.E.I." (*U* 12.573, 12.583). Perhaps "honoured" is not quite the right expression, however, for Enrico Terrinoni has observed in an interview (Kearns 2017: 175) that the acronym is actually a mischievous play on the Italian *fotei* ("I fucked").

## II

The forest wedding episode in "Cyclops" has been called by Fritz Senn, in a particularly happy formulation, "a dendronymous arabesque," a "dryadic flourish" (166, 171). The episode is a bravura example of an onomastic catalogue satirizing social conventions but ultimately undertaken once again essentially for comic effect. Its *raison*

*d'être*, as Stuart Gilbert suggested, is very likely because the *Odyssey*, in its narrative of the encounter of Ulysses and Polyphemus, provides “an unusually precise description of the poplars on the island and of ‘the tall pines and oaks with high crowns of leaves’ which encircled the cave of the Cyclops” (275). The list of guests satisfies multiple criteria, as Alastair Fowler observes: “arboreal or horticultural connections (appropriate to the bridegroom’s being ‘grand high chief ranger of the Irish National Foresters’); class associations; celebrity (like Mimosa San, of *The Geisha*); nationalist overtones; and erotic suggestions” (218). As Anthony Burgess puts it: “It is in such onomastic joy that Joyce seems already to be anticipating the mad name-calling of *Finnegans Wake*” (130). Translators are once again faced with a variety of transpositional challenges, and some at least rise with considerable enthusiasm to the challenges involved.<sup>5</sup>

Miss Fir Conifer of Pine Valley, the forest bride, becomes “Miss *Epicea Conifère de la Sapinière*” for Morel, changed to a conifer of a different colour in order to take advantage of the fact that while French *épicea* means “spruce,” the adjective *épicé* means “spicy, hot,” a characteristic of the sylvan bride left unmentioned in Joyce’s English. She becomes an equally elegantly phrased “Mlle *Sapin Conifère de la Vallée des Pins*” for Aubert and retains her aristocratic aura in Goyert’s German “*Fräulein Föhre Conifere von Fichtental*,” though mutating in the latter from a fir to a spruce (*Föhre*) once again. She becomes a plain middle-class “Miss *Föhra Konifere*” for Wollschläger. In Spanish, she is “*señorita Abeto Conífero del Valle de los Pinos*” for Salas Subirat and “*señorita Piña Conifera de Valdepinos*” for Valverde, retaining her arboreal status as a fir (*abeto*) for the former but now transformed for the latter into a pine cone (*piña*), and an unlucky one (*piña*) at that. In García Tortosa’s “Miss *Pinabety Conifera de Valdepino*” she is a slightly anglicized dryadic hybrid, partly pine (*pino*) and partly fir (*abeto*). In Italian, de Angelis has her more closely match her arboreal and aristocratic surroundings by transforming her interlingually into “Miss *Pine Conifer di Pine Valley*,” while Terrinoni changes her back into a fir again, “Miss *Abete Conifera di Pine Valley*,” for, oddly enough, an Italian *abete* is a fir, while a Spanish *abeto* is a spruce. For Zabaloy, attentive to gender, she is a feminized spruce as “Miss *Abeta Conifera del Valle de Pino*”; for Palma-Ferreira, she is likewise a spruce, though no longer feminized, as “Miss *Abeto Conifera de Val de Pinheiros*”; while for Mallafrè she is transformed in quasi-Ovidian manner into an entire pine grove (*pineda*) as “Miss *Pineda Conífer de la Vall dels Pins*.”

<sup>5</sup> Page references for the dozen dendronymous renderings considered here are as follows: Morel (vol. 1, 471-472) and Aubert (405-406) in French; Goyert (367-368) and Wollschläger (454) in German; Salas Subirat (253), Valverde (401-402), García Tortosa (375), and Zabaloy (324-325) in Spanish; de Angelis (318) and Terrinoni (392) in Italian; Palma-Ferreira (362-363) in Portuguese; and Mallafrè (339) in Catalan.

Miss Larch Conifer, the bride's sister and bridesmaid, evidently a more stable type, is allowed to remain a larch in all of Morel's "Mlle Laryx Conifère," Aubert's "Mlle Mèlèze Conifère," Goyert's "Fräulein Lärche Conifere," Salas Subirat's "señorita Alerce Conífero," Terrinoni's "Miss Larice Conifer," Zabaloy's "Miss Alerce Conífera," Palma-Ferreira's "Miss Larício Conífera," and Mallafrè's "Miss Alerç Conifer." In all of these cases her given name is (or suggests) the relevant vocabulary word for "larch": Latin *larix*, French *mèlèze*, German *Lärche*, Spanish *alerce*, Catalan *alerç*, Portuguese *larício*, and Italian *larice* all meaning "larch." Only in de Angelis's "Miss Sylvia Conifer" and García Tortosa's "Miss Fuensanta Conífera" is she renamed, "Sylvia" resonant of Latin *silva* ("forest"), while "Fuensanta" transforms her quite unexpectedly into a "holy well," presumably of the kind likely to be encountered in a forest.

As the plot thickens, Miss Spruce Conifer, the bride's other sister and bridesmaid, remains, as "Mlle Épinette Conifère," a spruce (*épinette*) for both Morel and Aubert – and may well also have some degree of musical talent, possibly even proficiency on the spinet (*épinette*). Spruce she remains also in Goyert's "Fräulein Spruce Conifere," Salas Subirat's "señorita Spruce Conífero," Zabaloy's Spanish "Miss Abeto Conífera," Palma-Ferreira's "Miss Abeto Conífera," García Tortosa's Spanish "Miss Picea Conífera" (*picea* "spruce"), and Mallafrè's Catalan "Miss Pica Conifer" (*pica* "spruce"). Wollschläger's rather more complex "Miss Rottännelein Konifere" likewise retains her spruce credentials, even specifying more narrowly that she is a "Norway spruce" (*Rottanne*), while in addition generously assigning her an alternative south German given name, the diminutive *Ännelein* ("Annie"). Showing a momentary lack of onomastic attention, Terrinoni names her "Miss Abete Conifer," transforming her from a spruce into a fir (*abete*) – and consequently giving her the same name as her sister the bride. For Valverde's Spanish, however, she is neither spruce nor fir, but as "señorita Ciparisa Conífera," she unexpectedly becomes a cypress (*cipariso*), a metamorphosis she also undergoes in de Angelis's Italian, as "Miss Ciparissa Conifer."

The bride's father, and patriarch of the family, is ceremoniously named "the M'Conifer of the Glands," the initial article suggesting that he is a traditional Irish Chief of the Name, while "of the Glands" plays on "of the Glens," title of the O'Donoghue of the Glens, a hereditary Munster chieftaincy – as well as on the fact that Latin *glans*, appropriately in the sylvan context, means "acorn," while English *glans* refers to the tip of the penis. A selection of the M'Conifer's renamings include Morel's quasi-Proustean "Chevalier MacConifère de la Sapinière des Glandiers"; Goyert's staunchly German "Herr M'Conifer von Eichenwald" names him for a poetically German oak wood; Salas-

Subirat's "el Caballero M'Conífero de las Bellotas" and Zabaloy's "M'Conífera de Bellotas" both opt for the implied sexual connotations of "acorns" (Spanish *bellotas*), as does Palma-Ferreira's "o senhor M'Conífero das Bolotas," Portuguese *bolotas* likewise meaning "acorns." De Angelis opts for "il M'Conifer delle Ghiande," Italian *ghiande* meaning both "acorns" and "glands," and Mallafrè similarly renames the patriarch as "M'Conífer dels Aglans," conflating Catalan *gla* ("acorn") and *glàndula* ("gland").

Among the numerous forest wedding guests, of whom we may content ourselves with just a select few, we find Mrs Barbara Lovebirch, who shares a name both arboreal and flagellatory with James Lovebirch, fictional author in *Ulysses of Fair Tyrants* (U 10.601-03) and pseudonymous real-world author of *Les cinq fessées de Suzette* (1910), anonymously translated as *The Flagellation of Suzette* (1925) (Gifford 271-72). While the title of *Suzette* in both languages clearly identifies the lady as the (willing or unwilling) recipient, in *Fair Tyrants* the birch is wielded by the lady, presumably to Bloom's approval. Mrs Barbara Lovebirch's more interesting renamings include Morel's "Mme Barbara de la Verge du Bouleau," where *verge* and *bouleau* both mean "birch" –and *verge* is also a colloquial "penis." Aubert's "Mme Barbara Aimé Laverge" suggests that Barbara "loved (*a aimé*) the rod" and the penis alike. Palma-Ferreira's "a Senhora Bárbara Amorvideoeiro" and Mallafrè's "Mrs Bárbara Aimabedoll" both make it abundantly clear that Barbara does indeed love the birch (Portuguese *vidoeiro*, Catalan *bedoll*), presumably as recipient in both cases, while Valverde's "señora Bárbara Abedul" leaves it unclear whether she preferred to wield or suffer the birch (*abedul*).

A Greek resonance is provided by the name of Miss Daphne Bays, playing on the myth of Daphne, transformed by the gods into a laurel tree (Greek *daphnê* "laurel, bay"). She appears variously as "Mlle Daphné Dulaurier" (Morel); "Fräulein Daphne Lorbeer" (Goyert); "la señorita Dafne Laurel" (Valverde); "Miss Dafne Del Laurel" (Zabaloy); "Miss Dafne Loureiro" (Palma-Ferreira); "Miss Dafnis Llorer" (Mallafrè), and "Miss Daphne Allori" (de Angelis). The transposition is unproblematically straightforward in all these cases, since French *laurier*, German *Lorbeer*, Spanish *laurel*, Portuguese *loureiro*, Catalan *llorer*, and Italian *alloro* all mean "bay, laurel." Wollschläger's "Miss Daphne Lorbert," on the other hand, humorously inventing a verb coined on the noun *Lorbeer*, plays on the fact that Miss Daphne's original name may be read as either a plural noun or, given appropriate but tactfully unspecified circumstances, a singular verb, primarily evoking vocal rather than arboreal connotations.

Miss Dorothy Canebrake is linked to Mrs Barbara Lovebirch by the potentially flagellatory pun on "canebreak" – though in normal usage the term literally means no more

than a dense thicket of canes or bushes. Dorothy, onomastically a gift of God, appears variously as Morel's "Mlle Dorothée Desroseaux" (*roseau* "reed"); García Tortosa's "Miss Dorotea Cañas" (*caña* "cane"), and Mallafrè's "Miss Dorothy Canyisser" (*canya* "cane") all suggesting variations on flagellatory possibilities. Palma-Ferreira's "Miss Dorothy Canaverde" involves a cane (*cana*) that is still green (*verde*) and presumably thus more likely to break when vigorously wielded. Aubert's "Mlle Dorothée des Ajoncs" (*ajonc* "furze, gorse") and Valverde's "señorita Dorotea del Rosal" (*rosal* "rosebush") both prefer more thorny possibilities. Zabaloy's "Miss Caña de Helecho" evokes, for whatever reason, bracken (*helecho*) as well as a cane (*caña*), while Goyert's "Fräulein Dorothea Rohrbruch" plays on the combination of *Rohr* ("reed") and *Bruch* ("break") – while humorously evoking also the domestic plumbing disaster that in normal usage is a *Rohrbruch* ("burst pipe").

Mrs Helen Vinegadding undoubtedly owes her name to the reference in Milton's *Lycidas* to "Woods, and desert Caves, / with wilde Thyme and the gadding Vine o'ergrown" (Patterson 41). Defined by her gadding, she appears variously as Morel's "Mme Hélène Follavoine" (*folle avoine* "wild oats") and Zabaloy's "Mrs. Helen Avenafatua" (*avenafatua* "wild oats"). In more vinous terms, Palma-Ferreira's "a Senhora Helen Videira" (*videira* "grapevine"), Mallafrè's "Mrs Helen Vinyerrant" (*vinya* "vine"; *errant* "wandering"), and Valverde's "señora Elena de la Parra" (*parra* "grapevine") likewise imply unrestrained gadding. Wollschläger's "Mrs Helen Weinreich" plays on the adjective *weinreich* ("rich in wine") and simultaneously on the attested German surname *Weinreich*, which, at least according to Bahlow (539), has nothing to do with wine, but rather with an ancestor who was a "powerful friend."

De Angelis transposes Mrs Vinegadding in Italian as "Mrs Helen Rampicanti" (*rampicante* "climbing, creeping"), thus establishing a coincidental family relationship with her fellow wedding guest Miss Virginia Creeper, who in fact becomes Terrinoni's "Miss Virginia Rampicanti." Virginia also appears as Aubert's elegant "Mlle Virginie des Glycines" (*glycine* "wisteria"), Morel's "Mlle Virginie Vignevierge" (*vigne vierge* "Virginia creeper"), Palma-Ferreira's "Miss Virginia Trepadeira" (*trepadeira* "creeper"), and Mallafrè's "Miss Virginia Enfiladissa" (*enfilarse* "to climb"). Zabaloy alters the botanical tone somewhat with his "Miss Virginia de Lahiedra" (*hiedra* "ivy").

Miss Bee Honeysuckle owes her name to a sentimental popular song of the early 1900s, "The Honeysuckle and the Bee." Honeysuckle is the name of a family of shrubs with flowers rich in nectar, a great favourite with bees, while "Bee" is a popular pet form of "Beatrice." Miss Honeysuckle appears variously as Morel's "Mlle

Reine Chèvrefeuille,” promoted from mere worker bee to queen bee (*reine* “queen”; *chèvrefeuille* “honeysuckle”); Valverde’s “señorita Abeja Madreselva” (*abeja* “bee”; *madreselva* “honeysuckle”); and Palma-Ferreira’s “Miss Abelha Madressilva” (*abelha* “bee”; *madressilva* “honeysuckle”). These three versions translate *bee* and *honeysuckle* literally and separately. Three others rename the lady more specifically as herself the bee who sucks honey: thus Salas Subirat’s “señorita Abeja Chupamiel” (*chupa* “sucks”; *miel* “honey”); Zabaloy’s “Miss Reina Sorbemieles” (*sorbe* “sucks”); and Mallafrè’s “Miss Abella Xuclamel” (*xuclamel* “honeysuckle”; *xuclar* “to suck”).

Miss Timidity Aspenall’s name plays on the attested English surname Aspinall (Hanks 34), named like her for the aspen or trembling poplar. Her timidity, shaking like an aspen in a breeze, is variously reflected in Morel’s “Mlle Modeste du Tremble” (*tremble* “aspen”), Salas Subirat’s sensitive “señorita Modesta Sensitiva,” Zabaloy’s “Miss Modesta Temblorosa” (*álamo* “poplar”; *álamo temblón* “aspen”), Palma-Ferreira’s “Miss Timidez Álamo” (*álamo* “poplar”; *álamo tremedor* “aspen”), Terrinoni’s “Miss Timida Tremulpioppo” (*pioppo* “poplar”; *pioppo tremolo* “aspen”), and Mallafrè’s “Miss Modesta Tottrèmol,” all aquiver (*trèmol* “aspen”).

Mrs Kitty Dewey-Mosse, finally, bears a name whose sexual overtones are very overt. The slang term *kitty* formerly referred to the female genitalia; the name Mosse originally referred to propinquity to a damp peat bog (Hanks 439); the name Dewey is of uncertain origin (Hanks 170), but in the present context likewise humorously implies dewy dampness. Among translated renditions are Morel’s “Mme Kitty Mousse de Rosée” (*mousse* “moss”; *rosée* “dew”); Valverde’s “señorita Cati Musgo de la Fuente” (*musgo* “moss”; *fuelle* “fountain, spring”); Palma-Ferreira’s “a Senhora Kitty Musgo Orvalhado” (*musgo* “moss”; *orvalhado* “dewy”), and de Angelis’s “Mrs Kitty Muschi-Roridi” (*musco* “moss”; *rorido* “dewy”). Zabaloy tactfully goes his own way with “Mrs. Kitty Musgo de Rosal,” leaving untouched the moss (*musgo*) but discreetly replacing the dew (Spanish *rocío*) by a rosebush (*rosal*).

### III

“What’s in a name?,” as *Ulysses* repeatedly asks (*U* 9.901, 9.986, 16.364). The answer, clearly, is quite a lot, including when the names in question may appear to be no more than just amusing, and certainly including also when those names are transformed in multilingual renderings for the amusement of other readers in other languages and other cultures. The overtly comic names in *Ulysses* are certainly designed primarily to

amuse readers, but they also pose a very distinct challenge to translators – whose varied and frequently ingenious efforts to meet that challenge constitute one more indication of just how complex and worthy of scrutiny Joyce’s onomastic practice can be. My purpose here has been to discuss just some of the implications of effects generated by Joyce’s particular choice of (invented) characters’ names, by particular choices made by individual translators in rendering these names, and by particular interpretive choices available to individual readers encountering these names, whether in the original or in one translation or another. The guiding intention has been the opening up rather than closing off of interpretive possibilities, implicitly examining the degree to which onomastic features of the Joycean text can serve, and can be made to serve, to suggest a variety of unexpected dimensions of that text, whether in the original or in translation or both, and in so doing to extend the boundaries of Joyce’s textual universe.

## WORKS CITED

- Aubert, Jacques, translator. *Ulysse*. «Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert,» Gallimard, 2004.
- Bahlow, Hans. *Deutsches Namenlexikon: Familien- und Vornamen nach Ursprung und Sinn erklärt*. Deutscher Bücherbund, 1980.
- Benstock, Shari, and Bernard Benstock. *Who’s He When He’s at Home: A James Joyce Directory*. University of Illinois Press, 1980.
- Burgess, Anthony. *Joysprick: An Introduction to the Language of James Joyce*. André Deutsch, 1983.
- Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 2008.
- Craig, W.J., editor. *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford University Press, 1962.
- Culleton, Claire A. *Names and Naming in Joyce*. University of Wisconsin Press, 1994.
- De Angelis, Giulio, translator. *Ulisse*. 1960. Mondadori, 1991.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. New and Revised Edition, Oxford University Press, 1982.
- Fowler, Alastair. *Literary Names: Personal Names in English Literature*. Oxford University Press, 2012.
- García Tortosa, Francisco, and María Luisa Venegas Lagüéns, translators. *Ulises*. 1999. Madrid, Cátedra, 2007.
- Gifford, Don. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce’s Ulysses*. With Robert J. Seidman, University of California Press, 1988.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce’s Ulysses: A Study*. 1930. Vintage Books, 1955.
- Goyert, Georg, translator. *Ulysses*. 1927. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1966.

- Hanks, Patrick, Flavia Hodges, A.D. Mills, and Adrian Room, editors. *The Oxford Names Companion*. Oxford University Press, 2002.
- Joyce, James. *Ulysses*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. Bodley Head, 1993.
- Kearns, John. "Enrico Terrinoni in Conversation with John Kearns." *Translation Ireland*, vol. 20, no. 1, 2017, pp. 169-85.
- Killeen, Terence. *Ulysses Unbound: A Reader's Companion to James Joyce's Ulysses*. Wordwell, 2004.
- Kreutzer, Eberhard. *Sprache und Spiel im Ulysses von James Joyce*. Bouvier, 1969.
- Lovebirch, James. *Les cinq fessées de Suzette*. Paris, Roberts et Dardaillon, 1910.
- Lovebirch, James. *The Flagellation of Suzette*. Translation, Paris, Librairie artistique, 1925.
- Lower, Mark Antony. *Patronymica Britannica: A Dictionary of the Family Names of the United Kingdom*. 1860. John Russell Smith, 1988. Reprinted with identical pagination as *A Dictionary of Surnames*, Wordsworth Editions.
- MacArthur, Ian. "Some Notes for *Ulysses*." *James Joyce Quarterly*, vol. 41, no. 3, 2004, pp. 523-35.
- Mallafre, Joaquim, translator. *Ulisses*. 1981. Barcelona, Proa, 2013.
- McCourt, John. *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904-1920*. Lilliput Press, 2000.
- Morel, Auguste, translator. *Ulysse*. 1929. Gallimard, 1989. 2 vols.
- O'Neill, Patrick. *Polyglot Joyce: Fictions of Translation*. University of Toronto Press, 2005.
- Palma-Ferreira, João, translator. *Ulisses*. 1989. Lisboa, Edição Livros do Brasil, 2001.
- Palme, Andreas. *Die Personennamen im Ulysses: Eine Studie zur literarischen Onomastik bei James Joyce*. Erlangen, Palm & Enke, 1990.
- Patterson, Frank Allen, editor. *The Student's Milton*. Appleton-Century-Crofts, 1957.
- Salas Subirat, José, translator. *Ulises*. 1945. Barcelona, Brontes, 2009.
- Senn, Fritz. "Trivia Ulysseana IV." *James Joyce Quarterly*, vol. 19, no. 2, 1982, pp. 151-78.
- Senn, Fritz. *Inductive Scrutinies: Focus on Joyce*. Edited by Christine O'Neill, Lilliput Press, 1995.
- Terrinoni, Enrico, translator. *Ulisse*. 1976. With Carlo Bigazzi, Newton Compton, 2012.
- Valverde, José María, translator. *Ulises*. Barcelona, Lumen, 1995.
- Vors, Marie-Danièle. «Les noms propres dans *Ulysse*.» *James Joyce*, edited by Jacques Aubert and Fritz Senn, Éditions de l'Herne, 1985, pp. 270-296.
- Wollschläger, Hans, translator. *Ulysses*. 1975. Frankfurt, Suhrkamp, 1992.
- Zabaloy, Marcelo, translator. *Ulises*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015.

## *Ulysses* na tela de Hemera, deusa da luz

Tunico Amancio<sup>1</sup>

**Resumo:** *A alucinação de Ulysses*, de 1967, baseado em James Joyce, é uma das muitas obras literárias adaptadas ao cinema pelo realizador Joseph Strick. É uma tentativa de trazer para as telas as possibilidades do romance, com recursos expressivos da época, em conexão com a vanguarda de então.

**Palavras-chave:** Adaptação cinematográfica – *A Alucinação de Ulysses* – literatura e cinema

Uma adaptação cinematográfica de um romance ou de qualquer outra forma literária é sempre devedora da obra original, a ela comparada, sendo medida e julgada por critérios como fidelidade, vulgarização, profanação, quase sempre com uma adjetivação negativa que não identifica corretamente o peso do processo de sua reconfiguração em um meio que se utiliza de múltiplas pistas (som, música, imagem, movimento, montagem, duração) para propor uma nova obra, ainda que referenciada no texto base. Talvez o mais correto seja falar de tradução intersemiótica ou transposição, como queria Roman Jakobson, e as adaptações passariam a ser entendidas como filmes pensados como uma escritura sujeita a outras regras de articulação.

É certo que as adaptações cinematográficas se valem do prestígio de certas obras para serem viabilizadas, assim como transformam textos medíocres em peças culturais de respeito, fazendo com que qualquer padronização, ao transformar literatura em cinema, passe a depender de um talento especial, das possibilidades materiais de realização e da inserção nas questões estéticas e políticas de seu tempo. Neste caso, falar sobre adaptação do livro *Ulisses*, de James Joyce, para o cinema inclui tentar relacionar esses três eixos de informação.

Por isto nos interessamos pela versão de *Ulysses*, realizada por Joseph Strick (1923 – 2010), um americano que se confessou completamente afetado pelo livro desde que o leu, aos dezesseis anos. Joe Strick foi piloto da Força Aérea Americana na segunda guerra mundial, tendo sido transferido para o Departamento de Cinema, onde aprendeu a filmar e onde teve a oportunidade de comprar uma câmera de 35 mm e começar a fotografar. Seu primeiro trabalho foi um curta documentário sobre fisioculturistas chamado *Muscle*

---

<sup>1</sup> Antonio Carlos (Tunico) Amancio é Professor Titular aposentado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, com livros e artigos sobre cinema publicados no Brasil e no exterior, atuando principalmente com os seguintes temas: cinema brasileiro, representação cinematográfica, estereótipos cinematográficos, análise cinematográfica e cinema latino-americano. É também realizador de curtas e curador de mostras de filmes. Co-roteirizou com Lucia Murat o documentário “O Olhar estrangeiro”, de 2005, baseado em sua tese de doutorado, assim como seu novo longa-metragem “O Mensageiro”, atualmente em edição.

*Beach*, em 1948, o que lhe valeu uma seleção para o prestigiado Festival de Cannes. Daí ele foi trabalhar em estúdios, o que não deu certo, levando-o a montar no final dos anos de 1950 empresas de tecnologia e pesquisa eletrônica, campo profissional aberto pela Guerra Fria. Quando as vendeu, sentiu-se à vontade para produzir seus próprios filmes. Em 1953 dirigiu seu primeiro longa metragem, *The Big Break*, feito nas ruas de Nova York e, em 1959, *The Savage Eye*, um documentário com pitadas experimentais, com um narrador que emerge dos pensamentos de Judith, uma divorciada em fuga que perambula por igrejas, ruas e cidades. Um filme esquecido e recentemente valorizado por ser uma obra que já prenuncia o movimento da Nova Hollywood. Essa onda dos anos de 1960 vai renovar a estética e técnica norte-americana com potentes interfaces com a contracultura, os movimentos libertários e também com o cinema europeu da época, marcado pelo pioneirismo de personalidades cinematográficas (Peckinpah, Cassavetes, Penn) que vão influenciar toda uma nova geração de diretores (Coppola, Bogdanovich, Scorsese, Lucas, Spielberg, de Palma, etc.) com uma refrescante noção de autoria e com novas relações com os grandes estúdios<sup>2</sup>.

Nos anos de 1950 é ainda a televisão que assombra os grandes estúdios, que fazem ampliar a noção de espetáculo cinematográfico para as salas – são exemplos dessa ampliação *Os dez mandamentos* (1956) e *Ben-Hur* (1959) –, enquanto a desmontagem da estrutura do cinema começa a se concretizar. Era hora de partir para novos esquemas narrativos e novas formas de expressão, mais libertas das amarras da indústria.

*The savage eye* (O olho selvagem) traz as marcas desses tempos de buscas de outras narrativas e estéticas. Joseph Strick, Ben Maddows e Sidney Meyers, com uma mesma formação esquerdista, submetidos às ameaças do Macarthismo, transgridem os cânones da narrativa clássica à maneira da geração beat: ela é desconstruída, associada a trechos documentais, fragmentada, com um olhar crítico sobre a sociedade americana e nela a presença da mulher. O mais interessante porém é que o próprio filme é um personagem, dialogando com Judith, como um narrador que se mostra nos planos, nos closes, que provoca a heroína e dialoga com ela, na fricção entre a poesia da voz off e o corriqueiro das imagens. Com estas singularidades, o filme recebeu o prêmio de melhor documentário no British Film Academy Awards.

A próxima investida de Joe Strick será filmar *O Balcão*, em 1963, peça de Jean Genet escrita em 1957, um filme que desagradou à grande crítica pelos elementos da peça original embora tenha surpreendido Jean Paul Sartre pelo tratamento dado às re-

---

<sup>2</sup> Sobre *The Savage Eye*, ler a crítica de Olivier Bitoun (15 de março de 2010) em <https://www.dvdclassik.com/critique/the-savage-eye-maddow-meyers-strick>.

lações de poder em nossa sociedade. Com baixo orçamento, o texto mistura o real e o imaginário do interior de um bordel onde figuras icônicas – um padre, um juiz e um general - se escondem enquanto a revolução estoura lá fora e um show comandado pela cafetina obscurece as aparências para um policial. Um filme irônico e intenso, censurado na Inglaterra por muitos meses.

Em 1967, Strick filma *Ulysses*, sobre o qual falaremos mais à frente e que, em 1968, foi indicado ao Oscar de melhor roteiro adaptado. No Brasil o filme se chamou *A alucinação de Ulisses*.

1967 é o ano em que são lançados na Europa *Persona: quando duas mulheres pecam* (Ingmar Bergman), *A bela da tarde* (Luis Buñuel), *Play time* (Jacques Tati), a avalanche Jean-Luc Godard com *Weekend à francesa*, *Duas ou três coisas que eu sei dela*, *A chinesa e Made in U.S.A.*, ainda com ecos dos brasileiros *Os fuzis* (Ruy Guerra) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha) e também *Blow-up: depois daquele beijo* (Michelangelo Antonioni) e muitos outros. Foi um ano de grandes filmes que entrariam para a história na contramão do cinema clássico.

Em 1969, Strick vai filmar *Justine*, baseado no Quarteto de Alexandria, de Lawrence Durrell, do qual foi despedido, dando o lugar ao veterano George Cukor. Em 1970, outra investida no campo literário: *Trópico de Câncer*, baseado na obra homônima de 1934, de Henry Miller, polêmica e proibida no Estados Unidos e Reino Unido por suas pormenorizadas descrições do ato sexual e pelo excesso de palavrões. Stricker faz um uso criativo da narração pelo personagem principal, sons sobrepostos e uma rearticulação expressiva do espaço e do tempo da narrativa por meio da montagem, contando a trajetória de um americano amoral em Paris, um anarquista social que se diverte na devassidão da cidade. Em 1971, Strick ganha o Oscar de melhor documentário (curta), pela produção e direção do filme *Entrevistas com Os veteranos de My Lai* que apresentava soldados americanos envolvidos no cruel massacre daquela aldeia no Vietnã.

Em 1973, é a vez de *Road Movie*, um falso documentário sobre os perigos do transporte de caminhões na América, que lentamente vira uma metáfora do papel da mulher na sociedade. Dois caminhoneiros na estrada em confronto com a prostituta Janice, “uma Minie Mouse” furiosa, que se une a eles. Vincent Canby (1974), um dos mais prestigiados críticos de cinema e teatro norte-americanos sugeriu que Joseph Strick retornasse aos clássicos da literatura, por mais que o retrato que traçava da feia América fosse inegavelmente preciso”.

Finalmente, em 1977, ele vai retornar a James Joyce realizando o *Retrato do Artista quando jovem*, livro publicado em 1916, sobre a formação de Stephen Dedalus, seu

crescimento na rebeldia contra as convenções sociais. Strick tenta de novo achar uma correspondência visual e sonora para o fluxo de consciência do texto.

Em 1997 ele dirige seu último filme, *Criminals*, sobre criminosos, confissões e crimes, sustentado por inserções de poesia e propondo que é a sociedade que constrói os criminosos.

Esta imprecisa apresentação serve para sustentar que Joseph Strick não é, em absoluto, um simples adaptador de obras literárias consagradas. Ele investiga também processos ousados de linguagem fílmica. Propomos que o interesse nos mistérios das “transposições”, que até hoje intrigam estudiosos e roteiristas é uma pesquisa levada a cabo pelo diretor durante maior parte de sua vida, conforme apontado. Neste sentido, cabe pensar *Ulysses* como um confronto direto do cinema com um texto considerado de difícil adaptação e cuja importância só agora vem sendo reavaliada e que serve para demonstrar seu apreço pela literatura e suas investidas em um cinema independente, esteticamente substantivo, de fundo humanista e especulativo.

Agora, então, podemos voltar ao filme *Ulysses*. Um exercício interessante seria compará-lo diretamente com o filme *Bloom*, de 2003, dirigido pelo quase estreante irlandês Sean Walsh, também adaptado do livro de James Joyce!

### **O mundo de Theia (visão, luz, origem, criação.)**

*Bloom* não tem quase nada a ver com o primeiro *Ulysses*, de 1967, concebido na onda das novidades que o cinema aportava enquanto linguagem, em um expressivo preto e branco e usando um sistema de vozes sobre as imagens que descrevem estados de alma, projeções de desejos ou mesmo lembranças ou associações de ideia, flashes buscados no inconsciente, em um ritmo por vezes acelerado e quase imperceptível, em confronto com a narrativa paralisante daquele 16 de junho de 1904, transformado em um pastiche dos anos 60 em uma Dublin atizada pelo nacionalismo e pela recusa de uma ameaça judaica da qual nosso Leopold Bloom é o representante, em um dia começado com o poeta Stephen Dedalus na torre Martello com Buck Mulligan e com a sombra de Haines, o inglês que sabe que os irlandeses são tratados de maneira injusta e que Mulligan lembra que a tia de Dedalus o acusa da morte da mãe, e são sincronizadas a bacia de barbear na torre e o pinico da mãe – e este será o mecanismo de se recorrer a flashes do passado, em uma edição ágil que vai lidar com memórias e associações enquanto o presente flui lento em seu tempo corriqueiro, o *breakfast* que Poldy leva para Molly e o anúncio do enterro de Paddy Dignam e a citação de “Love’s Old Sweet Song”, desde que vi o filme a canção não

me sai da cabeça, e o livro de Paul de Kock, Polde, Poldy – de Kock, bonito trocadilho, o rim queimando na cozinha e logo Dedalus na escola com o garoto que o lembra de sua adolescência e Mr. Deasy dizendo que a “*Irlanda tem a honra de ser o país que não persegue os judeus porque não os permite entrar, hahaha,*” Poldy e o jornal, Poldy e o cartaz do evento de Boylan, a dúvida impressa no olhar de Milo O’Shea, o filme vai construindo essas relações por indícios, olhares, interpretações, mas Dedalus está na praia, sozinho em planos gerais que demonstram sua solidão frente à paisagem – modo de o cinema representar a escala dos homens – inserções rápidas de estátuas indianas e o cortejo fúnebre, o grande canal, as piadas no cemitério, Bloom no trabalho, agente publicitário, corrida de cavalos, o encontro com Chelsea Breen, Mina Purefoy no hospital – ele entra no restaurante e os homens comem como porcos, literalmente, lembranças metafóricas de *A greve*, de Eisenstein, que também quis filmar o *Ulisses* – Blazes Boylan já vem com a cestinha com que vai presentear a Molly – isto se chama um *implante* – um jogo de objetos que vão ter função dramática no futuro sem o uso de palavras, Strick conhece bem a cartilha do cinema – a irmã de Dedalus pedindo dinheiro ao pai e comprando um livro, Leopold também – compra *Leopold, ou the Bloom on the Rye*, ecos do J. D. Salinger, de 1951, como diz o amigo, mas ele leva *Sweets of Sin*, doçuras do pecado, nhannham, Molly que é o manequim da loja de roupas – e ela na janela implorando por sexo, montagem rápida, flash-back a ser repetido e que tem a ver com o filho Rudy, o que onze anos teria agora – nunca mais gostei daquilo – ok, explicada a indiferença entre eles, antes que entre no bar e alguém toque no piano “Love’s Old Sweet Song”, seria Simon Dedalus? quem sabe... mas o close em um copo de vinho leva Bloom para o encontro dele com Molly nas escarpas, farol, poente, Boylan que volta com a cesta – que presente será este e para quem, não ousamos perguntar, a Taça de Ouro, a corrida, Boylan está atrasado são quatro horas – *é bom um deus que leva Dignam?* – *Ele, deus – é um bandido sanguinário*, diz o bêbado e Bloom com o charuto, o seguro do falecido, perguntas sobre o concerto, Molly e Blazes – olhares que se cruzam – o cinema só precisa de olhares – um certo deboche, pobre corno; perderam a Copa de Ouro – discussão em que Bloom defende o fim do ódio entre as nações, Ciclope se diz uma nação, mais poder cidadão!!! Bloom falando de injustiça, ameaça de porrada, discursos anti-semitas – uma de judeu: *todos são cocô de rato*, três brindes a Israel, Mendelsohn, Karl Marx e Spinoza – o salvador era judeu e o pai dele também, seu Deus! fogem de carro e Bloom vê a mulher manca que se expõe na praia e se excita com ela – uma masturbação delicada para um filme que fez tanto escândalo, apenas um movimento contra a mureta, e então ele vai ver a parturiente Mina Purefoy no hospital e encontra Malachi Mulligan e Stephen Dedalus, um cantando e o outro já bêba-

do e as canções são provocadoras, aborto, homossexualidade e castração, o cantor com as mãos dentro do casaco como Napoleão, cantando uma versão picaresca com a música do que me pareceu uma versão ligeiramente deturpada do hino alemão *Einigkeit und Recht und Freiheit*, mas Dedalus acorda com um trovão, é hora de partir – Mulligan mostra seu cartão de visitas – *fertilizador e incubador, Lambay Island*, saem e Dedalus pega o trem, seguido por Bloom, e então, perto de uma hora de filme, o tom muda.

Putas, cabarés, *tem um hímen aqui*, Bloom esbarra em Chelsea Breen, relembram o passado, suas roupas se transformam, sapateiam – um delírio musical como antigamente, nos cinemas de outrora – não esquecer que Joyce programou a sala do cinematógrafo Volta em 1909, mas a imagem de Mr. Breen, solitário, com o cartaz às costas se sobrepõe – a melhor amiga de Molly, como pôde? mais mulheres na zona, dois guardas o prendem, ele blefa sobre sua identidade, um Zé Trindade com formação shakespeareana: Dr. Bloom, cirurgião dentista, Blum Pasha, dono de metade da Áustria e Egito é meu primo, metamorfoses de Méliès, ele vira Paxá, mas também é literato, autor jornalístico, com conexão com as imprensas inglesa e irlandesa – dá uma carteirada que não cola, quem atende no jornal Irish Urinol e Weekly Arsewipe, em bom português Urinol irlandês e Limpa a Bunda Semanal, oh, God, estamos em uma chanchada, porque quem atende diz que não o conhece e o tom surrealista aumenta em progressão, o tribunal leva o povo contra Bloom, a copeira que ele seduziu, mulheres assediadas, um juiz com chifre como o diabo, um pastiche dos filmes de julgamento tão comuns na tradição do cinema, ele posa de inocente com lírios nas mãos, as imagens se sucedem velozmente, satíricas, debochadas, ele é vivamente apontado, apesar de ser primo do paxá, como provam certas fotos apresentadas pelo advogado, ao som de música de cinema mudo, mais acusações de cartas, toques e insinuações – *Vênus de pelica* – Leopold von Sacher-Masoch? sugestões de adultério, todas gritam ME TOO, o que não deixa de fazer muito sentido ainda hoje, e ele é flagelado por mulheres quase pré-históricas, acusado pelo juiz de tapa olho e quipá, vai ser pendido até a morte, mas quem o enforcará? E a pergunta acaba com esta digressão e o traz de novo para a zona, onde o primeiro *tableau vivant* é ele, Bloom, de paxá ainda, com dragão oriental e odalisca inglesa, que logo será um camponês de boné e poncho, xingando os capitalistas – de novo a montagem de Eisenstein de colisão de imagens em busca de uma maior impacto – ao fundo a Internacional, mas ele logo se transforma em Prefeito, com os trajes do cargo, o povo ao lado o bajulando, como as pobres almas de hoje no cercadinho do Planalto, homens de negócio o elogiam, um pintor pinta seu retrato: *o rosto clássico, testa de pensador*, bispos apresentam o Imperador Bloom, também presidente e rei : deixem o “*Criador negociar comigo*”, manto real e a recusa da atual esposa trocada

pela louríssima Selene, esplendor da noite, a construção de New Bloomsalem, uma nova cidade abraâmica? mulheres gritam paizinho, crianças aplaudem Poldy, judeus hasteiam a bandeira de Israel, esses alguns planos fazem uma sequencia de reconhecimento de Bloom, em um delírio autocrático que ainda promete “*defender a reforma dos municípios e dos dez mandamentos, novos mundos pelos velhos, judeus muçulmanos e gentios, moeda livre, amor livre e uma igreja livre, em um estado livre*, gritos, apupos, mas ele canta e dança um *toraloom*, uma canção de ninar irlandesa, em frente a monumentos, xingamentos, pedido de linchamento, mas Dr.Mulligan, agora especialista sexual, atesta sua bissexualidade anormal e sua epilepsia sempre presente e logo Bloom, está em exame na maca hospitalar, com os atores homens coadjuvantes atentos para o diagnóstico científico: exibicionismo crônico, ambidestridade, fruto da luxúria incontrolável por auto-abuso, devasso, virgo *intacta*, está prestes a ter um bebê! você é o Messias? profetize! a corrida da Taça de Ouro vai pagar 20 por 1, voltamos ao bordel e logo uma bandeira americana nos leva a um culto, “*Elijah is coming*”! mulheres gritam em transe, testemunhos de pecado e já voltamos ao bordel, Dedalus ao piano é solicitado a tocar “*Love’s Old Sweet Song*”, e logo depois estamos no picadeiro oito e um circo, a dona do bordel, como a de *8 e meio de Fellini* chicoteia Bloom, que, travestido, age como um cachorrinho ou ronca como um porco procurando trufas, oito pessoas como elefantes dançam ao redor, apanha, é torturado com charuto na orelha, se faz de cavalinho – e pausa – muda o tom, um cartaz anuncia *Pecados do passado* e quatro mulheres contam e cantam sua vida, a noite se aproxima do fim, Bloom recebe Blazes Boylan em casa com chifre de veado como cabide para o seu chapéu, imagem grotesca que antecipa o papel de *voyeur* que caberá ao marido enquanto o empresário transa com sua esposa – pode brincar *consigo mesmo!* e todos estão presentes, no bordel Dedalus paga, dança, mas tem uma visão com sua mãe, um fantasma desfocado, conversas antigas, a mãe reza, ele se enfurece e quebra o lustre do bordel, fugindo com Bloom, mas na rua ele apanha de um soldado por ser suspeito de provocar uma puta, que se sente feliz por ser objeto de uma disputa física, Bloom se lembra do filho Rudy, chegam à casa dele, entram, ele joga a cesta de Boylan no lixo, conversam sem som, a narração se superpondo, Bloom propõe que ele fique, mas o asilo é recusado amavelmente, saem e mijam no muro, os dois, *aproximação da aurora, imperfeições de um dia perfeito*, Bloom *recapitula seu dia, se deita para baixo na cama, ao inverso de Molly*, uma voz over se faz ouvir: *narrador e ouvinte são chamados a demonstrar os limites da compatibilidade conjugal - uma completa relação carnal com ejaculação do sêmen no órgão feminino não é feita há mais de 10 anos, 5 meses e 18 dias, 5 semanas antes do nascimento do único filho homem Rudolph Bloom Jr, 11 dias de vida*, Molly está de olhos abertos.

Mas agora a fala é dela, o monólogo que scandalizou o mundo, povoado de imagens – a ideia do cotidiano, das traições do marido, dos momentos físicos da relação que incluem memórias e mais que tudo, silêncios. Boylan, flores, fuck, confissões a um padre que no fundo é ele, estátuas indianas, relógios, máscaras africanas, uma coleção de pistas, fuck – ele goza três vezes, os dois na cama – Boylan encara a câmera, como a confirmar o tédio, fuck, a vida sexual dos outros, o papel dos maridos, apressados e descuidados, ela e Bloom no penhasco, as muitas caras no espelho, *eles (os homens) ficam com todo o prazer*, fuck, eu gostava dos beijos, oito flores, mas ele não sabia abraçar, Gardner, o militar do passado era melhor, mas era frívolo, fuck, estátuas gregas de homens – por que as veias? *queria algo duro dentro de mim*, o penhasco, *não queria ser Bloom*, o recital, podia ser prima dona mas casei-me com ele, fuck, beija Gardner, mas pensa em Stephen Dedalus, porquê os dois conversaram? o bebê, onze anos, põe cartas, Dedalus com vários disfarces e perucas, fuck, julgando a limpeza corporal dos homens, testando os óculos, o casamento com Dedalus, Boylan dirige o carro nupcial, um triângulo amoroso – Bloom, Dedalus e Molly – e pegar um marujo, fuck? Não tive culpa sobre o filho, macacos se lambendo em um zoológico, nossa primeira morte, penhasco, fuck, beijo, dezesseis anos atrás – somos como flores, o corpo de uma mulher – o sol nasceu para você hoje! Câmera sobe na pintura de uma igreja, plano da cidade, ruas, carros, flor da montanha. *E ele me pediu. Sim, eu aceito sim*. Escurece. Assim terminam os filmes, não é? Entra a música “Love’s Old Sweet Song”, uma canção de salão vitoriana de 1884.

### **Reinado de Zeus (a autoridade sobre os mortais). Repercussões:**

O uso excessivo da palavra “*fuck*” foi responsável pelas polêmicas envolvendo o filme. A BBC recebeu o pedido de 29 cortes de expressões grosseiras, principalmente no monólogo final de Molly. Diz-se que Joseph Strick substituiu todas as falas “inconvenientes” por uma tela em branco e um som estridente, o que fez a BBC liberar o filme<sup>3</sup>. Na Nova Zelândia, porém, o filme só foi liberado em 2000, trinta e três anos depois da proibição e mesmo assim sem que se misturassem espectadores femininos e masculinos. Muito barulho por nada, diria Shakespeare! Nenhum espanto, já que o romance de Joyce, publicado na França em 1922, só foi liberado na Irlanda depois de 14 anos. Motivo: obscenidade.

Diz Joseph Strick que

---

<sup>3</sup> Disse Strick: “Foi humilhante para mim ter esse filme proibido na Irlanda. Filmei o filme com fidelidade absoluta ao livro. Não há uma palavra no filme que não seja tirada do livro” (Fallon, “Ulysses at Fifty”).

em 1967, tive outro revés em Cannes. Eu estava em uma competição oficial com *Ulysses*. O festival aceitou a legendagem, que foi uma retomada exata da tradução do texto aprovado pela Académie Française como tradução final. Eu estava de smoking, pronto para a sessão com meus amigos e colegas. No grande salão do Festival de Cannes, vi então que as legendas haviam sido riscadas a lápis, diretamente no filme. Corri para a sala de projeção como um idiota, um completo idiota, declarando que a sessão havia acabado. Cinco grandes braços de smoking se interpuseram. Consegui desligar os interruptores, a projeção parou. A polícia me agarrou, me jogou escada abaixo e quebrei meu pé. Eu manquei no corredor para dizer que a exibição foi cancelada, mas a exibição foi retomada. Então, saí do festival com meu filme (Bitoun, “Entretien avec Joseph Strick”; minha tradução).

No ano seguinte, Godard, Saura, Truffaut também interromperam as projeções, desta vez por motivos políticos<sup>4</sup>.

Considerações:

*Ulysses* de Joseph Strick é bem fiel ao original, mas traz as marcas de seu tempo. A história escrita por Joyce se passa em 16 de junho de 1904 (dia da celebração do Bloomsday), Joseph Strick mantém a Dublin dos anos 60, mostrando sua personalidade como cidade. Ele queria um filme tão longo quanto o livro, algo em torno de dezoito horas, mas o orçamento impediu esta tarefa hercúlea. A crítica se dividiu entre achar o filme sincero, intediante ou sem expressão visual.

*Ulisses* sempre foi uma obra controversa. Quando a editora Sylvia Beach tomou a corajosa decisão de publicar a obra em fevereiro de 1922, o livro foi amplamente condenado, muitas vezes por pessoas sem intenção de lê-lo. O *Sporting Times*, um jornal britânico semanal, considerou o livro a obra de „um lunático pervertido que se especializou na literatura da latrina“. A *Dublin Review* foi ainda mais longe, perguntando-se como “*um grande intelecto treinado por jesuítas se entregou malignamente e zombeteiramente aos poderes do mal*”. Para D.H Lawrence, ele próprio vítima da censura, o livro foi „a coisa mais suja, mais indecente e obscena já escrita“. Não foram apenas as sensibilidades britânicas e irlandesas que ficaram ofendidas com o livro; nos Estados Unidos, algumas bibliotecas se recusaram a estocar o livro, denunciando-o como pornografia.

O filme e o livro sobreviveram a toda esta polêmica. O *Ulysses* redescoberto, mostra uma das leituras possíveis da obra, revelando alguns de seus encantos.

---

<sup>4</sup> O festival foi invadido por estudantes, exibições canceladas e a suspensão do evento pedida em solidariedade aos estudantes e trabalhadores detidos durante as manifestações. Vários diretores de prestígio retiraram os filmes da competição, opunitos abandonaram o júri, outros se penduraram na tela até o festival ser cancelado.

## REFERÊNCIAS

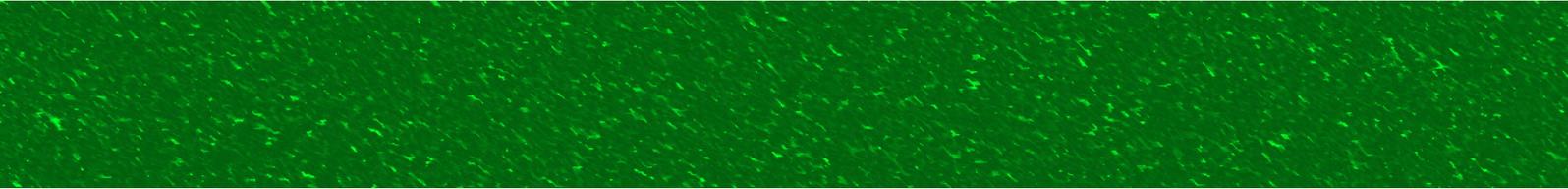
Canby, Vincent. “Screen ‘Road Movie’: Story of Truckers Is Stolen by Woman”. *New York Times*, 4 de fevereiro de 1974. <https://www.nytimes.com/1974/02/04/archives/screen-road-moviestory-of-truckers-is-stolen-by-woman.html>.

Bitoun, Olivier. “Entretien avec Joseph Strick”. *DVD Classik*, 1 de dezembro de 2009. <https://www.dvdclassik.com/article/entretien-avec-joseph-strick>.

Strick, Joseph, diretor. *A alucinação de Ulysses (Ulysses)*. 1967. Adaptação de *Ulysses*, de James Joyce. Roteiristas: Fred Haines e Joseph Strick. Elenco: Milo O’Shea, Barbara Jefford, Maurice Roëves e outros. Música: Stanley Myers. Fotografia: Wolfgang Suschitzky. Produtoras: Laser Film Corporation / Ulysses Film Production. Distribuidores: British Lion Film Corporation (Reino Unido) e Continental Distributing (EUA).

Fallon, Donal. “Ulysses at Fifty: Joseph Strick’s Banned Masterpiece”. *Come Here To Me!// Dublin Life & Culture*. 7 de novembro de 2017. <https://comeheretome.com/2017/11/07/ulysses-at-fifty-joseph-stricks-banned-masterpiece/>.

# ARTIGOS





## James Clarence Mangan, heterônimo de James Joyce?

Rangel Gomes de Andrade<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho objetiva analisar a representação de James Clarence Mangan desenvolvida nos dois ensaios, datados de 1902 e 1907, que James Joyce dedicou a esse poeta romântico irlandês do século XIX. Consideramos que, por meio da recensão da vida e obra de Mangan efetuada por Joyce, é possível depreender a visão do escritor sobre o romantismo e o artista romântico, fundado em dois atributos centrais: a melancolia e a imaginação criadora. Com base nesse objetivo, efetuamos uma leitura dos ensaios sobre Mangan em que destacamos o modo como Joyce acentua os traços melancólicos presentes na personalidade e na obra do poeta, de modo a delinear um protótipo de poeta maldito no qual pode projetar sua própria personalidade e temperamento artístico. Como melancólico assumido, Joyce cria para si um personagem, um avatar de artista, na figura de Mangan, para o qual transporta os valores da tradição do gênio melancólico que marcaram a história da poesia ocidental, fazendo dele seu precursor no interior da tradição literária irlandesa.

**Palavras-chave:** James Joyce; James Clarence Mangan; romantismo; melancolia.

### *James Clarence Mangan, James Joyce's heteronym?*

A indagação que serve de título para este trabalho remete ao artigo “Edgar Allan Poe, heterônimo de Baudelaire?”, de autoria de Álvaro Cardoso Gomes (2015), no qual o crítico aborda os ensaios de Charles Baudelaire a respeito de Poe a partir da noção de heteronomia. Segundo Gomes (2015), Baudelaire projeta em Poe seu próprio temperamento artístico, irmanando-se de uma versão idealizada e ficcionalizada do poeta americano. O Poe baudelairiano configura, segundo Gomes (2015, p. 7), uma “imagem estereotipada do gênio nevrótico, incompreendido e condenado a uma solidão criadora”. Ainda de acordo com o crítico:

O Poe que nasce das páginas exaltadas de Baudelaire é muito mais que o verdadeiro Poe, é o *dandy* satânico, um Roderick Usher lançado à vida, ultrajado pela sociedade utilitarista, que o rejeita e que é rejeitado pelo escritor, com o desprezo de uma existência aristocrática, vivida à margem dos bons costumes, *à rebours* dos honestos princípios burgueses. (GOMES, 2015, p. 8).

Com base na leitura efetuada por Gomes da ensaística baudelairiana, consideramos que James Joyce, no par de ensaios que dedica ao poeta irlandês do século XIX James Clarence Mangan, procede um feito semelhante ao do poeta francês, fazendo de

---

<sup>1</sup> Rangel Gomes de Andrade é mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de Araraquara. Graduado em Letras – Português/Francês (UNESP-Araraquara). E-mail: rangel.g.andrade@unesp.br. Bolsista CAPES-PROEX, processo n. 88887.486253/2020-00.

Mangan o protótipo do gênio martirizado que o próprio escritor reivindicava para si. Mais precisamente, compreendemos que, por meio da recensão de Joyce da obra e da vida de Mangan, é possível depreender sua visão do romantismo e do artista romântico, enquanto ser de exceção, resultado da melancolia que lhe proporciona uma prodigiosa capacidade imaginativa.

Antes, porém, procederemos uma breve contextualização da recepção e normatização do romantismo entre os literatos irlandeses contemporâneos de Joyce, tendo em vista que o autor cresceu imerso em uma cultura vitoriana marcada por uma atmosfera difusamente romântica, que encontrava em poetas como Browning e Tennyson os maiores expoentes de uma poesia sentimental e burguesa, da qual Joyce almejava se distanciar.

Em primeiro lugar, é preciso compreender que a Irlanda, durante a maior parte de sua história, foi subjugada por poder estrangeiro. O jugo inglês, que advinha desde a Idade Média, consolidou-se no século XVII, mantendo-se até o início do século XIX, quando Daniel O’Connell obtém a Emancipação Católica, libertando a Irlanda do domínio do protestantismo inglês; esse acontecimento, entretanto, acabou dando início ao domínio da Igreja Católica na ilha (VIZIOLI, 1991). Mais tarde, em 1875, com a eleição de Charles Stewart Parnell ao Parlamento Britânico, renovaram-se as esperanças de independência e autonomia para Irlanda; até que, em 1890, um escândalo de adultério envolvendo o líder político foi o estopim para uma crise política que marcaria profundamente Joyce, então com nove anos, e todos de sua geração. O escândalo, com fortes tonalidades moralistas e participação decisiva de parlamentares católicos, se tornou assunto público, impedindo Parnell de ser reeleito: “Rejeitado, caluniado e frustrado, pouco depois morria o grande líder.” (VIZIOLI, 1991, p. 19).

Já no início do século XX, embora a Igreja continuasse a exercer enorme poder político, social e cultural sobre a Irlanda, a queda de Parnell produziu uma intensa onda anticlerical entre os grupos nacionalistas (LERNOUT, 2009), de modo que, neste começo de século, a Irlanda vivia um momento de grande efervescência política. É nesse contexto que desponta o Irish Literary Revival, movimento literário de tonalidade romântico-simbolista que se desenvolveu *pari passu* com o fervor nacionalista que acometia a nação. A fim de revitalizar a cultura nacional e desenvolver uma autêntica literatura irlandesa, o Irish Revival procurou resgatar o idioma gaélico, os valores e formas poéticas tradicionais, bem como o passado mítico da nação.

Os “revivalistas”, como ficaram conhecidos os poetas e dramaturgos liderados por William Butler Yeats, tiveram um papel fundamental na modernização das letras e da dramaturgia irlandesa. Arregimentados em torno do Irish Literary Theatre, fundado

em 1899, o grupo inicialmente encenava peças que desafiavam o gosto do público, ávido por temas nacionalistas, mas logo assumiram uma orientação mais afeita ao gosto médio. Joyce, que aplaudira vigorosamente a peça de Yeats *The Countess Cathleen*, enquanto os demais estudantes irlandeses a vaiaram por ser “antiirlandesa”, ficou profundamente desapontado com a postura condescendente daqueles que denominaria mais tarde de “companhia de comediantes” (JOYCE, 2012a, p. 160), em um poema satírico intitulado “Santo Ofício”, composto em 1904.

A esta altura, o Irish Revival já estava completamente embebido em uma atmosfera neorromântica que se adequava bem à tentativa desses autores de revigorar o passado nacional por meio da arte. De acordo com Bruce Stewart (2006, p. 133):

At that time, Ireland was gripped by a mood of romantic nationalism which did not readily embrace modernist ideas in politics and religion, other than those which confirmed the importance of the ‘imagined community’ [...]; and just as romanticism seemed preferable to realism for nationalists of the day, archaism rather than innovation was the dominant mode for literary revivalists (though that inevitably involved some degree of literary experiment).

Joyce jamais se encaixou na “panelinha” revivalista, com relação à qual se considerava a “cloaca” (JOYCE, 2012a, p. 161), como escreve no poema supracitado. Para ele, a encenação de temas nacionais em idioma local era uma atitude provinciana, reivindicando, em seu lugar, uma orientação mais cosmopolita para a literatura irlandesa. Ainda em 1901, Joyce escreve um furioso artigo (“O dia da plebe”) contra os rumos que tomava o Irish Literary Theatre. Nele, demarca a posição que o artista deveria tomar em face da vontade popular, devendo se “servir da turba”, mas tomando o “cuidado de isolar-se dela” (JOYCE, 2012a, p. 72), e aponta o moralismo da “ralé” que dominava os teatros irlandeses. Apesar de louvar os avanços artísticos que o Irish Theatre havia alcançado até ali, condena sua rendição fácil às demandas populares, submetendo-se à condição de “propriedade da plebe da mais atrasada raça da Europa.” (JOYCE, 2012a, p. 73). Afirma, ainda, que o artista que se conforma em servir a sociedade acaba refém de seus grilhões, degradando a autonomia da sua visão artística.

Incomodava a Joyce o idealismo ingênuo dos revivalistas. Estes, ao buscarem no passado nacional valores tradicionais, acabavam por mascarar a verdadeira realidade irlandesa. Veiculavam assim uma visão hipócrita e mistificada da Irlanda, que em nada condizia com a nação observada pelo escritor. Como aponta Herbert Howard (apud VIOLI, 1991, p. 21):

eles falavam de castidade irlandesa, enquanto ele próprio via o lavrador irlandês como *le grand masturbateur*; falavam da importância do gaélico, enquanto ele considerava essa língua um instrumento grosseiro; atacavam o materialismo da Inglaterra comercialista, enquanto ele argumentava que o lavrador irlandês era tão ganancioso quanto o de Yorkshire.

Enquanto os revivalistas tinham “os olhos postos no passado; ele estava absorto no presente”, ressalta Vizioli (1991, p. 20). É nesse sentido que, em 1900, Joyce apresenta à Literary and Historical Society do University College um polêmico ensaio intitulado “Drama e vida”, no qual, contrariamente à tendência passadista dos revivalistas, defende a permanência de uma força dramática na vida comum e a possibilidade do artista extrair do presente “paixões imortais” e “verdades humanas” (JOYCE, 2012a, p. 46):

Nos nossos dias, a selvageria épica tornou-se impossível pela vigilância da polícia, e a cavalaria foi morta pelos oráculos da moda dos bulevares. [...] No entanto, penso que ainda se pode extrair da melancólica monotonia da existência um pouco de vida dramática. O homem mais vulgar, o mais morto entre os vivos, pode ter um papel num grande drama. [...] A grande comédia humana de que todos participamos oferece um terreno ilimitado para o verdadeiro artista, tanto hoje quanto ontem e na antiguidade. (JOYCE, 2012a, p. 46).

Compreende-se, portanto, que a predileção de Joyce não era por um irlandês mítico e de espírito guerreiro perdido em algum lugar do passado (KIBERD, 2012), mas pela Irlanda contemporânea, dos bares, da pobreza e dos marginalizados, uma Irlanda atrasada e degradada, da qual o artista deveria se libertar por meio de sua capacidade imaginativa, transfiguradora e transcendente, conquanto devesse extrair da própria degradação o material para criação e superação desse estado de coisas. Segundo Vizioli (1991, p. 21):

a atmosfera cultural de Dublin era mesmo irremediavelmente provinciana e asfixiante. Portanto, era sobre isso que tinha de escrever, retratando a pobreza material e moral a seu redor, o despropósito de tudo, e a sua frustração de homem e de artista.

Para Joyce, “*art was a confrontation with, not an escape from, reality.*” (BULSON, 2006, p. 3). Como exclama Stephen Daedalus, *alter ego* do escritor, em *Stephen herói*: “esse é o grande erro que as pessoas cometem. A arte não é uma fuga da vida!” (JOYCE, 2012b, p. 67).

Contra o romantismo nacionalista dos colegas de geração, Joyce reivindicava uma visão menos exultante da sociedade irlandesa. Em lugar de um romantismo solar e exalta-

do, o autor invoca um romantismo das trevas<sup>2</sup> e negativo<sup>3</sup>, cujo fundamento está mais em confrontar os valores nacionais que em enaltecê-los. “Desejava chocar seus compatriotas com uma consciência mais profunda de seus autoenganos”, assinala Kiberd (2012, p. 17). Anthony Burgess (1994, p. 29), por sua vez, considera que o propósito de Joyce nunca foi se tornar o “senador-bardo de uma república atrasada”. Em outras palavras, o escritor rejeitava o ideal do poeta guia da nação, de voz retumbante e identificado com o corpo coletivo<sup>4</sup>, em prol do poeta incompreendido, solitário, contrário às normas de conduta e detentor de uma voz poética melancólica e carregada de negatividade. Eis porque a figura romântica na qual Joyce personifica seus ideais de artista é o perfeito modelo irlandês do poeta maldito: James Clarence Mangan.

Joyce parece ver, neste poeta do século XIX, um temperamento romântico mais afeito à transfiguração, através do poder imaginativo, daquela “melancólica monotonia da existência”, mencionada em “Drama e vida”. O autor trata de Mangan em dois ensaios, datados de 1902 e 1907. Como nos alerta Burgess (1994), os ensaios de Joyce interessam menos à compreensão de seu objeto de análise que de seu autor. Os dois ensaios sobre Mangan dizem pouco sobre o poeta oitocentista e muito sobre Joyce. A partir deles, o escritor enseja “*an account of his developing theories on art and the figure of the artist*” (COUT, 2018, p. 27). É possível, portanto, decantar deles o modo como Joyce compreende o romantismo, de modo geral, e o artista romântico, em particular, fundado em dois atributos centrais: a **melancolia** e a **imaginação criadora**.

O primeiro ensaio, derivado de uma conferência proferida diante da Literary and Historical Society, e escrito em um estilo ornamentado, exuberante e poético<sup>5</sup>, é a voz de um jovem ousado e provocativo que almeja se consolidar como “*a stylish polemicist, an*

---

<sup>2</sup> Nos reportamos aqui às duas faces do romantismo elencadas por Walnice Nogueira Galvão (2013, p. 70): “Se uma é jovem, rósea, imersa nos sentimentos e na natureza, solar em suma, a outra é noturna, *noir* ou *dark*. Esta outra face manifesta-se forçosamente nos mais recalcitrantes à revolução industrial, que encaram com apreensão o predomínio da indústria e da máquina sobre as pessoas, ou do capital sobre o trabalho, acarretando a uniformização da vida, a automatização, a linha de montagem. A tudo isso vinha acrescentar-se a degradação que assolava homens, tecido urbano e paisagem. Rebeldes, não conformistas, intransigentes, estes poetas, levando avante suas propostas, avançariam por vias proibidas como o satanismo, o esoterismo, o sobrenatural, o sadismo. Uma de suas mais notáveis derivações é a figura do poeta maldito.”

<sup>3</sup> “Romantismo negativo” é o termo cunhado pelo crítico Morse Peckham para designar os românticos revoltados e angustiados com as limitações existenciais impostas pela sociedade moderna, explorando dimensões obscuras e malignas da experiência humana como reação a essa condição. Seu grande modelo é o poeta inglês Lord Byron. Conferir o verbete “Negative Romanticism”, presente na *Encyclopedia of Romanticism* (GOLDSTEIN, 1992).

<sup>4</sup> O tipo de poeta que, como ressalta Galvão (2013), tem no francês Victor Hugo um de seus representantes **mais emblemáticos**.

<sup>5</sup> Marcadamente influenciado pelo ensaísmo impressionista e esteticista de Walter Pater, o que incorre em uma argumentação um tanto quanto nebulosa (CLARE, 2009).

*opinionated and thoroughly modern innovator*” (CLARE, 2009, p. 249). Diante de uma audiência de nacionalistas que raramente lembrava-se de Mangan, mas que àquela altura apropriava-se de sua imagem como uma espécie de símbolo nacional, Joyce procura livrar o poeta das amarras da nação e torná-lo o protótipo do artista proscrito por um público ignorante e hostil (BULSON, 2006). O que Joyce almeja demonstrar neste primeiro ensaio é a luta de Mangan para transcender os limites impostos pelo legado histórico nacional e afirmar a autonomia de sua arte.

O segundo ensaio, por sua vez, uma tradução revisada pro italiano do texto anterior com vistas a ser apresentado a um público estrangeiro durante uma conferência proferida na Università Popolare di Trieste, traz uma exposição mais sóbria, livre dos arroubos poéticos da primeira versão, além de uma posição mais crítica quanto às fragilidades da personalidade poética de Mangan, visto agora como um “poeta mais ou menos inócuo” (JOYCE, 2012a, p. 192). Neste texto, o ensaísta irmana-se de Mangan ao referir-se a si mesmo como um “compatriota exilado” (JOYCE, 2012a, p. 188), sugerindo uma comunhão entre ambos tanto na condição existencial quanto na situação desta “língua estranha” (JOYCE, 2012a, p. 188) para a qual Joyce transporta a voz de seu conterrâneo.

A conferência de 1902 tem início com uma discussão a respeito das escolas clássica e romântica sobre a qual vale nos determos para melhor compreender como Joyce entende essas tendências estéticas. Mais do que movimentos artísticos estáticos no tempo, restritos a momentos históricos precisos e em constante oposição, Joyce (2012a, p. 77) defende que “ambos são estados mentais permanentes”, que subsistem à toda realização artística. Embora reprove o “temperamento impaciente” (JOYCE, 2012a, p. 78) da escola romântica e a dificuldade que tem em “preservar sua coerência” (JOYCE, 2012a, p. 78), resignando-se à incapacidade de dar forma aos seus ideais inalcançáveis<sup>6</sup>, Joyce admira a verve romântica para perscrutar o mistério oculto da realidade por meio do espírito imaginativo, em oposição ao apego ao “materialismo” (JOYCE, 2012a, p. 78) vulgar da escola clássica. Por essa razão, “a união das escolas” (JOYCE, 2012a, p. 78) possibilitaria suprir as carências e conflitos internos de cada uma individualmente: o idealismo informe da primeira e o apego excessivo ao mundo material da segunda.

No que se segue, Joyce estabelece uma distinção entre literatura e poesia, tomando emprestado o sentido pejorativo de “literatura” aventado por Paul Verlaine (1999, p. 128) no famoso verso final de “Art Poétique”: “*Et tout le reste est littérature.*”

<sup>6</sup> Joyce (2012a, p.78) reprovava a tendência romântica a desdenhar “todo método destinado a transformar e moldar as coisas presentes”, e chega mesmo a falar nas “figuras inacessíveis” mobilizadas pelo temperamento romântico, que acabariam por se degenerar em meras “sombras débeis”. Destino este que, como aponta Stewart (2006), o escritor acreditava ser o de Yeats e dos revivalistas.

Poesia, no sentido que o poema verlainiano confere ao termo, seria o voo imaginativo, a criação poética vaga e sugestiva, mas refletida e construída com esmero<sup>7</sup>, constituindo uma autêntica transposição musical<sup>8</sup> de imagens sensíveis, sensações e estados de alma. Literatura, por sua vez, seria um domínio intermediário entre os verdadeiros escritos poéticos (que não se confundem necessariamente com a composição em versos, isto é, o poema) e os escritos triviais<sup>9</sup>.

A seguir, aludindo novamente à música<sup>10</sup>, Joyce toma como exemplo Shakespeare e o próprio Verlaine para ilustrar como esses artistas atingem, pela maturação do trabalho formal, um grau de naturalidade da criação poética a ponto de esta alcançar a plenitude das emoções e sensações que transmite. Ela se torna, assim, uma criação artística pura e autônoma, cujo sentido encontra-se somente nela mesma:

Uma canção de Shakespeare ou de Verlaine, que parece tão livre e viva quanto distante de todo propósito consciente, como a chuva que cai em um jardim ou as luzes de um final de tarde, revela-se afinal a expressão rítmica de uma emoção que nenhum outro meio poderia comunicar com semelhante justeza. (JOYCE, 2012a, p. 79).

Com essa exposição, Joyce (2012a, p. 79) se opõe à busca pela mensagem contida na obra, objetivo daqueles “envolvidos com coisas profanas”<sup>11</sup>, preocupando-se, isto sim, com a força da significação poética expressa pela imaginação criadora e formalizada em obra de arte. Assim, o que podemos depreender da visão joyciana da arte romântica é uma rejeição do idealismo abstrato do romantismo em razão de um rigoroso trabalho formal<sup>12</sup>, sem com isso excluir o poder da imaginação criadora de transcender a realidade e transfigurar a vida pela operação poética. É nesse sentido que, mais adiante, o autor se

<sup>7</sup> “*Il faut aussi que tu n’aïlles point / Choisir tes mots sans quelque méprise*” (VERLAINE, 1999, p. 126).

<sup>8</sup> “*De la musique avant toute chose*” (VERLAINE, 1999, p. 126).

<sup>9</sup> Em *Stephen herói*, Daedalus articula essa estrutura no formato de um “cone”: “O termo ‘literatura’ agora lhe parecia um termo depreciativo e ele o empregava para designar a extensa região mediana situada entre o ápice e a base, entre a poesia e o caos dos escritos esquecidos.” (JOYCE, 2012b, p. 60).

<sup>10</sup> É conhecida a predileção dos poetas românticos e simbolistas pela música, como uma forma de arte absoluta e integradora, a que todas as demais formas artísticas aspirariam.

<sup>11</sup> O sentido dessa passagem fica mais claro em *Stephen herói*, em que o ensaio lido por Stephen retoma ideias contidas no ensaio sobre Mangan. No romance, Stephen se opõe à “concepção puritana do objetivo estético”, princípio segundo o qual “o objetivo da arte é instruir, elevar e entreter.” (JOYCE, 2012b, p. 61). Demarcando sua oposição a tal concepção, Daedalus afirma que “a ausência de um código específico de convenções morais não degrada o poeta” (JOYCE, 2012b, p. 72).

<sup>12</sup> Também Daedalus, a partir da leitura de Blake e Rimbaud, chega à conclusão de que “o artista precisava trabalhar incessantemente a sua arte se desejasse expressar plenamente a mais simples das concepções e acreditava que cada momento de inspiração requeria pagamento antecipado. Tinha dúvidas quanto à veracidade do provérbio ‘O poeta nasce, não é feito’, mas tinha certeza quanto à veracidade do seguinte: ‘O poema é feito, não nasce’.” (JOYCE, 2012b, p. 24).

refere à vida intensa dos poetas, exemplarmente Dante e Blake<sup>13</sup>, capazes de tomar “em seu âmago a vida ao seu redor” e lançá-la “novamente para fora, entre a música das esferas.”<sup>14</sup> (JOYCE, 2012a, p. 85).

No interior do paradigma trans histórico em que Joyce insere o temperamento clássico<sup>15</sup>, portanto, os grandes românticos ingleses, como Byron, Shelley e Blake (bem como artistas anteriores e posteriores de sua predileção), estão entre aqueles capazes dessa transmutação da experiência vital em forma artística:

More than the simple affiliation to a certain idea of Romanticism, the young critic seems concerned with defining whether an artist or movement rightly interpreted his own Romantic inheritance, not losing its hold on life and reality, as well as, in the specific field of art, the controlling device of form. (COUT, 2018, p. 44).

Após a discussão sobre as escolas romântica e clássica, Joyce adentra a exposição sobre Mangan propriamente dita, nos proporcionando sua visão do artista romântico.

O poeta irlandês perfilado por Joyce em ambos os ensaios é uma figura exótica e excêntrica, um alcoólatra viciado em ópio, que teria permanecido “um estranho em seu país, uma figura rara e antipática nas ruas, pelas quais ia avançando solitariamente como alguém que expia pecados antigos.” (JOYCE, 2012a, p. 79). Mangan aparece como um errante solitário, que caminha soturno e atormentado por Dublin, como um penitente em sua “*via crucis*” (JOYCE, 2012a, p. 190), transitando pelo submundo dublinense, “em meio ao suprassumo da escória local” (JOYCE, 2012a, p. 190).

Os anos de juventude de Mangan se assemelham muito aos do próprio Joyce, ao menos nos aspectos destacado pelo ensaísta: ambos tiveram uma infância miserável e cresceram em meio à grosseria e vulgaridade, sempre atormentados pela figura paterna

---

<sup>13</sup> Em um ensaio datado de 1912 dedicado a Blake, Joyce (2012a, p. 235) exalta seu “sentido inato da forma” e o modo como, em sua poesia, estão magistralmente associados a “faculdade visionária” e a apurada “faculdade artística”.

<sup>14</sup> Como exposto por Daedalus, o artista, para Joyce (2012b, p. 60), se posicionaria como um mediador entre “o mundo das suas experiências e o mundo dos seus sonhos”, ou seja, seria aquele capaz de transmutar a realidade sensível pela força da imaginação, a partir de uma “dupla aptidão, uma aptidão seletiva e uma aptidão reprodutiva”. Em outras palavras, o verdadeiro poeta é aquele capaz de selecionar os dados da experiência e transpô-los para a forma artística mais adequada e esmeradamente urdida: “o artista capaz de livrar a alma sutil de uma imagem que reflete o emaranhado das circunstâncias que a definem com mais exatidão e reincorporá-la a circunstâncias artísticas selecionadas como as mais propícias seria o artista supremo.” (JOYCE, 2012b, p. 60).

<sup>15</sup> Em *Stephen herói*, Daedalus afirma sentir desprezo “por críticos que consideravam ‘grego’ e ‘clássico’ termos sinônimos” (JOYCE, 2012b, p. 24).

repressora, que Mangan descrevia como uma “*boa constrictor*” (JOYCE, 2012a, p. 80). Embora muitos considerassem o relato de Mangan a ficção de uma mente perturbada, Joyce diz ver autenticidade nele, chegando a identificar-se com a imagem do “garoto sensível” (JOYCE, 2012a, p. 80) confrontado por “naturezas vulgares” (JOYCE, 2012a, p. 80), que encontrava refúgio para a hostilidade da vida real na solidão introspectiva e no “mundo de sonhos, naquele santuário do espírito onde por vários séculos os sábios e os infelizes escolheram habitar.” (JOYCE, 2012a, p. 193).

Nesta imagem de uma vida enclausurada num devaneio permanente para onde teriam se evadido, no decorrer da história, os gênios atormentados, começa a se desenhar a representação joyciana do artista melancólico encarnado por Mangan. A sensibilidade contemplativa do poeta teria, segundo Joyce (2012a, p. 80), lhe refinado uma “fraqueza natural”. O autor, neste ponto, parece aludir à ambivalente melancolia, afecção que durante séculos acometeu os poetas e artistas de gênio. Tratar-se-ia, então, da compleição melancólica do poeta, responsável por estimular sua tendência reflexiva, que, por sua vez, aprofundaria sua enfermidade.

Aqui, vale abrir um breve parêntese para esclarecer alguns pontos que perpassam a longa tradição médico-filosófico-poética da melancolia, que nasce na Antiguidade e alcança seu apogeu no século XIX. Desde o *Problema XXX*, atribuído a Aristóteles (1998), que já se destaca a predileção para o abatimento e a tristeza, acompanhado de rompantes de excitação e êxtase, daqueles em cujo organismo predomina uma quantidade excessiva de bile negra, substância responsável pelo temperamento melancólico<sup>16</sup>, fator que torna os melancólicos excepcionais na poesia, nas artes e na filosofia. Saliente-se que o morbo melancólico é passível de afetar qualquer ser humano, mas há indivíduos naturalmente melancólicos, que sentem com maior impacto a influência nefasta da bile negra (PIGEAUD, 1998), de onde podemos compreender a referência de Joyce à “fraqueza natural” de Mangan.

Durante o Renascimento, na obra do pensador humanista Marsílio Ficino, essa predileção natural será associada a aspectos astrológicos: melancólicos são aqueles nascidos sob o signo de Saturno, cuja influência cósmica incorre consecutivamente em um dom contemplativo, útil para as artes, e uma sensibilidade frágil, suscetível à enfermidades, tristeza e angústia. “Ter nascido sob o signo de Saturno [...] implica a um só tempo privilégios sobe-

---

<sup>16</sup> Segundo a doutrina hipocrática dos quatro humores (fleuma, sangue, bile amarela e bile negra), a saúde dependeria de um equilíbrio entre essas três substâncias que coexistiriam no corpo humano. Uma disfunção da bile negra ocasionada por, dentre outros motivos, má alimentação, poderia incorrer em distúrbio melancólico, cujos efeitos psicossomáticos variam entre abatimento, medo, ataques epiléticos e úlceras na pele.

ranos e riscos consideráveis”, assinala Starobinski (2016, p. 97). Durante o Renascimento, “a idade de ouro da melancolia” (STAROBINSKI, 2016, p. 52), o temperamento melancólico adquiriu estatuto de nobreza, passando a figurar como “o apanágio quase exclusivo do poeta, do artista, do grande príncipe, e sobretudo do verdadeiro filósofo.” (STAROBINSKI, 2016, p. 52). Posteriormente, após um refluxo na Era da Razão, a melancolia recupera novamente sua dignidade na Era Romântica, tornando-se o elemento próprio da arte e da poesia, figurando como signo da falta congênita do homem e tentativa angustiada de recuperar um estado idílico perdido. Segundo Andrew Solomon (2018, p. 300), durante esse período “a melancolia era considerada não uma condição que levava ao insight, mas o próprio insight.” Artista e arte tornavam-se, então, essencialmente melancólicos.

De volta ao relato de juventude de Mangan, Joyce afirma que quando o poeta era questionado sobre a inverossimilhança dos acontecimentos narrados, dizia a seus detraedores que talvez os tivesse sonhado. A esse respeito, Joyce (2012a, p. 193) comenta que, para Mangan, “o mundo tornara-se evidentemente algo irreal e de pouca importância.” Sua “natureza tão sensível”, diz Joyce (2012a, p. 193), tornava impossível para ele abandonar os sonhos em nome de uma “vida segura e ativa”. Ele sentia o mundo como que desrealizado, em um estado de delírio permanente, que tomava a “feição da mais cara realidade” (JOYCE, 2012a, p. 193), e no interior do qual seu “coração jovem e puro” (JOYCE, 2012a, p. 80) encontrava abrigo. O que Joyce (2012a, p. 194) parece descrever aqui é a fantasia perturbada do melancólico, ensimesmado e encerrado em seu universo particular, levando-o a buscar num “mundo fictício [...] o que ali se encontra em medida insatisfatória, ou simplesmente não se encontra.” O sujeito melancólico detém uma paixão pelo negativo e pelo avesso da vida: sua angústia existencial faz com que se evada do real, rejeitando a vida prática em razão da contemplação de um mundo fantasioso, um mundo habitado por fantasmas, fenômeno este que Starobinski (2016, p. 175) denomina de “sentimento de ‘teatralidade’ do mundo exterior”:

Aos olhos do deprimido, é corrente que a paisagem ao redor não tenha consistência nem realidade. O mundo já não tem peso. Está contaminado por algo falso e enganador. As atividades humanas parecem não ter sentido. Os homens cumprem os seus afazeres, mas o seu vaivém, para o melancólico, não passa de gesticulação inquietante e absurda. [...] Ele tem a convicção de que os seres reais estão mortos e de que só tem diante de si substitutos. (STAROBINSKI, 2016, p. 175).

Segundo Joyce (2012a, p. 83), o mesmo “sentimento de dor e de amargura” teria levado Mangan a se ocultar em suas traduções e na criação de personas e pseudônimos,

evidenciando a tendência do melancólico à despersonalização e ao mascaramento, revestindo sua face com a máscara de seus personagens<sup>17</sup>. Robert Burton, autor da *Anatomia da melancolia*, é um exemplo clássico desse processo de mascaramento. Na obra, o autor assume o pseudônimo de Democritus Junior e inicia o texto com um prefácio satírico no qual, sob a máscara de Demócrito, fustiga os vícios da sociedade em que vive. A enorme quantidade de citações mobilizadas por Burton na *Anatomia* leva a pensar na relação entre a melancolia e a inserção de um discurso tomado de empréstimo, como se o melancólico atestasse uma “confissão de ‘insuficiência’” (STAROBINSKI, 2016, p. 159), e necessitasse, por isso, sair de si mesmo para dar lugar a um outro. Tal condição lhe confere uma capacidade mimética e polimórfica, isto é, uma propensão a imitar outros tipos humanos e recriar a si mesmo em novas personalidades. É o que afirma Jackie Pigeaud (1998, p. 13) quando destaca a dimensão plástica e multiforme da melancolia, que faz do melancólico alguém apto a abarcar uma “multiplicidade de caracteres”.

Se Mangan se oculta por detrás de suas criações, Joyce, que também se reconhece como melancólico<sup>18</sup>, utiliza a máscara de Mangan para criticar seus compatriotas. Ele incorpora o fantasma do poeta nacional a fim de assombrar seus conterrâneos com a imagem amaldiçoada do gênio proscrito. A persona de Mangan funciona como um catalizador da revolta de Joyce. Por intermédio do poeta,

o escritor pode expressar a sua revolta e o seu ressentimento: atacar impunemente os defeitos da sociedade e de seus mestres. O que se pode recriminar nele? Ele faz a pintura de um personagem. Não ataca as instituições, descreve um misantropo. (STAROBINSKI, 2016, p. 180-181).

A descrição física que Joyce nos oferece de Mangan reforça ainda mais a condição melancólica do poeta: sua fisionomia cadavérica e a tez pálida em decorrência do paupérrimo e desregrado estilo de vida que levava, habitando um “quarto escuro e sórdido” (JOYCE, 2012a, p. 190) e alimentando-se apenas do suficiente para sobreviver. O poeta, que tinha uma propensão ao álcool, ao ópio e à volúpia, passava a maior parte de seus dias enfurnado na biblioteca estudando, e durante a noite transitava pelas

---

<sup>17</sup> Clare (2009, p. 259), comparando Mangan a Kierkegaard e Fernando Pessoa, reforça essa proposição ao associar a tendência à despersonalização desses escritores com as condições existenciais que os envolviam: “*Each suffered from intense feelings of isolation, amplified by their state of provincial exile from the cultural capitals of Europe, and existential and spiritual angst, which prompted them to publish under a sequence of pseudonyms (or “heteronyms” as Pessoa called them), and which in turn enabled an escape from and rejection of the self and its many shortcomings.*”

<sup>18</sup> Assim se descreve o autor em carta a Nora Barnacle datada de 1º de novembro de 1909: “*I am a devilishly [sic] melancholy fellow myself*” (JOYCE, 1975, p. 177).

“lúgubres tavernas do bairro” (JOYCE, 2012a, p. 190). Joyce (2012a, p. 190) ressalta que Mangan bebia pouco, contudo “sua saúde estava tão debilitada que a bebida exercia um efeito tremendo nele.”

Pode-se notar aqui duas causas da melancolia e um de seus sintomas: a solidão e o estudo excessivo estão entre os fatores mais conhecidos da enfermidade melancólica, enquanto, por outro lado, a mesma enfermidade torna seu portador propenso a uma existência inquieta e errante (STAROBINSKI, 2016). Pigeaud (1998) chama atenção ainda para a tendência do melancólico a buscar nos prazeres e nos vícios um modo de aplacar a dor causada pela combustão da bile negra em seu organismo. É desse modo que podemos entender quando Joyce (2012a, p. 81) diz de Mangan que “são apenas os [...] excessos que o salvam da indiferença.”

Outro traço melancólico da aparência do poeta são seus olhos, única característica que destoa do todo por seu brilho inquietante, um olhar delirante, febril, vidrado e vago, como se a enxergar algo oculto no ar: “Seu corpo estava seco, e seus olhos, nos quais uns brilhos infrequentes pareciam esconder as memórias horríveis e voluptuosas de suas visões, eram grandes, fixos e vagos; sua voz se tornara lenta, fraca e sepulcral.” (JOYCE, 2012a, p. 191). Além do olhar, é possível notar na descrição alguns dos traços emblemáticos do sujeito melancólico: o corpo seco, a lentidão e morbidez da fala. A *secura* é um dos signos por excelência da melancolia, causada pelo aquecimento da bile negra, que consome o espírito e seca o corpo; enquanto que a fala se torna arrastada e balbuciante em razão da dificuldade do melancólico em se comunicar com o mundo ao seu redor (SCLIAR, 2008). Já os olhos são considerados a via de escape do morbo melancólico, por onde são exalados os vapores negros da síndrome atrabiliária (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979).

Vale lembrar, nesse sentido, que os Padres da Igreja chamavam atenção para o olhar obsessivo e fantasioso do acidioso medieval<sup>19</sup> (AGAMBEN, 2007). O melancólico é, por isso, alguém acometido por delírios voluptuosos e aterrorizantes, pois sua memória excitada retém demais os fantasmas do desejo, projetando-os em visões. Os olhos de Mangan, grandes, brilhantes e perturbadores, tal como Joyce os descreve, remetem ao olhar carregado de melancolia que revestirá Satã a partir das obras de Marino e John Milton (PRAZ, 1996; FERNÁNDEZ, 2007), e que, entre os românticos, irá constituir as feições diabólicas que o próprio artista irá cultivar em sua aparência, como signo da revolta e angústia do poeta.

---

<sup>19</sup> Acédia ou acídia é a versão moralizada da melancolia na Idade Média. Tratada como pecado mortal que acometia principalmente os monges, lançando-os em um estado de torpor existencial e afastamento de Deus, a acídia era causada pelo sorrateiro demônio meridiano. Apesar de alguns autores distinguirem melancolia e acídia, Agambem (2007, p. 24), em *Estâncias*, discute a importância da “alucinada constelação da acídia” para a concepção melancólica que se desenvolverá posteriormente.

Também a maneira excêntrica e afetada com que se veste Mangan, lembrando um dândi<sup>20</sup> em sua extravagância, de alto chapéu cônico e guarda-chuva sempre à mão, seria, para Joyce (2012a, p. 81), o reflexo da “expressão semiconsciente de seu caráter”. Caráter este, segundo o ensaísta, “excessivamente autoconsciente” e “muito crítico” (JOYCE, 2012a, p. 81) para apreciar conversas fugazes e galanteios frívolos. Sua paixão não estava na vida cotidiana, mas na dedicação aos estudos, que o levaram a um impressionante conhecimento linguístico, além de um vasto domínio de tradições literárias e lendas medievais e orientais. Exceto por suas eventuais incursões nos excessos, Mangan vivera praticamente evadido da vida social. Quando de sua morte, a máscara mortuária que revestia seu rosto revelava uma “face refinada, quase aristocrática, cujas linhas delicadas exibem apenas melancolia e grande cansaço.” (JOYCE, 2012a, p. 190).

Se a personalidade, aparência e atitudes do poeta expressam sua melancolia, menos não pode ser dito de sua poesia, ao menos naquilo que Joyce a valoriza. Os maiores poemas de Mangan derivariam, segundo ele, de sua “nobre miséria” e da “devastação da alma” (JOYCE, 2012a, p. 83), expressando em elevadas “alturas melódicas” o “espírito da vingança” (JOYCE, 2012a, p. 196), e expondo “injustiças e dores, além da aspiração de quem sofreu e se sente compelido a grandes gritos e gestos quando a hora do lamento chega ao coração.” (JOYCE, 2012a, p. 83). O melancólico vive nessa tensão entre os momentos de angústia e exaltação, sua personalidade transita em uma corda bamba, ora abatido, ora eufórico, em estado de êxtase poético. Pode-se dizer, portanto, que o ser que aparece na lírica descrita por Joyce é um mártir que, nos momentos de arrebatamento, grita sua revolta, um ser que aceita nobremente seu martírio, pois vê nele o magma para criação. Em outras palavras, o poeta deve sofrer para criar pois não há criação sem sofrimento, um dos *topos* fundamentais da poética romântica.

Ainda segundo o ensaísta, o melhor da obra de Mangan é fruto de sua poderosa imaginação criadora, que lhe fornece a revelação poética da beleza. Revelação esta que, na referência a Shelley, se inflama como “uma brasa que se apaga” (JOYCE, 2012a, p. 194), aludindo a uma poesia que nasce da chama interna do poeta e queima intensamente até consumir sua existência. A referida passagem consta no célebre ensaio “Uma defesa da poesia”, no qual o romântico inglês postula a poesia como forma de revelação divina, uma força que nasce de dentro do poeta e que está a definhando no exato momento em que se insurge:

---

<sup>20</sup> A relação entre dandismo e melancolia é explorada por Adverse (2017), que aborda o modo como o vestuário participa do processo de autocriação identitária do dândi. As vestes do melancólico, em geral pretas, são uma forma de externar sua obscuridade interna.

A poesia é, com efeito, algo divino. [...] pois a mente, na criação, é como o carvão sendo consumido (*a fading coal*), ao qual alguma invisível influência, como um vento inconstante, desperta ao brilho temporário; este poder surge de dentro, como a cor de uma flor que desvanece e se altera enquanto ela desenvolve-se, e as partes conscientes de nossas naturezas não profetizam nem sua chegada quanto sua partida. Pudessem esta influência ser durável em sua força e pureza originais, e seria impossível prever a grandeza dos resultados; mas quando a composição começa, a inspiração já está em declínio, e a mais gloriosa poesia que já foi transmitida ao mundo seria, provavelmente, uma débil sombra das originais concepções do poeta. (SHELLEY, 2008, p. 114-115).

Aristóteles (1998), no já mencionado *Problema XXX*, alude à natureza pneumática da bile negra como fator responsável pelas oscilações entre aquecimento e resfriamento do humor melancólico. Quando aquecida a bile negra, o melancólico entra em um estado de “embriaguez” e “excitação”, e quando esfria, ele se torna abatido e propenso ao suicídio. O que faz do melancólico um sujeito disposto aos excessos eróticos, poéticos e suicidas é o *pneuma* constante na bile negra. Essa substância elementar, traduzida literalmente como “ar” ou “sopro quente”, também pode ser compreendida segundo a noção de “espírito fantástico” ou “fantasia”, entendido como um corpo sutil, mediador entre corpo e alma e responsável por vivificar o cosmo, o organismo e todos os sentidos (AGAMBEN, 2007). No decorrer da tradição poética ocidental, a ideia de “sopro vital” se desdobrará em metáforas relacionando o elemento aéreo e a imaginação: o ato de “inspirar”, ou seja, inalar ar, que aquece o corpo e anima a criação. A combustão aludida por Shelley pode ser entendida, portanto, como os influxos interiores ocasionados pelo processo de mediação do espírito fantástico entre as instâncias do humano e do divino, que colocam o poeta sob um estado de êxtase criador. A condição melancólica do poeta romântico, por sua vez, reside justamente nessa explosão criadora seguida de um apagamento, isto é, na sua disposição para morrer em razão da criação original e autêntica (PINEZI, 2018).

A noção de inspiração, tão cara aos românticos, em geral está associada à figura da mulher amada: a musa inspiradora, idealizada e inalcançável. Mais uma vez, é o influxo dos espíritos, que captam a imagem (ou fantasma) do ser amado por meio da visão, retêm sua imagem no coração do poeta, e, através da memória, dá vida às imagens poéticas por um processo de reiteração obsessiva dos fantasmas interiores<sup>21</sup>:

A associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a sua justificação precisamente na exacerbada prática fantasmática,

<sup>21</sup> Para uma recensão aprofundada do complexo sistema médico-mágico-filosófico da pneumo-fantasmologia que se desenvolve de modo mais sistemático na obra de Marsílio Ficino, ver o primeiro capítulo de *Estâncias*, de Giorgio Agamben (2007), intitulado “Os fantasmas de Eros”.

que constitui a sua característica comum. Ambas põem-se sob o signo do *Spiritus phantasticus*, o corpo sutil que não apenas proporciona o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, mas aparece também íntima e enigmáticamente ligado às mais nobres criações da cultura humana. (AGAMBEN, 2007, p. 52-53).

Essa paixão inflamada, irrealizável, obsessiva e fantasmática se revela, no caso de Mangan, na figura de Ameen, sua musa mítica, encarnação do ideal da beleza e da poesia, semelhante às damas da Idade Média ou às musas de Dante e Petrarca. A descrição que Joyce oferece desse ente feminino delinea os contornos do complexo fantasmal da melancolia amorosa, que internaliza o objeto amado por meio da visão e o transporta para um universo simbólico de ritmos, formas, signos, imagens e metáforas, isto é, o universo da palavra poética:

Essa figura que ele adora lembra os anseios espirituais e os amores imaginários da Idade Média, e Mangan situou sua dama num mundo repleto de melodia, luzes e perfumes, um mundo com o qual o poeta envolve inevitavelmente qualquer rosto contemplado com amor. Há apenas um ideal cavalheiresco, uma só devoção masculina, essa que ilumina as faces de Vittoria Colonna, Laura e Beatriz, assim como são iguais entre si a amarga desilusão e o desprezo por si mesmo, que encerram o episódio. (JOYCE, 2012a, p. 194).

Porém, contrariamente às musas inspiradoras renascentistas, o mundo em que a amada de Mangan habita é o universo mórbido e perverso das imagens românticas: “um mundo selvagem, um mundo das noites orientais.” (JOYCE, 2012a, p. 195). Os distúrbios do poeta incorrem na criação de um “mundo de imagens magníficas e terríveis, e todo o oriente que o poeta recriou em seu sonho flamejante, que é o paraíso do fumador de ópio, palpita nessas páginas de frases, símiles e paisagens apocalípticas.” (JOYCE, 2012a, p. 195). Mangan deteria, portanto, a fremente paixão poética que envolve o ser amado em uma dialética do sublime e do abjeto, da potência do desejo e da sua irrealização. Em suma, das tensões próprias à representação melancólica, que orbita em torno das ambivalências às quais o poetar romântico dará tanta ênfase: a elevação e a queda, a carnalidade e a espiritualidade.

Embora louve as qualidades poéticas de Mangan e seu sofrimento renitente em nome de sua arte, Joyce (2012a, p. 196) o recrimina por não deter a “coragem de seu próprio desespero”, isto é, a coragem de transformar sua angústia em arma de combate contra a sociedade que o preterira. Ele se submete à condição de vítima que lhe foi imposta e aguarda resignado o fim de “seus tristes dias de penitência” (JOYCE, 2012a, p. 196). Mangan permanecera, assim, um enamorado da morte, incapaz de transformá-la diale-

ticamente em força vital, como sugere Joyce (2012a, p. 86) profeticamente na seguinte passagem, sugerindo ser ele mesmo o homem que estaria por vir:

Sempre que o termo humano e a crueldade, esse monstro perverso procriado pela luxúria, aliam-se para tornar a vida algo ignóbil e sombrio e para maldizer a morte, chega o momento em que um homem de coragem tímida agarra as chaves do inferno e da morte e as lança longe no abismo, proferindo o elogio da vida, que o esplendor contínuo da verdade pode santificar, e o da morte, a mais bela forma de vida.

Aproximando-se do fim de sua exposição, Joyce (2012a, p. 197) afirma que a poesia, mesmo em suas formas mais fantásticas, é sempre uma “revolta contra o artifício, uma revolta, em certo sentido, contra a realidade”, uma forma de arte fundamentalmente conflituosa, sempre “em guerra com seu próprio tempo” (JOYCE, 2012a, p. 84), e que busca plasmar a irrealidade para revelar a mais profunda realidade: “Ela fala do que parece irreal e fantástico àqueles que perderam as intuições elementares que são a prova da realidade.” (JOYCE, 2012a, p. 197). A isto podemos associar as palavras de Agamben (2007), para quem o processo fantasmático da melancolia consiste na tentativa de delimitar uma tensão dialética entre o real e o irreal, entre o apreensível e o inapreensível, e assim “se apropriar do negativo e da morte” (AGAMBEN, 2007, p. 54), pois, segundo o filósofo, “só se formos capazes de entrar em relação com a irrealidade e com o inapreensível como tais, será possível apropriarmo-nos da realidade e do positivo” (AGAMBEN, 2007, p. 15). É no movimento contrário à tentativa de representar a realidade que o artista alcança o cerne do real, lição que a literatura modernista levará às últimas consequências.

Nesse sentido, Joyce (2012a, p. 197) declara que o poeta deve se libertar da influência daqueles que denomina de “ídolos da praça do mercado”: a sucessão das épocas, o espírito do tempo, a missão da raça; ídolos que acabam por impor ao artista submissão e exigências que corrompem a sua individualidade e a autonomia de sua arte. Mangan não teria sido capaz de alcançar plenamente esse objetivo, e sua revolta contra as injustiças não puderam livrá-lo das correntes que a raça e a nação lhe imputaram:

A história de seu país o envolve tão estreitamente que nem mesmo nas horas de extrema paixão individual é capaz de destruir seus muros. Em sua vida e em seus versos tristes clama contra a injustiça dos exploradores, mas quase nunca lamenta uma perda mais profunda que a de escudos e estandartes. (JOYCE, 2012a, p. 197).

É por esta razão que Joyce (2012a, p. 197) afirma que Mangan seria o herdeiro de uma “tradição vaga”, pois esta teria se tornado um fardo e uma obsessão, a qual o poeta “aceita com todos seus defeitos e lacunas, transmitindo-a tal como a recebera.” (JOYCE, 2012a, p. 197). Ele legaria, portanto, àqueles que o sucederiam, uma tirania tão cruel quanto a daqueles que combateu em sua poesia. O ensaio de 1907, nesse sentido, é uma espécie de enfrentamento desse legado maldito.

Por fim, Joyce (2012a, p. 198) lamenta que Mangan não tenha sido capaz de encontrar em si mesmo a força necessária para revelar a “beleza triunfante” e o “esplendor da verdade”, concluindo, enfim, que

é um romântico, um mensageiro *manqué*, o protótipo de uma nação *manqué*, mas, apesar de tudo isso, alguém que, como ele, expressou de maneira digna a indignação sagrada de sua alma não pode ter escrito seu nome na água. (JOYCE, 2012a, p. 198).

Apesar das ressalvas, Joyce localiza em Mangan o protótipo do poeta romântico no qual pode se arvorar para encontrar sua própria superação das limitações nacionais. Se Mangan escreveu sem uma “tradição literária nativa” (JOYCE, 2012a, p. 82) para lhe guiar, o que Joyce faz é forjar para si uma tradição, transformando Mangan em seu precursor, a fim de estabelecer, como apontado por André Cechinel (2012, p. 297), uma “tradição do abandono” na qual ele mesmo possa figurar.

A condição solitária, a existência sofrida, a insubmissão às imposições sociais e políticas, além de sua prodigiosa imaginação e inflamada paixão poética, frutos de seu temperamento melancólico, tornam Mangan uma figura propícia ao exercício de projeção do artista em formação. Mangan é, para Joyce, aquilo que Edgar Allan Poe foi para Baudelaire: uma idealização poética e um companheiro espiritual, uma imagem com a qual pode se identificar e na qual pode projetar seus próprios princípios artísticos e anseios existenciais. O Mangan dos ensaios é, enfim, um ente ficcional, um retrato do artista cujas pinceladas fortes trazem as marcas da personalidade que o retratou. Como escreve Seamus Deane (2004, p. 30): “*The portrait of Mangan is one of Joyce’s early fictions.*”

A revisão de suas posições com relação a Mangan no texto de 1907 revelam muito mais o confronto de Joyce com o avatar que criou para si em 1902 que uma revisão da figura histórica de Mangan propriamente dita. O ensaio de 1907, portanto, é uma forma de conjurar o espírito obsedante de Mangan para melhor exorcizá-lo. Como sugere Eric Bulson (2001), esse ensaio é como um réquiem, uma canção fúnebre dedicada a Mangan. Se o melancólico é alguém atormentado pela lembrança angustiante dos mortos, Joyce,

autodeclarado melancólico, se reporta ao fantasma do poeta nacional, tenta alcançá-lo por meio da palavra, a fim de velar o morto e expurgar sua própria melancolia. Mas, tal como Gabriel Conroy, no conto “Os mortos” (JOYCE, 2018), nota com perturbação a presença obsedante dos mortos persistente na memória dos que vivem, compartilhando ambos a mesma neve que cai, assim Joyce sabe que a sombra de Mangan irá lhe acompanhar e marcará toda sua literatura<sup>22</sup>.

Em síntese, a visão do artista romântico que Mangan fornece a Joyce é a de um penitente solitário, marginalizado e preterido por seu próprio povo, mas devoto ao ofício de artista. Como amante do negativo, Mangan transformou o sofrimento existencial e a paixão exaltada em combustível para criação, sendo capaz de alcançar elevadas altitudes poéticas ao transmutar sua condição melancólica em êxtase criador. Ele viveu em meio à decadência e dela extraiu sua poesia. Como afirmado em *Stephen herói*, a arte necessita disso, pois “se quisermos ter uma visão geral do mundo não podemos deixar de ver no declínio um processo de vida.” (JOYCE, 2012b, p. 27). Embora não tenha sido capaz de levar às últimas consequências essa transmutação dialética, é sobre os fracassos do poeta romântico que Joyce irá construir sua própria ascensão.

## REFERÊNCIAS

- ADVERSE, Angélica Oliveira. Absolutamente outro: [dandismo e melancolia]. *Palíndromo*, v. 11, n. 23, p. 99-117, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12541>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o Problema XXX, I*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BURGESS, Anthony. *Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BULSON, Eric. On Joyce’s Figura. *James Joyce Quarterly*, Tulsa, v. 38, n. 3-4, p. 431-451, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25477817>. Acesso em: 29 jun. 2021.
- BULSON, Eric. *The Cambridge introduction to James Joyce*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2006.
- CECHINEL, André. “Meus múltiplos Mins”. In: JOYCE, James. *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Organização de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Tradução de André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012. p.295-299.

---

<sup>22</sup> Pesquisas apontam para influência de Mangan na produção de Joyce mesmo em sua obra tardia. A esse respeito, ver Clare (2009) e McCourt (2014).

CLARE, Aingel. “Pseudostylic Shamiana”: James Joyce and James Clarence Mangan. *Joyce Studies Annual*, p. 248-265, 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26288746>. Acesso em: 4 jun. 2021.

COUT, Jacopo. *Portraits of the artist as a young romanticist: romanticism and the romantics in Joyce's early novels*. 2018. 234f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Filologia Euro-Americana) – Università di Pisa, Pisa, 2018.

DEANE, Seamus. Joyce the Irishman. In: ATTRIDGE, Derek. (ed.). *The Cambridge companion to James Joyce*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p.28-48.

FERNÁNDEZ, Alexis Navas. La beleza satânica: el diablo melancólico. *Boletín de arte*, n. 28, p. 153-172, 2007. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4478>. Acesso em: 3 jul. 2021.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. *Teresa*, São Paulo, n. 12-13, p. 65-78, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99057>. Acesso em: 29 mai. 2021.

GOLDSTEIN, Norma W. Negative Romanticism. In: DABUNDO, Laura. (ed.). *Encyclopedia of Romanticism: culture in Britain, 1780s-1830s*. London; New York: Routledge, 1992.

GOMES, Álvaro Cardoso. Edgar Allan Poe, heterônimo de Baudelaire? *Revista Letras*, Curitiba, n. 9, p. 5-15, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/31355>. Acesso em: 29 jun. 2021.

JOYCE, James. *Selected letters of James Joyce*. Organização de Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1975.

JOYCE, James. *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Organização de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Tradução de André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012a.

JOYCE, James. *Stephen herói*. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2012b.

JOYCE, James. Os mortos. In: JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018. p.204-257.

KIBERD, Declan. Introdução. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p.13-91.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Neldeln; Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

LERNOUT, Geert. Religion. In: MCCOURT, John. (ed.). *James Joyce in context*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009. p.332-342.

MCCOURT, John. ‘The last of the bardic poets’: Joyce’s multiple Mangans. In: STURGEON, Sinéad. (ed). *Essays on James Clarence Mangan: the man on the cloack*. Hampshire; New York: Palmgrave Mcmillan, 2014. p.124-139.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o Problema XXX, I*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998. p.7-77.

PINEZI, Gabriel. O gênio melancólico e o amor suicida: breve panorama de um problema de história da arte. *CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, 5, 2018, Maringá. *Anais Eletrônicos*. Maringá: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018, p.1893-1905.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. *Ide*, São Paulo, v. 31, n. 47, p. 133-138, 2008. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000200024](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200024). Acesso em: 1 set. 2021.

SHELLEY, Percy Bysshe. Uma defesa da poesia (A defence of poetry). In: SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma defesa da poesia e outros ensaios: a defence of poetry and other essays*. Tradução de Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008. p. 77-122.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEWART, Bruce. James Joyce. In: FOSTER, John Wilson. (ed.). *The Cambridge companion to the Irish Novel*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2006. p.133-152.

VERLAINE, Paul. Art Poétique / Ars Poetica. In: VERLAINE, Paul. *One hundred and one poems: a bilingual edition*. Tradução de Norman R. Shapiro. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1999. p.126-129.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1991.

# Censura e James Joyce: a publicação de *Ulisses* nos Estados Unidos e na Europa

Camille Vilela-Jones<sup>1</sup>

**Resumo:** *Ulisses* é um dos livros mais conhecidos do cânone ocidental. No entanto, sua fama se deve não só à qualidade da escrita de James Joyce, mas também à proibição de sua publicação em vários países ao redor do mundo. Talvez a sua entrada mais importante foi no mercado literário americano, uma saga de mais de vinte anos contra os órgãos de censura locais. Inicialmente publicado em série na revista literária americana *The Little Review*, não demorou para que uma das edições fosse censurada devido a trechos de *Ulisses*. Barrado então nos Estados Unidos, Joyce procurou editoras na Europa. Depois de várias recusas, a publicação de *Ulisses* finalmente aconteceu em fevereiro de 1922 através de Sylvia Beach, dona de uma livraria parisiense chamada *Shakespeare and Company*. Mesmo publicado na Europa, o romance não seria autorizado nos Estados Unidos antes de 1934. O aceite americano foi importante devido à influência de tal mercado literário internacionalmente, já que logo depois de 1934 outros países consequentemente removeram suas restrições contra o romance. A jornada da publicação de *Ulisses* ilustra os males da censura literária e evidencia o papel fundamental que diferentes mulheres tiveram na publicação desse importante clássico irlandês.

**Palavras-chave:** *Ulisses*; Joyce; censura; modernismo.

## Introdução

Inúmeros clássicos da literatura viram suas publicações serem proibidas e removidas da circulação pública ao longo dos anos. Um dos casos mais célebres é o de *Ulisses*, de James Joyce, publicado em 1922, na França. Depois de mais de uma década censurado, foi somente em 1934 que Joyce teve *Ulisses* finalmente publicado em solo americano. Tal abertura do país para a obra de Joyce foi seguida por várias outras nações. O próprio Joyce sabia da importância de ter seu livro publicado nos Estados Unidos e de sua influência em outros mercados internacionais. O prestígio e a relevância da abertura do mercado literário americano à obra de Joyce também determinariam a recepção e venda do livro em outros países e mercados. Se faz, então, necessária a observação e compreensão das condições dessa restrição e das dificuldades que Joyce encontrou ao tentar publicar sua obra neste país. Um marco no mundo literário, *Ulisses* é uma obra singular não só devido à escrita de Joyce, mas também à censura que sofreu.

---

<sup>1</sup> Camille Vilela-Jones é doutoranda em literatura inglesa na Florida State University. Anteriormente ela conquistou seu mestrado na Texas Tech University em linguística aplicada. O foco de estudo de Camille é unir esses dois campos dentro de uma ótica transnacional nas áreas de literatura comparada, literatura britânica e pós-colonialismo. Membro do conselho da Florida College English Association, ela atualmente também leciona na Florida State University em turmas de retórica e escrita, além de literaturas.

## 1. Publicando *Ulisses* lentamente

A publicação de *Ulisses* começou em 1918, enquanto Joyce ainda escrevia o romance, publicado em forma de livro em 1922. Os capítulos de *Ulisses* (comumente chamados de “episódios”) foram inicialmente publicados em série pela revista literária americana *The Little Review*, editada pelo casal Margaret Anderson e Jane Heap. O poeta Ezra Pound usufruía de certa influência sob a revista e recomendou às editoras a publicação do romance mais recente de Joyce. *The Little Review* era uma pequena revista literária cuja redação era sediada em Nova York. Suas publicações eram vanguardistas, feministas e até anarquistas, e muitos de seus leitores eram artistas (BIRMINGHAM, 2014, p. 88). Em 1917, Pound sugeriu para *The Little Review* o slogan “a revista lida por aqueles que escrevem outras revistas”, devido ao seu público da comunidade artista. A revista não tinha intenções comerciais e estava sempre à beira da falência. Era com frequência que suas editoras não conseguiam pagar os autores e sua circulação era pequena, vendendo em torno de dois mil unidades por publicação (GOULDING, 2005, p.44). Por várias vezes, outras revistas literárias emprestavam dinheiro ao *The Little Review* para evitar que fechasse as portas. Apesar de sua pequena circulação, *The Little Review* era conhecida dos escritores e forneceu apoio e publicação a vários escritores modernistas, principalmente aos poetas de vanguarda.

Ao ler as primeiras páginas do manuscrito de *Ulisses*, Margaret Anderson declarou uma frase que se tornaria famosa: “essa é a coisa mais linda que teremos, eu chorei. Nós o publicaremos nem que seja o último feito de nossas vidas” (LINTZ, 1967, p.66). Sua publicação iniciou-se em março de 1918. Margaret Anderson era então responsável por adquirir as notas de direito autorais de *Ulisses*. Robert Spoo (1998) menciona o Ato de Direitos Autorais de 1909 dos Estados Unidos, que dizia que uma obra não teria nenhuma proteção se não obtivesse a nota de direitos autorais em cada cópia do livro. Essas cópias deveriam ser levadas ao escritório de Direitos Autorais dos Estados Unidos e uma declaração de direito autoral deveria ser ali registrada (1998, p. 638). Os problemas de *Ulisses* com as autoridades americanas começaram então, pois não há confirmação de que Anderson tenha sempre adquirido uma declaração de direitos autorais para a publicação de cada episódio de *Ulisses* em *The Little Review*. De acordo com os arquivos do escritório de Direitos Autorais pesquisados por Spoo, existem apenas provas de que Anderson tenha cumprido com todos os requerimentos de direitos autorais referentes às primeiras quatro das 23 edições da revista que em que foram publicados episódios de *Ulisses* (SPOO, 1998, p. 636-637). Essa negligência da revista teria consequências para os direitos autorais de Joyce sob *Ulisses* mais tarde em solo americano.

## 2. *Ulisses* no tribunal americano

Em 1922, três instituições legais nos Estados Unidos foram responsáveis por barrar a circulação de vários livros modernistas, inclusive *Ulisses*: os estatutos de obscenidade, os poderes da alfândega e de agentes dos correios e a lei de direitos autorais (SPOO, 2011, p.634). Esses três aspectos da censura americana, em conjunto, colaboraram para que *Ulisses* não pudesse ser publicado no país por mais de uma década.

Pound várias vezes criticou as autoridades americanas dizendo que a lei de direitos autorais nos Estados Unidos “foi originalmente criada para favorecer o mercado de impressão, o que custaria a vida intelectual do país” (READ, 1970, p. 45). A proibição de *Ulisses* nos Estados Unidos ilustra perfeitamente a crítica de Pound e expõe as várias falhas das autoridades americanas mediante o mercado internacional literário.

Na época, os Correios americanos exerciam grande poder legal na nação. Birmingham (2014) conta que “cidades pequenas tinham uma loja de Correios antes mesmo de ter cemitérios”, e que elas eram instaladas antes mesmo de rodovias e telefones (BIRMINGHAM, 2014, p.109). Em 1919, as autoridades dos Correios dos Estados Unidos confiscaram três edições do *The Little Review* que continham episódios de *Ulisses*. Esses confiscos resultaram na perda da taxa de envio especial de que a revista usufruía por ser uma publicação não-comercial.

Essa não foi a primeira vez que *The Little Review* teve uma edição removida de circulação. Spoo realça que em 1917, a revista já havia sido censurada pelo diretor-geral dos Correios da cidade de Nova York devido a um conto de Wyndham Lewis considerado “obsceno, lascivo e libertino”. Tais edições não poderiam ser levadas ao escritório de Direitos Autorais. Os problemas de *The Little Review* se intensificaram em 1918, quando a partir de então não se têm mais provas de registros de direitos autorais sob o nome da revista ou de suas editoras (SPOO, p.637), o que provavelmente motivou a classificação dos Correios de várias edições da revista como obscenas. Com a reputação de publicações obscenas, o escritório de Direitos Autorais poderia se recusar a registrar declarações de direitos autorais, o que provavelmente aconteceu com a pequena revista literária.

Finalmente, em 1920, o secretário da Society for the Repression of Vice de Nova York, uma instituição criada para a fiscalização e supervisão da moral pública, apresentou uma queixa oficial às editoras da *The Little Review* devido à uma cena no episódio “Nausícaa”, na qual o personagem Leopold Bloom se masturba. O Court of Special Sessions de Nova York, que lidava com delitos menores, julgou as editoras como culpadas por publicar obscenidades dentro do código penal do estado. Cada uma foi

multada com cinquenta dólares, uma sentença leve (SPOO, 2011, p. 70). Elas também entraram em um acordo de não continuar a publicar *Ulisses* na *The Little Review*. Essa foi a primeira vez que *Ulisses* sofreu uma condenação formal em um tribunal americano.

Antes do caso de obscenidade em *Ulisses* ser julgado pela corte americana, o editor estadunidense B.W. Huebsch já tinha demonstrado interesse em publicar *Ulisses* como um livro completo em solo americano. Huebsch já havia publicado outras obras de Joyce no país e anos depois faria o mesmo com *Finnegans Wake*. O resultado do julgamento, no entanto, o fez retirar a sua proposta. Em uma carta para o advogado das editoras, John Quinn, ele disse que somente publicaria a obra “se mudanças fossem feitas ao manuscrito. Se Joyce se negar a fazer as alterações, eu terei que negar a sua publicação” (SPOO, 1998, p.638). Joyce continuou a recusar a realizar alterações ao seu livro. Huebsch argumentou que publicar primeiro o livro fora dos Estados Unidos custaria a Joyce seus direitos autorais nos Estados Unidos “porque isso deixaria o livro aberto para a pirataria” em solo americano (JOYCE, 1966, p. 210). Diante a tantas dificuldades em ter sua obra publicada nos Estados Unidos e no Reino Unido, Joyce e Weaver buscaram em Paris outras opções de publicação. Nesse momento, tornou-se relevante e crucial a editora Sylvia Beach e sua livraria, a Shakespeare and Company.

### 3. A Shakespere and Company

Sylvia Beach nasceu nos Estados Unidos, na cidade de Baltimore, mas morava em Paris. Beach gostava dos escritores e textos de sua época e ente os seus amigos estavam os vanguardistas T.S. Eliot, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound, William Carlos William e Ernest Hemingway, todos escritores modernistas em voga na época (LITZ, 1967, p. 64). Ela também tinha como amigos escritores franceses e Adrienne Monnier, gerente de outra livraria perto da Shakespeare and Company. Juntas, Beach e Monnier publicariam *Ulisses* em Paris.

Beach e Joyce se conheceram em julho de 1920 na casa do poeta André Spire (BIRMINGHAM, 2014, p. 150). No dia seguinte, o escritor visitou a livraria de Beach e ficou intrigado com o seu nome. Sob o patrocínio de Pound, Joyce havia se mudado naquele mesmo ano para Paris, onde morava com a sua família em um alojamento temporário. Beach o apresentou a Valery Larbaud, renomado escritor, tradutor e crítico francês, que ficou encantando com a escrita de Joyce. O entusiasmo por *Ulisses* era compartilhado por Beach, que escreveu em uma carta para a sua mãe as boas novas: “está decidido. Eu vou publicar *Ulisses* do James Joyce em outubro!!! (...) *Ulisses* significa milhares de dólares em publicidade para mim.” (LITZ, 1967, p.68). Em outra carta a sua irmã Holly,

Beach também compartilhava de sua felicidade: “*Ulisses* vai deixar minha livraria famosa. A publicidade já está começando e várias pessoas estão visitando a livraria ao saber da novidade. (...) A maioria das lojas em Paris estão fechando, mas o lucro da Shakespeare and Company está aumentando a cada dia” (BEACH, 2011, p. 187). Beach sabia que ao publicar *Ulisses* ela estaria publicando um grande marco literário e sua intenção era lucrar com seu lançamento através da publicidade do evento.

Beach contratou os serviços da gráfica usada por Monnier, Dijon, de Maurice Darantiere. Dijon era conhecida por seu capricho e Darantiere, que estava intrigado com o livro de Joyce, aceitou receber o pagamento depois que os pedidos dos leitores estivessem estabelecidos (LITZ, 1967, p. 70). Com a ajuda de Monnier, Beach divulgou um comunicado anunciando que *Ulisses* seria publicado no outono de 1921. Na segunda página do prospecto havia vários elogios feitos à obra, incluindo um de Pound. Apesar do preço elevado, pedidos por cópias do livro começaram a chegar. Weaver compartilhou com Beach a lista de leitores da *The Egoist* para que eles recebessem o informativo. Além disso, amigos parisienses de Beach e Joyce ajudaram na divulgação do livro. Beach tirou proveito de seus amigos escritores e pediu a eles ajuda para divulgar o lançamento da obra. Ao enviar o folheto aos americanos, Beach adicionava uma carta aos possíveis clientes, dizendo:

O Senhor Joyce adicionou tantos aspectos psicosssexuais ao seu texto que nossas autoridades puritanas nos Estados Unidos acharam necessário proibir o livro, dizendo que contém obscenidade e tendências afrodisíacas, sem considerar seus grandes méritos literários. Como a publicação de uma edição de *Ulisses* está, pelo menos motivos, fora de cogitação na Inglaterra, estou publicando na França o livro completo em uma edição limitada privada de mil cópias. Ainda existem alguns exemplares disponíveis, se for do seu interesse (BEACH, 2011, p. 132).

Devido à grande divulgação de Beach e Pound, *Ulisses* foi considerado um marco literário antes mesmo de sua publicação como romance.

#### **4. Dificuldades na publicação**

À medida que a data de publicação de *Ulisses* foi se aproximando, algumas dificuldades começaram a aparecer. Monnier descobriu uma loja à venda perto de sua livraria e como Beach já estava procurando um local mais conveniente e espaçoso para a Shakespeare and Company, aceitou fazer a mudança, que foi cara e dispendiosa e fez com que pouco dinheiro sobrasse para o evento de lançamento da publicação de *Ulisses* (LITZ, 1967, p.72).

Além disso, devido à saúde precária de Joyce (o escritor estava perdendo sua visão), serviços datilográficos foram necessários para a finalização de *Ulisses*. O autor sofria de irite, uma inflamação da íris. Devido à doença, Joyce passou por frequentes cirurgias na esperança de reverter sua situação. Birmingham relata que “ele enfrentou uma série de injeções, narcóticos e extrações de dentes (dezessete foram feitas, caso os dentes fossem a causa da doença), além de aplicação de tônicos, elétrodos e sanguessugas” (BIRMINGHAM, 2014, p. 9). Além de problemas com a vista, a incerteza de moradia e necessidade de alojamentos temporários também dificultavam o trabalho de Joyce. Vários incidentes com datilógrafos permeiam a história da publicação de *Ulisses*. Enquanto uma abandonou seu trabalho devido a uma doença na família, outra teve que interromper seus serviços porque seu marido ficou escandalizado pelas indecências do texto, ao ponto de rasgar várias páginas. Infelizmente, Joyce não tinha cópias das páginas rasgadas e precisou adquirir uma cópia do manuscrito original de seu advogado John Quinn que morava nos Estados Unidos, o que ocasionou em um grande atraso na entrega do manuscrito (LITZ, 1967, p.70).

Grandes complicadores na publicação de *Ulisses* foram as infinitas revisões que Joyce constantemente fazia ao seu texto. Ao se aproximar da finalização de sua obra, as revisões de Joyce se tornaram cada vez mais extensas. Um dos objetivos do autor era transformar o seu texto em um épico e fazê-lo enciclopédico, adicionando vários detalhes ao texto. Ao passar dos meses, ele acumulava livros e materiais de consulta para o desenvolvimento de sua obra. O penúltimo episódio, “*Ítaca*”, apresentou um crescimento de 300% desde seu rascunho original durante as revisões de Joyce (LITZ, 1967, p.73). Alguns episódios que já haviam sido publicados na *The Little Review* foram revisados e expandidos, além da inclusão de outros quatro episódios que nunca tinham sido publicados antes. Mais de trezentas páginas das 732 não tinham sido publicadas antes na *The Little Review* (SPOO, 1998, p. 640; LITZ, 1967, p.72). As constantes revisões de Joyce fizeram com que Beach adicionasse um prefácio na sua edição, justificando os vários erros tipográficos no texto dizendo: “a editora pede indulgência ao leitor pelos erros tipográficos que foram inevitáveis nessas circunstâncias excepcionais” (BEACH, 2011, p. 98).

## 5. A publicação de *Ulisses*

Mesmo com a data de publicação se aproximando, Joyce ainda editava suas revisões do episódio “*Ítaca*”. Enquanto isso, Monnier sugeriu que Larbaud, o escritor e tradutor francês que teria se encantado com os manuscritos de *Ulisses*, lesse seu texto que seria publicado em uma revista francesa no evento de lançamento como tática de publicidade.

Joyce conversou com Larbaud e mostrou o seu “esquema” de escrita que seria a base para o livro de Stuart Gilbert (1922) sobre Joyce. O autor também supervisionou as traduções das passagens que Larbaud lia no evento e conversou com o ator americano Jimmy Light, que lia parte do episódio “Sereias”. Para evitar que a população se escandalizasse com o texto, o panfleto anunciando o evento de lançamento continha uma advertência dizendo que algumas passagens que seriam lidas eram audaciosas e poderiam chocar a plateia (LITZ, 1967, p.73-74). O evento foi um sucesso e a publicação do livro vinha em seguida. Preocupado com a data que deveria parar de adicionar revisões ao seu texto, Joyce pensou em publicar sua obra no dia do seu aniversário. O autor escreveu a Weaver:

Existe uma coincidência dos meus livros com aniversários de conhecidos. *Um retrato do artista quando jovem* foi publicado em série dia 2 de fevereiro e terminou de ser publicado dia primeiro de setembro. Comecei *Ulisses* no dia primeiro de março (aniversário de um amigo meu, um pintor da Cornualha) e terminei no dia do aniversário do Mr. Pound, conforme ele me informou. Fico pensando no aniversário de quem *Ulisses* será publicado (LITZ, 1967, p.74-75).

Tendo em vista seu próprio aniversário – no segundo dia de fevereiro -, dia 30 de janeiro ele enviou suas últimas revisões e a última página foi recebida em Dijon dia 31 de janeiro. Darantiere fez duas cópias do livro e as colocou no trem que saía de Dijon com destino a Paris. Beach deu a Joyce uma das cópias no segundo dia de fevereiro de 1922. A nota de direitos autorais estava no nome de James Joyce (LITZ, 1967, p. 77). *Ulisses* havia sido publicado.

## 6. Idas e Vindas

Com a publicação de *Ulisses* na França, quinhentas cópias da obra foram apreendidas pelas autoridades da alfândega em Nova York no final de 1922. A publicação e censura de *Ulisses* deu margem à pirataria da obra em território americano. Em 1926 um editor de Nova York, Samuel Roth, começou a publicar episódios de *Ulisses* sem a autorização de Joyce em sua revista, *Two Worlds Monthly*. Ele chegou a publicar quatorze episódios e alguns acreditam que ele tenha publicado também uma versão pirata da nona edição do romance de Shakespeare and Company (SPOO, 1998, p. 660). Os advogados de Joyce nos Estados Unidos ganharam uma liminar impedindo que Roth e sua editora usassem o nome do autor para propaganda de sua revista. Roth só conseguiu publicar os episódios de *Ulisses* porque Joyce tinha conseguido uma medida de proteção das cortes

americanas contra o uso inadequado de seu nome; no entanto a medida não o protegia na questão dos direitos autorais de sua criação literária.

Joyce organizou um protesto em 1927 enviando uma carta a diferentes autores ao redor do mundo pedindo apoio contra Roth. Ele conseguiu mais de 160 assinaturas (SPOO, 1998, p.641). O documento dizia que a “apropriação e mutilação da propriedade do Mr. Joyce é feita sob proteção legal já que *Ulisses* foi publicado na França e foi banido pelos correios nos Estados Unidos, estando assim desprotegido de direitos autorais nos Estados Unidos” (JOYCE, 1966, p. 67). Apesar de ser compreensível a indignação de Joyce, é questionável a acusação de apropriação da propriedade intelectual de um autor quando essa propriedade não é protegida nacionalmente por direitos autorais. Mesmo depois do protesto de Joyce, Roth continuou a publicar sua versão pirata de *Ulisses* por mais um ano. A carta de Joyce finalmente chamou a atenção de autoridades, leitores e editores americanos. É curioso notar que Ezra Pound, no entanto, não assinou o protesto de Joyce por acreditar que o problema não era Roth, mas a estrutura das forças legais nos Estados Unidos que liberavam estatutos de obscenidade frequentemente contra livros modernistas, principalmente (POUND e JOYCE, 1970, p. 200).

Seis anos tinham se passado desde que o editor Huebsch tinha advertido Joyce contra uma publicação na França, dizendo que tal ação motivaria a pirataria de sua obra nos Estados Unidos (SPOO, 1998, p.633), o que de fato aconteceu. No entanto, se Joyce tivesse escolhido publicar *Ulisses* primeiro em solo americano, ele teria que eliminar várias passagens que seriam consideradas obscenas de seu texto. Apesar de não desfrutar de direitos autorais nos Estados Unidos, Joyce tinha feito sua escolha de publicar seu texto integralmente e sem alterações por pressões legais ao custo de edições piratas nos Estados Unidos.

## 7. As leis americanas

Em uma análise das leis americanas sobre livros estrangeiros, Spoo observa que sob a lei de direitos autorais de 1891 dos Estados Unidos, livros estrangeiros em qualquer língua poderiam ganhar proteção nacional somente se fossem publicados novamente por uma editora americana e se duas cópias da reimpressão fossem depositadas no escritório de Direitos Autorais antes ou na data da primeira publicação. Tal lei foi alterada em 1909 e limitada somente a livros em línguas estrangeiras (p.644). Já que livros em línguas estrangeiras teriam um público reduzido nos Estados Unidos, o mercado literário americano não sofreria muito com a proteção oferecida a esse tipo de leitura. Livros com um público-alvo maior já seriam traduzidos nos Estados Unidos de qualquer forma, o

que traria lucro para o mercado americano. O propósito legislativo por trás dessas leis era proteger a mão de obra americana da interferência estrangeira. O propósito principal não parecia ser a oferta de proteção para os autores. Os livros que não estavam de acordo com a lei não tinham proteção de direitos autorais, portanto, a lei era um solo fértil para a pirataria literária (p.645).

Livros publicados fora dos Estados Unidos em inglês eram parte de uma categoria separada, que recebia tratamento especial devido a chamada “seção de manufatura” da lei de 1909. Tais livros ainda teriam que ser impressos e manufaturados nos Estados Unidos. Uma vez que uma cópia da edição estrangeira chegava no escritório de Direitos Autorais dentro de sessenta dias de sua publicação no exterior, essa obra tinha proteção pelos consequentes quatro meses. Se dentro de tal prazo o autor conseguisse que sua obra fosse publicada por uma editora americana, a proteção de seus direitos autorais poderia se estender até vinte e oito anos (SPOO, 1998, p. 666). Porém essa lei provisória nem sempre funcionava. Se o autor perdesse o prazo de levar as cópias estrangeiras para o escritório de Direitos Autorais antes de 60 dias da publicação no exterior, ou se o prazo de quatro meses passasse sem a publicação americana da obra, o autor perdia a chance de desfrutar dos benefícios dessa lei provisória.

Robert Spoo argumenta que era necessário ter um conhecimento legal das leis de publicação americanas e prestígio literário. Sem uma reputação nos Estados Unidos, um autor estrangeiro poderia ter dificuldades de encontrar uma editora nos Estados Unidos disposta a publicar seu trabalho (p. 647). Quanto a James Joyce, devido às várias censuras de suas obras ao longo dos anos, sua reputação entre as editoras americanas não era das melhores, o que dificultaria sua publicação nos Estados Unidos. Quanto à lei provisória de 1909, Joyce perdeu o prazo, pois não há nenhuma evidência que o autor ou seus advogados tentaram obter uma licença temporária de quatro meses depois da publicação francesa de *Ulisses* (p. 645).

## **8. Publicação nos Estados Unidos**

Dez anos depois da publicação de *Ulisses* na França, o diretor da editora Random House em Nova York, Bennett Cerf e Morris L. Ernst – notório advogado que constantemente lutava contra a censura americana – se uniram num esforço conjunto e conseguiram uma decisão favorável do juiz federal John M. Woolsey, que terminou por declarar, no caso “United States v. One Book called Ulysses” (5 F. Supp 182, 185, S.D.N.Y., 1933), que *Ulisses* era “nem de perto (...) um afrodisíaco”, o que finalmente permitiu sua publi-

cação nos Estados Unidos. Os primeiros exemplares do romance publicados pela Random House foram enviados para Cerf em 1934, que por sua vez levou dois exemplares para o Registro de Direitos Autorais e enviou o comprovante que provava a produção americana da edição da Random House (p.656). Os direitos autorais foram então registrados para a edição de Cerf. Na edição da Random House, Cerf publicou uma carta enviada por Joyce descrevendo os problemas que ele enfrentou para sua publicação em solo americano:

Eu não pude adquirir os direitos autorais nos Estados Unidos porque não pude cumprir os requisitos da lei de direitos autorais americana que pedia uma nova publicação nos Estados Unidos de qualquer livro em inglês publicado no exterior dentro do prazo de seis meses depois da data de publicação (JOYCE, 1966, p. 278).

A carta, porém, revelava que os direitos autorais adquiridos pela Random House eram ilusórios, já que Joyce confessou que não conseguiu cumprir os requisitos da lei americana; no entanto, houve poucos impedimentos nos diretos da Random House em publicar *Ulisses* nos Estados Unidos. A explicação para que a edição de Random House não fosse alvo de pirataria pode ser encontrada na tradição americana do século 19 de “cortesia de troca” que ocorria entre as editoras. Antes da lei de 1891 de direitos autorais não havia no país proteção legal contra a pirataria, portanto as editoras desenvolveram um código moral de conduta, portanto a primeira editora que publicasse um livro em território nacional não deveria ser alvo de pirataria pelas concorrentes. Tal código comportamental se desenvolveu no século 19 durante a “era da pirataria, quando vários livros de vários países europeus, mais precisamente romances ingleses, foram apropriados e publicados em grande quantidade” nos Estados Unidos (TEBELL, 2003, p. 320). Se alguma editora quebrasse esse código de conduta, Ellickson diz que havia “punições como fofoca negativa e ostracismo para disciplinar os malfeitores, além de recompensas financeiras e a expansão de oportunidades de troca para recompensar” (1998, p. 540) aqueles que seguissem o código de conduta.

As estratégias de protesto de Joyce e seus advogados também ajudaram a impedir tentativas consequentes de *Ulisses*. A carta de protesto contra Roth enviada internacionalmente e sua segunda carta anexada à edição de *Random House* danificaram a reputação de Roth e lembrar aos leitores e editores das injustiças e perseguições sofridas pelo autor. Além disso, as ações de Joyce também mostraram que ele estaria disposto a divulgar o nome de editoras piratas na comunidade internacional, o que poderia danificar as oportunidades de comércio de qualquer editora, devido às amizades influentes de Joyce.

## Conclusão

Para publicar *Ulisses* não só nos Estados Unidos, mas também na Europa, James Joyce precisou recorrer às suas amizades dentro do mundo literário. Enquanto Ezra Pound o ajudou a ter alguns episódios publicados inicialmente na revista literária *The Little Review*, foi através do poeta André Spire que Joyce conheceu Sylvia Beach, que fez da publicação da obra seu objetivo principal.

Grande foi, portanto, a importância das mulheres no mundo literário durante a era modernista e na publicação de *Ulisses*. As editoras de *The Little Review*, Weaver de *The Egoist*, Beach com sua livraria *Shakespeare and Company* e Monnier com seu conhecimento da Dijon, todas contribuíram e auxiliaram Joyce e escritores e poetas modernistas na publicação e divulgação de suas obras, sendo de fundamental importância no mercado literário como foi o caso de *Ulisses*. Foram mulheres em papéis de liderança e donas de seus próprios negócios no início do século 20. Essas mulheres atuavam como benfeitoras e editoras de várias obras, autores e veículos de publicação literária.

Durante a publicação de *Ulisses*, Joyce teve a opção de remover várias cenas consideradas obscenas de seu livro ou de enfrentar dificuldades de publicação de sua obra e ele escolher não arriscar sua integridade artística. Apesar de ser um caminho mais difícil com vários obstáculos que prevaleceram até depois da publicação de seu livro – como foi o caso da aquisição de direitos autorais nos Estados Unidos – Joyce permaneceu firme em sua escolha, mesmo precisando esperar mais de uma década para que seu livro fosse legalmente publicado nos Estados Unidos.

Os problemas legais de *Ulisses* em solo americano denunciam falhas na estrutura do sistema de publicação literária no país, evidenciando como suas leis protegiam a mão de obra americana a custo da internacional, sujeitando autores estrangeiros a probabilidade de pirataria e à rejeição de acesso a direitos autorais em território americano. Agentes da alfândega e autoridades do correio usufruíam de um poder decisivo que frustravam tentativas de autores estrangeiros de levar seus livros para o país, enquanto que estatutos de obscenidade tentavam limitar e controlar a criatividade literária de grandes nomes internacionais no início do século XX, como James Joyce.

A análise e observação do caso de censura de *Ulisses* nos Estados Unidos e as dificuldades que Joyce enfrentou para publicar sua obra no país, obra essa que atualmente é considerada parte do cânon literário da literatura ocidental, evidenciam o quanto prejudicial é a censura, tanto para o autor, editoras e finalmente, o leitor, que se encontra, por consequência, privado do acesso às grandes obras de seu tempo devido a

valores governamentais que com o passar do tempo se tornam irrelevantes e antiquados. O caso de *Ulisses* mostra a necessidade da luta contra a censura e agentes de repressão que ainda estão presentes na sociedade atual, para que a criatividade de autores em suas obras literárias não sofra como consequência.

## REFERÊNCIAS

AITKEN, Robert. United States of America Libellant, -against- ONE BOOK entitled *Ulysses* by James Joyce. *Litigation*, n. 25, 1998, pp. 51-54.

BEACH, Sylvia. *The letters of Sylvia Beach*. Organização de Keri Walsh. Nova York: Columbia University Press, 2011.

BROWN, Karline. The Public be Banned!, *ALA Bulletin*, n. 38, 1944, pp. 443-448.

ELLICKSON, Robert. Law and Economics Discovers Social Norms. *The Journal of Legal Studies*, n. 27, 1998, pp. 537-552.

FREEDMAN, Ariela. The Metamorphoses of *Ulysses*. *Joyce Studies Annual*. 2009, pp. 67-88.

GOLDING, Alan. *The Dial, The Little Review, and the Dialogics of Modernism*. *American Periodicals*, vol, 15, n. 1, 2005, pp. 42-55.

JENKINS, William. Virginia Woolf and the Belittling of “Ulysses”. *James Joyce Quarterly*, vol. 25, n. 4, 1988, pp. 512-519.

JOYCE, James. *Letters of James Joyce*. Organização de Stuart Gilbert e Richard Ellmann. Nova York: The Viking Press, 1966.

LITZ, A. Walton. The Last Adventures of Ulysses. *Princeton University Library Chronicle*, n. 28, 1967, pp. 63-75.

POUND, Ezra. JOYCE, James. *Pound/Joyce: the letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's critical essays and articles about Joyce*. Organização de Forrest Read. Nova York: New Directions, 1970.

SPOO, Robert. Copyright Protectionism and Its Discontents: The Case of James Joyce's “Ulysses” in America. *The Yale Law Journal Company, Inc.*, vol. 108, n. 3, New Haven, 1998, pp. 633-667.

TEBBEL, John. *A history of book publishing in the United States*. Massachusetts: Clock and Rose Press, 2003.

# A dança das humanidades nos labirintos de Lucia Joyce

Débora Zamarioli<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina

**Resumo:** Este artigo percorre os labirintos das escrituras do corpo na dança moderna através dos rastros das pegadas da bailarina Lucia Anna Joyce (1907 - 1982). Pretende-se desfrutar do mistério, das passagens e do fascínio pelos caminhos que levaram artistas da dança (e da palavra) a becos sem saída, ao deslocamento à origem, e às reinvenções das saídas do emaranhado labirinto modernista. Trata-se de uma tentativa de contribuir com os estudos joycianos no Brasil, através da experiência das escritas de si pelo corpo, pela dança, e pela proposta de humanidade do projeto modernista, tendo como guia os contornos da dança de Lucia Joyce. Na Europa da década de 1920, mais especificamente em Paris, a adolescente Lucia - seu corpo, mente e espírito - descobriu e desenvolveu sua expressividade com grandes nomes da emergente dança moderna. Entre eles, o austro-suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), o estadunidense Raymond Duncan (1874-1966) e a britânica Margaret Morris (1891-1980), para citar os mais emblemáticos. Estes artistas, seus pensamentos e técnicas sobre o corpo e a humanidade, influenciaram não só a dança de Lucia, mas de toda uma geração de artistas modernistas do movimento, transformando de maneira radical o mundo da dança ocidental. Convida-se o(a) leitor(a) a percorrer este hipertexto de forma aberta, escolhendo diferentes caminhos através de seus *links* de acesso à visualização dos corpos, técnicas e coreografias a fim de criar cruzamentos e influências das marcas da dança na literatura e vice-versa.

**Palavras-chave:** Dança moderna; Lucia Joyce; Humanidade

## 1. O movimento em foco

O cenário para as transformações profundas propostas por artistas da dança ocidental na modernidade foi a imersão dos corpos em conflitos, dores, violência e morte causados por guerras civis, por revoluções, pelas duas grandes Guerras Mundiais e pela ascensão do nazifascismo. Marcada pelas experiências do corpo social e individual, a dança ocidental seria reinventada em sua própria linguagem. Em Paris, no início do século XX, os balés românticos interpretados e criados na Ópera de Paris estavam em decadência. As personagens oníricas de fadas, das Sílfides<sup>2</sup>, das Willis<sup>3</sup> e das Náiades<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Débora Zamarioli é doutora em Teatro e docente do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Departamento de Artes; debora.zamarioli@ufsc.br.

<sup>2</sup> As Sílfides são fadas, seres mitológicos do ar. O balé *La Sylphide*, estreado em 1832, é um marco histórico, pois representou o início da era romântica no balé, pois continha todos os elementos do romantismo, a mulher idealizada, o amor inatingível, o predomínio do sobrenatural e a morte por amor. Ver um trecho de *La Sylphide* em <https://www.youtube.com/watch?v=lcqdN1hdNt0>. Acesso em 13 set. 2021.

<sup>3</sup> *Giselle; ou Les willis* é um balé romântico em dois atos, interpretado pela Ópera de Paris em 1840. O balé conta sobre uma camponesa chamada Giselle, que padece de uma desilusão amorosa, após descobrir que seu amor já era noivo de outra pessoa, e tem como destaque as Willis, espíritos de virgens que morreram antes de casarem, que levam os homens à morte pela dança. Assista em <https://www.youtube.com/watch?v=DoLzZmqOGh8>. Acesso em 13 set. 2021.

<sup>4</sup> As náiades são ninfas de água doce na mitologia grega. Elas aparecem no balé *O Lago dos Cisnes*, estreado em 1877 em Moscou no teatro Bolshoi. a peça conta a história da princesa Odette, uma jovem aprisionada no corpo de um cisne pelo feiticeiro Von Rothbart. Vivendo no entorno de um lago formado pelas

e até mesmo as personagens reais de *Coppelia*<sup>5</sup> não eram suficientes para comunicar o desajuste do corpo na modernidade. O caminho de continuidade harmoniosa da tradição clássica e romântica estava sendo interrompido. Rompia-se com a conformidade a um cânone fixo (a sequência fixa de passos do balé), com o virtuosismo do corpo (piruetas, pantomimas, saltos e a sapatilha de ponta) e com a primazia da forma sobre o conteúdo. De acordo com a crítica da época, o balé estava sendo ameaçado por práticas de curas antigas, pela pintura, pela música, pelo racionalismo, pela psicologia e pelos movimentos naturais. Em contraposição ao dualismo cartesiano e sua prerrogativa mecanicista que sustentava a concepção do corpo na técnica do balé clássico, abria-se uma perspectiva para a relação de unidade entre o ser humano, o movimento e a natureza. Artistas da dança moderna ocidental dariam corpo a uma nova língua, uma língua do indizível, da angústia, dos sonhos, do fluxo, do inconsciente, da urbanização, dos mitos, do dinamismo, das mortes e das guerras. Tal como um hieróglifo, o próprio vocabulário da dança – o movimento – teria que ser modificado, redescoberto e recriado.

Foi neste contexto que, na década de 1920, a pequena Lucia Joyce, nascida e criada em Trieste (entre 1907 e 1915) e refugiada em Zurique (entre 1915 e 1919), mudou-se para Paris com sua família. A cidade luz, neste momento histórico, estava em plena efervescência cultural, que impactou profundamente no crescimento e florescimento do adolescente corpo de Lucia. Enquanto seu pai escrevia *Ulisses*, a menina de 13 anos dançava o vigor e o ritmo do Charleston<sup>6</sup> e presenciava as grandes revoluções do corpo na dança através das apresentações de Antonia Merce, L'argentina<sup>7</sup>, Isadora Duncan, Josephine Baker<sup>8</sup>, dos Ballets Russes<sup>9</sup> e de Anna Pavlova<sup>10</sup>, na icônica coreografia de “A morte do cisne”, de Jean Borlin e o Balé Suédois<sup>11</sup>, entre tantos outros.

Lucia Joyce, em plena adolescência, mergulhava no labirinto da pesquisa de linguagem da própria dança, a começar pela descoberta do movimento como uma unidade,

---

lágrimas de sua mãe, durante o dia, Odette se mantém em condição animal, se revelando humana somente por algumas horas da noite. Para se libertar dessa condição, ela precisa que um jovem admirador virgem lhe declare amor e fidelidade. E, caso seja traída, Odette permanecerá para sempre como cisne. Assista um trecho em [https://www.youtube.com/watch?v=fQ7ztMH\\_8yk](https://www.youtube.com/watch?v=fQ7ztMH_8yk). Acesso em 13 set. 2021.

<sup>5</sup> O balé cômico-sentimental *Coppelia* estreou em 1870 na Ópera de Paris. Swanilda é uma bela jovem que vê seu namorado Franz cair de amores por ‘Coppélia’, uma boneca construída pelo estranho dr. Coppélius. Para dar vida a criação, Coppélius quer usar a alma de Franz aproveitando-se de sua atração por Coppélia. Mas o plano diabólico é desfeito por Swanilda quando se coloca no lugar da boneca e salva seu amado. Assista um trecho em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDYKdfM5A5s>. Acesso em 13 set. 2021.

<sup>6</sup> <https://youtu.be/P96axzkWnNY>. Acesso em 13 set. 2021.

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YjH5Tirus7k>. Acesso em 13 set. 2021.

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LdIGlWD9ScQ>. Acesso em 13 set. 2021.

<sup>9</sup> Assista o documentário *Diaghilev and the Ballets Russes* em <https://www.youtube.com/watch?v=lms-R8eR2-MI>. Acesso em 13/09/2021.

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5SIhAVGDGPs>. Acesso em 13/09/2021.

<sup>11</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_tEqmGBf2s](https://www.youtube.com/watch?v=8_tEqmGBf2s). Acesso em 13/09/2021.

um elemento permanente da experiência física e emocional. Diferentemente, dos passos fixos e das pantomimas estereotipadas da técnica do balé, que não eram capazes de exprimir a experiência dramática individual, o movimento em si, e por si, se tornou matéria de exploração conceitual, estética e emocional na dança moderna. Desenvolvia-se a ideia de que o movimento físico era acompanhado de um movimento psíquico, e a dança poderia se utilizar consciente e esteticamente deste recurso. A dança ocidental se libertava dos cânones do balé para ser criada a partir da autoexpressão pelo movimento.

## **2. O movimento rítmico-musical de Jaques-Dalcroze**

Aos 13 anos, Lucia foi iniciada na pedagogia musical desenvolvida por Jaques-Dalcroze, educando-se para a percepção do ritmo e da música no e pelo próprio corpo através da Eúrritmia. Como professor de Harmonia e Solfejo Superior no Conservatório de Genebra, Dalcroze percebeu que toda a educação musical deveria ser ao mesmo tempo uma educação de movimento livre, natural e harmonioso. Em suas palavras:

Concluí que, em música, tudo aquilo que é de natureza motriz e dinâmica, depende não somente do ouvido, mas ainda de um outro sentido, que pensei de início ser o senso tátil, já que os exercícios métricos efetuados pelos dedos favoreciam o progresso do aluno. Entretanto, observei as relações nas outras partes do corpo além das mãos, necessárias ao tocar piano: movimento do pé, oscilações do tronco e da cabeça, a movimentação de todo o ser, etc., o que levou-me logo a pensar que as sensações musicais, de natureza Rítmica, revelam um jogo muscular e nervoso de todo o organismo (DALCROZE apud DEL PICCHIA et al., 2013, p.76).

Na concepção do educador, o corpo em movimento rítmico é o primeiro e o mais perfeito dos instrumentos musicais. Dalcroze desenvolveu um treinamento que reintegraria corpo e mente, através da escuta da música por todas as partes do corpo e não somente pelo ouvido. Através de exercícios físicos e dos movimentos do corpo no espaço, Lucia começava a traduzir a música no seu corpo. Respiração, voz, gesto, caminhadas e corridas se integravam harmonicamente pelo ritmo. Ao mesmo tempo, ela aprendia partituras, técnicas de solfejo, improvisação e estudava detalhadamente os matizes do movimento corporal em relação aos movimentos sonoros. Lucia, recém-chegada em Paris, poderia expressar suas emoções e desejos através do seu corpo sem precisar recorrer ao francês ou ao alemão, italiano ou inglês, como pontua sua biógrafa Carol Loeb Shloss (2012, p. 84). O discurso e seus sentimentos poderiam vir de seu próprio corpo em movimento.

Em sua pedagogia musical, Dalcroze<sup>12</sup> criou um método de integração entre experiência vivida, intelecto e sentidos, no qual o(a) aluno(a) tem a possibilidade de usar o seu corpo como um meio de expressão próprio e espontâneo. Tempo, espaço e energia seriam categorias de exploração das possibilidades do corpo. O artista visava à educação do ser humano para sua plenitude e a democratização do acesso à música. De acordo com a pesquisadora Jaqueline Bisse<sup>13</sup>,

sua proposta de justa educação rítmico-musical do corpo contrapunha-se ao que ele observava como consequência dos processos de produção socioeconômicos modernos – uma arritmia da sociedade, um caminhar em descompasso com a própria organicidade. Dalcroze não pretendia aplicar estes princípios à dança e sim na formação de músicos, mas, ao dedicar-se a harmonizar a sociedade através da educação poético-musical da criança com sua pedagogia do gesto, em muito contribuiu para a estruturação das bases da dança moderna (2008, p.31).

### 3. O movimento ancestral de Raymond Duncan

O sonho de construir uma nova sociedade, através do desenvolvimento humano integral, era compartilhado pelo artista Raymond Duncan. Tal como sua irmã, a renomada bailarina Isadora Duncan, sua dança, arte e modo de vida foram influenciados pela cultura grega antiga. Em 1922, aos 15 anos de idade, Lucia ingressou na Akademia Raymond Duncan. Lá a jovem dançarina teve contato com a filosofia grega, com a ciência do movimento e da música grega, com a dieta vegetariana, com o trabalho manual de confecção de roupas e calçados (Raymond Duncan vestia apenas túnicas e sandálias que ele mesmo confeccionava) e com o processo de impressão de jornais (Duncan possuía sua própria

<sup>12</sup> “O trabalho teórico e o método prático criados por Dalcroze são ainda utilizados por muitos professores espalhados pelo mundo. O teatro e a dança contemporânea sofreram grande influência de suas ideias. O método de Dalcroze é aplicado internacionalmente por eminentes músicos, dançarinos, artistas e educadores” (DEL PICCHIA et al., 2013, p.80). Assista uma abordagem do método em [https://www.youtube.com/watch?v=wEyyeoc\\_t-U](https://www.youtube.com/watch?v=wEyyeoc_t-U). Acesso em 13 set. 2021.

<sup>13</sup> “Em relação ao balé moderno, a influência do método rítmico corporal de Dalcroze se deu por intermédio de pessoas que estudaram com ele. Vaslav Nijinski (1888-1950) contou com os conhecimentos eurítmicos de Marie Rambert (1888-1982) para renovar a expressividade corporal no balé. Sua obra *A tarde de um fauno* (*L'après-midi d'un faune*), coreografada e protagonizada por ele, foi um marco na história da dança. Na coreografia, Nijinski desenvolveu as movimentações todas em perfil e de acordo com princípios rítmicos dalcrozeanos. A relação dos movimentos com a música nas obras de Nijinski que utilizaram princípios do movimento rítmico foi diferente daquela que costumava ocorrer no balé tradicional, pois mudanças de dinâmicas e de padrões rítmicos são sobressaltadas na movimentação. Os dançarinos passaram a trabalhar muito mais com as pausas na movimentação, assim como com uma diversidade de nuances no tempo do movimento, o que também gerava novas expressividades na cena, aproximando-se da estética da dança moderna; passando a ser um novo estilo de balé” (SOUZA, 2011, p.3). Assista a um trecho do balé em <https://www.youtube.com/watch?v=4qjvGIMelhU>. Acesso em 13 set. 2021

imprensa e periódico, o *Exangelos*). Lá Lucia adentrava, no que chamaríamos, mais tarde em 1960, de movimento contracultura.

De acordo Shloss (2012, p. 104), Duncan colocava a filosofia helênica em ação e instigava seus alunos a dançar em oferenda à Dionísio. Sua intenção era liberar a energia reprimida pela ordem social. A partir de um sentimento de ruptura com a sociedade moderna, seu progresso técnico-científico e seus valores morais burgueses, a criação artística, para os irmãos Duncan, encontrava sopros de liberdade na Antiguidade grega. Nesta recriação do passado, em que não existiria a cisão entre o eu e a natureza, a dança se distanciava da necessidade de narrativa e poderia ser expressão de beleza e felicidade. O corpo era concebido em sua espiritualidade e espontaneidade na relação com a natureza. A dança era realizada com pés descalços, com túnicas largas e em jogo constante com a gravidade.

A gramática de dança de Raymond Duncan eram figuras pintadas em vasos gregos, uma dança das tensões provocadas pelas oposições das formas no interior do corpo dos(as) bailarinos(as). Isso exigia grande energia e vigor por parte dos(as) dançarinos(as) que eram constantemente lembrados(as) que a ênfase deveria ser dada mais na organicidade do corpo (ou em um senso de foco interno) do que na beleza formal - externa - do movimento. Sua dança trazia “a gramática da vitalidade, valorizando a dinâmica sobre a ordem estática” (SHLOSS, 2012, p.105).

Seu objetivo, ao ensinar dança, não era formar um grupo ou companhia, mas despertar a unidade em seus alunos e em suas alunas; fazer com que eles e elas encontrassem suas verdadeiras potencialidades. Sua filosofia básica era de que todos(as) eram artistas e que todos(as) podiam fazer ou criar tudo o que precisassem<sup>14</sup>.

#### **4. O movimento saudável e estético de Margaret Morris**

Nesta jornada de aprimoramento humano através da dança, Margaret Morris, grande mentora de Lucia e que, também, fora aluna de Raymond Duncan, expande a dança para outros corpos. Iniciada na cultura clássica e nas posturas da arte grega, Morris direcionou a liberdade de movimentos e a ideia de saúde do corpo para a criação de um método de dança que conjugava arte, terapia e treinamento físico. Sua dança, combinada com técnicas terapêuticas, acolhia deficientes físicos, auxiliava veteranos de guerras e ajudava gestantes. Ela defendia a combinação do ritmo e do movimento ao desenvolvi-

---

<sup>14</sup> Assista à entrevista do cineasta Orson Welles com Raymond Duncan em 1955: <https://www.youtube.com/watch?v=j9mH-q7ps4g>. Acesso em 13 set. 2021.

mento da sensibilidade estética para as pessoas comuns. Seu trabalho estendia-se do aprimoramento de bailarinas(os) ao desenvolvimento artístico, motor e psíquico de crianças.

A partir do treinamento com Morris<sup>15</sup>, em 1925, Lucia vislumbrou o início da sua carreira como bailarina e professora de dança. Com Morris, Lucia conheceu Lois Hutton e Hélène Vanel, professoras do método Margaret Morris, coreógrafas, bailarinas e gestoras de um pequeno e aconchegante teatro em Saint-Paul, espaço que Lucia frequentaria de 1926 a 1932. Junto com suas novas parceiras de dança, Lucia compreendeu a dança como um trabalho de grande e profunda dedicação, no qual a criação artística e as ações pedagógicas do ensino da dança caminhavam juntas. No entanto, essa dedicação, para além do objetivo financeiro do trabalho, estava atrelada ao desenvolvimento da espiritualidade, à penetração no subconsciente e à revelação da verdade.

## 5. O movimento (mais) humano

Nestes três grandes nomes da dança moderna, mestres de Lucia, percebemos a ênfase no desenvolvimento humano. Já não distinguimos a figura do bailarino ou da bailarina individual, do cidadão e da cidadã comum. Borra-se a fronteira entre treinamento de dança e modo de vida. Tornar-se bailarino(a) seria equivalente a expressar a vida tanto na arte quanto na sociedade e na política. Dalcroze, Duncan, Morris e tantos(as) outros(as) artistas da dança criaram caminhos de movimento que levavam a possíveis saídas do labirinto em que a humanidade ocidental construiu para si e para o mundo na corrida imperialista e neocolonial. Saúde, liberdade de movimento e de pensamento, coletividade, integração corpo-mente-espírito, princípios éticos livres de religiosidade e expressividade livre da sexualidade foram algumas das bases para a criação de um novo vocabulário para o corpo e para a expressão estética humana na sociedade ocidental.

A dança na década de vinte parisiense se dividia entre aqueles que defendiam a beleza da tradição clássica, o vocabulário do balé já codificado e plenamente estabelecido e aqueles que buscavam uma nova estética muitas vezes inspirados em companhias orientais, tidas como exóticas e primitivas. Particularmente a cultura africana, bailarinos(as) negros(as) e o jazz eram de grande interesse para a construção de uma outra cultura corporal na dança moderna europeia. Da mesma forma que Raymond Duncan se voltava para a Grécia, Rolf Maré<sup>16</sup>, diretor do Ballets Suédois, interessava-se por diversas culturas popu-

<sup>15</sup> Aula do método Morris na praia: <https://www.youtube.com/watch?v=LX6-2ObrUfI>. Acesso em 13 set. 2021

<sup>16</sup> Rolf Maré (1888–1964) foi um empresário sueco, fundador da companhia Ballets Suédois, coreografada por Jean Börlin. Embora tenha ficado ativa somente por cinco anos, a companhia tinha dois objetivos: “apre-

lares e possuía uma vasta coleção de artefatos e obras de arte africanas, e inúmeras eram as publicações, de diversos artistas e intelectuais, de antologias e coleções sobre o corpo e a cultura negra, descritos dentro do imaginário da literatura colonial<sup>17</sup> como “um ritmo mágico, uma dança histórica, com sons e movimentos selvagens, embriagantes, furiosos, delirantes, sensuais, beirando a obscenidade”. De acordo com Schloss (2012, p.147), para Lucia a “dança africana” era uma lição de como usar a energia. Era a percepção sobre o desejo humano e sua inadequação aos valores e estéticas burgueses.

Apesar e, ao mesmo tempo, por conta, desta profusão de linguagens, Lucia também presenciou o desenvolvimento de desejos muito semelhantes, mas na roupagem nazifascista, que futuramente levaria os “mais humanos desta humanidade” para o “centro ariano glorioso do labirinto” e os “desprovidos de humanidade” para morrer em becos sem saída.

A experiência da Primeira Guerra Mundial havia deixado um sabor amargo e convenceu alguns coreógrafos precursores, na Alemanha, a tomarem para si uma missão: favorecer, através do movimento, a gênese de um novo ser humano. Mas o advento do Nacional Socialismo utilizou tais propostas e as fortaleceu. Com essa manobra, o nazismo reverteu a seu proveito a ameaça que a liberação do corpo e das emoções poderia constituir. O aproveitamento político da reabilitação do corpo e da sexualidade tornou-se exemplar (BISSE, 2008, p.50).

Uma destas escolas de dança era a escola de dança Elizabeth Duncan, fundada em 1911, pela própria Elizabeth Duncan, irmã de Isadora e de Raymond Duncan, na Alemanha. Sob a direção de seu esposo, Max Merz, a paixão pela cultura grega se misturou ao fascínio pela mitologia germânica e pelos ritos nórdicos. A eugenia estava no currículo da escola na forma da disciplina *higiene racial* (KANT et al., 2004). A dança era voltada apenas para corpos femininos para a construção do propósito nacional de mulher ariana. Nas palavras de Merz:

Higiene racial e demandas artísticas se sobrepõem perfeitamente neste empreendimento, pois a instrução corporal e o treinamento da mulher devem ocorrer dentro de limites estéticos, se quiserem ser fiéis à essência mais profunda da feminilidade... Na declaração estética de fé de Elizabeth Duncan ética e características religiosas são fortemente expressas. Vida e arte são uma só (KANT et.al., 2004, p.33).

---

sentar trabalhos derivados de danças étnicas de todos os países, e criar um *Gesamtkunstwerk*, unindo todas as formas de arte” (BRENDER, 1986, p.121).

<sup>17</sup> Refiro-me à literatura produzida no final do séc. XIX e início do séc. XX, que tinha como tarefa essencial as observações quase científicas da moral e da psicologia negras sob a perspectiva branca europeia, criando e perpetuando uma série de estereótipos (BRENDER, 1986).

Muitos(as) artistas revolucionários da dança presenciaram a ascensão do nazismo, seu terror, sua brutalidade e desprezo pelo ser humano, afetando profundamente em seus princípios e discursos sobre o corpo, o movimento e a dança. Embora muitos deles(as) não fossem nazistas, a concepção da dança como ascensão do corpo às qualidades humanas excepcionais, construíram a imagem do(a) bailarino(a) como um super-homem dotado de um corpo harmonioso, livre, saudável e bonito (BISSE, 2008). Atualmente, pensamentos estéticos de diferentes precursores da dança moderna, que influenciam até hoje pesquisas e métodos de ensino de dança, são revisitados à luz do pano de fundo do racismo científico, da eugenia e até mesmo do regime nazista (DALY, 1994; KANT et al., 2004; MORAES, 2013)<sup>18</sup>.

### **Dança das humanidades**

Para concluir esse breve percurso no labirinto da dança das humanidades através dos encontros de Lucia, enfatiza-se que a jovem Joyce viveu no meio das mais pulsantes correntes modernistas, onde o pensamento e o questionamento viravam-se para o ser humano e para o futuro da civilização europeia. Lucia viveu em seu corpo possibilidades de liberdade e de aprisionamento literal e simbólico da sua própria expressividade. A sua história trazida à luz, mesmo que seja em pegadas ou pistas, nos leva a refletir contemporaneamente na necessidade de repensar não apenas sobre as dimensões artísticas dos valores modernistas da dança sobre o corpo, mas em suas problemáticas éticas, contextualizadas em seus momentos histórico-políticos. Pois o corpo é político e danças são linguagens e formas de existências de corpos e culturas.

Contemporaneamente, o ato e o direito de mover-se livremente em dança é constantemente violado em diversos países, seja por leis de proibição ou restrição, seja por racismo ou sexismo estruturantes de diversas sociedades, inclusive a brasileira. Hoje, para a dança se tornar uma prática social de liberdade, como queriam muitos dos artistas modernistas, a liderança indígena Ailton Krenak (2020, p.12-14) provoca-nos com a seguinte pergunta: “somos mesmo uma humanidade? (...) Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser?”.

---

<sup>18</sup> Entrevista com o coreógrafo congolês Faustin Linyekula sobre o balé *La création du monde*, assistido por Lucia Joyce em 1923 em Paris, encenado e criado pelo Ballets Suédois. <https://www.youtube.com/watch?v=49WYgv12REU>. Acesso em 13 set. 2021.

Para que não nos percamos no moderno labirinto colonial, deixemos que as experiências de Lucia iluminem nossas epistemologias, nosso sentir e nossa humanidade plena. Que celebremos com dança toda dignidade humana.

## REFERÊNCIAS

BISSE, Jaqueline. *Dança e Modernidade*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2008.

BRENDER, Richard. Reinventing Africa in Their Own Image: The Ballets Suédois Ballet Nègre, La Création Du Monde. *Dance Chronicle*, vol. 9, no. 1, Taylor & Francis, Ltd., 1986, pp. 119–47.

DALY, Ann. Isadora Duncan and the Distinction of Dance. *American Studies*, vol. 35, no. 1, Mid-America American Studies Association, 1994, pp. 5–23. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40642582>. Acesso em 14 set. 2021.

DEL PICCHIA, J.; ROCHA, R.; PEREIRA, D. Émile Jaques-Dalcroze: fundamentos da rítmica e suas contribuições para a educação musical. *Revista Moduz*, Belo Horizonte, MG, ano VIII, no. 12, pp. 73-88, maio 2013. Disponível em <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-moduz/article/view/649/397>. Acesso em 14 set. 2021.

KANT, Marion; KARINA, Lilian. *Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2004.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORAES, J. Laban no século XXI: Revisões necessárias. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, pp. 105–118, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647705>. Acesso em 14 set. 2021.

SHLOSS, Carol L. *Lucia Joyce: to dance in the wake*. New York: Pan Books Limited (ebook edition), 2012.

SOUZA, Elisa Teixeira de. As contribuições de Jaques-Dalcroze para a dança cênica. In: *VI Reunião científica ABRACE*, 2011, Porto Alegre. *Anais eletrônicos ABRACE*. Campinas: Unicamp, 2011, pp. 1-5. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2967/3112>. Acesso em 14 set. 2021.



# “The battles behind the forehead”: pressupostos e efeitos do monólogo interior em *Ulysses*, de James Joyce

Camila Peruchi<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse texto divide-se em duas partes. A primeira delas define e diferencia os dois procedimentos responsáveis pela singularidade da representação da subjetividade dos personagens na prosa joyciana: aquele que Kenner denominou de *The Uncle Charlie Principle* (15-38) e o monólogo interior. Apesar de ambos dependerem da diminuição da distância entre narrador e personagem, na passagem de um ou ao outro se encontra também uma mudança decisiva para o romance: a passagem da interioridade mediada para a interioridade imediata. Já a segunda parte do texto centra-se no monólogo interior do *Ulysses*, romance no qual essa técnica se converte na própria forma dada pela narrativa à apresentação das situações que a compõem. Nosso objetivo é expor alguns dos pressupostos decorrentes da expansão desse procedimento: a instauração de um personagem-narrador que 1) narrará *involuntariamente* e, portanto, 2) *sem narratário* e 3) *sem qualquer pretensão de reconstituir discursivamente* seja seu presente, seja seu passado. Esses pressupostos, tão importantes quanto frequentemente esquecidos, permitem que a técnica do monólogo interior seja considerada a mais perfeita simulação do trabalho psíquico.

**Palavras-chave:** Monólogo interior. Princípio do Tio Charles. *Ulysses*. Discurso Indireto Livre

## I

Em 6 de março de 1901, Joyce escreveu para Ibsen: “Suas batalhas me inspiraram - não as batalhas materiais óbvias, mas aquelas que foram travadas e vencidas na sua mente” (Joyce, *Letters of James Joyce* 52)<sup>2</sup>. A passagem se encontra em uma carta entusiasmada na qual Joyce, então com 18 anos, deseja a Ibsen um feliz aniversário e conta-lhe de sua alegria ao saber – por meio de William Archer, tradutor de Ibsen para a língua inglesa – que o dramaturgo havia gostado da crítica escrita por ele, “O novo drama de Ibsen”, sobre a peça *Quando nos despertamos de entre os mortos* (1899). Visto isoladamente e em retrospecto, o trecho destacado, porém, parece conter em si algo mais do que uma demonstração pessoal de afeto, funcionando como uma pista, um gérmen daquilo que se desenvolveria mais tarde ao longo de toda a produção literária de Joyce: o preterimento do conflito narrativo, ou seja, das “batalhas materiais óbvias” em favor das “interiores”. Ainda demoraria dezessete anos

<sup>1</sup> Camila Peruchi é doutoranda do Programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas, mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá e graduada em Letras - Língua Inglesa e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Maringá. Dentre suas publicações estão os artigos “O teatro atualiza a história: mediações entre o materialismo histórico de Benjamin e a peça *Auto dos bons tratos*, da Cia do Latão” (*Acta Scientiarum*, 2015), “Apropriação e transgressão nos modos de representação da consciência em *Ulysses*” (*Qorpus/Dossiê James Joyce*, 2019) e “A periferia contra-ataca” (*Remate de Males*, 2020).

<sup>2</sup> Your battles inspired me - not the obvious material battles but those that were fought and won behind your forehead. (Joyce, *Letters of James Joyce* 52).

para Joyce começar a escrever *Ulysses* (1922), mas a noção de que o estilo da narrativa deve mudar conforme o estado de espírito dos personagens está presente desde *Dublinenses* (1914) e *Um Retrato do artista quando jovem* (1916). De fato, coube ao radicalismo desse autor a inauguração de um impulso basilar para a prosa modernista<sup>3</sup>: o de fazer da subjetividade dos personagens o objeto por excelência da matéria narrativa, a ser rigorosamente *mimetizado*. Mimetizado aqui é um termo importante, pois busca apreender o modo específico como a subjetividade<sup>4</sup> dos personagens será representada por Joyce. Esse modo contribuiu tanto para o avanço dos materiais já legados pela tradição quanto para o alcance de uma verossimilhança psicológica nunca antes vista na prosa de ficção.

Dois procedimentos nos parecem particularmente responsáveis por essa verossimilhança: o primeiro deles foi denominado por Hugh Kenner de *Uncle Charles Principle* (*Princípio do Tio Charles*). O termo é uma referência ao personagem do tio Charles em *Um retrato...* e designa a capacidade do narrador joyciano de trazer para o seu próprio discurso o idioleto do personagem focalizado (15-38). Para explicar a sutileza desse artifício, Kenner recorre, entre outros exemplos, à primeira frase do conto “Os mortos”: “Lily, a filha do zelador, estava literalmente perdendo a cabeça”<sup>5</sup> (Joyce, “Os mortos” 7). O conto é narrado em 3ª pessoa e se inicia com a perspectiva de Lily, uma criada atribulada com a recepção dos convidados do baile anual das senhoritas Morkan. Como nota Kenner, Lily não poderia estar literalmente perdendo a cabeça, caso contrário ela estaria sendo degolada e não “enlouquecendo”. Ela estava, portanto, figurativamente perdendo a cabeça. Não é plausível que o narrador do conto tenha incorrido nesse erro, mas é possível que Lily, de pouca instrução, o tenha. A expressão corriqueira e informal é de Lily, e também é dela a confusão entre os dois advérbios, que é registrada pelo discurso do narrador, mas que permanece relativamente implícita e completamente inexplicada. Apesar disso, a primeira linha do conto já suscita no leitor a suspeita de que, ainda que o discurso seja transmitido pelo narrador, estamos diante não do que ele diria, mas do que

---

<sup>3</sup> Vale a pena desde já diferenciar dois termos parecidos, porém distintos: “prosa moderna” e “prosa modernista”. O primeiro relaciona-se com “modernidade” e refere-se, sobretudo, aos romances produzidos a partir de meados do século XIX com o desenvolvimento daquilo que Jean Pouillon denominou de “ponto de vista” (54). Henry James e Flaubert são, assim, alguns exemplos de prosa moderna. Já “prosa modernista” corresponde ao Modernismo e refere-se, portanto, aos romances produzidos no século XX, como os de Virginia Woolf, William Faulkner e James Joyce.

<sup>4</sup> Por subjetividade, entende-se aqui a “interioridade” dos personagens, isto é, o conjunto de ideias, expressões, ações, crenças e experiências que constituem um ponto de vista singular e confere-lhes uma existência objetiva para além da voz do narrador e dos eventos narrativos. A impressão resultante da representação bem-sucedida da subjetividade é a de que por trás das palavras existem, de fato, pessoas. O efeito depende da projeção de características e faculdades humanas sobre os personagens e ocorre devido a uma disposição específica do material verbal. É essa disposição que nos interessa investigar.

<sup>5</sup> “Lily, the caretaker’s daughter, was literally run off her feet” (Joyce, “The Dead” 175)

a própria Lilly diria<sup>6</sup>. A narração, então, prossegue aprofundando a dinâmica iniciada, o que culmina em uma construção, para dizer o mínimo, estranha:

Por anos a fio o baile tinha sido um sucesso esplêndido, até onde a memória alcançava; desde que Kate e Julia, depois da morte de Pat, o irmão delas, tinham se mudado da casa de Stoney Batter e trazido Mary Jane, que era a única sobrinha, para morar com elas naquela casa escura e soturna na Usher's Island, no piso superior, que tinham alugado do sr. Fulham, da venda de grãos no térreo<sup>7</sup> (Joyce, "Os mortos" 7-8)

A frase acima é bastante imprópria do ponto de vista gramatical: o encavalamento sintático com o qual nos deparamos não é exatamente o que esperaríamos do narrador, uma instância textual historicamente dotada de competência estilística e linguística. Nesse trecho, porém, as frases, ao invés de estarem organizadas, parecem empilhadas ao contrário e trazem detalhes pouco significativos, o que sugere que não elas não foram selecionadas com um propósito: o quanto importa para o leitor e para o desenvolvimento posterior da narrativa que o senhor Fulham seja apontado como o dono da venda de grãos? A essa altura, portanto, a desorganização sintática e o acúmulo de informações, somados ao "erro" da frase de abertura, soam como avisos ao leitor de que, enquanto o narrador estiver perto de Lilly, a linguagem manifestará os padrões de escolha lexical, gramatical e sintagmática dessa personagem. A seleção de expressões como "campainha resmuguenta"<sup>8</sup> e "ela precisava se descambar para o corredor"<sup>9</sup>. (Joyce, "Os mortos" 7) é outra confirmação dessa postura. O adjetivo "resmuguenta" está longe de ser objetivo: marca, antes, a percepção da impaciente Lilly que vê no som da campainha mais um convidado para recepcionar e, portanto, mais trabalho. A informalidade de "descambar" é também mais um indício de que a narrativa, apesar de estar em terceira pessoa, manifesta as marcas discursivas de Lilly. O procedimento se parece com o – à época já bastante consolidado – discurso indireto livre, mas não se confunde com ele. Amaral, Cogo e Dall'Bello fazem uma distinção precisa entre ambos: "Enquanto no discurso indireto livre o estado mental do personagem se deixa perceber na voz do narrador, na técnica identificada por Kenner o narrador toma empres-

<sup>6</sup> Sobre os desafios que o *Uncle Charles Principle* impõe à tradução interessada em reproduzir a incongruência existente entre "literally" e "run off her feet" cf. Amaral, Vitor Alevato do; Cogo, Elisa Maria e Dall'Bello, Eloísa. "As nove vidas de um conto: as traduções de 'Os mortos', de James Joyce, em português brasileiro" (1942-2018). *Revista Gragoatá* (UFF), v. 49, p. 493-512, 2019.

<sup>7</sup> For years and years it had gone off in splendid style, as long as anyone could remember; ever since Kate and Julia, after the death of their brother Pat, had left the house in Stoney Batter and taken Mary Jane, their only niece, to live with them in the dark, gaunt house on Usher's Island, the upper part of which they had rented from Mr Fulham, the corn-factor on the ground floor (Joyce, "The Dead" 175-6)

<sup>8</sup> "the wheezy hall-door bell" (Joyce, "The Dead" 175)

<sup>9</sup> "she had to scamper along the bare hallway" (Joyce, "The Dead" 175)

tado à personagem seu vocabulário” (498). O discurso indireto livre, portanto, permite ao narrador emular em seu próprio discurso as *imagens mentais e sensoriais do personagem focalizado*. Essa emulação, no entanto, ocorre devido à superioridade estilística do narrador que transpõe as sensações do personagem para uma imagem elaborada, cuja origem não pode mais, nos seus próprios termos, ser tributada ao personagem. Com isso, a singularidade do personagem acaba se adequando à força uniformizadora e generalizante do estilo do narrador. O *Uncle Charles Principle*, por sua vez, realiza o movimento contrário, pois permite incorporar o *arranjo linguístico* próprio do personagem no discurso do narrador, particularizando-o. Pode-se dizer, portanto, que, enquanto o *discurso indireto livre elucida a experiência psíquica do personagem*, o *Uncle Charile Principle a mimetiza*. O pressuposto de ambos os casos é o mesmo: a diminuição da distância entre personagem e narrador. No trecho transcrito, porém, estamos diante não tanto do que Lilly está pensando, mas do modo como ela própria descreveria a cena se a ela fosse cedida a narração. Diferente do que ocorre no discurso indireto livre, o narrador não se rende à subjetividade da personagem, contaminando-se pelo seu estado de espírito e organizando-o de maneira estilizada e articulada. O *Uncle Charles Principle* permite, portanto, que o narrador use de maneira calculada o vocabulário da personagem, o que lhe permite emitir sutilmente uma opinião sobre ela. Em outros termos, é como se o narrador dissesse, sem dizer, “vejam como essa Lily é pouca educada”. Esse fato, no entanto, só é perceptível porque passagens como essa são intercaladas a momentos de exatidão descritiva e linguística. Kenner demonstra como o contraste súbito, porém muito sutil entre aquilo que denomina o “virtuosismo” de Joyce para encontrar a palavra exata e as “inadequações” dos personagens é o truque básico da prosa joyciana (30). A presença dessa dinâmica tanto em *Um Retrato...*, quanto em *Dublinenses* e em *Ulysses* indica uma característica constante, mesmo em um autor tão diverso<sup>10</sup>.

Em *Ulysses*, porém, esse contraste – sobretudo até o nono episódio<sup>11</sup> – permanece vigente, mas é de outra ordem: o narrador em terceira pessoa continua lançando mão das

<sup>10</sup> Como se sabe, nada é mais avesso à obra de Joyce do que um padrão. Joyce não só não se repetiu de obra a obra – tendo transitado durante a sua trajetória pela poesia (*Música de câmara*), pelo conto (*Dublinenses*), pelo drama (*Exilados*), pelo romance de formação (*Um retrato do artista quando jovem*), pelo romance (*Ulysses*) e por *Finnegans Wake* –, como também se recusou a aderir a um único procedimento-chave em cada uma delas. Cada episódio de *Ulysses*, por exemplo, inaugura um aspecto novo, ao mesmo tempo em que rompe com o que havia estabelecido anteriormente, daí a afirmação de Kenner de que *Ulysses* nos ensina a ler o que estamos lendo (*Ulysses* 383).

<sup>11</sup> Hoje é ponto relativamente pacífico na crítica o argumento de que *Ulysses* pode ser dividido, além das três seções tradicionais que correspondem à lógica da *Odisseia*, em duas partes que compreendem o desenvolvimento de um padrão narrativo (vigente até “Rochedos Errantes”) e sua posterior dissolução e substituição gradativa por diferentes estilos narrativos (Kenner, *Ulysses* 61-71). Para uma descrição formal das técnicas que constituem o padrão narrativo da primeira parte de *Ulysses* cf. Peruchi, Camila. “Apropriação e transgressão: uma investigação sobre os modos de representação da consciência em *Ulysses* de James Joyce”. *Qorpus* (Especial James Joyce), v.9, n. 3, dez 2019, p. 131-148.

descrições oniscientes, das descrições precisas e do *The Uncle Charlie Principle*, porém cederá a voz ao personagem *também do ponto de vista gramatical*. Vejamos um caso: em Hades, Bloom está na carruagem com Jack Power, Simon Dedalus e Martin Cunningham. Todos estão se dirigindo ao enterro de Pat Dignan. Da carruagem, avistam Stephen, o que desperta a fúria de seu pai, Simon Dedalus, que vocifera contra o “pessoalzinho bem baixonível”<sup>12</sup> que o acompanha, em especial Mulligan, “um desgraçado de um rufiãozinho corrompido de quatro costados”<sup>13</sup>. O trecho que se segue diz respeito ao desenvolvimento dessa cena, mas é também representativo do modo predominante da representação da subjetividade na primeira parte do romance. A passagem revela que as afirmações de Simon sobre Stephen produzem em Bloom lembranças de Rudy. Na citação abaixo, o discurso do narrador encontra-se grafado em negrito e o monólogo interior de Bloom, em itálico:

**Ele cessou. O senhor Bloom olhava do seu bigode enfurecido para o rosto calmo de Jack Power e os olhos e a barba de Martin Cunningham, assentindo com seriedade. Gritalhão cabeçadura. Orgulho do filho. Ele tem razão. Alguma coisa que fica. Se o meu Rudy tivesse sobrevivido. Ver ele crescer. Ouvir a voz dele pela casa. Caminhando do lado da Molly com um terninho de Eton. Meu filho. Eu nos olhos dele. Sensação estranha ia ser [...]** (Joyce, *Ulysses* 208)<sup>14</sup>

A marca gramatical *principal* do excerto é a mudança da terceira pessoa do singular para a primeira, seguida de uma reconfiguração do tempo verbal (que passa do passado para o presente) com base na mudança de enunciador. Assim, no momento em que lemos “Gritalhão cabeçadura. Orgulho do filho. Ele tem razão. Alguma coisa que fica [...]” estamos diante da técnica do monólogo interior, por meio da qual o narrador se ausenta momentaneamente da narrativa. Nesse caso, ao invés de permear a sua linguagem pelo estado do ânimo do personagem, como ocorria no uso do discurso indireto livre, ou, ainda, ao invés de utilizar expressões lexicais e estruturas sintáticas do próprio personagem no seu discurso, como ocorria com o *Uncle Charlie Principle*, o narrador se retira completamente da narrativa. O leitor, então, mergulha diretamente na mente do personagem que, a essa altura, deixou de ser mediada pelo discurso do narrador. Como consequência, o vocabulário próprio do personagem também aparece, mas, agora, por

<sup>12</sup> “He’s in with a lowdown crowd” (U 6.63)

<sup>13</sup> “That Mulligan is a contaminated bloody doubledyed ruffian by all accounts” (U 6.63-4)

<sup>14</sup> He ceased. Mr Bloom glanced from his angry moustache to Mr Power’s mild face and Martin Cunningham’s eyes and beard, gravely shaking. Noisy selfwilled man. Full of his son. He is right. Something to hand on. If little Rudy had lived. See him grow up. Hear his voice in the house. Walking beside Molly in an Eton suit. My son. Me in his eyes. Strange feeling it would be [...]. (U 6.72-77)

meio da primeira pessoa gramatical (nem sempre marcada textualmente). Substituindo completamente a forma usual da narrativa, é o discurso não pronunciado do personagem que nos dará a conhecer as suas ações, o seu pensamento e o que lhe acontece, de modo que o personagem passa a cumprir uma função que tinha sido, até então, a especialidade do narrador. Eis como o romance passa da vertente objetiva do discurso indireto livre – que resultava na *interioridade mediada* – para a vertente subjetiva do monólogo interior – que resulta agora na *interioridade imediata*. No entanto, se é consenso que a principal característica do monólogo interior é a independência do discurso do narrador, também é verdade que não é bem isso que ocorre no *Ulysses*, já que o narrador em terceira pessoa continua sendo mantido lateralmente, reaparecendo vez ou outra e abrindo uma zona inédita de indistinção entre o seu discurso e o do personagem. Esse modo de construção particular do *Ulysses* diferencia esse romance da produção joyciana anterior e indica um marco em relação à história do gênero romance, mas é também um ponto fora da curva: embora o monólogo interior tenha repercutido em obras como as de Faulkner e Woolf, a alternância constante e ágil entre ele e o discurso do narrador teve pouca ressonância e permaneceu praticamente restrita a *Ulysses*<sup>15</sup>. Não seria exagero afirmar, portanto, que, em alguma medida, a literatura posterior a *Ulysses* é pré-ulyssiana.

## II

Apesar de intercalado ao discurso do narrador, o monólogo interior sofre, gradativamente, uma espécie de inchaço, expandindo-se. Conforme a narrativa avança, portanto, os leitores encontrarão uma participação cada vez mais diminuta do narrador em terceira pessoa. Ao se converter definitivamente na própria forma dada pelo romance à apresentação das situações que o compõem, o monólogo acaba por fazer algo mais do que se tornar o sustentáculo geral da primeira parte do *Ulysses*. Isso porque o domínio gramatical da primeira pessoa traz mais consequências do que a simples descrição dessa especificidade formal pode fazer supor: ao se apropriar da sua própria narrativa, o personagem se converte em um narrador peculiar; em tudo diferente do já conhecido narrador autodiegético.

---

<sup>15</sup> Uma exceção é *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. Döblin recebeu com grande entusiasmo a tradução alemã de *Ulysses*, publicada em 1926. Sua opinião divergiu em absoluto do grosso da crítica contemporânea de *Ulysses*. Para Döblin, o romance de Joyce representava o oposto da tentativa de ordenar o caos da modernidade (Eliot 175): encenava, antes, a impossibilidade do heroísmo na modernidade, já que a autonomia do indivíduo era continuamente impedida pela vida na cidade. Não é de se estranhar, portanto, que Döblin tenha ele próprio justamente lançado mão da alternância entre o discurso do narrador (que introduz os estímulos externos) e a interioridade do seu protagonista, Franz Biberkopf.

Essa primeira pessoa, portanto, nada terá que ver com aquela que caracteriza, por exemplo, o narrador não confiável, do qual *Lolita* pode ser tomado como caso exemplar. A principal diferença nesse caso é que há uma forte *motivação* por trás do discurso de Humbert Humbert, que o faz ser bem articulado para provar a sua não culpabilidade. O que o motiva é o intuito de *convencer* os “senhores e senhoras membros do júri” (11), vocativo que emprega logo no final do primeiro capítulo. Se a sua narração tem pontos cegos que permitem uma distinção entre o que ele está dizendo e o que estava, de fato, acontecendo, isso ocorre a despeito da *intenção narrativa*. A ela, acaba se sobrepondo a intenção do texto como um todo, daí a desconfiança do leitor ir se revelando cada vez mais legítima, apesar da tentativa do narrador de manipulá-lo por meio de um discurso que insiste em mostrá-lo vítima de tentações externas e de desejos internos incontroláveis. Uma vez terminado o processo, no entanto, o narrador se torna moralmente dúbio e as suas sequências descritivas, antes sinais de uma personalidade hipersensível, convertem-se em provas de uma personalidade lasciva. Isso, no entanto, só ocorre porque a narrativa deixa saltar de si outras camadas que impedem que a intenção do narrador se concretize. A existência dessa intenção, porém, é indiscutível, assim como o é a projeção de um narratário para quem o discurso, sempre performático, não cessa de se dirigir. A primeira pessoa do monólogo, contudo, diferente dessa, não performa. Não sabe o que é existir para *um outro*.

Ora, todo discurso com vistas a estruturar-se pressupõe um destinatário presente, ausente ou virtual. Quando se orienta para um destinatário, a narrativa se aproxima da função fática da linguagem (em que esse contato é verificado), conotativa (em que há a tentativa de influenciar e persuadir), testemunhal e/ou ideológica (quando se pretende agir sobre o destinatário, fornecendo, para isso, explicações e justificações). Ao prescindir desse outro para quem o discurso se faz, o monólogo interior também renuncia a qualquer intenção. Sua especificidade, portanto, não reside apenas no fato de ser momentaneamente *independente do narrador em terceira pessoa*, mas de o ser também *independente do narratário*, daí a dupla impressão que dele deriva: a de que, por um lado, o personagem fala senão consigo mesmo e a de que, por outro, esse discurso é completamente desconexo.

Assim, se a primeira pessoa do monólogo interior não tem qualquer relação com essa que caracteriza o narrador não confiável, ela tampouco tem qualquer semelhança com aquela de Proust, por exemplo, disposta a empreender um projeto narrativo que, em retrospectivo, destrincha minuciosamente a sua vida pregressa. A paradigmática *Recherche*, de Marcel Proust, já evidencia a natureza evocativa desse discurso, bem como a condição ativa do sujeito que o enuncia (que efetivamente *busca* por essas lembranças). O resultado desse ímpeto narrativo é uma relativa distinção entre o eu do presente (sujeito responsável

pela narração), e o eu do passado (objeto da narração). O primeiro é capaz de, voluntariamente, não só procurar por fatos do seu passado para trazê-los à lembrança, mas também de dispô-los numa nova ordem (evidentemente não cronológica, mas cruzada e combinada), julgando-os à luz do presente e produzindo, assim, interpretações compostas e, portanto, novas. Eis porque esse narrador é constituído por uma cisão peculiar que quase aproxima esse romance de uma narrativa em terceira pessoa: quando narra, tem privilégio cognitivo sobre o eu da história, que se torna mero objeto de seu discurso. O discurso narrativo confere, assim, ordenação e significado próprios aos acontecimentos que, na história, tiveram outra sucessão e geraram, outrora, outra ou nenhuma compreensão. Eis porque Genette concebe este romance como um romance de formação que conta, não sobre Marcel-escritor, mas sobre como Marcel *se torna* escritor: “A narrativa deve, portanto, interromper-se antes que o herói encontre o narrador” (304). Situação bem diferente dessa determina, como veremos, a narração da primeira pessoa do monólogo interior.

No caso do narrador não confiável, portanto, temos o desejo de *convencer o narratário*; no caso de Proust, temos o desejo de *reelaborar discursivamente o passado*; em ambos os casos, o *desejo de narrar* é, portanto, a condição *sine qua non* da elaboração dos discursos. Esses dois casos paradigmáticos da narrativa em primeira pessoa, *Lolita* e *Em busca do tempo perdido*, iluminam por contraste as três diferenças fundamentais que separam o já conhecido narrador autodiegético do narrador do monólogo interior que 1) narrará *involuntariamente* e, portanto, 2) *sem narratário* e 3) *sem qualquer pretensão de reconstituir discursivamente* seja seu presente, seja seu passado. Sendo essas três marcas a peculiaridade do narrador do monólogo interior, a manutenção da nomenclatura “narrador” para esse caso não deixa de soar estranha<sup>16</sup>. Ela é, antes, uma consequência inevitável de se lidar com questões formais novas a partir de conceitos já existentes: se é certo que o personagem responsável pelo monólogo só muito forçosamente pode ser chamado de “narrador”, na acepção tradicional do termo, também é certo que a narração é a única maneira de o monólogo se realizar. Ademais, o monólogo dificilmente poderia ser considerado uma simples ferramenta discursiva do narrador, já que, quando usado, o narrador se retira e quem significa e nomeia o mundo é o próprio personagem: ou seja, no monólogo interior, não há mais qualquer resquício do narrador em terceira pessoa. Da constatação desse fato advém a afirmação de Genette de que a focalização interna só se

---

<sup>16</sup> A questão, complexa como é, suscita divergências. Amaral, por exemplo, considera que no monólogo interior não há narração por parte da personagem e, estando o narrador ausente e não havendo intenção narratorial, não há narração *et all.* Cf. Palestra “*Ulisses*, para além do monólogo interior”, proferida durante a X Jornada de Estudos Irlandeses da ABEI, em 23 de junho de 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xEezLrKk35s&list=PLpT04oiOEYnPKomEbZek1BFdvzrvfWA9z&index=3> Acesso em 23 jun 2021.

realiza integralmente por meio dessa técnica narrativa, capaz de silenciar em definitivo a instância narrativa ao substituí-la pelo personagem (245-6). São, portanto, justamente os três pressupostos do monólogo interior listados acima, tão importantes quanto frequentemente esquecidos, que permitem que essa técnica seja considerada a mais perfeita simulação do trabalho psíquico.

Sem um ouvinte projetado e sem qualquer pretensão, a descontinuidade não pode ser senão seu único modo de continuar, a ausência de organização é o seu principal princípio organizacional; e as frases são apenas partes de um todo em potencial, recusando-se a se unirem em prol de um esquema referencial consistente e inteligível. Assim, aquilo que, para uma narrativa tradicional, seria considerado os principais fatos biográficos de um personagem, digno, portanto, de compor a narração, não está subsumido a um ímpeto narrativo que os seleciona, os dispõe cronologicamente e os explica. Esses eventos, ao contrário, surgem quase como vítimas da realidade externa que, à revelia mesmo do próprio personagem, os desencadeia. Não é estranho, portanto, que tenha sido justamente essa dinâmica a chamar a atenção de Joyce quando leu *Quando despertamos de entre os mortos*. Em “O novo drama de Ibsen”, Joyce admira o fato de que a “pergaminho da vida” de Rubek se desenrole diante de nós que “temos o prazer de conhecê-la, não como se a lessem para nós, mas como se nós mesmos a lêssemos, unindo as diversas partes” (Joyce, “O novo drama de Ibsen” 52)<sup>17</sup>. De maneira similar, é também apenas aos poucos que a totalidade da vida de Bloom nos é apresentada em *Ulysses*. O suicídio do pai, a iminente traição de Molly, a morte prematura do filho Rudy e a impotência diante de uma provável transa de Milly com Banon só podem aparecer *a partir de e em meio* a uma miríade de outros detalhes, dos quais acabam por se tornar, no limite, quase indistinguíveis. É assim que a leitura da carta de sua filha Milly, agradecendo o presente de aniversário recebido dos pais e referindo-se dispersamente a Bannon, suscita em Bloom o seguinte monólogo:

Quinze ontem. Engraçado, quinze do mês também. Primeiro aniversário dela longe de casa. Separação. Eu lembro a manhã de verão quando ela nasceu, correndo chamar a senhora Thornton na Denzille Street. Velhinha animada, ela. Deve ter posto montes de nenês no mundo. Ela sabia desde o começo que o coitadinho do Rudy não ia sobreviver. *Enfim, Deus é bom, senhor*. Ela percebeu imediatamente. Ele ia estar com onze anos agora se tivesse sobrevivido. Seu rosto vazio encarava apiedado o pósescrito.<sup>18</sup> (Joyce, *Ulysses* 179)

<sup>17</sup> “[...] we have the pleasure not of hearing it read out to us, but of reading it for ourselves, piecing the various parts, and going closer to see wherever the writing on the parchment is fainter or less legible”. (Joyce, “Ibsen’s new drama” 50)

<sup>18</sup> “Fifteen yesterday. Curious, fifteenth of the month too. Her first birthday away from home. Separation. Remember the summer morning she was born, running to knock up Mrs Thornton in Denzille street. Jolly

A carta aqui é o objeto responsável por mediar o mundo exterior e o mundo interior do personagem. A leitura, por sua vez, é a experiência que funcionará como um gatilho disparador dessa cadeia de associações que sobrepõe a nova idade da filha, a data do mês, a curiosa e bloomiana constatação da coincidência entre ambas (um prenúncio?) e a observação de que se trata da primeira ausência de Milly, o que remete, por oposição, à primeira vez em que ela esteve presente na casa (o nascimento). O significado do verbo “lembrar” tensiona o tempo presente por meio do qual ele é instaurado e cria um efeito curioso, pois faz com que o acento recaia agora mais sobre a narração e menos sobre os fatos narrados, assinalando que o que está em jogo aqui é a percepção presente do passado, ou seja, o discurso que o enuncia. A recordação do parto leva ao aparecimento daquela que foi imprescindível para sua realização, a parteira senhora Thornton, apresentada por meio de uma descrição que é, simultaneamente, também uma opinião pessoal de Bloom. Daí o fato de a caracterização dizer sobre a personagem designada e sobre quem a designa. Em “Velhinha animada” [jolly old woman], o diminutivo empregado na tradução manifesta em língua portuguesa o sentido contido em “old”, termo também usado para demonstrar que se conhece e que se gosta de alguém. Assim, tanto “velhinha” quanto “old” expressam a simpatia de Bloom pela parteira Thornton. Essa simpatia, cerca de cento e vinte e cinco páginas depois, não só voltará a aparecer em outro monólogo, como virá acrescida de compaixão pelos sustos de madrugada e pela falta de pagamento a que sua profissão é frequentemente submetida: “As pessoas batendo na porta deles a qualquer hora. Pelamordedeus, doutor. A patroa com as contrações. Aí deixam eles meses esperando o pagamento. Por cuidados para com sua esposa. As pessoas não têm gratidão.”<sup>19</sup> (Joyce, *Ulysses* 305). Que entre tantos adjetivos Bloom utilize novamente “jolly” para descrevê-la – “A velha senhora Thornton era uma criatura muito divertida”<sup>20</sup> (Joyce, *Ulysses* 305) – é mais um sinal de sua indisfarçada afeição por ela e por seu entusiasmo. Torna-se possível perceber, assim, que toda descrição levada a cabo no monólogo interior é marcada por uma ambiguidade decorrente do fato de exercer sempre uma dupla função; por um lado, pretende atestar a existência de uma realidade externa ao personagem, por outro, é sempre ao mesmo tempo um atestado da interioridade do personagem, uma impressão.

---

old woman. Lot of babies she must have helped into the world. She knew from the first poor little Rudy wouldn't live. Well, God is good, sir. She knew at once. He would be eleven now if he had lived. His vacant face stared pityingly at the postscript". (U 4.415-21)

<sup>19</sup> "People knocking them up at all hours. For God's sake, doctor. Wife in her throes. Then keep them waiting months for their fee. To attendance on your wife. No gratitude in people". (U 8.397-400)

<sup>20</sup> "Old Mrs Thornton was a jolly old soul". (U 8.394)

No caso das narrativas em terceira pessoa, existe sempre um grau de arbitrariedade ao se afirmar que uma sequência descritiva é focalizada internamente: no limite, é sempre impossível determinar com precisão se um segmento narrativo é adjetivado segundo o ponto de vista do personagem ou do narrador, sobretudo se esse segmento é analisado desvinculado do todo do qual faz parte. Desse modo, há sempre uma linha muito tênue entre aquilo que pode ser escolha lexical arbitrária do narrador e inequívoco ponto de vista do personagem. O monólogo interior, no entanto, é o único procedimento por meio do qual a focalização interna se encontra plenamente realizada, como já afirmamos, mas também inequivocamente manifesta. Assim, conforme se repetem as descrições sobre algum personagem, o leitor vai compondo – a partir da reunião *a posteriori* desses dados um tanto dispersos – uma imagem mais ou menos delineada do personagem referenciado e, ao mesmo tempo, identificando uma postura diante do mundo por parte do personagem que o referencia<sup>21</sup>. Assim, o monólogo interior confere a *Ulysses* uma literalidade que é, mais uma vez, exemplar: o modo como, a partir dele, o leitor forma a figura de um personagem (isto é, juntando adjetivos dispersos) ilumina o fato de que todo personagem é sempre resultado de uma combinação caracterizada pela presença e volta de semas que, como definiu Barthes, determinará aquilo que, por falta de melhor termo, chamamos de “personalidade” (92). É só porque “*jolly*” está mais de uma vez próximo de “Senhora Thornton” que podemos construir a imagem de uma parteira alegre.

Vale lembrar que a segunda aparição da parteira, também através da mente de Bloom, dará ensejo a uma das “minicenas” mais hilárias da história da literatura, em que Bloom recorda que “a primeira reverência ao público”<sup>22</sup> (Joyce, *Ulysses* 305) prestada pelo recém-parido filho de Tom Wall foi o esmigalhamento da mão da senhora Thornton: das desvantagens de se trazer ao mundo uma criança grande, com uma “cabeça que nem uma abóbora premiada”<sup>23</sup> (Joyce, *Ulysses* 305). Aqui cabe um breve adendo sobre mais uma das propriedades do monólogo interior: a de ser *veículo de pequenas historietas*, promovendo, assim, uma curiosa reconfiguração no modo de apresentação de personagens secundários, os quais, neste caso, convêm ser chamados de *personagens em potencial*; sempre passíveis de existirem, mas que, no entanto, não chegam a se desenvolver completamente. Absolutamente flexível, o monólogo interior se desloca continuamente em direção a uma multiplicidade de vidas fadadas ao anonimato não fosse o fato de recebe-

<sup>21</sup> O caso do único monólogo interior de Blazes Boylan é paradigmático da sua relação com o mundo e explica a antipatia que temos por ele: “Franguinha nova” (Joyce, *Ulysses* 393), pensa ele ao olhar para o decote da blusa da atendente.

<sup>22</sup> “His first bow to the public” (U 8.396)

<sup>23</sup> “Head like a prize pumpkin” (U 8.396-7)

rem, por um breve tempo, um nome e uma fração de história. Elas constituem pequenas biografias que surgem enredadas à rede de recordações cruzadas que se tornou a narração em primeira pessoa. Essas pequenas biografias aparecem quase como rastros de uma estrela cadente; surgem para logo desaparecerem no céu vasto do discurso que sem demora as suplanta. Os diferentes monólogos que, por mais abertos que sejam, se fecham sob determinados temas, introduzem historietas de novos personagens implicados nas diferentes situações que delineiam. Mas cada um desses personagens surge dependente da singularidade do discurso que os convoca: são resultados da participação em uma biografia maior e produtos inseparáveis dessa outra biografia; aparecem sob o signo da opinião pessoal, do julgamento e da interpretação simpática ou antipática, sujeitos, em suma, a uma zona de afeto que os comporá a partir da admiração ou do desprezo.

Como se vê, o narrador do monólogo interior, embora não projete um narratário, nem deseje narrar, não se furta totalmente a agir como narrador: ao nomear está sempre, ao mesmo tempo, significando o mundo. Assim, para voltarmos ao trecho citado, à descrição indisfarçadamente simpática da senhora Thornton se segue uma hipótese previsível sobre ela: “Deve ter posto montes de nenês no mundo”, *por isso* “Ela sabia desde o começo que o coitadinho do Rudy não ia sobreviver”. *A conjunção conclusiva não existe no monólogo, mas a citamos aqui para indicar como se dão sutilmente as “livres” associações de Bloom. Uma ideia leva a outra, mas elas aparecem sintaticamente independentes, assimilando-se, assim, ao estado original de elaboração mental. O assíndeto é, incontestavelmente, a principal figura de linguagem do monólogo interior. A omissão das conjunções e dos conectivos sublinha a ruptura temporal e causal entre as orações. A consequência é a ênfase no sentido de cada uma delas que, aparentemente isoladas, ganham maior expressividade por meio das ideias que vinculam, sem deixar também de desencadear ideias subsequentes. Por isso, no caso deste monólogo de Bloom, ter realizado muitos partos é um índice de experiência, o que o leva a uma indução. Hipóteses e induções como essas serão marcas características dos monólogos de Bloom e, assim como as descrições, acabam por dizer não só daquilo que de fato dizem, mas também daquele que as formula; está em jogo a simulação de um movimento psíquico individual. Com efeito, o brilhantismo de Joyce reside menos no fato de ter lançado mão do monólogo interior como espinha dorsal da primeira parte de seu romance e mais no de tê-lo feito utilizando, para isso, dois personagens diferentes: o contraste entre Stephen e Bloom é promissor não só porque, ao serem postas lado a lado, as “interioridades” de ambos se tornam mais enfáticas, mas também porque o contraste entre elas ilustra a potencialidade da técnica.*

Da indução característica de Bloom, o monólogo passa para uma citação (em itálico no excerto supracitado, “Enfim, Deus é bom, senhor”) – que é, na verdade, um consolo da própria Senhora Thornton, dirigido à Bloom na ocasião recordada. Esse mecanismo será outra constante do monólogo interior de *Ulysses*, que aciona dentro de si um intenso processo citacional. Essas citações sem aspas de discursos de outros personagens no interior do monólogo interior podem ser sinais de que o *Uncle Charlie Principle* não ocorre apenas com o narrador em relação ao discurso dos personagens, mas também com os personagens em relação ao discurso dos outros personagens. As citações que compõem o monólogo aprofundam a dinâmica de indeterminação que já acontecia com relação ao discurso do narrador e do personagem e, embora assumam um significado próprio para o personagem que as repetem, são indícios de que os monólogos interiores não são tão interiores assim. Aqui, o consolo da parteira reitera, para Bloom, a sua crença de que ela percebeu imediatamente que Rudy não sobreviveria. Frente a lembranças dolorosas como essas, o futuro do pretérito acompanhado pela condicional – “Ele *ia estar* com onze anos agora *se* tivesse sobrevivido” – torna-se com frequência a estrutura temporal por excelência do monólogo interior, lugar não apenas do pensado e do experienciado (como poderia fazer supor a constância do tempo presente), mas também do frustrado. Se o monólogo interior pode ser compreendido como o procedimento por meio do qual o presente encontra o passado ou, dito de outro modo, por meio do qual o passado é reencenado pelo presente, será nele também que a possibilidade do ontem aparecerá parcialmente coberta pela desilusão do hoje. Em suma, a percepção presente do passado faz com que o que outrora foi o gérmen do futuro seja apenas o desencantamento profundo do presente. Diante disso, não há o que se fazer, a não ser a imaginação projetiva imposta pelo futuro do pretérito: “Ele *ia estar* com onze anos agora”; o “*se*”, no entanto, sobrepõe a sequência que produz ao possível futuro, de que tomou a vez.

Por fim, destaco a estrutura paralela entre a idade de Milly, anunciada na abertura do monólogo, e a de Rudy, anunciada ao final (“quinze *ontem*” / “onze anos *agora*”). O paralelismo entre o início e o fim do excerto aponta para o caráter circular dos monólogos: eles compreendem, em alguma medida, uma unidade temática; são, assim, em si mesmos, círculos fechados, mas irradiantes, a medida em que também se abrem para outros monólogos, adensando a relação entre os fatos dentro da obra. A constatação de Bloom de que o futuro, tornado presente, não se parece com a ideia que se tinha no passado feito dele a torna um lamento diante do qual a solidariedade típica do narrador joyciano não pode fazer outra coisa senão soçobrar: “Seu rosto vazio encarava apiedado o pósescrito”.

Nesse caso específico, as lembranças são desencadeadas pela carta e a ela a narrativa retorna quando o monólogo se finaliza. Longe de ser um caso isolado, essa dinâmica

é estrutural. As lembranças a que temos acesso pelo uso da técnica do monólogo interior são quase sempre resultantes, não de uma autonomia do personagem diante delas, mas do encontro – que é da natureza do choque – com esse outro que não é ele mesmo: uma carta, o cartaz da Bandman Palmer, a fala de Simon Dedalus, uma paisagem etc. Tudo isso indica que há, no *Ulysses*, uma eclosão (i.e invasão súbita e impetuosa) da vida interior, pois o que compele o personagem à sua narração é o justo oposto do impulso narrativo (i.e pretensão de selecionar, contar ou convencer), mas a experiência imediata e a impossibilidade de, uma vez diante dela, *não narrar*. Há, portanto, um grau de involuntariedade no desencadeamento dos monólogos e das lembranças que eles trazem à tona, decorrente, por sua vez, de uma intrusão do mundo exterior. Ao invés de motivados por um desejo de narrar, os personagens de *Ulysses* parecem fadados a fazê-lo. Libertos do narrador e também do ímpeto narrativo, não podem, porém, realizar-se a não ser por meio do seu próprio e inevitável discurso. A consequência disso é que os acontecimentos ditos “significativos” de uma biografia só saem do seu estado de submersão como presas fáceis do anzol da objetividade. Eis porque eles irrompem ao invés de serem evocados. A condição passiva dos personagens diante das lembranças que se impõem não passa despercebida pelo próprio livro que, inclusive, a registra. Assim, em “Gados ao sol”, curiosamente encontramos em um dos comentários do narrador, a descrição do próprio funcionamento do monólogo interior (um lembrete de que *Ulysses* é um livro que sabe o que está fazendo):

Há pecados ou (digamos como diz o mundo) *lembranças más* que o homem esconde nos mais escuros recônditos do coração mas que ali se acomodam e esperam. Ele pode suportar ver a lembrança de tais lembranças se ofuscar, deixar que fiquem como se jamais houvessem sido e quase persuadir-se de que não foram ou ao menos foram de outra maneira. No entanto uma palavra fortuita pode convocá-las repentinamente e elas se *hão de erguer para confrontá-lo nas mais várias circunstâncias*, uma visão ou um sonho, ou enquanto harpas e tambores anestesiavam seus sentidos ou em meio à tépida tranquilidade argêntea do entardecer ou no festim à meia-noite quando está já pleno de vinho. *Não por insultá-lo frontalmente virá tal visão mas como contra alguém que jaz à mercê de sua ira*, não por vingança para podá-lo do mundo dos vivos mas amortalhada nas pias vestes do passado, silente, remota, reprovadora<sup>24</sup>. (Joyce, *Ulysses* 655)

<sup>24</sup> “There are sins or (let us call them as the world calls them) evil memories which are hidden away by man in the darkest places of the heart but they abide there and wait. He may suffer their memory to grow dim, let them be as though they had not been and all but persuade himself that they were not or at least were otherwise. Yet a chance word will call them forth suddenly and they will rise up to confront him in the most various circumstances, a vision or a dream, or while timbrel and harp soothe his senses or amid the cool silver tranquility of the evening or at the feast, at midnight, when he is now filled with wine. Not to insult over him will the vision come as over one that lies under her wrath, not for vengeance to cut him off from the living but shrouded in the piteous vesture of the past, silent, remote, reproachful.” (U 344.1344-55)

### III

Dono da sua própria história, o personagem não pode, no entanto, invocar nem reconstituir seu próprio passado, tampouco fazer dele uma possibilidade de mudança do presente ou do futuro. Confrontado o tempo todo com os seus pensamentos e, ocasionalmente, com lembranças determinantes, dignas de compor a trajetória de um protagonista de uma narrativa tradicional, o personagem não pode utilizá-las para comandar a natureza do seu próprio destino. É por essa razão que a incursão na subjetividade adquire no *Ulysses* um aspecto gritante de *gratuidade*, o que o difere grandemente de outros romances modernistas. Em Virginia Woolf, por exemplo, a representação da vida subjetiva está quase sempre conectada a momentos intensificados do ser nos quais os personagens, devido a circunstâncias específicas da narrativa, adquirem uma plenitude que se manifesta no estilo e que os levam a epifanias. A representação da vida subjetiva, em suma, implica a referência a um fato do passado conhecido, mas que, lembrado *agora, ali, naquele lugar*, adquire um aspecto de novidade, em razão da qual o acontecimento, tal como era, desaparece para sempre e adquire uma nova feição, ressurgendo outro. No caso de *Ulysses*, no entanto, não só não está em jogo nenhuma espécie de interpretação que lança nova luz ao acontecimento rememorado, como também a incursão da mente não é motivada; não leva a ação: eis como esse romance se recusa a instaurar, desenvolver e solucionar um conflito narrativo.

Assim, mesmo aquele que pode ser considerado “o” conflito por excelência de *Ulysses* (i.e. aquele frequentemente invocado em qualquer resumo do romance) – a possibilidade de Molly trair Bloom com Blazes Boylan às quatro horas do dia 16 de junho –, produz os seguintes monólogos de Bloom: “Senhora Marion. Lendo deitada agora, contando as meadas do cabelo, sorrindo, trançando. Um suave incômodo, arrependimento, escorreu-lhe pela espinha, aumentando. *Vai acontecer, sim. Prevenir. Inútil: não posso agir.*” (Joyce, *Ulysses* 180)<sup>25</sup>; em outro: “*Tarde demais. Ela desejava ir. É por isso. Mulher. Mais fácil deter o mar. Sim: tudo está perdido*” (Joyce, *Ulysses* 453)<sup>26</sup>. Difícil saber o que Bloom poderia querer construir neste romance onde até os projetos são apenas lembranças. O caminho por ele percorrido apenas confirma o plano da irrealização e, embora – como diz Eupalinos em uma das mais belas obras de Valéry – haja “palavras que são abelhas para o espírito. Tem a insistência desses insetos, e o

<sup>25</sup> “Mrs. Marion. Reading, lying back now, counting the strands of her hair, smiling, braiding. A soft qualm, regret, flowed down his backbone, increasing. Will happen, yes. Prevent. Useless: can’t move. [...]” (*U* 4.444-50)

<sup>26</sup> “Too late. She longed to go. That’s why. Woman. As easy stop the sea. Yes: all is lost”. (*U* 11.640-1)

importunam”, essas palavras, que nos monólogos retornam para expressar pensamentos recorrentes e obsessões, apesar do incômodo que causam, não alteram a ordem vigente, mas simplesmente a confirmam tristemente. Nas narrativas realistas, o narrador era a peça formal responsável por confrontar as expectativas dos personagens com a realidade e por converter o confronto em uma explicação generalizante. Em *Ulysses*, o confronto acabou juntamente com a participação desse narrador informador: as soluções para as dores apresentadas não estão sequer no horizonte. Nas narrativas modernistas, a incursão na interioridade, embora nem sempre interferisse no nível actancial, ao menos levava a uma mudança subjetiva; o que tampouco ocorre em *Ulysses*. Tudo isso indica que o que está em jogo não é mais a *resolução de um conflito* – e o seu correlato: o desencadeamento de ações – mas a *sua constante reencenação*: o predomínio das batalhas interiores em lugar das batalhas materiais óbvias. Com isso, o romance deixa de fazer da ação o seu eixo principal de estruturação, abandonando aquilo que por tanto tempo foi seu princípio principal de estilização, a maneira pela qual capturava (ou acreditava capturar) a experiência dos indivíduos. Eis, portanto, a principal semelhança de *Ulysses* com a obra de Ibsen que, não por acaso, exerceu tanto fascínio em Joyce. A sua dramaturgia renunciou as duas categorias constitutivas da forma dramática tradicional: o diálogo e a ação. Os diálogos existem, mas dizem tudo, menos o essencial; e as ações, embora presentes, aparecem sempre confinadas à interioridade dos personagens; sobrevivem, em suma, apenas enquanto evocação e potencialidade irrealizável<sup>27</sup>. A produção dramática de Ibsen, não à toa, acabou sendo fundamental para o processo que, mais tarde, a crítica denominou de “crise do drama burguês” e “origem do drama moderno”. Muito antes disso, porém, Joyce já a chamava de “o novo drama”.

## REFERÊNCIAS

Amaral, Vitor Alevato do; Elis Maria Cogo e Eloísa Dall’Bello. “As nove vidas de um conto: as traduções de ‘Os mortos’, de James Joyce, em português brasileiro (1942-2018)”. *Revista Gragoatá*, vol. 49, pp. 493-512, 2019.

Barthes, Roland. *S/Z – Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Lea Novaes. Nova Fronteira, 1992.

Döblin, Alfred. “Ulysses” von Joyce. In: *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

---

<sup>27</sup> É esse o princípio central de *Casa de Bonecas*, *Solness, o construtor*, *Espectros* e *Quando nos despertamos de entre os mortos*. A formulação de Szondi é precisa: enquanto na tragédia clássica o passado age no presente, nas tragédias modernas de Ibsen o presente se limita a mero pretexto para a evocação do passado (36).

Eliot, Thomas Stearns. “Ulysses: order and myth”. In: *Selected prose of T.S. Eliot*. Faber & Faber, 1975.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. 1ª edição. Estação Liberdade, 2017.

Joyce, James. “O novo drama de Ibsen”. In: *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante (Organizadores). Tradução de André Cechinel. Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. “Ibsen’s new drama”. In: Mansons, Ellsworth; Elmann Richard (Organizadores.). *The critical writings of James Joyce*. Cornell University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. “The Dead”. In: Scholes, Robert; Litz, A. Walton (Organizadores.). In: *Dubliners: text, criticism, and notes*. The Viking Press, 1969, pp.175-224.

\_\_\_\_\_. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano Galindo. Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Os mortos*. Tradução de Caetano W. Galindo. Penguin / Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. The Gabler Edition. Random House, 1986.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Letters of James Joyce*. Ellmann, Richard; Gilbert, Stuart. (Organizadores). Viking Press, 1957; 1966, vol. I.

Eliot, Thomas Stearns. “Ulysses: order and myth”. In: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Faber & Faber, 1975.

Kenner, Hugh. *Joyce’s voices*. University of California Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. George Allen & Unwin LTD, 1980.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; Folha de S. Paulo, 2003.

Peruchi, Camila. “Apropriação e transgressão: uma investigação sobre os modos de representação da consciência em *Ulysses* de James Joyce”. *Qorpus* (Especial James Joyce), vol.9, n. 3, dez. 2019, pp.131-148.

Pouillon, Jean. *O Tempo no Romance*. Cultrix/EDUSP, 1974.

Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno [1890 – 1950]*. Tradução de Raquel Imanish Rodrigues. Cosac Naify, 2011.



# *Ulisses, a dezoito vozes*

Henrique Piccinato Xavier<sup>1</sup>

**Resumo:** Com o objetivo de celebrar o centenário de publicação de *Ulisses* em 2022, o projeto “Ulisses, a dezoito vozes” selecionou dezoito autores-tradutores espalhados por dez diferentes estados do Brasil, sendo um autor-tradutor para cada um dos dezoito episódios do romance. A ideia principal do projeto se vale do fato de que já existem três traduções brasileiras e duas portuguesas “oficiais” da obra, cada uma delas com um único tradutor; porém, nós, na contra mão, apostamos em um coletivo de autores-tradutores os quais são convidados para trazer suas dicções, engenhos e idiosincrasias para a criação de uma versão realmente autoral, criativa e polifônica do romance; e, desta maneira, em muito, nos aproximamos do desejo de multiplicidade que inelutavelmente marca a realização original de Joyce em *Ulisses*. Esse texto busca apresentar o projeto “Ulisses, a dezoito vozes” e, também, a justificativa da escolha de quatro de seus tradutores: Aurora Bernardini, Dirce Waltrick do Amarante, Donaldo Schüller e Luci Collin.

**Palavras-chave:** centenário de *Ulisses*; *Ulisses, a dezoito vozes*; versões em português de *Ulisses*; tradução coletiva polifônica; James Joyce

## I. Nota preliminar: Metem psi o quê?

– Metem psi o quê? – disse ele.  
– Aqui – disse ela. – O que isso quer dizer?  
Ele se inclinou para baixo e leu perto do polegar coberto de esmalte.  
– Metempsicose?  
– Sim. Quem é ele quando está em casa?  
– Metempsicose – disse ele, franzindo as sobrancelhas. – É grego: do grego. Isso significa a transmigração das almas.  
– Ó, droga! – disse ela. – Fale com palavras comuns.

Na mesa que no *II Workshop in Progress* do grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil abordou a nova tradução coletiva de *Ulisses*, a ser lançada em 2022, no centenário do romance, tendo em mente uma das palavras mais importantes do livro, *metempsicose*<sup>2</sup>, ou seja, a transmigração das almas, levantamos a indagação (não mística, mas

<sup>1</sup> Henrique Piccinato Xavier dedica-se a projetos, principalmente, na interface e mistura entre filosofia, artes visuais, literatura e política. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre as obras de Marilena Chaui, James Joyce e Carlos Fajardo, estando em fase de finalização de livros sobre as três respectivas obras. Dirige a “coleção rolarruana” que publicará escritos de e sobre James Joyce na Ateliê Editorial. É professor e também atua com curadoria.

<sup>2</sup> Μετεμψύχωσις - *metempsicose*, do grego, significa a transmigração das almas. Pitágoras recordava suas vidas passadas, tendo sido tanto o celebre herói troiano Euphorbus, como a ainda mais célebre e infinitamente mais bela prostituta Alco (em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres* de Diógenes de Laércio). Homero com menos sorte tem a fama de ter sido um pavão (a passagem emplumada é referida por Pêrsio na *Sátira VI*, por Lucrécio em *De rerum natura* e por Horácio na *Epístola II*). Já o ilustríssimo filósofo grego deve a pedra de toque (ou lapidar) das ideias finais de sua *República* à metempsicose relatada por Er em sua viagem ao Hades, o reino dos mortos, por meio da qual o filósofo ilustra como ciclicamente

literária) acerca da possibilidade de um romance possuir “alma” e da dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de a complexíssima e centenária alma literária de *Ulisses* encontrar, hoje, em uma única pessoa, um corpo e uma mente aptos a receberem essa tão complexa e múltipla entidade, ao ponto de ela poder dizer que encontrou a sua alma-gêmea. À mesa, além deste que vos escreve e concebeu o projeto da nova tradução, participaram quatro dos dezoito autores-tradutores da nova versão do romance: Aurora Fornoni Bernardini, Dirce Waltrick do Amarante, Donaldo Schüller e Luci Collin.

A alma, reconhecendo a enorme dificuldade de realizar sua metempsicose e com uma imensa vontade de celebrar seus cem anos, decide como solução dividir-se em dezoito partes para reencarnar em dezoito diferentes corpos e, na impossibilidade de uma, talvez dezoito diferentes almas-gêmeas. Em mais um deslize delirante, falou-se, então, de reencarnações como Molly Bloom Collin ou da especificidade de essa alma escolher o nome de Aurora para dar os seus primeiros novos passos ou, do fato de procurar o autor que foi louco o suficiente para já ter encarnado seu mais noturno, fluvial e insano irmão, ou de como tal alma alegremente decidiu se colar na autora que neste imenso país, talvez, seja quem mais a conhece.

O texto que segue procura contar os primeiros passos dessa centenária metempsicose. Trata-se de duas partes do projeto “*Ulisses, a dezoito vezes*” que foi enviado como carta-convite a autores, artistas e tradutores espalhados por todo o Brasil. Uma parte é a própria explicação do projeto, a outra traz as justificativas para os nomes convidados para cada um dos dezoito episódios do romance (reproduzimos apenas as justificativas dos quatro nomes acima mencionados, não reproduzimos a nossa por julgarmos não ser de

---

homens e animais (muitas vezes trocando de espécie) voltam a encarnar na face da terra após um período de mil anos no reino do além (*A República*, Livro X, de Platão). O próprio Leopold Bloom, personagem central de *Ulisses*, a preambular pela moderna cidade Dublin, é um grego desmemoriado, não faz ideia de que seja a metempsicose de Odisseu, o antigo rei de Ítaca.

A palavra aparece em *Ulysses* algumas poucas páginas após termos sido apresentados a Leopold Bloom. Um pouco depois das oito da manhã, vemos ele levar o café matinal à sua esposa Molly Bloom, que ainda se encontra deitada na cama. A palavra está em um romance semi-obsco e popularesco que a senhora Bloom acabara de ler; ela solicita que Leopold encontre o livro, em meio às suas sujas roupas íntimas femininas, para lhe explicar uma palavra que ela havia deixado marcada no livro. Ele encontra o romance caído embaixo da cama justo em cima de uma protuberância de excremento em um pinico decorado com motivos gregos geométricos cuja forma é da época de Homero. Bloom encontra a palavra marcada: *metempsicose*. Ele a explica com as mesmas palavras que usamos na epígrafe - *É grego: do grego. Significa a transmigração das almas*. Ela, sem compreender, reclama em um tom desdenhoso e jocoso para que ele fale novamente em palavras bem simples que qualquer um possa entender.

Temos uma curiosa e fecunda imagem para a interpretação do próprio *Ulisse*: um livro erótico-popularesco com pretensões de termos gregos, palavras caídas sobre excrementos emoldurados por desenhos homéricos, a transmigração da alma grega nas fezes do século XX. Recontar o passado glorioso da Grécia de Homero com palavras carregadas de erotismo e vulgaridades modernos, contar mais uma vez a mesma história, porém de um outro modo, como uma sátira, como uma história ordinária em um jogo de transformações, como um labirinto (im)popular. . .

bom tom neste caso). O texto inédito e originalmente privado – primeiramente foi lido pelos dezoito tradutores que, com muito entusiasmo, toparam participar da nova empreitada joyciana – não vem a ser uma prosa particularmente acadêmica, mas, talvez, ainda seja a melhor maneira de contar aos leitores da revista *Qorpus*<sup>3</sup> uma parte da história desse atual trabalho em progresso de tradução-reencarnação de *Ulisses*.

Por fim, em memória a uma das mais fecundas almas joycianas produzidas neste país, o título e a epígrafe da nota preliminar são um excerto da tradução de Bernardina da Silva Pinheiro (1922-2021), parte do espírito literário da autora, transmigrado, viverá sempre em sua belíssima, precisa e fluente versão de *Ulisses*.

## II. *Ulisses*, a dezoito vozes

Com o objetivo de celebrar o centenário de publicação de *Ulisses* em 2022, nossa proposta é a de traduzir, ou melhor, de *transcriar* esta obra-prima de James Joyce por meio de dezoito das mais criativas e importantes vozes da literatura, das artes, da tradução e do universo de estudos joycianos do Brasil. Para celebrar dezoito vezes o romance, isto é, cada um de seus dezoito capítulos, buscou-se precisamente selecionar a melhor voz tradutória capaz de” alcançar em português as singularidades da tão radical, inovadora, densa, cômica, erótica e experimental prosa de James Joyce.

Para a realização desta tarefa, a qual não se constitui apenas em uma nova tradução, mas em um evento literário, convidamos tanto reconhecidos escritores e tradutores, como célebres especialistas na obra de Joyce e em literatura irlandesa, formando, assim, um conjunto de autores contemporâneos de distintas gerações, principalmente prosadores e poetas com estilos singulares de escrita; todos apresentando, em comum, uma exímia habilidade na arte da palavra e da tradução. Cabe salientar que selecionamos autores provenientes de dez diferentes estados do Brasil, assim estendendo a celebração a boa parte do território nacional (o projeto, também, conta com duas colaboradoras que residem nos EUA).

A língua portuguesa foi a que mais vezes traduziu de forma integral o romance de Joyce<sup>4</sup>, o que atesta o extraordinário, duradouro e ímpar interesse dessa obra em nossa cultura. A despeito de, inelutavelmente, terem sido enormes realizações, contudo, a nosso ver, nenhuma das versões existentes foi capaz de se aproximar com tamanha inventivida-

---

<sup>3</sup> Agradecemos imensamente os convites da Dirce Waltrick do Amarante e do Vitor Alevato do Amaral para participar no *II Workshop in Progress* e para a consecutiva publicação na revista *Qorpus*.

<sup>4</sup> Atualmente, existem três versões brasileiras de *Ulisses*: de Antônio Houaiss (1966), Bernardina da Silveira Pinheiro (2005) e Caetano Waldrigues Galindo (2012); e duas portuguesas: João de Palma-Ferreira (1989) e Jorge Vaz de Carvalho (2013).

de ao conteúdo e à expressividade da literatura de Joyce como, almejamos, fará a tradução de *Ulisses, a Dezoito Vozes*, com lançamento planejado para 2022.

A necessidade de uma nova tradução provém da extrema peculiaridade da estrutura estilística e de conteúdo do romance que, capítulo a capítulo, não apenas “transmigra” a *Odisseia* de Homero para a moderna *Odisseia* de um dia na vida de Leopold Bloom (que perambula pela cidade de Dublin), mas também possui uma segunda ambição literária ainda mais inusitada: realizar, por meio de seus dezoito capítulos, uma verdadeira “odisseia de estilos”. Tal qual Proteu, deus marinho grego conhecido por constantemente alterar sua aparência, o romance apresenta uma linguagem fluida e poliforme, a qual se metamorfoseia de capítulo em capítulo a fim de melhor expressar e (des)construir o conteúdo tratado<sup>5</sup>.

Tomemos um exemplo, para recriar o episódio no qual o grego Odisseu precisou contornar o canto das sereias, Joyce propõe para a ventura de um dia de Leopold Bloom um capítulo estruturado musicalmente onde, segundo o autor, temos: *a.* um lugar: uma sala de concerto (no interior de um hotel e ligada a um bar); *b.* um órgão humano: a orelha; *c.* uma cor: não há (pois o capítulo é puramente sonoro); *d.* um símbolo: a garçonete (na qual as sereias são transformadas e que empurra bebidas alcoólicas na sala de concerto); *e.* uma arte: a música e *f.* uma técnica: fuga *per canonem*. Temos claramente uma série de elementos musicais que fazem o canto das sereias transmigrar para elementos estruturantes da narração, e esses literalmente transformam o capítulo em música.

Para recriar em português o capítulo das “Sereias” convidamos Willy Corrêa de Oliveira, um dos mais importantes compositores de música erudita contemporânea brasileira, um artista cujo trabalho não se restringe à linguagem musical, mas também possui forte expressão na escrita verbal, sendo autor de uma série de livros que transitam entre memórias, contos, ensaios teóricos e políticos, além de traduções. Oliveira, um ávido leitor de James Joyce, iniciou seu contato com a obra do autor irlandês na década de 1960, quando pôde acompanhar as primeiras transcrições contemporâneas da produção de Joyce no Brasil, realizadas pelos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos, de quem era próximo, responsáveis por um marco dos estudos joycianos brasileiros: o livro *Panorama do Finnegans Wake* (1962).

O exemplo das “Sereias” torna claro o procedimento de nosso projeto: trabalhar com um expoente da música brasileira que simultaneamente é um profundo

---

<sup>5</sup> A constante mudança de estilos do romance fez T.S. Eliot taxativamente acusar Joyce de ser um grande escritor, mas de “não possuir estilo”; contudo, tal acusação é por nós interpretada de modo diferente, sendo essa ausência, em si mesma, o principal princípio “unificador” do romance. Foi preciso “não possuir estilo”, ou melhor, ultrapassar a tradicional noção de um estilo pessoal para produzir um “metaestilo”, cuja intenção é, através de uma multiplicidade simultânea de estilos literários (e mesmo não literários), reinterpretar Homero e, principalmente, a literatura e a sociedade modernas.

conhecedor de Joyce para traduzir o capítulo musical do romance. Do mesmo modo sempre teremos um autor-tradutor com uma profunda relação com o estilo e conteúdo do referido capítulo traduzido.

A enorme dificuldade na tradução de *Ulisses* decorre, em muito, da presença da singularidade destes múltiplos estilos que se distribuem pelos capítulos do romance. Ainda que um excelente tradutor seja capaz de verter bem um número significativo de capítulos, o seu próprio estilo “pessoal” de tradução dificilmente irá se adequar tão bem aos diversos outros presentes nos demais capítulos, gerando a grande dificuldade da tradução. Por motivo, as traduções existentes, a despeito de serem virtuosas, acabam, em larga medida, por uniformizar a radical multiplicidade, uma das maiores marcas de excelência do romance. Além disso, a grande extensão de uma obra tão complexa, também, promove a extrema dificuldade da tradução de *Ulisses*.

Ambos os problemas estão facilmente resolvidos pelo nosso projeto: em primeiro lugar, a escolha de um tradutor para cada capítulo reduz drasticamente a extensão do trabalho; por exemplo, no caso das “Sereias” são apenas 33 laudas de texto. Em segundo lugar, como cada tradutor irá se dedicar à tradução de um capítulo cujos conteúdo e estilo se adequam ao seu próprio trabalho, assim evitamos o problema da uniformização do romance, muito pelo contrário, a nossa transcrição do livro será extremamente múltipla e polifônica.

Com uma extensão de texto amigável e com um capítulo especialmente escolhido em função da singularidade do tradutor, acreditamos ser possível contornar esses dois sérios problemas da tradução de *Ulisses*, passando da extrema dificuldade a um trabalho tradutório de invenção, engenho e prazer.

Tendo esta lógica em mente, convidamos: o romancista Carlos de Brito Mello, cuja obra tematiza, sobretudo, a morte, para traduzir o capítulo “Hades”, que consiste em um funeral; a escritora, poeta, tradutora e especialista em literatura irlandesa Luci Collin, cuja obra apresenta a subjetividade de inúmeras protagonistas mulheres, para traduzir o capítulo “Penélope”, que consiste no longo fluxo de consciência de Molly Bloom; João Adolfo Hansen, um dos mais importantes críticos literários e especialistas em retórica do Brasil, para traduzir o capítulo “Éolo”, composto a partir de cento e trinta figuras de retórica; Donald Schüler, o transcriador do “delirante” *Finnegans Wake*, para o capítulo “Circe”, que consiste em um complexo delírio; José Roberto O’Shea, tradutor de Joyce, além de um dos mais importantes tradutores da obra de Shakespeare no Brasil, para “Cila e Caríbde”, capítulo que gira em torno de uma longa discussão sobre Hamlet. E, assim por diante, os convites foram realizados sempre a partir uma grande proximidade entre o capítulo e a especialidade do autor convidado.

Como a lista de convidados é extensa, nesta apresentação do projeto, não os mencionaremos caso a caso, isto cabe à segunda parte do projeto, a qual consiste na justificativa detalhada da escolha de cada um dos tradutores em relação ao seu respectivo episódio.

Os dezoito episódios e os nomes dos autores-tradutores:

- 1 – “Telêmaco” -Aurora Bernardini
- 2 – “Nestor” - Dirce Waltrick do Amarante
- 3 – “Proteu” - Julián Fucks
- 4 – “Calipso” - Luisa Geisler
- 5 – “Lotófagos” - Guilherme Gontijo Flores
- 6 – “Hades” - Carlos de Brito Mello
- 7 – “Éolo” - João Adolfo Hansen
- 8 – “Lestrigones”: Alípio Correia de Franca Neto
- 9 – “Cila e Caríbde”: José Roberto O’Shea
- 10 – “Rochedos errantes”: Eclair Antônio Almeida
- 11 – “Sereias”: Willy Corrêa de Oliveira
- 12 – “Ciclope”: Henrique Xavier
- 13 – “Nausícaa”: Antonio Quinet
- 14 – “Gado do Sol”: Élide Valarini Oliver
- 15 – “Circe”: Donald Schüller
- 16 – “Eumeu”: Piero Eyben
- 17 – “Ítaca”: Denise Bottmann
- 18 – “Penélope”: Luci Collin

Cabe salientar o fato de uma parte significativa dos convidados provir de núcleos de estudos joyceanos e de literatura e cultura irlandesa espalhados pelo Brasil, núcleos que, em suas regiões, promovem o *Bloomsday*, celebração anual em torno do romance e da literatura de James Joyce e que, certamente, em 2022, estarão pelo território nacional preparando seus eventos e levando também a nossa proposta de “*Ulisses*, a dezoito vozes” junto a suas comemorações do centenário do romance. O lançamento da tradução, também, será um grande evento de celebração, podendo se desdobrar em mais atividades públicas (seminários, palestras, exposições etc.) com a participação de boa parte dos autores-tradutores.

### III – Quatro autores-tradutores e seus respectivos episódios

#### Episódio I: “Telêmaco”

Aurora Fornoni Bernardini (natural de Domodossola, Itália e residente em São Paulo, SP) é tradutora, escritora, ensaísta e professora titular de Literatura e Língua Russa na Universidade de São Paulo (USP). Radicada no Brasil desde os quatorze anos, Bernardini é uma das mais respeitadas tradutoras do país, tendo vertido para o português importantes obras das línguas russa, italiana e inglesa de inúmeros renomados autores, dentre outros: Luigi Pirandello, Isaac Bábel, Umberto Eco, Marina Tsvetáieva, Carlo Emilio Gadda, Marjorie Perloff, Giuseppe Ungaretti, Anton Tchekhov e James Joyce.

Já na direção contrária, ou seja, do português para outras línguas, ela teve o privilégio de traduzir a quatro mãos, em companhia dos próprios autores, o romance *Um copo de Cólera*, de Raduan Nassar, e uma série de poemas de Haroldo de Campos. Com este último, ela também pôde transcriar Giuseppe Ungaretti: *Daquela estrela à outra* (Ateliê editorial, 2003), livro com o qual a dupla recebeu o prêmio Jabuti em 2004. A parceria entre Bernardini e Haroldo de Campos e, também, seu irmão Augusto Campos, é de longa data. Sua tradução de *Ka* (Perspectiva, 1977), de Velimir Khlébnikov, é o quinto volume da Coleção Signos, dirigida pelos irmãos Campos. Coleção histórica que, justamente, foi aberta com *Panorama do Finnegans Wake* (Perspectiva, 1962). Deste mesmo período data a aproximação crítica de Bernardini com a obra de James Joyce. Já em 1967 ela defende uma monografia de especialização sobre *Um retrato do artista quando jovem* na pós-graduação em Literatura Inglesa e Anglo-Americana na USP. Ao longo dos anos, essa aproximação permanece intensa, sendo a autora uma figura central e recorrente na história do Bloomsday no Brasil. Recentemente, ela fez parte do Coletivo Finnegans, organizado por Dirce Waltrick do Amarante, que produziu uma tradução coletiva de *Finnegans Wake* (no prelo).

Bernardini é uma das precursoras de pesquisas (e traduções) no Brasil acerca dos futurismos italiano e russo, tendo levado o rigor formal e a perspectiva criativa presentes nestas artes de vanguarda para o seu trabalho tradutório. Por suas traduções recebeu inúmeros reconhecimentos, dentre eles: o prêmio Jabuti em 2014 com *Os sonhos teus vão acabar contigo*, de Daniil Kharms (finalista, com Daniella Mountian e Moissei Mountian), o prêmio Jabuti em 2007 com *Indícios Flutuantes* de Marina Tsvetáieva, o prêmio Jabuti em 2004 com *Ungaretti: Daquela Estrela à Outra* (com Haroldo de Campos); o prêmio da Agência Federal Russa da Imprensa e Instituto de tradução Literária em 2013 com *Os seus sonhos vão acabar contigo*, de Daniil Kharms; o prêmio APCA (Associação

Paulista de Críticos de Arte) em 2006 com *O exército de cavalaria* de Isaac Babel (em parceria com Homero Freitas de Andrade); o prêmio da Biblioteca Nacional em 2006 com *Indícios Flutuantes*, de Marina Tsvetáieva.

Para abrir a tradução de *Ulisses* convidamos Aurora Bernardini, uma autora veterana e ao mesmo tempo futurista, cuja trajetória se confunde com a história e com a atualidade do que há de mais radical e criativo nos estudos e traduções joycinas no Brasil. Ao mesmo tempo, o convite à autora visa, de forma indireta, a trazer à memória os nomes de Haroldo e Augusto de Campos, reconhecendo, também, o significativo lugar de ambos em nossa proposta de tradução coletiva.

O episódio intitulado “Telêmaco” porta um tipo especial de convite de Joyce à leitura do romance. Referências à *Bíblia* e à *Hamlet*, que se encontram por todo livro, já pontuam o diálogo entre Stephen Dedalus e Buck Mulligan neste primeiro capítulo. Mais ainda, o diálogo apresenta a ideia de que ambos os personagens deveriam literariamente helenizar a ilha da Irlanda, preparando, de maneira implícita, o convite de Joyce para adentrarmos na *metempsychose* do antigo herói homérico para a vida de um sujeito comum em Dublin, estimulando-nos a perceber no livro o encontro e o confronto entre muitas épocas e literaturas. Em “Telêmaco” escutamos o fluxo de consciência de Stephen Dedalus ao acompanhar o sofisticado ritmo poético empregado pelo encadeamento de imagens, lembranças e ideias no pensamento dessa personagem, uma das principais da obra. cremos que o profundo conhecimento da literatura de Joyce somado ao rigor e à invenção do trabalho tradutório de Aurora Bernardini conduzem à excelência de uma nova transcrição em português deste especial convite para adentrarmos em *Ulisses*.

## **Episódio 2: “Nestor”**

Dirce Waltrick do Amarante (natural de e residente em Florianópolis, SC) é tradutora, ensaísta, escritora e professora de Artes Cênicas e de Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Amarante é uma reconhecida estudiosa da obra de Joyce no Brasil, possuindo importante produção teórica, poética e tradutória dedicada à obra do autor irlandês; além de ser organizadora, juntamente com Sérgio Me-deiros, do *Bloomsday* em Florianópolis. Amarante também possui ampla e premiada produção ligada à literatura infantojuvenil, além de traduções das obras de Gertrude Stein, Eugène Ionesco, Edward Lear, dentre outros.

Em relação a Joyce, além de ter escrito os livros de *Para Ler Finnegans Wake* (2009, finalista do prêmio Jabuti), *James Joyce e Seus Tradutores* (2015); ela é responsável pela organização e tradução dos livros *Finnegans Wake (Por um Fio)* (2018, prêmio

da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Abralic), *De Santos e Sábios* (2018), *Cartas a Harriet* (2018) *Cartas a Nora* (2012) (essas três últimas traduções em parceria com Sérgio Medeiros); pela criação de *Minha Pequena Irlanda* (2020) (realizada a partir de textos de Joyce); mais precisamente em relação à literatura infantil, ela traduziu *Os Gatos de Copenhague* (2013) e *O Gato e o Diabo* (2013) (todos livros publicados pela editora Iluminuras). Recentemente, Amarante organizou uma nova tradução, também coletiva, de *Finnegans Wake*, intitulada *Finnegans Rivolta* (no prelo).

O segundo episódio, intitulado “Nestor”, se passa em uma escola infantil, na qual Stephen Dedalus dá aulas a uma turma de pequenos. Havendo nesse episódio, com isso, a significativa presença de diálogos com crianças, optamos pela tradução de Amarante, tanto pelo motivo ligado à temática infantil, como pelo amplo conhecimento da autora da obra de Joyce, que lhe permitem dar conta de outras questões e passagens presentes no decorrer do episódio.

### **Episódio 15: “Circe”**

Donaldo Schüller (natural de Videira, SC; residente em Porto Alegre, RS) é escritor, tradutor e professor emérito de Literatura e Língua Gregas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor de Filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Schüller possui um número bem extenso de importantes prêmios na área de literatura e cultura; dentre eles, recebeu o Prêmio John Jameson, em 2000, por significativa contribuição à difusão da cultura irlandesa no Brasil. Escreveu livros de ensaios, poesia, contos e romances. É responsável por traduções de importantes textos da Antiguidade grega: uma série de tragédias (de Sófocles, Eurípides e Ésquilo), *O Banquete* de Platão e a *Odisseia* de Homero.

Em relação a James Joyce, é responsável pela criativa, ímpar, rigorosa e delirante tradução de *Finnegans Wake*, lançada em cinco volumes entre 1999 a 2003 pela Ateliê Editorial, que recebeu os prêmios de melhor tradução pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2003 e Prêmio Jabuti em 2004. Mais recentemente, Schüller lançou pela mesma editora *Joyce Era Louco?* (2018), uma interpretação da obra de Joyce e da subjetividade e possível loucura do autor irlandês, estabelecendo um diálogo com a psicanálise de Jacques Lacan e a poesia de Homero.

Creemos que as experiências ímpares da tradução integral do labiríntico delírio de *Finnegans Wake* e da sua aguda interpretação da loucura em Joyce fazem de Donaldo Schüller o convidado mais que ideal para a tradução de o episódio 15, “Circe”, o mais extenso do um dos mais complexos e extensos do romance, que se desenvolve na forma de

uma gigantesca alucinação durante a noitada de Stephen Dedalus e Leopold Bloom pela zona da luz vermelha de Dublin.

### **Episódio 18: “Penélope”**

Luci Collin (natural de e residente em Curitiba, PR) é poeta, contista, romancista e tradutora. Também é formada em piano e percussão clássica, além de ser professora de Literatura de Língua Inglesa, especialista em Literatura Irlandesa (uma de suas maiores paixões) e professora de Tradução Literária na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Escritora prolífica, ocupa a cadeira 32 na Academia Paranaense de Letras, com mais de vinte e três livros publicados, entre poesia, contos e romances, dentre eles *Querer Falar* (Finalista do Prêmio Oceanos 2015) e *A Palavra Algo* (Prêmio Jabuti 2017). Sua *Antologia Poética 1984-2018* foi publicada pela Ateliê em parceria com a Kotter Editorial. Traduziu Eiléan Ní Chuilleanáin, Gertrude Stein, E. E. Cummings, Gary Snyder, Jerome Rothenberg, poesia indiana de língua inglesa, dentre outros. Na contramão de uma “escrita realista” e de narrativas lineares, Collin se coloca intencionalmente enquanto herdeira do experimentalismo elaborado pela linguagem moderna, que encontra em Joyce um de seus maiores nomes.

A obra em prosa da autora – na qual sempre conserva forte expressão poética e experimental – configura-se por meio da fragmentação, de recortes, sobreposição temporal, exploração de temas não usuais, ironia, colagem, absurdo, manipulação sintática e semântica. Também, marcante em sua escrita vem a ser o entrelaçamento de “ações cotidianas pouco ou não significativas” com um profundo e complexo plano de atividade psíquica capaz de – pelo poder poético da palavra densamente subjetivada e expressivamente trabalhada – transfigurar o cotidiano em estranhamento, literatura e abertura subjetiva. Além disso, de importância singular para o nosso projeto, será a forte presença na obra de Collin da construção e desconstrução do lugar crítico das mulheres enquanto sujeitos de enunciação. Em sua obra, há, sobretudo, protagonistas mulheres que expressam literariamente as contradições do campo a partir do qual, de maneiras diversas, elas se constituem enquanto sujeito, tendo a presença dessa enunciação das mulheres na obra de Collin se tornado tema de uma série de estudos, ensaios e teses sobre feminismo e literatura.

Collin é a convidada para traduzir “Penélope”, o último episódio de *Ulisses*, no qual se apresenta um dos mais célebres monólogos femininos da história da literatura ocidental. Através de oito frases praticamente sem qualquer pontuação que atravessam 57 páginas, naufragamos e submergimos no complexo fluxo de consciência erótico, sábio, associativo, dissociativo e feminista de Molly Bloom. Esse fluxo de consciência foi des-

critico por D.H. Lawrence, na década de 1920, – expressando a voz de uma geração de leitores – como “a coisa mais suja, indecente e obscena jamais escrita”; contudo, o mesmo monólogo é interpretado nas duas décadas do século XXI como expressão de uma mulher sexualmente liberada cujo fluxo de pensamentos seria o estilo de uma linguagem fluida e livremente associativa capaz de criar uma experiência para além do controle de uma razão patriarcal. Nossa proposta é trabalhar com a inteligência e expressividade de uma poeta e romancista experimental, versada em questões das mulheres e de suas subjetividades, para realizar a tradução deste monólogo e, assim, metamorfosear o fluxo de consciência de Molly Bloom, que, vez criado pelo escritor irlandês, será, agora, traduzido, ou melhor, trans-criado por uma escritora brasileira.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, A de; CAMPOS, H de; JOYCE, J. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

ELIOT, T. S. ‘Ulysses, Order and Myth’ em *The dial*, n. 75, 1923.

HORÁCIO. *Epístolas*. Lisboa, Cotovia, 2017.

JOYCE, J. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silva Pinheiro, Rio de Janeiro, Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo, São Paulo, Penguin e Cia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ulisses*. Trad. Jorge Vaz de Carvalho, Lisboa, Relógio d’Água, 2013.

\_\_\_\_\_. *Finnegans Wake*, vols.1-5. Trad. Donald Schüler, São Paulo, Ateliê, 1999-2004.

LAÉRCIO, D. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Brasília, Ed. UnB, 2008.

LUCRÉCIO. *Sobre a Natureza das Coisas - De rerum natura*. Belo Horizonte, Autêntica, 2021.

PLATÃO. *A República*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1987.



# A presença fragmentária de Shakespeare nas traduções brasileiras de *Ulisses*, de James Joyce

Pedro Luís Sala Vieira<sup>1</sup>

**Resumo:** Na condição de reescrita de textos do passado, a tradução insere em outra cultura aspectos de determinada tradição literária e promove a expansão do horizonte de autores em culturas diversas e em momentos históricos distintos. As traduções brasileiras de *Ulysses* de Antônio Houaiss (1966), Bernardina da Silveira Pinheiro (2005) e Caetano Galindo (2012) refletem diferentes perspectivas a respeito da obra de Joyce. Este artigo discute como cada tradutor abordou a presença fragmentária de William Shakespeare no romance. O intertexto shakespeariano na obra de Joyce contém diversas camadas (PELASCHIAR, 2015) que devem ser levadas em consideração no estudo dessas traduções. **Palavras-chave:** Joyce; Shakespeare; *Ulysses*; Traduções.

## I. Introdução

William Shakespeare e James Joyce foram marcos em suas respectivas épocas, promovendo rupturas significativas para toda a história da literatura. Shakespeare definiu uma nova forma de teatro no período elisabetano-jaimesco, na transição entre os séculos XVI e XVII, no qual o Ocidente migrava para o início da modernidade renascentista. O bardo inglês foi um representante relevante desse momento de transição, inserindo em suas peças tanto elementos do período medieval quanto trazendo para seus personagens o aspecto da dúvida, do dilema, da angústia, aspectos psicológicos complexos que levaram Harold Bloom a categorizá-lo como o “inventor do humano”. Joyce, por sua vez, reinventou o romance no modernismo inglês, alçando a técnica do monólogo interior para outro patamar, inventando uma nova forma de ler e escrever a prosa de ficção, principalmente com *Ulysses* e *Finnegans Wake*, obras que permitem possibilidades inesgotáveis de estudo e interpretação.

A intertextualidade entre os dois autores possui variadas camadas e matizes. Laura Pelaschiar (2016) destaca que, ao contrário das referências à *Odisseia*, a presença de Shakespeare, de um modo geral, Shakespeare possui caráter oculto e fragmentado no texto joyciano:

[...] o trabalho de investigação da relação Joyce/Shakespeare é um trabalho penoso em virtude da difícil tarefa de desvendar e analisar a presença de Shakespeare em Joyce, tendo em vista que o “uso” que ele faz do bardo possui caráter oculto e não sistemático, ao contrário das

---

<sup>1</sup> Pedro Luís Sala Vieira é graduado em Letras Português-Inglês (2015) pela UFRJ e Mestre em Linguística Aplicada na mesma instituição. Desde 2020 cursa o Doutorado em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense na qual estuda a intertextualidade shakespeariana nas traduções brasileiras de *Ulysses*, de James Joyce.

alusões, por exemplo, a Homero e à *Odisseia*, explícitas no título da obra e ratificada pelos conhecidos esquemas homéricos de Joyce. Shakespeare, por outro lado, se dissemina pelos textos de Joyce, seja qual for o motivo por tal presença obsessiva (2016, p. 58, tradução minha).<sup>2</sup>

A tarefa de traduzir *Ulysses* para outras línguas e culturas perpassa não apenas lidar com o desafio de verter as particularidades linguísticas e estilísticas da obra, mas também os fios intertextuais que o irlandês inscreveu em seu romance. O presente artigo apresenta algumas reflexões de uma pesquisa de Doutorado em andamento cujo propósito é observar e analisar criticamente como os tradutores lidaram com as diversas alusões e referências ao dramaturgo inglês feitas por Joyce em *Ulysses*, isto é, como escreveram o intertexto shakespeariano nas suas traduções brasileiras do romance. Serão cotejados exemplos do texto de partida oriundos dos capítulos “Telemachus” e “Scylla and Charybdis” com as versões de Antônio Houaiss (Civilização Brasileira, 1966), Bernardina da Silveira Pinheiro (Objetiva, 2005) e Caetano Galindo (Companhia das Letras, 2012). Antes de tratar da análise e sua respectiva discussão, serão tratados alguns apontamentos a respeito da relação entre os dois autores.

## II. A presença shakespeariana na obra de Joyce

Os termos utilizados para discutir a relação entre os dois autores podem ser os mais variados. Relação, conexão, diálogo, intertextualidade, influência, presença – a forma de conceber essa relação muda de acordo com determinada perspectiva crítica. Na visão de Harry Levin (1960), Shakespeare seria espécie de pai, invocando a figura da paternidade tão cara aos dois autores, enquanto Homero constituiria o seu guia. Outros estudiosos, como Manuel Almagro Jiménez (1996) e Laura Pelaschiar (2015), concebem Shakespeare como uma espécie de rival de Joyce, dialogando com o caráter agônico que na concepção de Harold Bloom encarna a relação entre os escritores do passado e do presente. O próprio Bloom classifica a obra como um curioso amálgama de *Hamlet* e *Odisseia*.

Na visão de Benjamin Boysen, a forma como Joyce retrata Shakespeare em sua obra possui um caráter espectral aspectos espectrais que circundam a relação entre vivos e mortos na tradição literária:

---

<sup>2</sup> “[...] the job of the Joyce/Shakespeare explorer is a trying one because Shakespeare’s presence in Joyce is hard to unearth and assess, as his “use” of the Bard is utterly non-systematic and covert, unlike his allusions, for example, to Homer and the Odyssey, which are clearly encoded in the title of his masterpiece and sanctioned by Joyce’s famous Homeric schemata. Shakespeare, on the other hand, is scattered all over Joyce’s texts, whatever the reason for this obsessive presence” (2016, p. 58).

Toda ação do presente é em parte uma reação a um passado que assombra incessantemente a presença dos vivos [...] O espectro – isto é, o precursor – pesa, pensa, se intensifica e se condensa na própria essência da vida. Por essa razão, o sujeito inevitavelmente abandona a sua identidade pura – ou qualquer tipo de interior imaginário (BOYSEN, 2005, p. 162, tradução minha).<sup>3</sup>

Boysen, portanto, argumenta que os escritores do passado estão sempre à espreita dos autores do presente, ou seja, os precursores que assombram os sucessores, representando um peso para estes, tendo em vista que eles sempre ameaçam reduzir aqueles que os sucedem. Bloom argumenta que Joyce concebe Shakespeare como um modelo ideal de autor: : “Ele [Shakespeare] não tem precursor nem sucessor, o que é claramente a visão idealizada que Joyce tem de si mesmo como autor” (BLOOM, 1996, p. 407). Joyce, portanto, concebia Shakespeare como uma espécie divina, que criou o seu universo, chegando a compará-lo com Deus em determinadas passagens de “Scylla e Charybdis”, como na referência de John Elington a Alexandre Dumas *père*: “After God, Shakespeare has created most” (*U* 9.1028–1029). No mesmo capítulo, Stephen denomina o bardo como aquele que criou o folio do mundo: ‘the playwright who wrote the folio of this world’ (*U* 9.1044–1045).

Paola Pugliatti (2016) contrapõe esta perspectiva ao argumentar que a relação entre os dois autores constitui na verdade uma espécie de contribuição mútua. Mais do que um precursor, Shakespeare seria, para Joyce, uma espécie de bússola, uma fonte, um colaborador. Em contrapartida, Joyce retribui ao contribuir a canonização do bardo ao incorporá-lo em sua obra de forma única e singular.

Essa perspectiva dialoga com a invoca o ensaio de T. S. Eliot sobre a inserção de escritores novos na tradição literária, intitulado “Tradição e o talento individual”. Na concepção de Eliot (1989), os escritores devem se situar entre os mortos pois eles só podem ser apreciados dentro de uma dimensão de contraste e comparação com eles. Em outras palavras, uma relação harmônica entre os escritos do passado e do presente, constituindo uma ordem coesa e ininterrupta que se traduz na tradição.

Para Julia Kristeva (1980), todo texto é um mosaico de citações, como se os textos sempre constituíssem uma menção constante a outros textos. Baseada na concepção bakhtiniana de texto literário, a partir da qual o texto teria uma dupla dimensão dialógica – dialogando com outros textos ao mesmo tempo em que dialoga com os interlocutores

---

<sup>3</sup> “Every present action is partly a reaction to a past unceasingly haunting the presence of the living. [...] The spectre – that is, the predecessor – weighs, thinks, intensifies and condenses itself within the very core of life. For that reason the subject must inevitably no longer have a pure identity with itself – or any kind of imaginary interior”.

deste texto (no caso do texto literário, os membros de determinada comunidade interpretativa), Kristeva cunha o termo “intertextualidade” atestando que todo texto é um conjunto de enunciados de outros textos que se cruzam e se relacionam (KRISTEVA, 1980).

A intertextualidade pode ser implícita ou explícita, isto é, ela pode estar visível por meio de uma referência direta ao texto prévio, ou se apresentar na forma de alusão ou paródia. O modo alusivo de intertextualidade oculta o autor referenciado, permitindo que o leitor tenha acesso a este por meio de outros recursos. Na leitura do texto literário, portanto, os fios intertextuais contribuem para a elaboração do sentido. O acesso ao elemento intertextual depende de um conhecimento prévio da comunidade interpretativa que recebe este texto, o que significa que os significados embutidos na evocação intertextual nos remetem a uma ideia de memória cultural ou memória coletiva.

Esse entendimento parte do pressuposto de que o leitor da obra na qual se apresenta esta intertextualidade compartilha de um universo literário semelhante ao do autor. Nesse sentido, o acesso ao intertexto oculto é fundamental para a construção de sentido. Os textos-fontes que constituem as origens desses intertextos compõem a memória coletiva (social) da comunidade.

Esta afirmação já nos apresenta uma primeira impossibilidade aparente: não existe uma memória coletiva ou cultural do leitor brasileiro em relação a Shakespeare na mesma amplitude que ocorre ao leitor pertencente ao universo literário e cultural em língua inglesa. Três pesquisadores de diferentes nacionalidades abordaram essa problemática: Fritz Senn (suíço), Jolanta Warzicka (polonesa) e Veronika Kovacs (Hungria). Em artigo intitulado “The Spectral Shakespeare on *Ulysses* Translations” (2016), os três analisam referências e alusões shakespearianas em traduções de *Ulysses* para variadas línguas (francês, italiano, alemão, polonês e húngaro) com o intuito de responder à seguinte questão: “[...] em que medida Shakespeare, reconhecível ou não, está tecido na textura das traduções” (2016, p. 131, tradução minha)<sup>4</sup>. A partir desta proposta, os autores se perguntam como os tradutores podem preencher a lacuna imposta pela ausência de familiaridade da cultura receptora com tais reverberações shakespearianas. Uma das conclusões interessantes desta análise consiste na percepção de que nas culturas em que as traduções de Shakespeare têm grande prestígio e são consideradas exemplares, como no caso da cultura alemã, graças a August Schlegel e Ludwig Tieck, as referências e alusões shakespearianas em *Ulysses* tendem a se destacar nas traduções mais recentes, enquanto em outras culturas, nas quais as traduções de Shakespeare não alcançaram o mesmo status, como a polonesa, elas tendem

---

<sup>4</sup> “[...] how much Shakespeare, recognizable or not, is woven into the texture of translations?”

a apagar-se.

Jolanta Warzycka (2010), na introdução de uma coletânea de artigos a respeito das traduções de Joyce, comenta a respeito da relevância de expandir os estudos da obra de Joyce sob a perspectiva da tradução, constituindo um contributo fundamental para os estudos joycianos em geral: “A tradução, o ato fundamental da leitura atenta e da interpretação, se insere numa variedade de fenômenos pós-modernos e pós-coloniais à medida que proporciona o surgimento de novos posicionamentos teóricos que permitem releituras significativas de ambientes socioculturais de recepção” (2010, p. 517, tradução minha)<sup>5</sup>. Cada tradução, portanto, possui suas particularidades e objetivos, atendo-se ao contexto sócio-histórico em que foram produzidas e elaborando uma releitura do texto-fonte. Considerando a tamanha relevância de Shakespeare na obra de Joyce, é fundamental observar como o bardo surge nas traduções. A pesquisa em curso busca selecionar as referências e alusões que reflitam o intertexto shakespeariano e analisar este corpus sob o viés crítico. Com a finalidade de ilustrar algumas considerações a respeito desta análise, alguns exemplos deste eco nos capítulos “Telêmaco” e “Scylla and Charybdis” serão comparados e discutidos.

### III. Das traduções

O capítulo introdutório de *Ulysses*, intitulado “Telemachus”, apresenta como cenário a Martello Tower, uma torre de defesa desativada situada na baía de Dublin, na qual Stephen Dedalus compartilha sua moradia com Buck Mulligan. Na peça *Hamlet*, o cenário é o Castelo de Elsinore, palácio no qual reside o príncipe dinamarquês, e também situado numa região costeira.. Trata-se do primeiro paralelo entre as duas obras. No instante em que os três deixam a torre rumo à praia, Haines – um inglês que vive temporariamente na torre – faz a comparação entre os dois cenários e relembra a descrição de Horácio para Hamlet a respeito de Elsinore: “I mean to say, Haines explained to Stephen as they followed, this tower and these cliffs here remind me somehow of Elsinore. *That beetles o’er his base into the sea, isn’t it?*” (U 1.566-8):

HORATIO

What if it tempt you toward the flood, my lord,  
Or to the dreadful summit of the cliff  
That beetles o’er his base into the sea,

---

<sup>5</sup> “Translation, the ultimate act of close reading and interpretation, partakes of a variety of postmodern and postcolonial phenomena as it engenders theoretical stances that open venues for some profound re-readings of received sociocultural milieus”

And there assume other horrible form  
 Which might deprive your sovereignty of reason,  
 And draw you into madness? Think of it.  
 (Shakespeare, 2003, I, iv, 69-74)

Nesta cena, Horácio alerta o príncipe Hamlet do perigo de ser atraído pelo fantasma do pai para as profundezas do mar que banha o castelo. Os versos de Horácio atribuem uma atmosfera de tensão decorrente da aparição do espectro, aventando a possibilidade de ser uma armadilha de um espírito a pregar peças, aproveitando-se da fragilidade do sentimento de luto de Hamlet. Essa atmosfera é valorizada pela personificação de Elsinore como uma fortaleza com vida própria que se impõe diante das águas que banha. Haines, de certo modo, exalta Martello Tower ao citar os versos shakespearianos, e a metrificacão da passagem contribui para a construçãõ dessa imagem vigorosa do castelo transportada para a torre. Vejamos como os tradutores verteram essa passagem:

<b>Houaiss</b>	- O que eu acho – Haines explicava a Stephen, no que seguiam – é que esta torre e estas escarpas daqui sugerem-me de certo modo Elsinore. <i>Que salta de suas bases sobre o mar, não é isso?</i> (p. 21)
<b>Pinheiro</b>	– Eu quero dizer – explicou Haines a Stephen enquanto eles prosseguiram – que esta torre e estes penhascos aqui me lembram de certa forma Elsinore. <i>Que se projeta acima de sua base dentro do mar, não é?</i> (p. 29)
<b>Galindo</b>	É que, sabe, explicou Haines a Stephen enquanto seguiam, essa torre e esses penhascos de alguma maneira me lembram Elsinore. Lançando-as da base sobre o mar, não é isso? (p. 117)

Os versos shakespearianos são pentâmetros iâmbicos, nos quais cada verso é constituído de cinco pares de sílabas – denominados de “pés”. Nesta estrutura rítmica, conforme se observa na tabela abaixo, cada pé é formado por um “iambo”, isto é, um par formado por uma sílaba curta seguida de uma longa. Esses aspectos estruturais são relevantes na tradução de formas poéticas inseridas em texto de prosa:

1		2		3		4		5	
U	/	U	/	U	/	U	/	U	/
<i>That</i>	<i>bee</i>	<i>ties</i>	<i>o'er</i>	<i>his</i>	<i>Base</i>	<i>in</i>	<i>to</i>	<i>the</i>	<i>sea</i>

Diversos tradutores da obra shakespeariana empregam versos decassílabos ou do-decassílabos como correspondentes à estrutura tradicional do verso em inglês. Conforme podemos notar na tabela abaixo, Houaiss e Galindo mantiveram a métrica da passagem ao vertê-la em decassílabos, preocupando-se com os aspectos formais que aludem ao verso shakespeariano e, desta forma, transmitindo a relevância que Haines pretende atribuir a torre no momento que traça este paralelo. Pinheiro, por sua vez, manteve essa passagem em prosa, o que pode ter relação com a sua intenção explícita de tornar o texto joyciano mais acessível em termos de linguagem:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<b>Houaiss</b>	<i>Que</i>	<i>sal</i>	<i>ta</i>	<i>Das</i>	<i>suas</i>	<i>ba</i>	<i>ses</i>	<i>so</i>	<i>bre o</i>	<i>Mar</i>
<b>Galindo</b>	<i>Lan</i>	<i>çan</i>	<i>do</i>	<i>As</i>	<i>da</i>	<i>ba</i>	<i>se</i>	<i>so</i>	<i>bre o</i>	<i>Mar</i>

Outra referência shakespeariana neste capítulo se constitui como fundamental para transmissão do sentido da cena. No caminho à praia, quando Mulligan comenta de forma jocosa do hábito de Stephen Dedalus de se banhar apenas uma vez por mês, Stephen responde que toda a Irlanda é banhada pela corrente do golfo. Haines pergunta se pode fazer uma compilação dos seus ditos, o que leva à seguinte reflexão de Stephen: “Speaking to me. They wash and tub and scrub. Agenbite of inwit. Conscience. Yet here’s a spot” (*U* 1.481-2). A última frase é uma referência direta a *Macbeth*, em que Lady Macbeth, alucinando e tentando limpar o sangue do Rei Duncan de suas mãos, após tramar o assassinato deste junto com Macbeth (I, v, 23-27):

DOCTOR – What is it she does now? Look how she rubs her hands.  
 GENTLEWOMAN – It is an accustomed action with her, to see thus washing her hands; I have known her continue in this a quarter of an hour.  
 LADY MACBETH – Yet here’s a spot.

“Spot” em *Macbeth* indica mancha de sangue, mancha projetada pelo inconsciente de Lady Macbeth no meio de um sonho como produto do sentimento de culpa da qual ela não consegue se libertar. No caso de *Ulysses*, a mancha estaria na consciência do inglês que só fala com Stephen por dor, por remorso na consciência, por conta da tensão relacionada a questões políticas então existentes entre Inglaterra e Irlanda. Na peça shakespeariana, Lady Macbeth ressaltava a persistência da mancha de sangue, não obstante

a tentativa contínua e infrutífera de limpar suas mãos. No caso de Joyce, a mancha resultante do remorso reside na consciência. Não importa o que Haines diga, a mancha reside ali, visível, persistente. As decisões dos tradutores apresentaram diferentes escolhas que traduzem imagens distintas da cena:

<b>Houaiss</b>	Falando para mim. Lavam-se, limpam-se, esfregam-se. Remordida do imo-senso. Consciência. Todavia eis esta mancha (p. 18).
<b>Pinheiro</b>	Falando comigo. Eles se lavam e se banham e se esfregam. Remorso de consciência. Consciência. No entanto eis aqui uma mancha (p. 41).
<b>Galindo</b>	Falando comigo. Eles se lavam e se limpam e se esfregam. Remorsura do intelecto. Consciência. E no entanto eis uma mancha (p. 114).

Aspectos formais que distinguem as três versões modificam a forma como lemos a cena em comparação ao texto de partida. Ao optar por “esta mancha”, Houaiss situa a mancha como algo específico, definido, situado, diferentemente do texto de partida que na qual a mancha tem caráter indefinido, o que foi mantido pelas outras traduções. Pinheiro verteu o “here” presente no texto-fonte, indicando que a mancha reside em algum lugar do espaço físico na imaginação de Stephen, assim como eles se encontravam nas mãos de Lady Macbeth em sua imaginação delirante. A versão de Galindo se distingue por manter o caráter indefinido da mancha, o que é consistente com a versão shakespeariana, mas sem trazer a ideia de localização no espaço, como fizera Pinheiro.

Chama atenção também as traduções de “Agenbite of Inwit”, termo do inglês médio que significa “remorso de consciência”. De acordo com Weldon Thornton (1973), trata-se do título da tradução de um tratado francês intitulado *Les Sommes de Vices et de Virtues*, escrito em 1279 por Frère Lorens e vertido para a língua inglesa em 1340 por Dan Michel. O próprio título, portanto, já consiste numa tradução. Houaiss e Galindo mantiveram o efeito de estranhamento em suas traduções, enquanto Pinheiro verteu o termo de forma literal para a linguagem moderna, abrindo mão da referência ao texto medieval.

O capítulo mais icônico quando se trata da temática shakespeariana é o nono episódio, “Scylla and Charybdis”, no qual Stephen apresenta para um grupo de acadêmicos e intelectuais na Biblioteca Nacional de Dublin a sua tese sobre Hamlet, mencionada no primeiro episódio, na qual ele argumenta que a vida privada de Shakespeare teve influência significativa em sua obra. De acordo com John McCourt (2015), a relação deste episódio com o restante da obra constitui um elo entre as biografias de Joyce

e Shakespeare, o que o torna o mais importante na discussão a respeito da intertextualidade entre os dois autores:

O fato de “Cila e Caribde” ter sido o primeiro episódio concluído por Joyce, ao qual ele costumava se referir como o “Hamlet chapter”, e que veio a ser um ponto de virada ou um ponto de não retorno na estrutura geral do texto (trata-se do nono de dezoito episódios), demonstra o caráter central dos elementos de Hamlet em *Ulysses* como um todo. Em *Ulysses*, a força de Hamlet reside na forma como Joyce explora a relação entre pai e filho, os temas da paternidade e da usurpação (literária e real), o tópico da traição, as conexões entre a biografia de um escritor e seus escritos, e questão do pertencimento para um grande escritor “nacional” (2015, p. 73, tradução minha)<sup>6</sup>

A cena destacada consiste no instante em que Stephen descreve a forma de andar do bibliotecário: “He creaked to and fro, tiptoeing up nearer heaven by the altitude of a chopine [...]” (*U* 9.349-50). Esta descrição remete às palavras que Hamlet direciona a um dos atores vestidos de mulher na peça *A ratoeira*, peça encenada em *Hamlet* com o propósito de observar a reação de Claudius diante de uma representação teatral de seu assassinato, para os membros da corte dinamarquesa. Neste momento, o príncipe dirige-se a um ator adolescente vestido como mulher para interpretar um personagem feminino: “your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine” (*II, ii*, 387-389)”. “Chopine”, no caso da peça, se refere aos calçados de plataforma usado por mulheres na época e por atores que interpretavam as mulheres. Vejamos como essa passagem foi vertida pelos tradutores:

<b>Houaiss</b>	Rangia daqui para ali, pondo-se de pontas para mais perto do céu na altitude de um chapim (p. 220)
<b>Pinheiro</b>	Ele se rangeu de um lado para o outro, se aproximando na ponta dos pés do céu com a altura de uma mulher no chapim (p. 234)
<b>Galindo</b>	Rangia indo e vindo, na ponta dos pés aproximava-se do paraíso como voa um chapim (p. 248)

<sup>6</sup> The fact that “Scylla and Charybdis” was Joyce’s first completed episode, that he habitually referred to it as the Hamlet chapter, and that it came to occupy a turning point or a point of no return within the overall text (it’s the ninth of eighteen episodes), makes manifest the centrality of the Hamlet elements in *Ulysses* as a whole. In *Ulysses*, the force of Hamlet is felt in how Joyce explores the father-son relationship, themes of paternity and usurpation (literary and real), the subject of betrayal, the connections between a writer’s biography and his written texts, and the question of belonging for a great “national” writer”

Como “chapim” também se refere a uma espécie de ave comum na Europa e na Ásia, a tradução de Houaiss criou um duplo sentido: o sapato que faz altura e a altitude alcançada pelo voo de um pássaro. No caso da versão do Galindo, o emprego do verbo “voava” não permite a leitura deste duplo sentido, enquanto Pinheiro fez uma intervenção interpretativa nesta passagem ao acrescentar “uma mulher”, deixando claro a referência ao calçado feminino em sua versão. Temos aqui, então, três imagens diferentes da descrição e da comparação realizada, permitindo ao leitor diferentes leituras e interpretações dessa passagem.

#### IV. Considerações finais

A análise das alusões e referências a Shakespeare em cotejo às suas respectivas traduções buscou não apenas evidenciar a complexidade da intertextualidade entre os dois autores, mas também apresentar a relevância de discutir a presença do bardo tanto no texto de partida quanto no texto-alvo, ilustrando a complexidade da tarefa do tradutor diante de um público leitor que não compartilha das referências culturais. Shakespeare não é uma simples citação que Joyce traz em sua obra, mas um elemento importante para a construção dos sentidos do romance.

Gary Goldstein, em seu breve artigo “Who Was James Joyce’s Shakespeare” afirma que é possível desenhar o Shakespeare de Joyce por meio do estudo das alusões. A análise preliminar dos exemplos acima demonstra não apenas diferentes perspectivas sobre o texto de Joyce, mas também diferentes modos de apresentar a intertextualidade com Shakespeare. Partindo do pressuposto de que as traduções de determinada obra representam uma interpretação diferente da obra, inclusive podendo ressignificá-la dentro do novo contexto e cultura, é possível pensar também na possibilidade de descobrir o Shakespeare de Joyce presente nas traduções brasileiras brasileiros do romance. Esta pesquisa em andamento pretende continuar a análise de outras referências e alusões que permitam analisar e discutir de que forma Shakespeare aparece nas traduções brasileiras de *Ulysses*.

#### REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold (1996). *O Cânone Ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

BOYSEN, Benjamin. “On the spectral presence of the predecessor in James Joyce – With special reference to William Shakespeare”. *Orbis Litterarum*, vol. 60, n. 3, dez. 2005, pp. 159–182.

ELIOT, T. S. A Tradição e o talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-48.

GOLDSTEIN, Gary. “Who was James Joyce’s Shakespeare?” *The Oxfordian*, vol. 19, out. 2017, pp. 173-179.

JIMÉNEZ, Manuel Almagro. “To Be and (or?) Not to Be: Joyce’s Rewriting of Shakespeare”. *Papers on Joyce*, n. 2, 1996, pp.3-17.

JOYCE, James. *Ulysses*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. Nova York: Vintage Books, 1986.

\_\_\_\_\_. (1966) *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. (2005) *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Seleção, elaboração e tradução das notas de capítulos de Flávia Maria Samuda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. “Word, Dialogue and Novel”. In: \_\_\_\_\_. *Desire in Language: A Semiotic Approach*. Edited by Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1980, pp. 64-91.

LEVIN, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. 2ª edição. Londres: Faber and Faber, 1960.

McCOURT, John. “Joyce’s Shakespeare: A View From Trieste”. In: PELASCHIAR, Laura (org.) *Joyce/Shakespeare*. 1ª ed. Syracuse: Syracuse University Press, 2015, pp. 72-88.

PELASCHIAR, Laura. “Introduction”. In: *Joyce/Shakespeare*. Laura Pelaschiar (org.). 1ª ed. Syracuse: Syracuse University Press, 2015, pp. vii-xiii.

PUGLIATTI, Paola. “Shakespeare, Joyce and the Order of Literary Discourse”. In: MCCOURT, John (org.) *Shakespearean Joyce / Joycean Shakespeare*. Roma: Anicia, 2016, pp. 15-34.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: The Prince of Denmark*. Organizado por Phillip Edwards. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Macbeth: The Annotated Shakespeare*. Organizado por Burton Raffel. New Haven e Londres: Yale University Press, 2005.

SENN, Fritz; WAWRZYCKA, Jolanta; KOVÁCS, Veronika. “Spectral Shakespeare in *Ulysses* Translation”. In: MCCOURT, John (org.) *Shakespearean Joyce/Joycean Shakespeare*. Roma: Anicia, 2016, pp. 131-152.

THORNTON, Weldon. *Allusions in Ulysses: A line-by-line Reference to Joyce’s Complex Symbolism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973.

WAWRZYCKA, Jolanta. Translatorial Joyce. *James Joyce Quarterly*, vol. 47, n. 4, 2010, pp. 515-520.



## “Some trivial indication of city life”: Joyce’s Urban Poetics in *Stephen Hero*

Tarso do Amaral de Souza Cruz<sup>1</sup>

**Abstract:** From 1904 to 1907 James Joyce wrote *Stephen Hero*, an unfinished autobiographical fictional narrative that, although incomplete, stands as a relevant work for anyone interested in Joyce’s literature. Its remarkable features go from Stephen candid dialogues with his parents to the celebrated theory of the epiphany. Nonetheless, there is one particular element of paramount importance not only to the narrative itself but also for all of Joyce’s future fictional work: the city. It is precisely while walking through the city of Dublin that Joyce’s alter ego, Stephen Daedalus, gets in contact with and resignifies ‘some trivial indication of city life’, portals to the epiphanies that would ultimately qualify him as a true artist. By resignifying the Dublin of his youth Joyce narrates the processes through which both the novelist himself and his alter-ego were also resignified into artists. The city of Dublin thus becomes essential to Joyce’s literature, for it grows from an unpleasant place into the ultimate locus for both intellectual investigation and self-investigation. The omnipresence of Dublin in all of Joyce’s fictional works reinforces such assumption.

**Keywords:** James Joyce; *Stephen Hero*; City

Richard Ellmann, James Joyce’s most renowned biographer, claims that Joyce believed in “exile as the artistic condition” (54). Such form of exile does not necessarily refer only to Joyce’s removal from his homeland but also to his alienation from its population – in Joyce’s own words, “the most belated race in Europe” (Joyce, “The Day of the Rabblement” 50) –, from its religion and moral values, from traditional art, from his family, from patriotism, from nationalism, from British imperialism, and even from history itself. That is, from the “pack of enmities” (Joyce, “A Portrait of the Artist” 212) he believed to be against him. According to Joyce, being an artist presupposes isolation: “the artist, though he may employ the crowd, is very careful to isolate himself” (50). In *Stephen Hero* there’s a *locus* that substantiates such form of isolation: the city; more precisely, the walking through the city, a procedure that may be related to what French philosopher Michel de Certeau calls “walking exile” (107).

Writing about this concept of Certeau’s, New Zealander literary critic Simon During argues that, as one wanders through a city, “The walker individuates and makes ambiguous the ‘legible’ order given to cities by planners” (qtd. in Certeau 151). By doing so, the walker resignifies the very city. In Certeau’s own words: “one can measure the importance of these signifying practices [...] as practices that invent spaces” (107). As one

---

<sup>1</sup> Tarso do Amaral de Souza Cruz holds a Ph.D. in Languages and a Master’s degree in Literatures in English. He teaches Literatures in English at Universidade do Estado do Rio de Janeiro and at Fundação Técnico-Educacional Souza Marques. His main areas of research are Joycean Studies and Post-Colonial Studies. He is a member of the research group Joyce Studies in Brazil. He is the author of two books of poems – *Vela ao Sol* and *Ares de Guerrilha*. E-mail: tarso.amaral.cruz@uerj.br

(re-)signifies the city, as one (re-)invents the city, he/she ultimately (re-)signifies and (re-)invents him or herself. As American sociologist Robert Park points out, “the city is the world which man created [...]. Thus, indirectly, [...] in making the city man has remade himself” (qtd. in Harvey 83).

Nonetheless, in many instances, as British geographer David Harvey argues, “the city makes us under urban circumstances that are not of our own choosing” (88). In fact, still according to Harvey, with the advent and global proliferation of industrial cities, we have been “remade several times over without knowing, why, how, or wherefore” (84). The young Joyce may be understood as someone who found himself in a city, Dublin, “under urban circumstances” that were not of his own choosing.



Detail of John Henry Foley's O'Connell Monument in O'Connell Street, Dublin. Photo by the Author.

Joyce, in the Dublin of his youth, saw himself as an outcast aspiring artist imprisoned in a paralyzed city dominated by and subservient to both the British and the Roman-Catholic Empires. Moreover, Joyce saw Dublin as the materialization of the “hemiplegia of the will” (qtd. in Ellmann 132) that disturbed him to the point of wishing to go further than his “walking exile” and actually leaving his homeland for good – a resolution that Joyce would irrevocably make as soon as 1904, when he was only 22 years old, and that would prove crucial to his maturing as an artist.

It is in the very same year of 1904 that Joyce starts writing his first fictional autobiographical long narrative, *Stephen Hero*. What is currently known as *Stephen Hero* is, in reality, the remains of the autobiographical novel Joyce set himself out to write in 1904. Although the surviving text is coherent and presents considerable unity, it is incomplete. As Brazilian translator José Roberto O'Shea points out, the original manuscript consisted

of about a thousand pages. Two-thirds of these were lost and the remaining 383 pages form the basis of what we now know as *Stephen Hero* (8). Hans Walter Gabler on his turn argues that, according to Joyce's plans, *Stephen Hero* should have sixty-three chapters (xvii). However, the surviving manuscript is divided into only twelve numbered chapters: from XV – whose beginning is lost – to XXVI – whose ending is lost; in addition, there is another non-numbered sequence of pages normally located after the twenty-sixth chapter. It is also relevant to mention that the narrative encompasses both the period of time Joyce/Stephen was in college and the process through which Stephen progressively understands himself to be an artist. Nonetheless, one of the most important features of *Stephen Hero* is its protagonist's – Stephen Daedalus – relation with the city.

There are, for instance, many passages of the narrative related to the constant walks Stephen goes for in the city. Right at the beginning of *Stephen Hero* we read that “Every evening after tea Stephen left his house and set out for the city, Maurice at his side” (36) – Maurice being a fictionalized version of Joyce's younger brother, Stanislaus. While in the city, the two brothers would walk and discuss philosophical matters. A bit further in the narrative the following is said about Stephen: “He would leave his house every morning at the usual hour and come into the city on the tram” (37), where “He often walked thus for seven or eight hours at a stretch” (37); “Stephen wandered about morning, noon and night” (151).

The further the narrative progresses, the greater is the amount of time Stephen spends wandering through the city. These walks also become increasingly lonely and seem to illustrate a search for what American Joycean scholar James Fairhall calls a “realm of freedom” (34). That is, as he walks through the city, Stephen is not at home, not at college, not at church; as he walks through the city, Stephen manages to find a way to isolate himself from everything that oppresses him. Therefore, it is in fact possible to think of the city as a locus that could and would provide him with this “realm of freedom”. But what would Stephen do while walking?

When Stephen was walking alongside his brother Maurice, they would beguile “the long journey with philosophic discourse” (36). When, in the morning, he went out by himself, Stephen “as often as not would decide to follow some trivial indication of city life instead of entering the oppressive life of the College” (37). These morning walks were considerably different from their evening counterparts: “His morning walks were critical, his evening walks imaginative and whatever had seemed plausible in the evening was always rigorously examined in the light of day” (69).

It is also relevant to point out that what attracts Stephen's attention during his walks are banalities, "some trivial indication of city life" (37), not running into acquaintances and socializing with them, as the following passage illustrates: "Any acquaintances that were encountered during these walks were never allowed to intrude on the young man's meditations by commonplace conversation" (70).

In addition, in some specific passages we get to know how Stephen's relation with his "realm of freedom" really takes place: "The damp Dublin winter seemed to harmonise with his inward sense of unreadiness" (37); "Dublin would lay a sudden hand upon his shoulder, and the chill of the summons would strike to his heart" (38). In other words, not only does Stephen harmonize with the city but he also anthropomorphizes it, he humanizes it. The city touches him, it calls him.

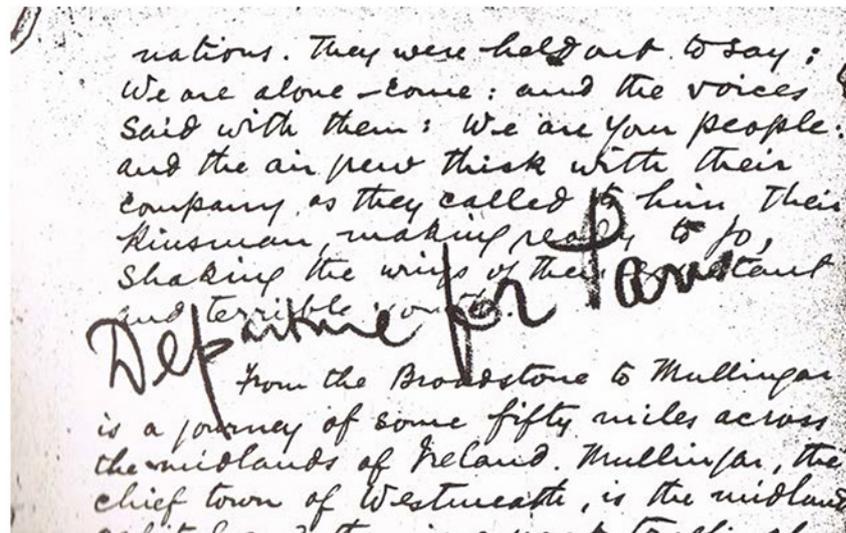
Stephen/Joyce found his own way to incorporate the isolation that he believed vital for the artist into his daily life: be it because he really felt increasingly isolated from most of those around him, be it because he found his wanderings could actually make him get physically and momentarily away from his 'pack of enmities'. Paradoxical as it may seem, it is the space of the city he supposedly hated so much that provides the isolation he needed.

The city is also made into a locus for and of Stephen's critical and creative thinking: in the mornings, 'critical' walks; at night, 'imaginative' ones. It was by walking through the city that Stephen created and developed critical thinking about his own artistic creations. These dynamics are closely related to the development of the concept of epiphany disclosed in the narrative.

It is when he passes by a couple having a conversation that Stephen firstly thinks about writing down his epiphanies. More importantly, Stephen overhears the couple's conversation when he "was passing through Eccles' St [...] with all these thoughts dancing the dance of unrest in his brain" (Joyce, *Stephen Hero* 210-211). That is, it is precisely during one of his walks that Stephen witnesses "some trivial indication of city life" – the couple's conversation – that caused "an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely" (Joyce, *Stephen Hero* 211). It was by entering in the "realm of freedom" of the city that Stephen got in contact with what he would later call epiphany. It should not come as a surprise that all his explanations about his particular concept of epiphany are put forth during one of his walks through Dublin.

From Stephen's perspective, Dublin is the ultimate representation of everything that is dreadful about Ireland. Exactly because of that and in order to try and find some beauty in it, as well as some sort of positive logics within the reality he found himself in Stephen develops a theory of what he calls epiphany. As Umberto Eco puts it, Stephen managed to

discover “reality and, at the same time, a way of defining reality through discourse” (344). Still according to Eco, in *Stephen Hero* the epiphany is “used only to sustain a romantic idea of the poetic word as revelation and the poet as the only one who can give a reason to things, a meaning to life, a form to experience, a finality to the world” (344).



Manuscript page of *Stephen Hero* (in Gabler Text Genetics)

Through his notion of epiphany Stephen manages to develop an individual and harmless way to deal with reality, one that does not obey religion, morals, family, patriotism, British imperialism, or traditional art. It is exclusively his and he believes it to be free. And the city plays an extremely important role in it.

In order to illustrate his theory, in a certain passage of the narrative, Stephen takes the clock of the Ballast Office as an example as he walks with one of his friends, Cranly, through the center of Dublin. Stephen catches sight of the clock by chance and uses it to illustrate his theory. In fact, the exposure of his theory only takes place because Stephen and Cranly are walking through Dublin. The narrative portrays the beginning of the explanation on the following manner: “He told Cranly that the clock of the Ballast Office was capable of an epiphany” (Joyce, *Stephen Hero* 211). That is, it is “some trivial indication” of Dublin city life that triggers Stephen’s explanation. More than that, both Stephen and Cranly are actually walking through the city. Joyce makes sure that the readers are aware of this.

It is within the city that Stephen walks and at the same time gets inside his “realm of freedom”, away from his “pack of enmities”. It is while walking through the city that Stephen gets in contact with some random “trivial indication” that “afflicts his sensitiveness very severely”. It is while walking through the city that Stephen develops,

explains, and illustrates his most important aesthetic theory. It is while walking through the city that Stephen becomes an artist.

Stephen's/Joyce's resignification of the city changes Dublin from a place where he lived under disagreeable urban circumstances to an endless source of "trivial indications of city life", something essential and of immense importance to Joyce's work as a whole. By resignifying the Dublin of his youth, Joyce, through Stephen, manages to resignify himself as an artist. The importance and quasi-omnipresence of Dublin throughout Joyce's works only reinforces such assumption.

It is exactly because he experienced life in a city so affected by both British and catholic rules, such as Dublin was, that Joyce felt the need to resignify his own relationship with the city. In his "walking exile", Joyce tried to break free from these rules, as well as from the consequences he believed they have brought about not only to Dublin but to Ireland. Let us not forget the importance Charles Stewart Parnell had in Joyce's personal and artistic development. Joyce also encouraged the Irish to "criticise in the manner of free people, as a free race" (Joyce, "Drama and Life" 25). As English literary critic Andrew Gibson points out, all of Joyce's works "repeatedly turn out to be about Ireland, its history and prospects, its politics and culture, its relation to the Church and the colonial power and, perhaps above all, the place of art in the Ireland Joyce knew" (42).

Thus, it is possible to look at Joyce's "walking exile" as an instance of resistance. It is of great relevance that Joyce's "poetics of walking exile" is intrinsically related to the urban experience, for the city is thus portrayed not only as a place where rules such as the British and/or catholic thrive but it may also be understood as a locus where resistance and resignification bloom. If, as Park would put it, "in making the city man has remade himself" (qtd. in Harvey 83), it seems that Joyce's work stands as an excellent instance of the imbrications between resignifying the city and resignifying oneself. *Stephen Hero* lies at the very heart of this endless commodious vicus of resignification.

## REFERENCES

Certau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. University of California Press, 1997.

Eco, Umberto. "The Artist and Medieval Thought in the Early Joyce". Translated by Ellen Esrock. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, by James Joyce, edited by John Paul Riquelme, W. W. Norton & Company, 2007, pp. 329-348.

Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford University Press, 1983.

Fairhall, James. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge University Press, 1999.

Gabler, Hans Walter. "Introduction: Composition, Text, and Editing". *A Portrait of the Artist as a Young Man: Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, by James Joyce, edited by John Paul Riquelme, W. W. Norton & Company, 2007, pp. xv-xxiii.

\_\_\_\_\_. "“He chronicled with patience”: Early Joycean Progressions Between Non-Fiction and Fiction." *Texts Genetics in Literary Modernism and Other Essays*, 2018, pp. 47-64. Open Edition Books, [books.openedition.org/obp/5441](http://books.openedition.org/obp/5441).

Gibson, Andrew. *James Joyce – Critical Lives*. Reaktion, 2006.

Harvey, David. "The Right to the City". *Divided Cities*, edited by Richard Scholar, Oxford University Press, 2006, pp. 83-103.

Joyce, James. "A Portrait of the Artist". *Poems and Shorter Writings*, edited by Richard Ellmann *et al.*, Faber and Faber, 1991, pp. 211-218.

\_\_\_\_\_. "Drama and Life". *Occasional, Critical, and Political Writing*, edited by Kevin Barry, Oxford University Press, 2000, pp. 23-29.

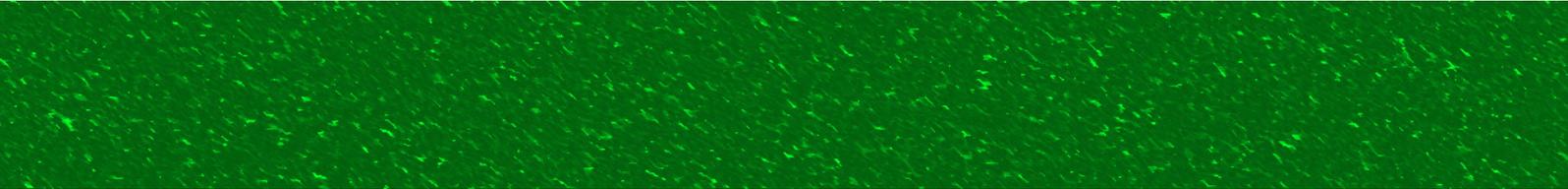
\_\_\_\_\_. *Stephen Hero*. New Directions, 1963.

\_\_\_\_\_. "The Day of the Rabblement". *Occasional, Critical, and Political Writing*, edited by Kevin Barry, Oxford University Press, 2000, pp. 50-53.

O’Shea, José Roberto. Apresentação [foreword]. *Stephen herói*, by James Joyce, translated by O’Shea, Hedra, 2012, pp. 7-13.



# TRADUÇÕES





# O centenário de Charles Dickens<sup>1</sup>

James Joyce

Tradução de

Tarso do Amaral de Souza Cruz

A influência que Dickens exerceu sobre a língua inglesa (que perde, talvez, somente para a de Shakespeare) depende em grande medida do caráter popular de sua obra. Examinado do ponto de vista da arte literária, ou mesmo da maestria literária, ele dificilmente merece um lugar entre os maiores. A forma em que escolheu escrever, difusa, sobrecarregada com observações insignificantes e frequentemente irrelevantes, cuidadosamente dispensadas em intervalos regulares pela infalível nota humorística, não é a forma do romance capaz de transmitir a maior das convicções. Dickens tem sofrido não pouco por conta de admiradores fervorosos demais. Antes de seu centenário, havia, talvez, uma tendência de menosprezá-lo, de certa forma. Próximo ao fim do período vitoriano, a paz da Inglaterra literária foi perturbada pela invasão de escritores russos e escandinavos inspirados por ideais artísticos muito diferentes daqueles segundo os quais as obras literárias (ao menos do último século) dos principais escritores de ficção havia sido moldada. Uma sinceridade feroz e obstinada, uma determinação de colocar diante do leitor a realidade nua, ou mais do que isso, esfolada e a sangrar, aliadas a um desejo um tanto quanto juvenil de chocar o sentimentalismo puritano de classe-média daqueles nutridos pelo modo vitoriano de pensar e escrever – todas essas qualidades alarmantes combinadas para remover ou, talvez fosse melhor dizer, depor os padrões de gosto. Em comparação ao realismo rígido de Tolstói, Zola, Dostoiéski, Bjørnson e outros romancistas de tendência ultramo-

---

<sup>1</sup> O centenário do nascimento do romancista inglês Charles Dickens se deu em 7 de fevereiro de 1912. Em abril daquele ano, Joyce, então vivendo em Trieste, em busca de uma oportunidade de trabalho, escreveu o ensaio “The Centenary of Charles Dickens” e o submeteu à Università degli Studi de Padua, como aponta Kevin Barry, organizador dos escritos críticos de Joyce em *Occasional, Critical, and Political Writing* (Oxford University Press, 2000, p. 334). O ensaio foi assinado “James Joyce B. A.”, isto é, Bacharel em Artes. No ensaio, além de dissertar sobre o valor de Dickens e sua obra, Joyce toca em temas nela recorrentes – e recorrentes, também, em grande parte de sua ensaística –, como a relação entre literatura e cidade, o imperialismo britânico e a influência de Shakespeare. A título de curiosidade, vale salientar que, nesse ensaio, Joyce confere um inusitado epíteto à América: “terra de expressões estranhas” – “*land of strange phrases*”, no original. A presente tradução se baseia no texto como estabelecido por Barry (183-186) para a Oxford University Press. É provável que se trate de uma tradução inédita, já que edição brasileira dos textos críticos publicada no Brasil (*De santos e sábios*, organizado por Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante, com traduções destes e de André Cechinell e Caetano Galindo, Iluminuras, 2012) não foi feita a partir do trabalho de Barry, mas do livro organizado por Ellsworth Mason e Richard Ellmann (*The Critical Writings*, Cornell University Press, 1959), que não inclui o ensaio de Joyce sobre Dickens. Todas as notas são do tradutor.

derna a obra de Dickens parecia ter desbotado, ter perdido seu frescor. Logo, como eu disse, uma reação se levantou contra ele, e tão volúvel é o julgamento popular em assuntos literários que ele foi atacado tão desnecessariamente quanto havia sido louvado antes. É quase desnecessário dizer que seu lugar adequado é entre esses dois extremos da crítica; ele não é o escritor de grande coração, de grande mente, de grande alma cuja honra seus devotos tanto incensam nem o fornecedor de dramas domésticos sentimentais e verborreias emocionais, como aparenta ser ao olho preconceituoso de um crítico da nova escola.

Ele foi apelidado de “o grande Cockney”<sup>2</sup>: nenhum outro epíteto poderia descrevê-lo mais hábil ou completamente. Sempre que ele se distanciou para a América (como em *American Notes*<sup>3</sup>) ou para a Itália (como em *Pictures from Italy*<sup>4</sup>), sua mágica parece ter falhado, sua mão parece ter perdido a antiga perspicácia. Algo mais monótono e, portanto, menos dickensiano do que os capítulos americanos de *Martin Chuzzlewit*<sup>5</sup> seria difícil de imaginar. Se for para Dickens comover você, você não pode deixá-lo se afastar de onde ele possa ouvir as badaladas de Bow Bells<sup>6</sup>. Lá ele está em seu charco natal e lá estão seu reino e seu poder. A vida de Londres é o ar de suas narinas: ele sentiu isso como nenhum outro escritor desde sua época ou antes dela sentiu. As cores, os ruídos familiares, os próprios odores da grande metrópole se unem em sua obra como em uma poderosa sinfonia em que humor e páthos, vida e morte, esperança e desespero estão inextricavelmente entrelaçados. Nós mal podemos apreciar isso agora, pois estamos muito próximos ao cenário que ele descreveu e somos íntimos demais de seus personagens divertidos e tocantes. E, no entanto, é certamente por suas histórias da Londres de seu tempo que ele deve, finalmente, permanecer ou tombar. Até mesmo *Barnaby Rudge*<sup>7</sup>, apesar de o cenário ser primordialmente Londres e apesar de conter certas páginas não indignas de serem colocadas lado a lado a *Journal of the Plague*<sup>8</sup>, de Defoe (um escritor, devo observar, a propósito, de importância muito maior do que é normalmente suposto), não nos

---

<sup>2</sup> “Dialeto de um bairro do extremo leste de Londres” ou “pessoa que fala esse dialeto; londrino” (*Brazilian English-Portuguese Dictionary*. Organização de Antônio Houaiss e Catherine B. Avery. 1995).

<sup>3</sup> *American Notes for General Circulation* (1842), é um relato da viagem que Dickens fez aos Estados Unidos no mesmo ano.

<sup>4</sup> *Pictures from Italy* (1846) é um relato da viagem que Dickens fez à Itália em 1844.

<sup>5</sup> *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, publicado entre 1843 e 1844, é considerado o último romance picaresco de Dickens.

<sup>6</sup> Joyce se refere aos toques dos sinos da Igreja de Santa Maria le Bow, situada em Cheapside, no centro da cidade de Londres.

<sup>7</sup> *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of Eighty* é um romance histórico de Dickens publicado entre 1840 e 1841.

<sup>8</sup> *A Journal of the Plague Year: Being Observations or Memorials, Of the most Remarkable Occurrences, As well Publick as Private, which happened in London During the last Great Visitation In 1665* (1772) é uma obra de ficção do inglês Daniel Defoe (1660–1731) sobre a epidemia de peste bubônica que assolou Londres em 1665.

mostra Dickens em seu melhor. Seu domínio não é a Londres do tempo de Lorde George Gordon<sup>9</sup>, mas a Londres do tempo da Lei de Reforma<sup>10</sup>. As províncias, na verdade, o campo inglês de “prados aparados de margaridas matizados”<sup>11</sup>, aparecem em sua obra, porém sempre como um plano de fundo ou como uma preparação. Com muito maior propriedade poderia Dickens ter se aplicado ao famoso *Civis Romanus sum*<sup>12</sup> de Lorde Palmerston<sup>13</sup>. O nobre lorde, para falar a verdade, conseguiu, naquela ocasião memorável (como Gladstone<sup>14</sup>, a não ser que minha memória me engane, cuidou de apontar), dizer o oposto do que tinha em mente. Querendo dizer que era um imperialista, ele disse que era um *Little Englander*<sup>15</sup>. Dickens, na verdade, é um londrino no melhor e mais completo sentido da palavra. Os sinos da igreja que soaram sobre sua infância lúgubre, esqualida, sobre sua juventude sofrida, sobre sua maturidade ativa e triunfante, parecem tê-lo chamado de volta cada vez que, com letra de câmbio e carteira em mãos, ele pretendesse deixar a cidade, fazendo com que retornasse novamente, como outro Whittington<sup>16</sup>, prometendo a ele (e a promessa seria amplamente cumprida) grandeza triplicada. Por essa razão, ele tem um lu-

<sup>9</sup> Político protestante escocês, Gordon (1751–1793) foi figura central nas chamadas *Gordon Riots*, série de rebeliões anticatólicas que aconteceram em Londres em 1780.

<sup>10</sup> Atos do parlamento inglês que, em 1832, promoveram várias alterações no sistema eleitoral inglês e galês (<https://www.parliament.uk/about/living-heritage/evolutionofparliament/houseofcommons/reformacts/overview/reformact1832/>, acessado em 16/08/2021).

<sup>11</sup> Em inglês, “Meadows trim with daises pied”; verso do poema *L'Allegro*, do inglês John Milton.

<sup>12</sup> Célebre expressão Latina que pode ser traduzida como “Sou um cidadão romano” e que, como apontam Arno Dal Ri Jr. e Luciene Dal Ri, no artigo “*Civis, hostis ac peregrinus* – Representações da condição de homem livre no *ordo iuris* da Roma Antiga”, representa “a afirmação de um direito perante a autoridade romana, materializado em um forte sistema de garantias jurisdicionais e de proteção do cidadão” (<https://periodicos.unifor.br/rpen/article/viewFile/2695/pdf>, acessado em 17/08/2021).

<sup>13</sup> Henry John Temple (1784–1865), 3º Visconde Palmerston, foi um estadista inglês que atuou em diversas funções, inclusive como Primeiro Ministro entre 1859 e 1865. Em junho de 1850, proferiu célebre discurso em que se valeu da expressão “*Civis Romanus sum*” para argumentar que, assim como um cidadão do Império Romano tinha direitos e privilégios por toda a extensão dos domínios imperiais, um cidadão nascido no Reino Unido também os teria em qualquer território governado pelo Império Britânico. Para maiores informações, acessar <https://history.blog.gov.uk/2015/03/20/lord-palmerston-and-the-civis-romanus-sum-principle/>.

<sup>14</sup> William Ewart Gladstone (1809–1898) foi um político liberal britânico que lutou no parlamento em Londres pelo *Home Rule* irlandês, isto é, pelo autogoverno autônomo irlandês. Gladstone não aprovou o supracitado discurso de Lorde Palmerston, pois viu como problemática a associação feita pelo estadista entre o Império Britânico e o Império Romano, que Gladstone alegou ser escravagista. Para maiores informações, acessar <https://history.blog.gov.uk/2015/03/20/lord-palmerston-and-the-civis-romanus-sum-principle/>.

<sup>15</sup> Como aponta Barry (335; tradução nossa), trata-se de expressão “aplicada àqueles escritores contrários ao aventureirismo imperial nas primeiras décadas do século XX”.

<sup>16</sup> Trata-se de Richard Whittington (c. 1354–1423), mercador inglês que viveu entre os séculos XIV e XV e que inspirou a narrativa folclórica *Dick Whittington and His Cat* (*Dick Whittington e seu gato*). Como aponta Jessica Brain, em “The Real Dick Whittington” (<https://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofEngland/Richard-Dick-Whittington/>), na narrativa, Whittington é um garoto pobre de Gloucestershire que parte para Londres determinado a enriquecer. Ele não é logo bem-sucedido em sua empreitada e repetidas vezes decide abandonar a cidade. Porém, sempre que estava a ponto de deixar Londres, ouvia os sinos da igreja de Santa Maria Le Bow, que acreditava serem bons presságios, incentivando-o a continuar lutando. Junto a seu gato, Whittington enfrenta uma série de obstáculos e aventuras até finalmente enriquecer e chegar mesmo a ser prefeito de Londres.

gar eterno nos corações de seus concidadãos e, também por essa razão, a afeição legítima da grande cidade por ele coloriu, em uma medida nada desprezável, as críticas feitas a sua obra. Para chegarmos a uma apreciação de Dickens, para avaliarmos mais acuradamente seu lugar no que podemos chamar de galeria nacional da literatura inglesa, seria bom lermos não só as apologias ao londrino, mas também a opinião de escritores representativos da Escócia, ou das Colônias ou Irlanda. Seria interessante ouvir uma apreciação de Dickens escrita, por assim dizer, com um enfoque correto do original, por escritores de sua classe e de uma semelhante (talvez ligeiramente menor) estatura, próximos o suficiente dele em propósito e em forma e em discurso para entender, distante o suficiente dele em espírito e em sangue para criticar. Fica-se curioso para saber como o grande Cockney se sairia nas mãos de R.L.S<sup>17</sup>. ou do Sr. Kipling<sup>18</sup> ou do Sr. George Moore<sup>19</sup>.

Na falta de tal julgamento final, podemos ao menos garantir a ele um lugar entre os grandes criadores literários. O número e a extensão de seus romances provam incontestavelmente que o escritor é possuído por um tipo de fúria criativa. Quanto à natureza da obra criada, estremos seguros, caso afirmemos que Dickens é um grande caricaturista e um grande sentimentalista (usando esses termos em seus sentidos precisos e sem nenhuma malícia) – um grande caricaturista no sentido em que Hogarth<sup>20</sup> é um grande caricaturista, um sentimentalista no sentido que Goldsmith<sup>21</sup> teria dado a essa palavra. É suficiente apontar para uma fileira de seus personagens para ver que ele tem poucos (se algum) parer na arte de apresentar um personagem, fundamentalmente natural e provável com apenas uma estranha, excêntrica, inesperada deformidade moral ou física que altera o equilíbrio e leva o personagem para longe do mundo da enfadonha realidade até as fronteiras do fantástico. Eu deveria dizer, talvez, o fantástico humano, pois que figuras na literatura são mais humanas e apaixonadas do que Micawber, Pumblechook, Simon Tappertit, Peggoty [*sic*], Sam Weller (para não dizer nada do pai dele), Sara Gamp, Joe Gargety<sup>22</sup>? Não pensamos nesses e numa miríade de outros na bem lotada galeria dickensiana, como figuras trágicas ou cômicas, ou até mesmo como tipos nacionais ou locais como pensamos, por exemplo, nos personagens de Shakespeare. Nem mesmo os enxergamos pelos olhos de

<sup>17</sup> Robert Louis Stevenson (1850–1894), escritor e escocês autor de *O médico e o mostro* (1886).

<sup>18</sup> Joseph Rudyard Kipling (1865–1936), foi, na virada do século XIX para o XX, um dos mais populares poetas e romancistas britânicos. Ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1907, sua obra é marcadamente influenciada pela temática imperial britânica.

<sup>19</sup> George Augustus Moore, influente escritor irlandês que viveu entre 1852 e 1933.

<sup>20</sup> William Hogarth (1697–1764) foi um pintor e ilustrador inglês famoso por suas sátiras políticas.

<sup>21</sup> Oliver Goldsmith (1728–1774), romancista, poeta e dramaturgo anglo-irlandês.

<sup>22</sup> Personagens dos seguintes romances de Dickens, respectivamente: *David Copperfield* (1850), *Grandes esperanças* (1861), *Barnaby Rudge* (1841), *David Copperfield*, *Os documentos de Pickwick* (1837), *Martin Chuzzlewit*, *Grandes esperanças*.

seu criador com aquele espírito singular de observação fina e delicada com a qual vemos os peregrinos na Estalagem Tabard, reparando (sorridentes e indulgentes) nos mais refinados e mais elusivos pontos em vestimentas ou fala ou modo de andar. Não, nós enxergamos todo personagem de Dickens à luz de uma característica física fortemente marcada ou até mesmo exagerada – sonolência, altivez caprichosa, obesidade monstruosa, imprudência desordeira, servidão reptiliana, estupidez inocente intensa, melancolia lacrimosa e absurda. E ainda há algumas pessoas simplórias que reclamam que, apesar de gostarem muito de Dickens e de terem chorado pelo destino de Little Nell<sup>23</sup> e pela morte de Poor Joe [*sic*]<sup>24</sup>, o varredor de ruas, e rido dos caprichos aventureiros de Pickwick<sup>25</sup> e seus mosqueteiros-camaradas e odiado (como todas as pessoas boas deveriam) Uriah Heep<sup>26</sup> e Fagin o Judeu<sup>27</sup>, ainda assim, ele é, afinal de contas, *um pouco* exagerado. Dizer isso dele é realmente dá-lo o que eu acho que eles chamam, naquela terra de expressões estranhas, a América, uma passagem para a imortalidade. É precisamente esse pequeno exagero que finca sua obra firmemente no gosto popular, que fixa seus personagens firmemente na memória popular. É precisamente por esse pequeno exagero que Dickens influenciou a língua falada dos habitantes do Império Britânico como nenhum outro escritor desde a época de Shakespeare a influenciou e angariou para si um lugar no fundo dos corações de seus compatriotas, uma honra que foi negada a seu grande rival Thackeray<sup>28</sup>. E, no entanto, não é Thackeray em seus melhores momentos maior que Dickens? A pergunta é frívola. O gosto inglês atribuiu a Dickens uma posição soberana e, como um turco, ele não terá nenhum irmão próximo de seu trono.

---

<sup>23</sup> Personagem do romance *The Old Curiosity Shop* (1841; *A loja de antiguidades*), de Dickens.

<sup>24</sup> Joyce, na verdade, se refere ao personagem Jo, do romance *Bleak House* (1853; *A casa soturna*), de Dickens.

<sup>25</sup> Samuel Pickwick, protagonista do supracitado romance *Os documentos de Pickwick*, de Dickens.

<sup>26</sup> Personagem de *David Copperfield*.

<sup>27</sup> Personagem do romance *Oliver Twist* (1838), de Dickens.

<sup>28</sup> William Makepeace Thackeray (1811–1863) foi um célebre romancista britânico autor de *Feira das vaidades* – *Vanity Fair*, no original –, publicado entre 1847 e 1848.

## The centenary of Charles Dickens

The influence which Dickens has exercised on the English language (second perhaps to that of Shakespeare alone) depends to a large extent on the popular character of his work. Examined from the standpoint of literary art or even from that of literary craftsmanship he hardly deserves a place among the highest. The form he chose to write in, diffuse, overloaded with minute and often irrelevant observation, carefully relieved at regular intervals by the unfailing humorous note, is not the form of the novel which can carry the greatest conviction. Dickens has suffered not a little from too ardent admirers. Before his centenary there was perhaps a tendency to decry him somewhat. Towards the close of the Victorian period the peace of literary England was disturbed by the inroads of Russian and Scandinavian writers inspired by artistic ideals very different from those according to which the literary works (at least of the last century) of the chief writers of fiction had been shaped. A fierce and headstrong earnestness, a resoluteness to put before the reader the naked, nay, the flayed and bleeding reality, coupled with a rather juvenile desire to shock the prim middle-class sentimentalism of those bred to the Victorian way of thinking and writing—all these startling qualities combined to overthrow or, perhaps it would be better to say, to depose the standard of taste. By comparison with the stern realism of Tolstoy, Zola, Dostoiewsky [*sic*], Bjornson and other novelists of ultra-modern tendency the work of Dickens seemed to have paled, to have lost its freshness. Hence, as I have said, a reaction set in against him and so fickle is popular judgement in literary matters that he was attacked almost as unduly as he had been praised before. It is scarcely necessary to say that his proper place is between these two extremes of criticism; he is neither the great-hearted, great-brained, great-souled writer in whose honour his devotees burn so much incense nor yet the common purveyor of sentimental domestic drama and emotional claptrap as he appears to the jaundiced eye of a critic of the new school.

He has been nicknamed “the great Cockney”: no epithet could describe him more neatly nor more fully. Whenever he went far afield to America (as in *American Notes*) or to Italy (as in *Pictures from Italy*) his magic seems to have failed him, his hand seems to have lost her ancient cunning. Anything drearier, and therefore less Dickensian, than the American chapters of *Martin Chuzzlewit* it would be hard to imagine. If Dickens is to move you, you must not allow him to stray out of hearing of the chimes of Bow Bells. There he is on his native heath and there are his kingdom and his power. The life of London is the breath of his nostrils: he felt it as no writer since or before his time felt it. The colours, the familiar noises, the very odours of the great metropolis unite in his work

as in a mighty symphony wherein humour and pathos, life and death, hope and despair, are inextricably interwoven. We can hardly appreciate this now because we stand too close to the scenery which he described and are too intimate with his amusing and moving characters. And yet it is certainly by his stories of the London of his own day that he must finally stand or fall. Even *Barnaby Rudge*, though the scene is laid chiefly in London and though it contains certain pages not unworthy of being placed beside the *Journal of the Plague* of Defoe (a writer, I may remark incidentally, of much greater importance than is commonly supposed), does not show us Dickens at his best. His realm is not the London of the time of Lord George Gordon but the London of the time of the Reform Bill. The provinces, indeed the English country of “meadows trim with daisies pied”, appear in his work but always as a background or as a preparation. With much greater truth and propriety could Dickens have applied to himself Lord Palmerston’s famous *Civis Romanus sum*. The noble lord, to tell the truth, succeeded on that memorable occasion (as Gladstone, unless my memory misleads me, took care to point out) in saying the opposite of what he had in mind to say. Wishing to say that he was an imperialist he said that he was a Little Englander. Dickens, in fact, is a Londoner in the best and fullest sense of the word. The church bells which rang over his dismal, squalid childhood, over his struggling youth, over his active and triumphant manhood, seem to have called him back whenever, with scrip and wallet in his hand, he intended to leave the city and to have bidden him turn again, like another Whittington, promising him (and the promise was to be amply fulfilled) a threefold greatness. For this reason he has a place for ever in the hearts of his fellow-citizens and also for this reason the legitimate affection of the great city for him has coloured to no slight extent the criticisms passed upon his work. To arrive at a just appreciation of Dickens, to estimate more accurately his place in what we may call the national gallery of English literature it would be well to read not only the eulogies of the London-born but also the opinion of representative writers of Scotland, or the Colonies or Ireland. It would be interesting to hear an appreciation of Dickens written, so to speak, at a proper focus from the original by writers of his own class and of a like (if somewhat lesser) stature, near enough to him in aim and in form and in speech to understand, far enough from him in spirit and in blood to criticize. One is curious to know how the great Cockney would fare at the hands of R.L.S. or of Mr Kipling or of Mr George Moore.

Pending such final judgment we can at least assign him a place among the great literary creators. The number and length of his novels prove incontestably that the writer is possessed by a kind of creative fury. As to the nature of the work so created we shall be safe if we say that Dickens is a great caricaturist and a great sentimentalist (using

those terms in their strict sense and without any malice) – great caricaturist in the sense that Hogarth is a great caricaturist, a sentimentalist in the sense which Goldsmith would have given to that word. It is enough to point to a row of his personages to see that he has few (if any) equals in the art of presenting a character, fundamentally natural and probable with just one strange, wilful, wayward moral or physical deformity which upsets the equipoise and bears off the character from the world of tiresome reality and as far as the borderland of the fantastic. I should say perhaps the human fantastic, for what figures in literature are more human and warm-blooded than Micawber, Pumblechook, Simon Tappertit, Peggoty [*sic*], Sam Weller (to say nothing of his father), Sara Gamp, Joe Gargery? We do not think of these, and of a host of others in the well-crowded Dickensian gallery, as tragic or comic figures or even as national or local types as we think, for instance, of the characters of Shakespeare. We do not even see them through the eyes of their creator with that quaint spirit of nice and delicate observation with which we see the pilgrims at the Tabard Inn, noting (smiling and indulgent) the finest and most elusive points in dress or speech or gait. No, we see every character of Dickens in the light of one strongly marked or even exaggerated moral or physical quality—sleepiness, whimsical self-assertiveness, monstrous obesity, disorderly recklessness, reptile-like servility, intense round-eyed stupidity, tearful and absurd melancholy. And yet there are some simple people who complain that, though they like Dickens very much and have cried over the fate of Little Nell and over the death of Poor Joe [*sic*], the crossing-sweeper, and laughed over the adventurous caprices of Pickwick and his fellow-musketeers and hated (as all good people should) Uriah Heep and Fagin the Jew, yet he is after all a little exaggerated. To say this of him is really to give him what I think they call in that land of strange phrases, America, a billet for immortality. It is precisely this little exaggeration which rivets his work firmly to popular taste, which fixes his characters firmly in popular memory. It is precisely by this little exaggeration that Dickens has influenced the spoken language of the inhabitants of the British Empire as no other writer since Shakespeare's time has influenced it and has won for himself a place deep down in the hearts of his fellow-countrymen, a honour which has been withheld from his great rival Thackeray. And yet is not Thackeray at his finest greater than Dickens? The question is an idle one. English taste has decreed to Dickens a sovereign position and lurk-like will have no brother near his throne.

## Lecturas cruzadas de “Anna Livia Plurabelle”

Juan Díaz Victoria<sup>1</sup>

**Resumen:** En este artículo se confrontan convergencias y divergencias de las tres escrituras propuestas por James Joyce (en inglés, francés e italiano) del párrafo final del capítulo VIII de su novela “Finnegans Wake”, reconocido de manera genérica como “Anna Livia Plurabelle”; asimismo, presenta una fluida versión en castellano del comienzo de ese mismo apartado, con sucintas notas aclaratorias, la cual evidencia una trama congruente, consecutiva e interrelacionada con el resto de la novela debido al empleo de un método inclusivo de referencias cruzadas, múltiples lecturas empalmadas e identificación de redundancias apelando a un esquema políglota abierto, que tolera cualquier ramificación semántica justificada por variaciones gráficas o sugerencias fonéticas que se ajustan y enriquecen el discurso unitario que defendió el autor irlandés ante el enjambre de múltiples detractores, entre los que se cuentan sus aliados, colaboradores y enemigos.

**Palabras clave:** James Joyce; *Finnegans Wake*; Anna Livia Plurabelle; traducción

Spey me pruth and I'll tale you true.

FW 209.17

A lo largo de las décadas transcurridas desde su publicación, en 1939, el ejercicio de comprensión y traducción de *Finnegans Wake* se resume en un puñado de victorias pírricas y una extensa retahíla de sinsentidos, por callejones sin salida y falsos atajos, a los que nos han encaminado exégetas falaces (a conciencia) y fallidos (por incompetencia) a través de parajes “oscurecidos” (no necesariamente sombríos *a priori*) con subsecuentes caídas a los más hondos abismos de la autocomplacencia; o peor aún, la descalificación de las visiones que trascendieron el glaucoma del supremo artífice irlandés, debido a la *propia* miopía o su franca ceguera.

En este mismo ejemplo de traducción queda evidente que apenas se requiere un *método* (y enorme disciplina al aplicarlo) para que se revelen (sin *rebelarse*) las múltiples lecturas a las que invita cada frase en el texto aludido, apelando al mecanismo de un palimpsesto que engrosa de significados cada sucesión de vocablos, atentos a cualquier variación gráfica o sugerencia fonética como matriz de prácticas gramaticales (polisémicas en decenas de idiomas) afines a las lenguas aglutinantes. Tan válidas entonces unas normas como otras, e incurriendo en ocasiones a una *viable* elasticidad, Joyce arroja

---

<sup>1</sup> Juan Díaz Victoria nació en Cuernavaca, Morelos, México, en 1969. Graduado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Es autor de *La celebración de otoño* (poesía, 1995), *Tierra junta* (poesía, 2004), *Boca de la lumbre* (poesía, 2006) y *Carne de Cañón* (novela, 2010); así como de libros didácticos de temas relacionados con el folclor, costumbres y tradiciones de México. Ha colaborado con artículos, reseñas, entrevistas, traducciones y creación literaria para publicaciones y antologías de México, España y Sudamérica. Prepara una traducción anotada del *Finnegans Wake*, de James Joyce.

palabras como dados de seis caras, “cargados” de un discurso “consecutivo e interrelacionado” cuya sintaxis depende del lector y de su habilidad para obtener fortuna en el lance, que —por supuesto— “jamás abolirá el azar”.

Salvando el escollo de *intuir* de manera solvente las claves para el entendimiento (parcial a sabiendas) de este poema narrativo, el cual ofrece constantes *redundancias* para recompensar nuestras sospechas, las traducciones acertadas del capítulo octavo de *Finnegans Wake* al italiano y al francés, avaladas y firmadas por Joyce mismo en sendas colaboraciones, confirman el sesgo renovador de su modelo a través de neologismos inéditos, ausentes en la propuesta original en inglés pero congruentes con la cultura autóctona en los territorios nativos de las lenguas de llegada. Así se ejemplifica en el último párrafo (*FW* 215.31-216.05) del apartado *FW* I.8, publicado de manera independiente bajo el título de “Anna Livia Plurabelle”, con el empleo análogo (en menor medida al trasladarlo) de la *técnica de deformación* con que es “intervenido” el texto germinal en lengua (predominantemente) inglesa; pero no para ser un fin en sí mismo, sino la generosa herramienta lingüística que amplía los horizontes de cada expresión, con lo que se apela a trascender cualquier significado unívoco a favor de cauces de interpretación múltiples. De este modo, plantea el fragmento de referencia:

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering  
bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom  
Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of.  
Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm.  
A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughtersons. Dark hawks  
hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder  
stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the  
living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm!  
Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of,  
hitherandthithering waters of. Night!

Antes de lo arriba expuesto, como precedente, se ha dicho que el protagonista (HCE) amamantaba a sus hijos varones de dos en dos, “gemelos de su seno” —recordando la leyenda de Rómulo y Remo—, al mismo tiempo que eyaculaba al excitarse viendo las tetas de sus hijas. Ya en el párrafo citado, la mujer que escuchó toda la historia de labios de su interlocutora se niega a dar crédito a más rumores, comparándolos a las aguas que corren frente a ellas; habladurías de murciélagos con bates como “ratones de campo” y halcones que acechan en la oscuridad. Las palabras se confunden e impera el cansancio al caer el crepúsculo. Y si bien aún quedan chismes por contar, la narradora está exhausta. En ese contexto confluyen alusiones a las corrientes del Ho, el Liffey, el Oos y el Moose,

evocando distintas humedades (saliva, sudor, agua de río y líquido estancado por hidrocefalia) e incorporando guiños semánticos del alemán, latín, polaco, galés y otros idiomas.

Recordemos ahora que la primera traducción formal a cualquier idioma (1931) es francesa, y constituye un hito de excelencia debido a la participación, en sucesivas etapas, del mismo autor supervisando el trabajo de Samuel Beckett, Alfred Péron, Paul Léon, Eugène Jolas; Yvan Goll, Philippe Soupault y Adrienne Monnier. Esta fue la propuesta publicada originalmente en la *Nouvelle Revue Française*, reproducida para este caso por una revista sudamericana en las postrimerías del siglo XX:

N'entends pas cause les ondes de. Le bébe babil des ondes de. Souris chauve, trottinette cause pause. Hein! Tu n'es pas rentré? Quel père André? N'entends pas cause les fuisouris, les liffeyantes ondes de. Eh! Bruit nous aide! Mon pied à pied se lie lierré. Je me sens vieille comme mon orme même. Un conte conté de Shaun ou Shem? De Livie tous les fillefils. Sombres faucons écoutent l'ombre. Nuit. Nuit. Ma taute tête tombe. Je me sens lourde comme ma pierrestone. Conte moi de John ou Shaun. Qui furent Shem et Shaun en vie les fils ou filles de. Là-dessus nuit. Dis-mor, dis-mor, dis-mor, orme. Nuit, nuit! Contemoiconte soit tronc ou pierre. Tant rivièrantes ondes de, couretcourantes ondes de. Nuit. (Beckett, Samuel, Philippe Soupault, James Joyce, traductores. En "Versiones de Anna Livia Plurabelle". *Conjetural revista psicoanalítica*, número 24, mayo de 1992, p. 53.)

[No escucho debido a las ondas en olas de ellas. Del balbuceo de bebé de las olas. Al ratón calvo, una bota hace que pause. ¡Hey! ¡La valla nuestra al heno es ave de la muerte para ellos! ¿No volviste? ¿Qué padre André? No escucho por las filtraciones de roedores, de las olas liffeyantes. ¡Eh! ¡El ruido nos ayuda! Mi pie a pie se une a la hiedra. Me siento vieja como mi olmo. ¿Una historia contada de Shaun o Shem? De todos los hijos & hijas de Livie. Los halcones oscuros escuchan en la sombra. La noche. Hace daño. Mi cabeza derretida está cayendo. Me siento pesada como mi piedra de pedro. Cuéntame sobre John o Shaun. ¿De quiénes eran Shem y Shaun en vida los hijos o hijas? Ya es noche. Dime más de la peste por hongos como bayas moradas dese muerto en el muro, dime más de la madre hacia el mar, quéjate & dime más de la montaña principal en el páramo, olmo. ¡Lo estropea, la noche! Cuéntame el cuento ya sea del tronco o de la piedra. De tantas olas fluviales, de olas cortas corrientes como corte en curso. Nunca. No es mi chamba. Buena noche.]

El registro es el mismo, pero algunas referencias han variado para ajustarse al contexto del idioma de acogida: las ondas (sonoras) consolidan el primer sentido del texto, para aludir al cotilleo balbuceante de las ratas pelonas que se pueden espantar al arrojarles un zapato. André Rivière (cuyo apellido significa "río") es un personaje relevante en *Du-*

*blineses*, como lo fue Thom Malone; Le Père André era una reconocida marca de queso Camembert; André Boullanger, llamado el *Petit père André* por su corta estatura, es un monje agustino del XVII que alcanzó notoriedad en Francia por su elocuencia y prédicas burlescas; asimismo, Yves-Marie André es un filósofo jesuita que en el siglo XVIII abordó el asunto estético de manera provocativa, afirmando que el exceso de belleza puede conducir a la fealdad. Como en el resto de *Finnegans Wake*, todas las referencias que admita nuestra comprensión como lectores son válidas simultáneamente; por ello, la pesada piedra a lo lejos se resuelve en una alusión a la Iglesia católica. Adicionalmente, enriquecen el flujo de imágenes novedosas algunos préstamos del inglés, galés, gaélico, bretón, catalán; dalmata, checo, danés, holandés, etcétera.

De igual forma que en el caso anterior, en su versión particular al italiano (1940), como traductor emérito, Joyce contó con las colaboraciones de Nino Frank y Ettore Settanni, ofreciendo el siguiente resultado:

Non odo più per le acque di. Le chiacchiericciati acque di. Nottole qua, topi là fan piano. Oh! Non sei andata a casa? Che Renata la Masa? Non odo più per il nottolio, le liffeyanti acque di. Lio ci scampi! Al mio piè ledra v'è. Mi sento vecchia come l'olmo tasso. Fiaba detta di Gionno e Giaco? D'Anna Livia i figlifiglie. Corvo scuro ode. Notte! Notte! Il mio cupo capo cade. Mi sento pesa come quel sasso. Dimmi di Giaco e Giaso! Chi fur Giac e Gion i vivi figli e figlie di? Notte addenso! Diddmi, dimmi, dimmi, olm! Nottenot! Dimmifiaba d'alberocchia. Presso le frusciacque di, le quinciequindi acque di. Notte!  
(Frank, Nino, Ettore Settanni, James Joyce, traductores. En "Versiones de Anna Livia Plurabelle". *Conjetural revista psicoanalítica*, número 24, mayo de 1992, p. 42.)

[Ya no escucho más de ellas por las aguas. De las chirriantes aguas. Lechuzas aquí, los ratones allá se abanicán lentamente. ¡Oh! ¿No te fuiste a casa? ¿Qué de Renata la Masa? Ya no escucho por el búho, de las aguas liffeyantes. ¡Lío de cangrejos que escapan de nosotros como potros & yo aplasto! A mi pie de cuero de cigarra en el canale ledra hay. Me siento tan vieja como el olmo con tasa de tejo. ¿Cuento de hadas llamado de Gionno y Giaco? De los hijos & hijas de Anna Livia. El cuervo oscuro oye. ¡Noche! ¡Es noche! Mi cabeza oscura cae. Me siento tan pesada como esa piedra. ¡Cuéntame sobre Giaco y Giaso! ¿De quién son Giac y Gien los hijos e hijas vivos? ¡Noche densa! ¡Dime lo del salmonzuelo gitanillo de tetas, dime, dime, olmo! ¡No, es muy noche! Cuéntame el cuento de hadas del albaricoque. Preso en los chasquidos de ellas, de las quince aguas<sup>2</sup> desde aquí en adelante. ¡No! ¡Es noche!]

<sup>2</sup> En *Anábasis de Alejandro Magno*, de Lucio Flavio Arriano: si todos los ríos se mezclaran juntos, ni siquiera así igualarían al río Indo, que ya es un río enorme tan pronto como brota de sus fuentes, y después de recibir las aguas de quince ríos, todos ellos mayores que los de la provincia de Asia, vierte sus aguas en

Destaca que se trasmuten los murciélagos y halcones nocturnos en lechuzas, ratones y cangrejos personificando a los conspiradores del rumor; así como alusiones a los ríos Massa, Ledra y una alrevesada sugerencia al Giano, más próximos geográficamente para el lector italiano; a los que se suma el ineludible Liffey dublinés. Asimismo, los mellizos Shem y Shaun encarnan a los hermanos apóstoles Juan (Giovanni, Gionno) y Santiago (Giacomo, Giaco). El “salmonzuelo” (inesperado), la piedra y el árbol son referentes constantes en la novela. Asimismo, salpican el discurso vocablos en latín, inglés, portugués, castellano, lenguas nórdicas y el dialecto de unas islas del Pacífico, entre otras fuentes.

Es así como cabe mencionar que en ambos casos de traslación en los que intervino el autor resulta incuestionable que el significado general se mantiene coherente y ameno de manera autónoma en las lenguas de adopción, donde los extranjerismos son aprovechados (mas no requeridos) para *sazonar* el mensaje original con nuevas humoradas, reiteraciones, alusiones cultas o populares y ambigüedades que aportan lecturas alternativas. Al cabo, auténticas (re)creaciones colectivas, pero eminentemente joyceanas.

Y como colofón, considerando lo aquí expuesto, conviene dismantelar la falsa creencia de que las lavanderas en escena se encuentran en “orillas opuestas” del río, el cual “mágicamente” se ensancharía frente a ellas; mientras, quizá por obra del mismo “encanto”, se transformarían respectivamente en un árbol y una piedra. No existe pues el menor indicio que acredite lo anterior en ninguna de las tres escrituras de este párrafo en las que Joyce intervino, en inglés, francés e italiano. Parece ser otro más de esos “cuentos” maliciosos al respecto de *Finnegans Wake* que han desbordado la página.

¡Oh

dímelo todo de

Anna Livia! Quiero escucharlo todo

acerca de Anna Livia. Bien, ¿conoces a Anna Livia? Sí, por supuesto, todos conocemos a Anna Livia. Dime todo. Dime ahora. Morirás cuando lo oigas. Bien, tú sabes, cuando el viejo cheb<sup>3</sup> se jodió al cebarse & se peló por hacer lo que tú sabes. Sí, lo sé, prosigue. Ten cuidado deja de lavar y no estés salpicando. Arremángate y suelta tu rollo. Y no me topes —¡álzate!— cuando te agaches. Ya sea por oro o hidalguía u oración o por el origen del perro o la madera del aliso en el bosque o por la edad del ácaro o lo que pudo ser o lo que sea por lo que antes & ahora ellos tres enhebraron para dar a entender lo que él trató de hacer a dos en el parque Phoenix del demonio. Él es un anciano detestable con reputación de pajero

---

el mar manteniendo su propio nombre y absorbiendo el de sus afluentes.

<sup>3</sup> Cheb, ciudad de la República Checa, al margen del río Ohře.

precoz contumaz. ¡Mira su camisa! ¡Mira esa porquería! Él ha vuelto & devuelto toda el agua negra del blackwater a mí. Y empinado se está empapando y enjuagando como estúpido desde esta última vez que mojó la mecha en el arroyo la semana pasada hasta irritarla. ¿Cuántas van que me asombra que las lavé? Por la del río de corazón conozco de memoria los lugares en los que a él le gusta saalir<sup>4</sup> a subasta & ensuciarse, ¡caro diablo sucio apuña-lado por duddón!<sup>5</sup> Chamuscando mi mano y padeciendo mi hambruna para hacer pública su ropa blanca privada. Dale bien el golpe a la botella & azótalo con fuerza en tu batea como en batalla y límpialo. Mis muñecas están corroídas de hongos como salchichas por frotar las manchas de orín del río moldau en la pollera de la pájara. ¡Y la humedad del dniéper de los nabos en lo profundo y las gangrenas del pecado de los vagos del ganges en ella! ¿Qué fue eso que él hizo con la cola como perro & que es un puro cuento para todos el Domingo de los Animales<sup>6</sup> en Sendai?<sup>7</sup> ¿Y cuánto tiempo estuvo alagado bajo llave con alguien cercano relinchando en lough neagh? Fue puesto en las noticias & en las nuevas costumbres lo que hizo, lindos castos y melindrosos rezanderos de nisa<sup>8</sup> antes de curiosear,<sup>9</sup> el Rey Humphrey carifúrico, destilando ilisos<sup>10</sup> ilícitos & retractándose al arar por la paga & el destino como ulises,<sup>11</sup> explota un hoyo y todo con destreza. Pero los tiempos dirán & toms<sup>12</sup> labrará por ganancias para tille.<sup>13</sup> Sé que lo hará bien como whewell<sup>14</sup> en el welle. Con la edad & al calor quien bebe a lo salvaje no calla su historia por nadie. Así como estás arriba del muelle en el spring como fuente en primavera estarás bajo de marea. ¡Oh, el viejo jodido de a centavo enmadejado con su reata del que se ha cacareado repetidamente entre eructos que lo han rapado & tundido & extendido como el roughy<sup>15</sup> en la parrilla por su bien! Mezclándose en matrimonio como un cerdo al hacer el amor y obteniendo dinero con mi encomio orinó apartado entre el follaje & le jaloó<sup>16</sup> con la palma de la mano.

<sup>4</sup> Ríos Saale de Turingia y Saale Franconio, en Alemania.

<sup>5</sup> En el río Duddon (Inglaterra) se pesca salmón; Wordsworth: For Duddon, long-loved Duddon, is my theme!

<sup>6</sup> Convocatoria general a la oración de la Society for the Prevention of Cruelty to Animals, publicada en el Freeman's Journal el 9 de julio de 1924.

<sup>7</sup> Conocida como La Ciudad de los Árboles, es la capital de la Prefectura de Miyagi; asimismo, el río Sendai, en la Prefectura de Tottori (Japón).

<sup>8</sup> Ríos en Portugal, Polonia y la República Checa.

<sup>9</sup> En *Ulises*: Go home to nicey bread and milky and say night prayers with the kiddies.

<sup>10</sup> Río en Atenas (Grecia), mencionado por Platón en "Critias" como límite de la antigua ciudad amurallada.

<sup>11</sup> Alusión a las controversias legales y el repudio moral al *Ulises*.

<sup>12</sup> Ríos Tom en Rusia y Toms en Nueva Jersey (EU).

<sup>13</sup> Río Tille en Francia, departamento Côte-d'Or (Costa de Oro).

<sup>14</sup> William Whewell, tanto humanista como científico, investigó las mareas oceánicas, tradujo a Goethe, desarrolló su propia ecuación para definir la forma de una curva y acuñó neologismos aún en uso para diversas disciplinas.

<sup>15</sup> Río Roughy, al sur de Irlanda, que desemboca en el mar.

<sup>16</sup> Río Loo, en Estonia.

## Joyce e Svevo: cartas de uma amizade em italiano

Tradução, introdução e notas

Karine Simoni<sup>1</sup>

Vitor Alevato do Amaral<sup>2</sup>

James Joyce e Italo Svevo se conheceram em Trieste quando Joyce mudou-se para a cidade onde ganharia a vida como professor de inglês. Italo Svevo (19/12/1861 – 13/09/1928), pseudônimo de Hector Aaron Schmitz<sup>3</sup>, foi um dos alunos e depois amigos de Joyce. Ficou mais conhecido por seus romances *Senilidade* (*Senilità*, de 1898) e *A consciência de Zeno* (*La coscienza di Zeno*, de 1923). Para a tradução em inglês do primeiro romance Joyce sugeriu o título *As a Man Grows Older*, que acabou se firmando.

Em 8 de março de 1927, Svevo fez uma conferência sobre Joyce em Milão, no círculo formado em torno da revista *Il Convegno: Rivista di letteratura e di arte* (“il Circolo del Convegno”, como era chamado em italiano, foi criado em 1922; a revista foi criada em 1920), na qual foi mais tarde publicada (ano XVIII, n. 3-4, 25 de abril de 1937). Posteriormente, a fala de Svevo foi traduzida pelo irmão de Joyce, Stanislaus Joyce, a pedido do editor James Laughlin, como presente de Natal da editora New Directions, em 1950, e publicado pela City Lights Books em 1969, em ambos os casos com o título de *James Joyce*. Na conferência, aprende-se muito sobre Joyce e sua amizade com Svevo, pautada por grande confiança.

A poeta italiana e biógrafa de Svevo, Lina Galli (1899-1993), nos conta que a mulher do escritor “costumava estar presente às aulas de inglês em que Joyce e Svevo [...] falavam de tudo menos de gramática inglesa”. Joyce tinha, segundo Galli, uma conexão “espírita” com Svevo (334; trad. nossa). Podemos aferir que essa conexão não se manifestou apenas no conteúdo das cartas e no afeto nelas demonstrado, mas também na forma como se deram esses contatos. O uso do dialeto triestino por parte de Joyce foi, a nosso ver, uma escolha consciente e proposital, provavelmente destinada a estabelecer maior proximidade com o amigo através do que lhe era mais identitário – a língua.

Quando deixou Trieste em razão da I Guerra Mundial, Joyce foi para Zurique e depois para Paris (com nova passagem de cerca de oito meses por Trieste entre essas

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (2009) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Associada da Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Língua e Literatura Estrangeira. Pós doutora em Estudos da Tradução (2009, UFSC) e em Ciência da Literatura (2020, UFRJ). E-mail: kasimoni@gmail.com

<sup>2</sup> Vitor Alevato do Amaral leciona Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal Fluminense – UFF e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da mesma universidade – POSLIT. Coordena o grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil. Tradutor de *Outra poesia*, de James Joyce (Syrinx, 2022).

<sup>3</sup> A página do Museo Sveviano di Trieste (<http://www.museosveviano.it/>) traz muitas informações sobre o escritor e sua cidade. \_

últimas cidades). Se olharmos para as cidades registradas ao fim de *Ulisses*, notaremos exatamente esta ordem, que corresponde ao percurso de Joyce na Europa enquanto escrevia o romance: Trieste-Zurique-Paris. Quando já vivia em Paris, foi a Svevo que Joyce confiou a missão de levar-lhe as notas de *Ulisses* deixadas em Trieste para que pudesse terminar de escrever a obra: “em 1921, ele me pediu para levar-lhe as notas para o último episódio de Trieste para Paris. As folhas soltas pesavam algumas libras, e eu tive todo o dedo com elas por medo perturbar aquela ordem aparentemente precária” (Svevo 2; trad. nossa). Como esclareceu Richard Ellmann, as notas, na verdade, eram referentes aos dois últimos episódios: “Ítaca” e “Penélope” (*James Joyce* 500).

Svevo pode ter sido um dos modelos para o Leopold Bloom de *Ulisses*. Eis algumas semelhanças entre homem e personagem: Svevo era judeu, tinha um avô húngaro (o pai de Bloom era judeu), tinha mulher e filha e, não menos importante, usava bigode (Ellmann, *James Joyce* 74).

Já a mulher do escritor triestino, Livia Veneziani Svevo [Schmitz] (1874-1957) inspirou Joyce com seus longos cabelos e seu nome. O escritor usou esses traços em Anna Livia Plurabelle, personagem de *Finnegans Wake* (Ellmann, *James Joyce* 5-6; Galli 337).

Nesta seleção, apresentamos em português a correspondência trocada em italiano entre Joyce e Svevo. Nossas fontes foram *The Letters of James Joyce* (vol. 3, Faber and Faber, 1966) e *Selected Letters of James Joyce* (The Viking Press, 1975), ambos livros organizados por Ellmann. A fonte de cada carta está entre colchetes. Valemo-nos bastante das notas de Ellmann e criamos outras quando julgamos necessário acrescentar subsídios para melhor entendimento do público leitor. Apresentamos as cartas em ordem cronológica. Mantivemos sinais gráficos como letras maiúsculas para pronomes possessivos e de tratamento, ainda que no meio da frase. Nomes e expressões estrangeiras não foram traduzidas no corpo do texto, mas quando imperativo sua tradução foi informada em nota de rodapé. A pontuação do original, às vezes escassa, obedece ao fluxo da escrita dos missivistas, e procuramos mantê-la em português. Para tornar a leitura mais compreensível na língua de chegada, acrescentamos aspas ou itálicos aos nomes de obras quando estes faltavam. Por fim, ressaltamos que expressões dialetais em triestino ou mesmo a escrita dialetal, utilizada em algumas cartas, não foi recriada em português, sob pena, a nosso ver, de criarmos uma língua artificial ou confusa. Sugerimos ao público leitor que realize, na medida do possível, a leitura comparativa dos textos, de modo a perceber os usos das diferenças linguísticas, especialmente por Joyce, dentro da própria língua de partida e por vezes na mesma carta.

A leitura das cartas a seguir dão mostra da relação de cumplicidade e encorajamento entre esses dois amigos: um triestino de nascimento e outro de coração.

[Selected Letters 275-277]

Caro Signor Schmitz: L'episodio di *Circe* fu finito tempo fa ma quattro dattilografe rifiutarono di copiarlo. Finalmente si presentò una quinta la quale, però, lavora molto lentamente sicchè il lavoro non sarà pronto prima della fine di questo mese. Mi si dice conterrà 170 pagine forma commerciale. L'episodio di *Eumeo* il quale è quasi finito sarà pronto anche verso la fine del mese.

Secondo il piano stabilito dal mio avvocato a Nuova York *Ulisse* escirà colà verso il 15 giugno p. v. in un'edizione privata e limitata a 1500 esemplari dei quali 750 per l'Europa. Il prezzo sarà di \$12.50 risp. 4 sterline l'esemplare. Percepisco mille sterline come 'tacitazione'.

Contemporaneamente però si preparano articoli ed articoletti per sfondare la cittadella non so con quale risultato e poco m'importa.

Ora l'importante: non posso muovermi da qui (come credevo di poter fare) prima di maggio. Infatti da mesi e mesi non vado a letto prima delle 2 o 3 di mattina, lavorando senza tregua. Avrò presto esaurito gli appunti che portai qui con me per scriver questi due episodi. C'è a Trieste, nel quartiere di mio cognato, l'immobile segnato col numero politico e tavolare di via Sanità, 2, e precisamente situato al terzo piano del suddetto immobile nella camera da letto attualmente occupata da mio fratello, a ridosso dell'immobile in parole e prospettante i prostriboli di pubblica insicurezza, una mappa di tela cerata legata con un nastro elastico di colore addome di suora di carità, avente le dimensioni approssimative d'un 95 cm. per cm. 70. In codesta mappa riposi i segni simbolici dei languidi lampi che talvolta balenarono nell'alma mia.

Il peso lordo, senza tara, è stimato a chilogrammi 4.78. Avendo bisogno urgente di questi appunti per l'ultimazione del mio lavoro letterario

De James Joyce<sup>1</sup>  
5 de janeiro de 1921  
5 Boulevard Raspail, Paris VII

Caro Sr. Schmitz: O episódio de *Circe* terminou há algum tempo, mas quatro datilógrafas se recusaram a copiá-lo. Finalmente se apresentou uma quinta, a qual, porém, trabalha muito lentamente, de modo que a obra não ficará pronta antes do final deste mês. Disseram-me que conterà 170 páginas de forma comercial. O episódio de *Eumeu*, que está quase terminado, também estará pronto no final do mês.

De acordo com o plano traçado pelo meu advogado em Nova Iorque, *Ulisses* sairá por lá por volta do dia 15 de junho próximo numa edição privada e limitada de 1500 exemplares, dos quais 750 para a Europa. O preço será de \$12,50 ou 4 libras cada. Vou embolsar mil libras como "cala-boca".<sup>2</sup>

Ao mesmo tempo, porém, artigos e pequenos artigos são preparados para romper a cidadela, não sei com que resultado e não me importa.

Agora o que importa: não posso sair daqui (como pensei que poderia) antes de maio. Na verdade, há meses e meses não vou para a cama antes das 2 ou 3 da manhã, trabalhando incansavelmente. Em breve terei esgotado as anotações que trouxe aqui comigo para escrever esses dois episódios. Existe em Trieste, no bairro do meu cunhado, um imóvel na rua Sanità assinalado com o número político e de registro 2, e precisamente localizado no terceiro andar do referido imóvel no quarto atualmente ocupado pelo meu irmão, perto do imóvel em palavras e enfrentando os prostíbulos de pública insegurança, está um mapa de tecido amarrado com uma fita elástica na cor do abdômen de uma freira de caridade, tendo as dimensões aproximadas de 95 cm por 70 cm. Neste mapa repousei os sinais simbólicos dos lânguidos relâmpagos que às vezes cintilavam em minha alma.

O peso bruto, sem tara, é estimado em 4,78 quilos. Precisando urgentemente dessas notas para a conclusão de minha obra literária

<sup>2</sup> Este projeto não prosperou. O romance foi proibido de circular nos Estados Unidos até 1933.

intitolato *Ulisse* ossia ‘Sua Mare Grega’, rivolgo codesta istanza a Lei, colendissimo collega, pregandoLa di farmi sapere se qualcuno della Sua famiglia si propone di recarsi prossimamente a Parigi, nel quale caso sarei gratissimo se la persona di cui sopra vorrebbe avere la squisitezza di portarmi la mappa indicata a tergo.

Dunque, caro signor Schmitz, se ghe xe qualchedun di sua famiglia che viaggia per ste parti la mi faria un regalo portando quel fagotto che no xe pesante gnanca per sogno perchè, la mi capissi, xe pien de carte che mi go scritto pulido cola pena e qualchevolta anche col bleistiff quando no iera pena. Ma ocio a no sbregar el lastico, perchè allora nasserà confusion fra le carte. El meio saria de cior na valigia che si pol serar cola chiave che nissun pol verzer. Ne ghe xe tante di ste trappole da vender da Greinitz Neffen rente del *Piccolo* che paga mio fradel el professor della Berlitz Cul. Ogni modo la me scriva un per de parole, dai, come la magnemo. Revoltella me gha scritto disendo che xe muli da saminar per zingue fliche ognidun e dopo i xe dotori de Revoltella e che mi vegno là da qui [?] per dar lori l’*aufgabe* par inglese a zingue fliche, ma nongo risposto parchè iera una monada e po la marca mi vegnaria costar cola carta tre fliche come che xe ogi [?] coi bori e mi avanzaria do fliche per cior el treno e magnar e beber tre giorni, cossa la vol che sia.

Saluti cordiali e scusi se il mio cervello esaurito si diverte un pochino ogni tanto. Mi scriva presto, prego.  
James Joyce

intitulada *Ulisses* ou “Sua Mar Grega”<sup>3</sup>, dirijo este pedido ao Sr., colendíssimo colega, implorando-Lhe que me informe se alguém de Sua família propõe-se a ir para Paris em breve, caso em que eu ficaria muito grato se tal pessoa desejasse ter a delicadeza de me trazer o mapa indicada antes.

Então, caro Sr. Schmitz, se há alguém de sua família que viaja para estas partes, me daria um presente trazendo aquele embrulho que não é pesado nem em sonho, porque, me entenda, está cheio de papéis que escrevi cuidadosamente com a pena e às vezes até com o bleistiff<sup>4</sup> quando não tinha pena. Mas cuidado para não romper o elástico, porque então haverá confusão entre os papéis. O melhor seria pegar uma mala que pudesse ser trancada com chave, que ninguém pudesse virar. Há muitas dessas armadilhas que Greinitz Neffen vende próximo ao *Piccolo*, pela qual meu irmão, o professor da Berlitz Cul<sup>5</sup>, pagará. De qualquer forma, escreva-me um par de palavras, vamos lá. Revoltella me escreveu dizendo que há umas mulas<sup>6</sup> que fazem provas e são examinadas por cinco fliche<sup>7</sup> cada uma, depois do que são doutores de Revoltella e que eu deveria voltar daqui para lá para dar a eles a *aufgabe*<sup>8</sup> de inglês a cinco fliche, mas não respondi porque era besteira e depois do jeito que que anda o dinheiro hoje a marca me custaria com o selo e o papel três fliche, e eu ficaria com apenas dois fliche para pegar o trem e comer e beber por três dias, assim é a história.

Saudações calorosas e desculpe se meu cerebrozinho exausto se diverte um pouco de vez em quando. Escreva-me logo, por favor.  
James Joyce

<sup>3</sup> Joyce escreve ‘Sua mãe grega’, fazendo referência jocosa a Homero. A expressão triestina, porém, diz algo como ‘Sua mãe é uma puta’.

<sup>4</sup> Imita a pronúncia italiana equivocada para o alemão *Bleistift* (lápis).

<sup>5</sup> Jogo com as palavras *school* (“escola” em inglês) e *cul* (“cu” em francês).

<sup>6</sup> No texto de partida, Joyce usa *muli* para se referir pessoa desprovida de inteligência.

<sup>7</sup> Em dialeto triestino, *flica* significa “dinheiro”, “moeda”.

<sup>8</sup> Em alemão, “tarefa”.

[*Letters III 86-87*]

Caro amico,

Sono andato alla stazione ma nessun treno era in arrivo (nemmeno ritardato) nell'ora indicatami. Ne ero molto dispiacente. Quando ripasserà per Parigi? Non potrebbe pernottare qui?

Grazie del romanzo con la dedica. Ne ho due esemplari anzi, avendo già ordinato uno a Trieste. Sto leggendolo con molto piacere. Perché si dispera? Deve sapere ch'è di gran lunga il suo migliore libro. Quanto alla critica italiana non so. Ma faccia mandare degli esemplari di stampa a

1) M. Valery Larbaud chez Nouvelle Revue Française  
3 rue de Grenelle  
Paris

2) M. Benjamin Cremieux chez Revue de France (troverà l'indirizzo sur un esemplare)

3) Mr T. S. Eliot, Editor 'Criterion'  
9 Clarence Gate Mansions

4) Mr F. M. Ford 'The Transatlantic Review'  
27 Quai d'Anjou  
Paris

Parlerò o scriverò in proposito con questi letterati. Potrò scrivere di più quando avrò finito. Per ora due cose mi interessano: Il tema: non avrei mai pensato che il fumare potesse dominare una persona in quel modo. Secondo: il trattamento del tempo nel romanzo. L'arguzia non vi manca e vedo che l'ultimo capoverso di *Senilità* 'Si, Angiolina pensa e piange ecc...' ha sbocciato grandemente alla chetichella.

Tanti saluti alla Signora se si trova costi. Spero avremo il piacere di veder loro fra breve.  
Una stretta di mano  
James Joyce

**De James Joyce**

**30 de janeiro de 1924**

**Victoria Palace Hotel, 6 rue Blaise Deagoffe,  
Paris, rue de Rennes**

Caro amigo,

Fui até a estação mas nenhum trem estava para chegar (nem mesmo atrasado) no horário indicado. Fiquei muito chateado por isso. Quando você vai voltar para Paris? Você não poderia passar a noite aqui?

Obrigado pelo romance com a dedicatória<sup>9</sup>. Na verdade, tenho dois exemplares, tendo já encomendado um em Trieste. Estou lendo com muito prazer. Por que você está desesperado? Deve saber que é de longe o seu melhor livro. Quanto à crítica italiana, não sei. Mas mande algumas cópias impressas para

1) M. Valery Larbaud chez Nouvelle Revue Française  
3 rue de Grenelle  
Paris

2) M. Benjamin Cremieux chez Revue de France (encontrará o endereço em um exemplar)

3) Sr. T. S. Eliot, Editor "Criterion"  
9 Clarence Gate Mansions

4) Sr. F. M. Ford "The Transatlantic Review"  
27 Quai d'Anjou  
Paris

Vou falar ou escrever sobre isso com esses literatos. Serei capaz de escrever mais quando terminar. Por enquanto, duas coisas me interessam. O tema: nunca pensei que fumar pudesse dominar uma pessoa dessa forma. Segundo: o tratamento do tempo no romance. A sagacidade não lhe falta e vejo que o último parágrafo de *Senilità* "Sim, Angiolina pensa e chora etc..." floresceu grandemente às escondidas.

Muitas saudações à sua Senhora, se estiver por perto. Espero ter o prazer de revê-los em breve.  
Um aperto de mão  
James Joyce

<sup>9</sup> Exemplar de *A consciência de Zeno*.

P.S. Anche, Mr Gilbert Seldes ‘The Dial’  
(indirizzo?) New York.

[*Selected Letters 300-301*]

Caro amico, Mandi i libri senz’altro. Ho già parlato di Lei a Larbaud ed a Crémieux. Faccia il mio nome scrivendo a Seldes ed a Eliot. Mandi anche un esemplare a Lauro di Bosis ed a Enzo Ferrieri, direttore ‘Il Convegno’, via S. Spirito 24, Milano.

Il suo libro sarà certo apprezzato. Chi non apprezzerà il colendissimo medico dott. Coprosich (sanctificetur nomen suum) che si lavò anche il viso? Ma con quel nome che Lei gli ha dato, avrebbe dovuto fare ben altri lavacri!

A proposito di nomi: ho dato il nome della Signora alla protagonista del libro che sto scrivendo. La preghi però di non impugnare nè armi bianche nè quelle da fuoco giacchè si tratta della Pirra irlandese (o piuttosto dublinese) la cui capigliatura e il fiume sul quale (si chiama Anna Liffey) sorge la settima città del cristianesimo le sei altre essendo Basovizza, Clapham Junction, Rena Vecia, Limehouse, S. Odorico nella valle in lacrime e San Giacomo in Monte di Pietà.

Mi rimandi dopo letto il ritaglio accluso.

Saluti cordiali alla Sua Signora e a Lei stesso una stretta di mano.

James Joyce

P.S. Além destes Sr. Gilbert Seldes<sup>10</sup> “The Dial”  
(endereço?) Nova Iorque.

**De James Joyce**  
**20 de fevereiro de 1924**  
**Victoria Palace Hotel, 6 rue Blaise Desgoffe,**  
**Paris, rue de Rennes**

Caro amigo, envie os livros por favor. Já falei do Sr. para Larbaud<sup>11</sup> e para Crémieux<sup>12</sup>. Diga meu nome escrevendo para Seldes e Eliot<sup>13</sup>. Envie também uma cópia para Lauro di Bosis<sup>14</sup> e Enzo Ferrieri<sup>15</sup>, diretor do “Il Convegno”, rua Santo Spirito 24, Milão.

Seu livro certamente será apreciado. Quem não irá valorizar o colendíssimo doutor Dr. Coprosich (sanctificetur nomen suum), que se lavou também o rosto? Mas com aquele nome que o Sr. deu a ele, deveria ter feito muitas outras lavagens!

Por falar em nomes: dei o nome da Senhora ao protagonista do livro que estou escrevendo. Lhe rogo, porém, de não impugnar nem armas brancas, nem aquelas de fogo, pois é a Pirra irlandesa (ou melhor, dublinense), cujo cabelo e rio em que (seu nome é Anna Liffey) surge a sétima cidade do Cristianismo, as outras seis sendo Basovizza, Clapham Junction, Rena Vecia, Limehouse, Santo Odorico no vale em lágrimas e San Giacomo no Monte di Pietà.

Por favor, envie-me o recorte anexo após a leitura.

Saudações cordiais à Sua Senhora e ao Sr. mesmo um aperto de mão.

James Joyce

<sup>9</sup> Gilbert Seldes (1893-1970), escritor e editor estadunidense.

<sup>11</sup> Valery Larbaud (1881-1957), poeta, escritor e tradutor francês. Revisou a tradução de *Ulisses* para o francês, publicada em 1929 e realizada por Auguste Morel.

<sup>12</sup> Benjamin Crémieux (1888-1944), romancista e crítico francês.

<sup>13</sup> Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poeta, dramaturgo e crítico de língua inglesa.

<sup>14</sup> Adolfo Lauro De Bosis (1901-1931), poeta, tradutor e escritor antifascista italiano, foi também professor universitário nos Estados Unidos.

<sup>15</sup> Enzo Ferrieri (1890-1969), cineasta, jornalista e roteirista italiano. Fundador da revista *Il Convegno*.

[Letters III 92]

Caro amico: Buone notizie. M. Valery Larbaud ha letto il Suo romanzo. Gli piace molto. Ne scriverà una recensione nella *Nouvelle Revue Française*. Ne ha scritto anche ad una sua amica la Sig. Sibilla Aleramo della *Tribuna*.

Tanti saluti alla Sua Signora ed a Lei una stretta di mano.  
James Joyce

[Letters III 98]

Caro amico, grazie per la Sua del 6. Mi dispiace tanto di sentire che Lei ha di nuovo bisogno di farsi torturare. Spero di sentire presto che sta bene.

Parto domani per Londra. Ringrazi Larbaud da parte mia e gli dica che può fare del mio romanzo tutto, persino tradurlo per intero. (Buona l'idea?). Non scrivo a Larbaud solo per l'esperienza fatta che i letterati hanno in genere una cattiva 'nursery', (almeno gli italiani) e non usano rispondere. Di quei tre romanzi che mandai ultimamente in Italia pare nessuno sia giunto a destinazione. Io ho il grande torto di occuparmi ancora del mio romanzo. Tanto più che lo faccio solo col Suo intervento e che Lei, a questo mondo fra soddisfazioni e seccature grandi (quella dell'operazione) ha già abbastanza da fare. Fatto questo passo presso il signor Larbaud, lasciamolo correre ambedue (il romanzo).

Mi sono procurato l'*Ulisse*. Al mio ritorno lo leggerò capitolo per capitolo tentando di viverlo. Ho la promessa di Suo fratello che dopo ogni capitolo lavorato a fondo mi concederà la sua assistenza. Credo che dopo di Lei non potevo trovare un assistente migliore.

Io spero che a Londra non dovrò rimanere che quattro settimane.

**De James Joyce**  
**5 de abril de 1924**  
**Restaurant des Trianons, Paris**

Caro amigo: Boas notícias. O Sr. Valery Larbaud leu o Seu romance. Ele gosta muito. Vai escrever uma resenha sobre o livro na *Nouvelle Revue Française*. Ele também escreveu para uma amiga, a Sra. Sibilla Aleramo<sup>16</sup>, da *Tribuna*.

Muitas saudações à Sua Senhora e ao Sr. um aperto de mão.  
James Joyce

**De Ettore Schmitz**  
**10 de junho de 1924**  
**Trieste**

Caro amigo, obrigado pela Sua do [dia] 6. Sinto muito saber que o Sr. precisou novamente fazer-se torturar. Espero em breve saber que está bem.

Parto amanhã para Londres. Agradeça a Larbaud por mim e lhe diga que ele pode fazer o que quiser com o meu romance, até mesmo traduzi-lo na íntegra. (Boa ideia?). Não escrevo a Larbaud apenas pela experiência de que os literatos geralmente têm uma péssima "nursery"<sup>17</sup> (pelo menos os italianos) e não costumam responder. Dos três romances que enviei recentemente na Itália, nenhum deles parece ter chegado ao destino. Cometo o grande erro de continuar lidando com meu romance. Principalmente porque só o faço com a Sua intervenção e que o Sr., neste mundo entre satisfações e grandes aborrecimentos (o da operação), já tem o que fazer. Dado esse passo com o Sr. Larbaud, vamos ambos deixar correr (o romance).

Arranjei o *Ulisses*. Quanto retornar,erei capítulo por capítulo tentando vivê-lo. Tenho a promessa de Seu irmão de que, após cada capítulo tão bem trabalhado, ele me concederá ajuda. Acredito que, depois do Sr., não poderia ter encontrado melhor assistente.

Espero não ter que ficar em Londres por mais de quatro semanas.

<sup>16</sup> Pseudônimo de Marta Felicina Faccio (1876-1960), escritora feminista italiana.

<sup>17</sup> Em inglês, "educação".

Saluti cordiali anche alla Sua Signora ed anche da parte di mia moglie.

Suo devotissimo  
Ettore Schmitz

A proposito di Suo fratello: Mi disse che fra poco Le scriverà. Sta benissimo e mi consegnò due giornali che di Lei parlano.

[*Letters III 111*]

Buon Natale ed ogni bene auguro a Lei ed a tutta la famiglia dal quartetto triestino.  
James Joyce

[*Letters III 132-133*]

Caro Schmitz, Scusi se la mia risposta ha tardato ma questi ultimi giorni avevo scopolamine negli occhi e anch'oggi preferisco dettar a Lucia. Essa vi ringrazia molto, tanto Lei che la signora Trevisani ed io pure la ringrazio per il gentilissimo invito ma purtroppo non può accettarlo per il momento ed ecco perchè. Mercoledì o giovedì prossimo entro la clinica dove devo subire un'operazione, la settimana in tre anni (cataratta secondaria) ma conto di esser di ritorno per Natale, poi passate le feste vogliamo andare a Londra per la première ed unica della mia commedia. In queste circostanze sarebbe difficile per Lucia di assentarsi. Ci rincresce perchè sarebbe stato un soggiorno molto piacevole per lei, però l'anno prossimo spera di poter andar a passare qualche tempo a Trieste.

Ho parlato colla direttrice del 'Navire d'argent' la quale m'assicurò che un brano del Suo libro sarà pubblicato nel numero di gennaio e febbraio presentato da Crémieux. Continuo a lavorare malgrado l'ostacolo della vista.

Saudações cordiais também à Sua Senhora, também da parte da minha esposa.

Seu devotadíssimo  
Ettore Schmitz

A propósito de Seu irmão: Ele me disse que Lhe escreverá em breve. Está muito bem e me entregou dois jornais que falam do Sr.

**De James Joyce (Cartão postal)**  
**22 de dezembro de 1924**  
**8 Avenue Charles Floquet, Paris VII**

Feliz Natal e tudo de bom ao Sr. e a toda a família do quarteto triestino<sup>18</sup>.  
James Joyce

**De James Joyce (Carta ditada)**  
**21 de novembro de 1925**  
**2 Square Robiac, 192 rue de Grenelle, VIIe, Paris**

Caro Schmitz, Desculpe se minha resposta atrasou, mas nestes últimos dias eu estava com escopolamina nos olhos e ainda hoje prefiro ditar à Lucia. Ela muito agradece, tanto o Sr. quanto a Sra. Trevisani<sup>19</sup>, e eu também agradeço o gentil convite, mas infelizmente não posso aceitá-lo no momento, e é por isso. Na próxima quarta ou quinta vou à clínica onde tenho que fazer uma operação, a sétima em três anos (catarata secundária) mas espero voltar para o Natal; depois das férias queremos ir a Londres para a première e única de minha comédia. Nessas circunstâncias, seria difícil para Lucia ausentar-se. Lamentamos porque poderia ser uma estadia muito agradável para ela, mas no próximo ano ela espera poder passar algum tempo em Trieste.

Falei com a diretora<sup>20</sup> da "Navire d'argent" que me garantiu que um trecho de Seu livro será publicado na edição de janeiro e fevereiro apresentada por Crémieux. Continuo trabalhando apesar da obstrução da visão.

<sup>18</sup> Referência ao conhecido quarteto de câmara de Trieste.

<sup>19</sup> Irmã de Livia Schmitz.

<sup>20</sup> Adrienne Monnier, dona da livreria Maison des Amis des Livres e responsável pela publicação da tradução francesa de *Ulisses*, em 1929.

Rassicuri la Sua Signora in quanto riguarda la figura d'Anna Livia. Di lei non tolsi che la capigliatura e quella soltanto a prestito per addobbare il rigagnolino della mia città l'Anna Liffey che sarebbe il più lungo fiume del mondo se non ci fosse il canal che viene da lontano per sposare il gran divo, Antonio Taumaturgo e poi cambiato parere se ne torna com'è venuto.

Tanti saluti cordialissimi a voi tutti quanti una stretta di mano  
James Joyce

### [Letters III 136-137]

Caro Joyce, Scrisi all'indirizzo indicatomi mandando il biglietto. Mi si rispose che avevo dimenticato di rimettere la lettera Sua e mi si invitava di presentarmi al bigoncio con la stessa la sera della rappresentazione. Così feci e tutto finì bene: Ebbi due magnifici posti e, contrariamente agli usi del paese, a 'maca'. Lo debbo a Lei e grazie! Non del tutto a 'maca' perchè mi portarono via la sua lettera.

Tutta la sera fui accompagnato dal delizioso sentimento di assistere allo svolgimento di una Sua opera importante, tanto diferente da tutte le altre Sue. Molti anni or sono io lessi *Exiles* in manoscritto, quella cara calligrafia che tutti ora conoscono, che io amo ma che non so leggere correntemente se non è dedicata a segni italiani. Neppure la rappresentazione mi diede tutta la commedia il cui testo spero di avere questa sera. Specialmente, l'ultimo discorso di Rowan che, suppongo, tanto importante per la rivelazione delle molle più misteriose che lo fanno agire, a me e a Livia sfuggì interamente forse anche perchè eravamo un po' lontani dalla scena. Di solito a Londra sediamo tanto vicini agli attori che, quando diciamo: 'I beg your pardon', gli attori, se sono buoni, ripetono la frase. Ho fretta di avere il libro perchè giovedì tento di passare gratis al 'Debate on *Exiles*' e vorrei aver capito l'opera interamente.

Tranquelize a Sua Senhora quanto à figura de Anna Livia. Dela não peguei nada além do cabelo, e só por empréstimo para enfeitar o riacho da minha cidade, o Anna Liffey, que seria o rio mais longo do mundo se não fosse o canal que vem de longe<sup>21</sup> para casar-se com o grande astro Antonio Taumaturgo<sup>22</sup>, e depois, mudando de ideia, volta como veio.

Muitas saudações cordiais a todos vocês um aperto de mão  
James Joyce

### De Ettore Schmitz (Carta ditada) 15 de fevereiro de 1926 Londres

Caro Joyce, Escrevi para o endereço indicado enviando o tíquete. Disseram-me que eu havia esquecido de enviar a Sua carta e fui convidado a apresentar-me à bilheteria com ela na noite da apresentação. Assim fiz e tudo acabou bem: consegui dois lugares magníficos e, ao contrário dos costumes do país, sem pagar. Devo isso ao Sr. e obrigado! Não inteiramente 'sem pagar' porque levaram embora a sua carta.

A noite toda me acompanhou a deliciosa sensação de presenciar o desenrolar de uma Sua obra importante, tão diferente de todas as outras. Há muitos anos li *Exiles*<sup>23</sup> em manuscrito, aquela caligrafia querida que todos agora conhecem, que adoro, mas que não consigo ler fluentemente se não for dedicada a sinais italianos. Nem mesmo a representação me deu toda a comédia, cujo texto espero ter esta noite. Sobretudo, o último discurso de Rowan que, suponho, seja tão importante para a revelação das fontes mais misteriosas que o fazem agir, me escapou por completo, e a Livia também, talvez também porque estávamos um pouco longes da cena. Normalmente em Londres sentamos tão perto dos atores que, quando dizemos: "I beg your pardon"<sup>24</sup>, os atores, se forem bons, repetem a frase. Tenho pressa em receber o livro porque na quinta-feira tento ir de graça ao "Debate sobre *Exiles*" e gostaria de ter entendido a obra na íntegra.

<sup>21</sup> O Grande Canal, em Trieste.

<sup>22</sup> A Igreja de Santo Antônio Taumaturgo, defronte ao canal.

<sup>23</sup> *Exilados* ou *Exílios* em português.

<sup>24</sup> Em inglês, "desculpe, o que disse?".

La Black Roberts per me fu un'attrice indimenticabile. Non dev'essere mica facile di rappresentare una donna cui non deve mancare certa pratica della vita e farvi risonare l'ingenuità con la chiarezza di un suono di campana e con la misura che l'ingenuità deve serbare per essere sentita autentica. Invece di un applauso le mandai un bacio e, spero, lo avrà sentito almeno come quelli di Robert Hand.

Rupert Harvey mi diede una grande sorpresa. Non so se sia voluto, ma si muove, siede, s'alza e guarda come Lei. Amerei ora di rivederlo in altra parte per intendere meglio questa. È certo un attore valoroso. Mi parve come un uomo che amerebbe di agire senza dover dar conto delle proprie azioni. Non c'è esitazione in lui, ma la spiegazione che concede è fatta sempre con voce moderatissima quasi desiderasse che qualche sua parola non fosse intesa dai suoi interlocutori. Spesso ciò gli riuscì con me visto che parlò sempre in inglese.

Bene William Sta[c]k che all'ultimo momento assume la parte di Robert Hand. Però la sua parte è la più facile delle tre. Pubblico magnifico, ma qualche bestione doveva esserci. Accanto a me un signore disse: They want to force on us Italian ways. Degl'Italiani si sa, anzi, che sono gelosi anche quando non amano.

Molti applausi. Più fragorosi dopo il primo e secondo atto.

Spero di vederla a Parigi, per qualche momento almeno, il 25 corrente.

Suo affezionatissimo,  
Ettore Schmitz

Ha visto l'articolo del 'Corriere della Sera' di G. Caprin dell'undici corrente? Guai se continua così. Meno il furto mi rimprovera tutti gli altri delitti. Dio sa quello che penseranno Crémieux e Larbaud. E anche Lei vi figura, con rispetto, ma vi figura, povero Joyce!

Black Roberts<sup>25</sup> para mim foi uma atriz inesquecível. Não deve ser nada fácil representar uma mulher a quem não pode faltar uma certa prática de vida e fazer ressoar a sua ingenuidade com a clareza de um som de sino e com a medida que a ingenuidade deve ter para ser sentida como autêntica. Em vez de um aplauso, mandei um beijo para ela e espero que ela o tenha sentido pelo menos como aqueles de Robert Hand<sup>26</sup>.

Rupert Harvey<sup>27</sup> me deu uma grande surpresa. Não sei se é proposital, mas se mexe, senta, se levanta e olha como o Sr. Adoraria agora revê-lo novamente em outro lugar para entender melhor isso. Ele é certamente um ator valoroso. Me pareceu um homem que adoraria agir sem ter que prestar contas de suas ações. Não há hesitação nele, mas a explicação que concede é sempre feita com uma voz muito moderada, quase como se desejasse que algumas das suas palavras não fossem compreendidas pelos seus interlocutores. Muitas vezes ele conseguiu isso comigo, pois sempre falava em inglês.

Bem William Sta[c]k no último momento assume o papel de Robert Hand. Mas sua parte é a mais fácil das três. Público magnífico, mas alguma besta tinha que ter estado lá. Ao meu lado, um cavalheiro disse: They want to force on us Italian ways<sup>28</sup>. Do contrário, é sabido que os italianos sentem ciúme mesmo quando não amam.

Muitos aplausos. Mais altos após o primeiro e segundo atos.

Espero vê-lo em Paris, pelo menos por alguns instantes, no próximo dia 25.

Seu muito afeiçoado,  
Ettore Schmitz

O Sr. viu o artigo no "Corriere della Sera" de G. Caprin do último dia onze?<sup>29</sup> Ai de você se continuar assim. Tirando o roubo, eu me censuro por todos os outros delitos. Só Deus sabe o que pensarão Crémieux e Larbaud. E o Sr. também aparece, com respeito, mas aparece sim, pobre Joyce!

<sup>25</sup> Gwaldys Black-Roberts fez o papel de Bertha, uma das personagens da peça de Joyce.

<sup>26</sup> Personagem de *Exiles*.

<sup>27</sup> Rupert Harvey (1887-1954), ator, produtor e diretor inglês.

<sup>28</sup> Em inglês, "Querem impor-nos um estilo italiano."

<sup>29</sup> G. Caprin, 'Una proposta di celebrità', *Corriere della Sera* (Milão), 11 de fevereiro de 1926.

[Letters III 143]

Caro amico, Le invio la ‘Fiera letteraria’ del 19 corrente con l’articolo di Montale su *Dubliners*. Forse Lei non l’ha avuto ancora. Mi pare interessante. Montale non ricevette il ritratto che per lui Le avevo domandato. Deve essere andato smarrito.

Appartiene alla Sua famiglia un J. Joyce che nel 1850 pubblicò a Trieste ‘Recollections of the Salz Kammergut, Ischl, Salzburg, Bad Gastein, with a sketch of Trieste?’ Il libro fu scovato da mio genero per la sua collezione di storia patria.

Io vidi per un istante Suo fratello al bagno di mare e mi disse che si sposa in ottobre. V’è la speranza di vedervi tutti qui?

Salutandola caramente, Suo devotissimo  
Ettore Schmitz

**De Ettore Schmitz**  
**30 de setembro de 1926**  
**Trieste**

Caro amigo, estou Lhe enviando a “Feira Literária” do dia 19 corrente com o artigo de Montale<sup>30</sup> sobre os *Dublinenses*<sup>31</sup>. Talvez o Sr. não o tenha ainda. Parece-me interessante. Montalenão recebeu o retrato que eu pedi a você para dar a ele.

Pertence à Sua família um J. Joyce que em 1850 publicou em Trieste “Recollections of the Salz Kammergut, Ischl, Salzburg, Bad Gastein, with a sketch of Trieste”<sup>32</sup>. O livro foi encontrado por meu genro para sua coleção de história da pátria.

Eu vi por um momento Seu irmão no banho de mar e ele me disse que vai se casar em outubro. Existe alguma esperança de ver todos vocês aqui?

Saudando-o afetuosamente, Seu mais devoto  
Ettore Schmitz

<sup>30</sup> Eugenio Montale (1896-1981), poeta, prosador, tradutor, ensaísta e jornalista italiano.

<sup>31</sup> Montale, Eugenio. “Cronache delle Letterature Straniere: *Dubliners* di James Joyce”. *Fiera Letteraria* II, 38, de 19 de setembro de 1926.

<sup>32</sup> “Recordações de Salz Kammergut, Ischl, Salzburg, Bad Gastein, com um desenho de Trieste”.

## REFERÊNCIAS

Galli, Lina. “Livia Veneziani Svevo and James Joyce”. *James Joyce Quarterly*, vol. 9, n. 3, 1972.

Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford UP, 1983.

Joyce, James. *The Letters of James Joyce*. Vol. 3. Organização de Richard Ellmann, Faber and Faber, 1966.

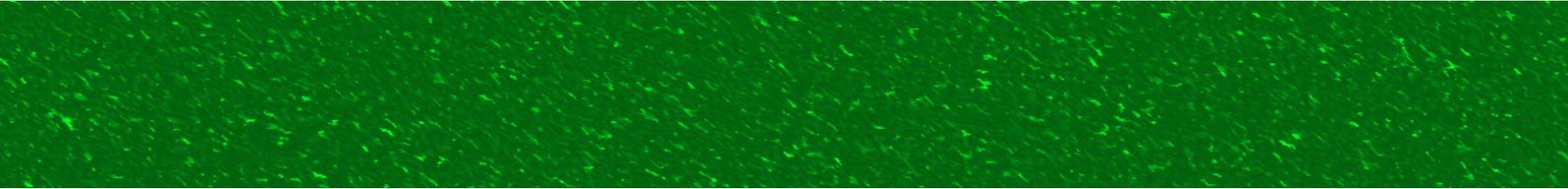
Joyce, James. *Selected Letters of James Joyce*. Organização de Richard Ellmann, The Viking Press, 1975.

Piccolo Vocabolario Triestino Italiano con qualche nozione di grammatica. Disponível em: <https://www.atrieste.eu/Pdf/VocabolarioTS.pdf>. Acesso em 15 de abril de 2022.

Svevo, Italo. *James Joyce*. Tradução de Stanislaus Joyce, City Lights Books, 1969.

Svevo Museum. Disponível em: <http://www.museosveviano.it>. Acesso em 11 de abril de 2022.

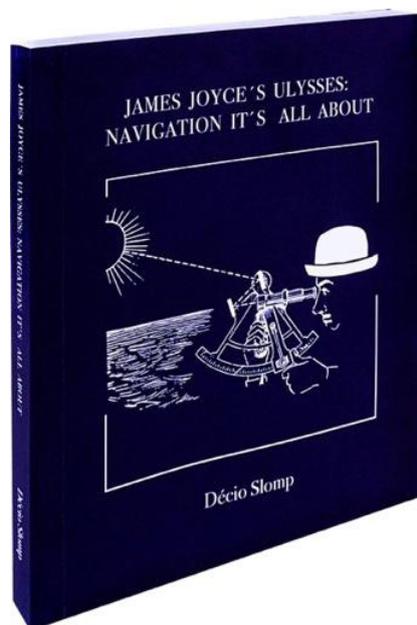
# RESENHA





**SLOMP, Décio. *James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About*. Editora Voar, 2021. 354 páginas. ISBN: 978-6-59-935390-1.**

Luísa de Freitas<sup>1</sup>



Sabemos como são abundantes as referências fluviais e marítimas na obra de James Joyce, especialmente em seus romances. Desde os contos de *Dublinenses* (1914), navegações compõem enredos e sugerem metáforas. Estão na possibilidade de mudar a própria vida ao deixar a terra natal em direção à América do Sul (“Eveline”), na busca por uma aventura mais breve em passeio de balsa (“Um Encontro”) e nas memórias da lua de mel (“Os Mortos”). Em *Ulysses* (1922), ultrapassam os paralelos com a *Odisseia* de Homero e costuram ciclos e trajetórias mais gerais, além de se refletirem na vida interna das personagens. Águas — e o ato de partir por elas, potencial ou realizado — têm força vertida até Anna Livia Plurabelle.

Por sua diversidade, esses elementos podem ser observados sob inúmeras perspectivas. No recém-lançado *James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About* (2021), Décio Slomp reúne as referências marítimas que capta no romance, percorrendo temas

---

<sup>1</sup> Pesquisadora e professora nas áreas de línguas e literatura. Doutorado e mestrado em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (UnB). Foi bolsista Capes em estágio doutoral como *visiting assistant in research* no Departamento de Literatura Comparada de Yale. Integra o Grupo de Estudos Joycianos no Brasil e é curadora do projeto “Here Comes Every Joyce”, coordenado pelo Prof. Dr. Vitor Alevato do Amaral (UFF). E-mail: [luisa.ls.defreitas@gmail.com](mailto:luisa.ls.defreitas@gmail.com).

distintos. Engenheiro civil com mestrado em engenharia de transportes pela Ohio State University, Slomp tem anos de experiência em navegação por diferentes países. A proposta de seu livro é, assim, a de indicar termos e fatos relacionados à área em que atua. Com uma visão externa aos estudos literários, sem intento particularmente acadêmico ou hermenêutico, apresenta sua coleta de informações, citações, mapas e imagens provenientes de múltiplas fontes.

*James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About* é dividido de acordo com cada um dos dezoito episódios do romance, facilitando a consulta a excertos específicos. Como se poderia prever, o capítulo dedicado ao décimo sexto episódio, “Eumeu”, é um dos mais longos. Slomp argumenta que *Ulysses* inclui todos os conhecimentos necessários para se tornar um *able-bodied seaman*, isto é, um marinheiro ou uma marinheira capaz, apta a aplicar à sua prática os conhecimentos de meteorologia, tarefas operacionais, planejamento e manutenção de embarcações, navegação celestial etc. (7). O objetivo de seu livro é apontar os vocábulos desses campos semânticos no romance, intercalando breves definições, reunidas de fontes variadas e da internet, e trechos de Joyce.

Slomp apresenta seu trabalho como o resultado de uma abordagem “hipertextual”. Mencionando Louis Armand e Daniel Ferrer, justifica seu método de coletar e colar a maior parte das informações (16), cujas *links* ficam naturalmente mais explícitos na versão digital. A partir das citações que seleciona, o autor indica as nuances marítimas que vê no texto joyciano de modo a situá-las, de maneira direta, também a leigos. Nessa montagem, a inclusão de ilustrações e mapas retirados da internet visa complementar as informações. As fontes aparecem somente ao final do livro, resumidas, sem especificações a cada item.

Além da terminologia náutica, o autor menciona algumas das conhecidas relações entre *Ulysses* e Ptolomeu (100-170), Nicolau Copérnico (1473-1543), Giordano Bruno (1548-1600), Albert Einstein (1879-1955) e outros, resumindo tópicos de geografia, física e astronomia. Navegadores, batalhas, lugares e trajetos oceânicos de importância histórica também são citados, além de intertextualidade literária. Vínculos entre as obras de Joyce, de Homero e de Shakespeare via temas marítimos são referenciados, majoritariamente, no capítulo dedicado ao nono episódio do romance, “Cila e Caríbdis”. Citando Laura Pelaschiar, Slomp inicia seus comentários sobre esse episódio destacando a vastidão de ligações entre a obra de Shakespeare e a de James Joyce (118).

De modo geral, há dois eixos principais na reunião de informações realizada pelo autor: o de conhecimentos náuticos técnico-científicos e o de informações culturais e históricas. O primeiro elucida vocábulos próprios da prática de navegação, o que inclui co-

nhecimentos astronômicos. Mais do que configurar um tema geral, a astronomia frequentemente ocupa os pensamentos dos protagonistas em *Ulysses*. Até mesmo o nascimento de Shakespeare é brevemente relacionado à “neversetting constellation of Cassiopeia” (*U* 17.1123) ou “nuncapiente constelação de Cassiopeia”, na tradução de Caetano Galindo (1988). Slomp aproxima o gosto do protagonista joyciano Leopold Bloom por observar os astros e as noções de navegação celestial ou astronômica — conhecimento que liga a observação das constelações à capacidade de se orientar (7-8).

Um dos possíveis elos entre Leopold Bloom e Odisseu está no fato de que são dois personagens definidos, ao menos em parte, por sua movimentação e jornada, cada um à sua maneira; andando ou navegando, em viagens marítimas imaginadas ou realizadas. Além de Shakespeare e Homero, alguns dos tópicos relacionados derivam de Dante e Tennyson. Slomp enfatiza a importância de elementos astronômicos em todo o romance (8), integralmente relacionados aos seus principais temas, para além do episódio “Ítaca”, consoante o artigo “Astronomical allusions, their meaning and purpose, in *Ulysses*”, de Littmann e Schweighauser, publicado na *James Joyce Quarterly* (239). Outra referência relevante precisaria ser acrescentada: *Epic Geography: James Joyce’s Ulysses*. Excerto do livro de Michael Seidel consta no capítulo dedicado ao episódio “Gado ao sol”, após uma citação pertencente a “Lestrigões”, em que se menciona um barril de cerveja Bass (229).

O segundo eixo de *James Joyce’s Ulysses: Navigation It’s All About*, ao abarcar dados náuticos do passado, trata de embarcações e seus usos em outros tempos e de ocorrências diversas pertinentes ao tema. Assim, do ponto de vista histórico, levam-se em conta desde aspectos técnicos da evolução de métodos e ferramentas até oceanografia, cartografia, eventos e aspectos sociais e culturais. Incluem-se nesse eixo referências marítimas em outras obras artísticas e literárias. Dentre Homero, Dante, Daniel Defoe e outros, Slomp destaca William Shakespeare. Principalmente ao abordar o nono episódio, “Cila e Caríbdis”, aponta elementos náuticos a partir de excertos das peças que ecoariam no texto de *Ulysses*. Há citações de *Ricardo II* (escrita por volta de 1595), *O Mercador de Veneza* (1596-1598), *Otelo* (1603), *Antônio e Cleópatra* (1607), *Pércles* (1607-1608) e *A Tempestade* (1610-1611).

As explicações são tão variadas quanto sucintas, compostas a partir de trechos coletados de diferentes pesquisas do autor. Em certos casos, podem chamar a atenção para possibilidades não contempladas pelas anotações de Declan Kiberd (2011; 1992) e de Don Gifford (2008; 1988). Em “Nestor”, por exemplo, quando Stephen Dedalus se dirige a Cochrane (*U* 2.1), Slomp relembra Thomas Cochrane (1775-1860), oficial da marinha britânica cujo destaque nas Guerras Napoleônicas lhe rendeu o epíteto de Lobo do Mar,

“Le Loup de Mers” (39). A figura histórica relacionada ao estudante denotaria camada potencialmente irônica no contexto da aula de Dedalus, para além do Charles Cochrane que de fato vivia em Dalkey em 1904, como registrara Gifford (30).

Em “Éolo”, sétimo episódio de *Ulysses*, Slomp chama a atenção a *gale* — que, não por acaso, aparece nesse episódio e, mais que isso, em seção intitulada “Erin, Gema Verde do Mar Argênteo”, na tradução de Caetano Galindo (256). “Daresay he writes him a shaky cheque or two on gale days. Windfall when he kicks out” (*U* 7.266-267). Além do aspecto evidente de “vento”, Slomp especifica a definição e a relevância, para o contexto náutico, dessa categoria meteorológica, cuja presença se anuncia a navegadores com um *gale warning* (82). Apesar de a expressão em *Ulysses* ser *gale days*, relacionada a pagamento, há um claro jogo de palavras com o tema no episódio e, particularmente, com a subsequente *windfall*. A concomitância de *gale* e *gale days* e a justaposição de *windfall* resulta, ainda, em referências múltiplas a dificuldades e sorte, complexa de se traduzir sem expressões similares. Em português, essa dualidade foi transposta na tradução de Caetano Galindo, que usou as expressões “dia de sorte” e “maus ventos”: “Até arrisco dizer que ele assina um ou outro chequezinho trêmulo pra ele em tempos de maus ventos<sup>2</sup>. Dia de sorte quando ele esticar” (257).

Ao buscar vocábulos náuticos e afins no romance de Joyce, Slomp o lê como uma rede de possibilidades, “a network of possibilities” (16). Alguns dos termos indicados em *Ulysses* aparecem em casos talvez incidentais, sublinhando uma *potencial* nuance semântica ou tão somente uma ligeira proximidade da temática marítima — fortuita ou não. Pode ser o caso de palavras como “cutter” (165), que aparece em “tailor and cutter” (*U* 11.881), e “bearing” (21 e 291), que o autor aponta tanto nas primeiras linhas do romance quanto em “Ítaca” (“each bearing left”, *U* 17.4). Contudo, mesmo ao considerar que o sentido náutico de determinados termos não é necessariamente preponderante, as expressões identificadas por Slomp enriquecem seu compêndio e são válidas como parte do quadro que se propõe a cobrir.

A proposta de *James Joyce’s Ulysses: Navigation It’s All About* se realiza, portanto, por meio do compartilhamento de uma leitura ao mesmo tempo individual e transdisciplinar. Décio Slomp apresenta informações sem construir uma exegese, mantendo-se fiel ao objetivo que explicita — o de expor ligações como que em *hyperlinks*. *Ulysses* nos convida a “ultrapassar os limites das disciplinas padrão”, nas palavras do autor, e

---

<sup>2</sup> Tradução bem-sucedida também por trazer o vínculo, deliberado ou não, com um ditado gaélico justamente sobre (má) sorte. A expressão “maus ventos” aparece na frase em irlandês “is olc an ghaoth nach séideann maith do dhuine éigin”, algo como “é um mau vento que não sopra bem para alguém” (Mac Adam 183).

certamente envolve “a compreensão das várias relações da humanidade com os oceanos, mares e os principais cursos de água do globo” (6; minha trad.). Ao indicar as associações que considera exequíveis entre termos e temas marítimos e o romance de Joyce, Slomp mostra-nos algo de sua leitura, bem como dos lugares aos quais *Ulysses* o levou. Podemos apreciar, portanto, a partilha desses caminhos pelo texto, que continuam a se abrir a quem lê Joyce — sempre e de novo.

## REFERÊNCIAS

Gifford, Don. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. 2ª ed. revisada e ampliada, University of California Press, 2008.

Joyce, James. *Dubliners*. Penguin Books, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Introduction and notes by Declan Kiberd. Penguin Classics, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Organizado por Hans Walter Gabler, com Wolfhard Steppe e Claus Melchior. Vintage Books, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. Penguin/Companhia das Letras, 2012.

Littmann, Mark E., e Charles A. Schweighauser. “Astronomical allusions, their meaning and purpose, in *Ulysses*.” *James Joyce Quarterly*, vol. 2, n. 4, 1965, pp. 238-246.

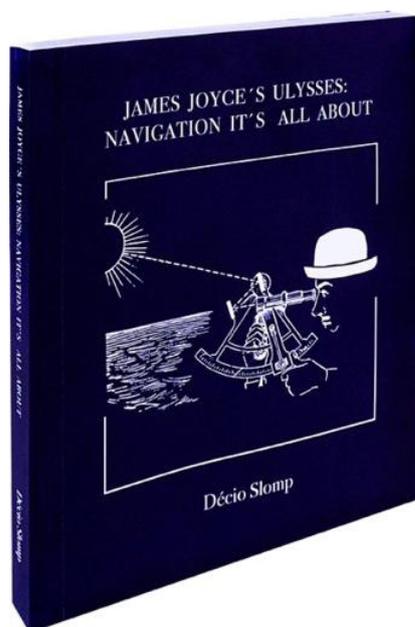
MacAdam, Robert. “Six Hundred Gaelic Proverbs Collected in Ulster.” *Ulster Journal of Archaeology*. First Series, vol. 6, 1858, pp. 172-183. <https://www.jstor.org/stable/20608871>. Acessado em 26 de out. de 2021.

Seidel, Michael A. *Epic Geography: James Joyce's Ulysses*. Mapas desenhados por Thomas Crawford. Princeton University Press, 1976.

Slomp, Décio. *James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About*. Voar, 2021.

**Slomp, Décio. *James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About*. Editora Voar, 2021. 354 pages. ISBN: 978-6-59-935390-1.**

Luísa de Freitas



James Joyce's work, as we know, is full of maritime and fluvial references, especially his novels. In fact, even in the short stories of *Dubliners* (1914), navigations are part of plots and suggest metaphors. They appear with the life-changing possibility of leaving one's own homeland toward South America ("Eveline"), the shorter kind of adventure on a ferryboat ("An Encounter"), and the honeymoon memories formed in the main character's wandering mind ("The Dead"). In *Ulysses* (1922), they go beyond the well-known parallels with Homer's *Odyssey* as part of cycles and more general trajectories, in addition to reflecting the characters' inner lives. Water — or the act of sailing away, either literally or metaphorically — and related elements pour down all the way to Anna Livia Plurabelle.

Due to their diversity in Joyce's work, the maritime features can be observed from several perspectives. In the recently released *James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About* (2021), Décio Slomp brings together the nautical allusions he captures in the novel, covering a variety of themes. He is a civil engineer and, in his words, an "amateur captain" who holds a master's degree in transportation engineering from Ohio State University. In his book, he aims to indicate terms and facts related to his own field and experience, thus

outside literary studies. Rather than particularly hermeneutical or academic intentions, the objective is to present his collection of maritime information, maps, citations, and images, all gathered from multiple sources.

*James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About* is organized according to each of the novel's eighteen episodes, allowing readers to easily search for specific excerpts. Unsurprisingly, the chapter dedicated to the sixteenth episode, "Eumeus," known for its navigation theme, is one of the longest parts of the book. Slomp argues that *Ulysses* includes all the knowledge necessary for one to become an able-bodied seaman (i.e., a capable sailor), according to what is assessed in nautical exams. This includes meteorology, operational duties, maintenance work and planning, astronavigation, etc. (7). Therefore, his purpose is to point out the words of these semantic fields in the novel, along with brief definitions gathered from different sources, most of them online.

Slomp describes his methodology as part of a "hypertextual approach." Mentioning Louis Armand and Daniel Ferrer, the author accounts for his method of "copy and pasting" most of the information (16), whose links are naturally more explicit in the digital version. Working with selected *Ulysses* quotes, Slomp points out the nautical terms he identifies in the text and adds objective, straightforward definitions. In this kind of collage, the inclusion of visual explanations and maps taken from the internet is presented as a way of enriching the compendium. The sources and credits are summarized and listed only at the end of the book.

In addition to specifically nautical terminology, the author mentions some of the well-known relationships between *Ulysses* and Ptolemy (100-170), Nicolaus Copernicus (1473-1543), Giordano Bruno (1548-1600), and Albert Einstein (1879-1955), among others, thus summarizing geography, astronomy, and physics terminology. Battles, navigators, places, and oceanic routes of historical importance are mentioned as well as literary correlations. Associations between *Ulysses*, Homer, and Shakespeare via maritime themes mainly appear in the chapter dedicated to episode 9, "Scylla and Charybdis." Mentioning the scholar Laura Pelaschiar, Slomp opens this section emphasizing the vastness and complexity of the Shakespeare/Joyce intertextual play (118).

In general, there are two interconnected approaches in the nautical data collection carried out by the author: a technical-scientific and a cultural-historical one. The first elucidates specific words related to navigation, which includes astronomical knowledge. Astronomy, more than a general theme, is in the protagonists' thoughts; both Leopold Bloom and Stephen Dedalus think about the sky numerous times. Even the birth of William Shakespeare is briefly connected to the "never-setting constellation of Cassiopeia" (*U*

17.1123). Slomp highlights Bloom's notions of astro- or celestial navigation, which links the act of observing constellations to orientation abilities (7-8).

One of the possible linkages between Leopold Bloom and Odysseus lies in the possibility of defining both characters, at least to some extent, by their movement and *navigation*. In different ways, walking or sailing connects them, with metaphorical or actual sea journeys. Besides Homer and Shakespeare, some of the related topics may be derived from Dante and Tennyson. Slomp emphasizes the importance of astronomical elements in the novel (8), not just in the science chapter, "Ithaca," mentioning Littmann's and Schweighauser's article "Astronomical allusions, their meaning and purpose, in *Ulysses*," published in the *James Joyce Quarterly*. Another relevant citation, however, should be added as well: Michael Seidel's *Epic Geography: James Joyce's Ulysses* (1976). Some of its ideas are present in the chapter dedicated to "Oxen of the Sun," right after a quote from *Ulysses* that is actually from "Lestrygonians," in which a barrel of Bass appears (230).

The second approach, covering nautical data from the past, includes historical information about vessels as well as cultural facts related to the subject. Thus, technical aspects concerning the evolution of methods and tools are taken into account, along with oceanography, cartography, historical events, social and cultural aspects. Also included are maritime references related to other artistic and literary works. Among Homer, Dante, Daniel Defoe and others, Slomp highlights the echoes of William Shakespeare. The author points out nautical elements in Shakespeare's plays and in *Ulysses*, mainly in episode nine, "Scylla and Charybdis." He quotes from plays such as *Richard II* (written circa 1595), *The Merchant of Venice* (1596-1598), *Othello* (1603), *Antony and Cleopatra* (1607), *Pericles* (1607-1608), and *The Tempest* (1610-1611).

The explanations are as diverse as they are succinct, made of quotations collected in the author's searches. Some of them might indicate possibilities not covered by Declan Kiberd's (2011; 1992) nor Don Gifford's notes (2008; 1988). In "Nestor", for instance, when Stephen Dedalus addresses Cochrane (*U* 2.1), Slomp recalls Thomas Cochrane (1775-1860), British naval officer whose prominence in the Napoleonic Wars earned him the epithet Sea Wolf, "Le Loup de Mers" (39). This historical reference may suggest another nuance — probably an ironic one, in the context of Dedalus' class. Potential references do not immediately extinguish previous ones; on the contrary. This particular one, for instance, may be seen in addition to the name mentioned in other annotations: Charles Cochrane, the man who actually lived in Dalkey in 1904, as Gifford had indicated (30).

In “Aeolus”, the seventh episode of *Ulysses*, Slomp draws attention to the word “gale” — which appears in a section titled “Erin, Green Gem of the Silver Sea.” “Daresay he writes him a shaky check or two on gale days. Windfall when he kicks out” (*U* 7.266). In addition to the correspondence between “gale” and “wind”, Slomp specifies the definition and importance of this meteorological category in the nautical context. It is announced to navigators with a “gale warning” (82) — one that could have been useful to Homer’s Odysseus in book 10. Although the expression in *Ulysses* is “gale days,” related to payment, there is clear wordplay in the episode (which is called “Aeolus” for this very reason) and, more specifically, with the subsequent term, “windfall.” The superposition of “gale” and “gale days,” in combination with “windfall,” results in multiple implications of both struggle and luck, which can be complex to translate. In Brazilian Portuguese, Caetano Galindo kept the nuance with “maus ventos” (“bad winds”)<sup>3</sup> and “dia de sorte” (“lucky day”): “Até arrisco dizer que ele assina um ou outro chequezinho trêmulo pra ele em tempos de maus ventos. Dia de sorte quando ele esticar” (257).

As Slomp searches for nautical vocabulary and varied associations to the subject in Joyce’s novel, he reads it as “a network of possibilities” (16). Some of the terms might be identified in extraneous cases, presented as a potential semantic nuance or simply a slight link to the maritime theme as a whole — incidental or not. Examples of these parenthetical cases are words such as “cutter” (165), which appears in “tailor and cutter” (*U* 11.880), and “bearing” (21 and 291), that Slomp points out both in the first lines of the novel and in “Ithaca” (“each bearing left” 544.6). However, even when the nautical sense of the terms is not paramount, the expressions identified by Slomp enrich his compendium and are valid parts of his framework.

In conclusion, it is possible to say that *James Joyce’s Ulysses: Navigation It’s All About* shares a reading that is both individual and transdisciplinary. The facts Décio Slomp presents do not convey an exegesis, and the author remains committed to his explicit goal — that of exposing (hyper)links related to maritime themes. In his words, *Ulysses* frequently invites us to cross the boundaries of standard disciplines, and it certainly involves “the humankind’s various relationships to the oceans, seas, and major waterways of the globe” (6). By pointing out the associations he considers feasible between nautical themes and Joyce’s novel, Slomp allows us to see part of his own reading, as well as the places to which *Ulysses* took him. We can therefore appreciate a reader sharing his

---

<sup>3</sup> This translation also evokes a Gaelic saying about (mis)fortune, which very much suits the context. The exact expression “bad wind(s)” appears in “is olc an ghaoth nach séideann maith do dhuine éigin,” meaning “it is a bad wind that does not blow good for someone” (Mac Adam 183).

journey with us, knowing that these paths continue to open up to all of us who read Joyce — over and over again.

## WORKS CITED

Gifford, Don. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. 2nd ed. revised and enlarged, University of California Press, 2008.

Joyce, James. *Dubliners*. Penguin Books, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Introduction and notes by Declan Kiberd. Penguin Classics, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. Vintage Books, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Translated by Caetano W. Galindo. Penguin/Companhia das Letras, 2012.

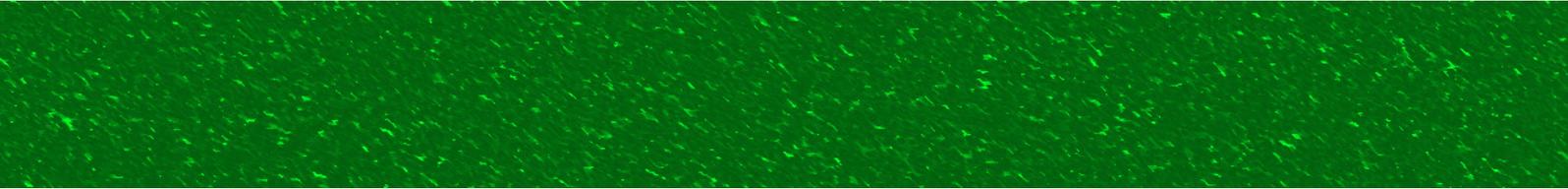
Littmann, Mark E., and Charles A. Schweighauser. "Astronomical allusions, their meaning and purpose, in *Ulysses*." *James Joyce Quarterly*, vol. 2, no. 4, 1965, pp. 238-246.

MacAdam, Robert. "Six Hundred Gaelic Proverbs Collected in Ulster." *Ulster Journal of Archaeology*. First Series, vol. 6, 1858, pp. 172-183. <https://www.jstor.org/stable/20608871>. Accessed Oct. 26th, 2021.

Seidel, Michael A. *Epic Geography: James Joyce's Ulysses*. Maps drawn by Thomas Crawford. Princeton University Press, 1976.

Slomp, Décio. *James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About*. Voar, 2021.

# ENTREVISTAS





## Entrevista com Décio Slomp

Por Luísa de Freitas<sup>1</sup>

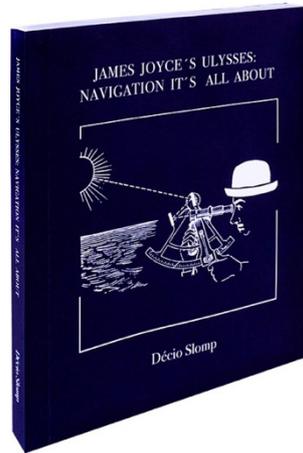


Foto: Divulgação. *James Joyce's Ulysses: navigation it's all about* (2021).



Foto fornecida pelo autor, também na contracapa de seu livro.

Décio Slomp é engenheiro e uniu seus anos de experiência em navegação à sua incursão em *Ulysses*. O resultado dessa leitura sob a perspectiva marítima foi *James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About* (2021). Seu livro é pautado em conhecimentos técnico-científicos e históricos de navegação, incluindo pontes entre ciência e mitologia. Profuso em terminologia e ilustrações, faz jus ao espírito enciclopédico joyciano de interdisciplinaridade. Entrevistamos o autor via e-mail em setembro de 2021, na qual ele relata seus processos e suas visões sobre o romance de James Joyce.

---

<sup>1</sup> Luísa de Freitas é professora e pesquisadora nas áreas de línguas e literatura. Doutorado e mestrado em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (UnB). Foi bolsista Capes em estágio doutoral como *visiting assistant in research* no Departamento de Literatura Comparada de Yale. Integra o Grupo de Estudos Joyceanos no Brasil e é curadora do projeto *Here Comes Every Joyce*, coordenado por Vitor Alevato do Amaral (UFF). E-mail: [luisa.ls.defreitas@gmail.com](mailto:luisa.ls.defreitas@gmail.com).

***Nos agradecimentos de seu livro, você destaca algumas figuras joycianas importantes para o desenvolvimento de seu trabalho, como Margot Norris, John Gordon e Bernardina Pinheiro. Houve alguma influência especialmente significativa para a decisão de escrever James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About?***

Sim. Muitas pessoas me incentivaram a dar prosseguimento ao meu trabalho, que inicialmente se propunha apenas a ser uma apresentação de *slides*, mas, com muito entusiasmo e dedicação, meu interesse pelo assunto foi crescendo ao longo dos anos até ser transformado nesse livro. Primeiro através do nosso grupo de leitura com a professora Bernardina Pinheiro e, depois, em contato com diversos joycianos com os quais fiz amizade nos diversos International James Joyce Symposia de que participei, como Dublin (2004), Londres (2016), Toronto (2017), Antuérpia (2018), Cidade do México (2019) e Trieste (*online*, 2021).

***Quanto tempo de pesquisa foi necessário para terminar seu livro? Essa pesquisa foi feita ao mesmo tempo que relia o romance?***

Comecei minhas leituras das obras de Joyce nos anos 90, após uma viagem de trabalho a Dublin, onde visitei vários pontos da cidade que constam nas páginas do livro, tais como a torre Martello (“Telêmaco”), a National Library (“Cila e Caribdis”), o Ormond Hotel (“Sereias”), o Cemitério de Glasnevin (“Hades”), o prédio dos Correios (“Éolo”), o Davy Byrne (“Lestrigões”) etc. Como tive uma formação acadêmica em engenharia e fiz alguns cursos de navegação e vela, como arrais amador, capitão amador, *shipping* e até um curso técnico de engenharia naval, além de velejar no Brasil e no exterior por mais de 40 anos, adquiri uma certa sensibilidade no assunto. Percebi também, ao longo de um outro grupo de leitura das peças de Shakespeare, que ambos os autores utilizavam muitos termos náuticos em suas narrativas, de forma direta ou metafórica. Isso me fez pensar em escrever o livro, para o que dediquei aproximadamente cinco anos.

***Considerando leitores que estejam lidando com Ulysses pela primeira vez, recomendaria que James Joyce's Ulysses: Navigation It's All About fosse consultado durante ou depois da leitura do romance?***

Todos nós temos a deformação da formação e, no meu caso, com uma formação técnico-científica, pude entrar em detalhes que seriam mais difíceis de compreender para aqueles que têm uma formação em ciências humanas. Assim, o meu trabalho não atrai muito o interesse destes últimos, pois nossas visões da obra são diferentes. Temos a tendência de gostar daquilo que entendemos mais. Acredito que para aqueles que estejam lidando com *Ulysses* pela primeira vez seria interessante ir descascando a cebola aos poucos, assim

mergulhando na obra camada por camada e, por fim, dedicar-se àqueles aspectos mais ligados à sua formação e ao que melhor lhe convier.

***Seu livro também mergulha nos dados de navegação astronômica ligados à Odisseia de Homero. Seu estudo desses dados foi feito separadamente ou concomitantemente à leitura de Ulysses?***

*Ulysses* é uma paródia da *Odisseia*, que trata da volta de Odisseu para casa e para sua Penélope após dez anos na Guerra de Troia e, perdido no Mediterrâneo, vagueia pelo oceano, vive muitas aventuras e desventuras e mira as estrelas para se orientar, com objetivo de comandar a sua frota rumo ao seu lar em Ítaca. No meu caso, sendo engenheiro por formação, constatei que a *Odisseia* seria como uma montagem de andaimes, cimbres e escoramentos necessários para erigir a estrutura de uma enorme cúpula que metaforicamente seria o *Ulysses*. A questão da navegação astronômica é evidente na obra, principalmente no episódio “Ítaca”, onde inúmeras constelações são mencionadas.

***Em seu livro, é mencionado o caráter pioneiro de hipertexto da obra de Joyce. Quanto a essa tecnologia, acha que Ulysses seria muito diferente se Joyce vivesse na era da Internet?***

Na evolução do meu trabalho me servi muito da *Wikipédia* usando os hipertextos, o que facilitou muito a elaboração do trabalho. Porém, como não tinha como adaptar os *hyperlinks* ao livro, tive que usá-los como explicação dos verbetes que queria ressaltar. Esses recursos modernos que temos hoje teriam sido muito mais enriquecedores para a obra de Joyce na composição de seus livros, principalmente de *Finnegans Wake*. Ele fazia anotações frequentes para usá-las nos manuscritos dos seus livros, muitas das quais se encontram no British Museum, em Londres, na National Library, em Dublin, e na Cornell University, em Ithaca, no estado de New York.

***Seu livro mostra muitos dados de navegação interligados por Joyce e Homero. Poderíamos afirmar que o conhecimento marítimo identificado em Ulysses na sua pesquisa está intimamente ligado à história e à mitologia?***

A obra de Homero trata principalmente da ventura marítima da frota de trirremes da mitologia grega, que, partindo do Peloponeso rumo a Tróia, na Ásia Menor, vai em busca de Helena, esposa de Menelau, que fora raptada por Páris, e posteriormente narra a volta do estrategista Odisseu para casa. Comparando as duas obras, percebi que Joyce muito sutilmente colocou em seu livro azul do número 7 da rua Eccles grande parte das pas-

sagens mitológicas em termos de navegação, servindo-se dos fatos históricos marítimos paralelos ao longo da história da humanidade.

*Nos cálculos de longitude e latitude expostos no livro, a explicação diz que o primeiro cálculo depende do horário do dia, e pequenas variações podiam ter grandes consequências de navegação. Esse tipo de precisão era, como sabemos, algo muito ao gosto de Joyce, que se atentava a detalhes precisos. Em que medida o senhor considera que um olhar atento desse tipo pode tornar uma leitura de Ulysses mais interessante?*

Pude constatar isso após ter concluído o meu curso de capitão amador, em que aprendi os conceitos básicos de navegação astronômica com o uso do sextante para determinar a altura de um astro no céu em relação à linha do horizonte, como do sol e das estrelas. Com o auxílio dessa técnica, pode-se determinar a latitude e a longitude do ponto onde se encontra o nosso navio. Hoje a navegação oceânica se faz por GPS e outros instrumentos, mas a orientação pelos astros serve como verificação precisa para o caso de falha dos equipamentos eletrônicos modernos. Por falar em precisão, ao longo de minhas pesquisas, pude constatar quão bem estruturada é a obra de Joyce em termos sistêmicos, holísticos e multidisciplinares, sendo que abordei apenas um viés da obra, aquele ligado ao mar. Acho sua leitura muito interessante porque, quando aborda um determinado tema, Joyce o faz da forma mais analítica possível, tornando o assunto muito atraente para aqueles que têm e aos que não têm conhecimento do mesmo. Inúmeros trabalhos são apresentados nos congressos mundo afora com base em temas dos mais diversos inseridos na grande obra do mestre irlandês.

*Diversas referências literárias relacionadas à navegação estão inclusas em seu livro. Além das homéricas, são citadas as obras de Jules Verne e de Daniel Defoe, o pseudônimo de Mark Twain e o personagem Sinbad. O tema da navegação astronômica pode ser uma maneira produtiva de ligar a obra de Joyce a obras de outros autores, exercendo influências e diálogos entre eles?*

A intertextualidade é bastante visível em *Ulysses*, principalmente com as obras de Shakespeare. Percebi que a obra do Bardo era permeada de termos náuticos e que muitas peças contêm temas ligados ao mar, como *A Tempestade*, *Antônio e Cleópatra*, *Otelo*, *O Mercador de Veneza* e até mesmo *Hamlet*, e ainda em vários dos sonetos. Notei também que sua linguagem literária contém inúmeros termos náuticos usados frequentemente sob a forma de metáforas e metonímias sobre navegação. Por exemplo, o episódio “Cila e Caríbdis” contém grande parte do cânone de Shakespeare em seu contexto e tem lugar na National Library, onde Stephen tenta convencer seus interlocutores de suas teorias.

## Entrevista com Hervé Michel<sup>1</sup>

Por Luis Henrique Garcia Ferreira<sup>2</sup>



Fonte: arquivo pessoal do autor (2021). Source: dossier personnel de l'auteur (2021).

### ***Hervé Michel, você pode falar sobre você e a respeito da sua relação com a literatura antes de descobrir Joyce?***

Eu nasci em Casablanca, no Marrocos, na época do protetorado francês, em 1950, porque meu pai, um jovem oficial administrativo, tinha acabado de conseguir uma vaga lá. A adesão de Marrocos à independência em 1956 logo levou ao nosso retorno à França em 1962. Assim, vivi minha infância com a despreocupação de minha época quanto à sociedade colonial em que vivia e quanto ao *apartheid* que regia as relações sociais entre os

---

<sup>1</sup> Hervé Michel é o responsável pela última das duas traduções integrais de *Finnegans Wake* para o francês, a qual ele intitulou de *Veillée Pinouilles*. Filho de pais franceses, nasceu em Casablanca, Marrocos, nos anos 1950. Embora sempre estivesse em contato com a literatura, construiu sua carreira na administração pública francesa. Em 1998, após viajar a várias partes do mundo e formar um conhecimento linguístico variado (árabe, grego, latim, francês, inglês, espanhol etc.), começou a tradução da plurilíngue obra final do modernista James Joyce. Em 2005, publicou a sua tradução em formato *on-line*, o que lhe permite fazer alterações constantes, dando ao texto um caráter aberto, sempre em movimento, de acordo com as soluções que surgem de novas leituras e do diálogo com a crítica e outras traduções. Nessa entrevista, realizada por e-mail entre o final de julho e o início de agosto, Michel apresenta *Veillée Pinouilles*, abordando aspectos e processos da sua tradução em uma linguagem que mescla informação, análise e literatura.

<sup>2</sup> Jornalista pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCAMP). Mestrando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: henriquegarcia.pesquisa@gmail.com

chamados europeus e os chamados árabes. Mas mesmo na escola católica dos Irmãos de Lasalle, o avanço gradual da descolonização foi sentido quando nos pediram para abrir nossos cadernos para escrever nossos exercícios em língua árabe. É claro que aprendi a ler em francês, sendo que fiz minhas primeiras incursões com romances de aventura, em particular *Vinte Mil Léguas Submarinas* de Júlio Verne (*Vingt mille lieue sous les mers. Oeuvre Complète – Edition Collector*. Independently Published, 2021), ou *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias* (*Tour du monde en quatre-vingt jours: édition originale et annotée*. Independently Published, 2020), ou a *Viagem de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf (*Le Merveilleux Voyage De Nils Holgersson a Travers La Suede*, Imprint unknown, 2018). Minha família logo descobriu meu lado leitor quando minha mãe me pegou em lágrimas na biblioteca enquanto eu lia a *Chanson de Roland* (*LA CHANSON de Roland. Le Livre de Poche Lettres Gothiques*, 1990). Esse tropismo literário foi reforçado pelos estudos clássicos do latim e do grego (com as alegrias da Odisseia) (*L'Odyssee – Broché/Illustré*. Abridged édition, 2018). No entanto, a minha orientação profissional centrou-se em estudos mais prosaicos e envolvi-me em economia e ciência política, especialmente ao ser admitido na Escola de Ciências Políticas de Paris, tendo concluído um estágio de um ano de técnico em finanças em Nova York, o que consolidou significativamente minha compreensão da língua inglesa.

A desordem da juventude fez com que eu saísse da universidade e partisse ao acaso para as estradas do mundo, de acordo com uma jornada que descrevi na em meu *site*.<sup>3</sup> Nesta fase, li mais filosofia (Deleuze e Derrida) ou teoria (Guy Debord), até misticismo (Castaneda), do que literatura. Esse período culminou no encontro com minha esposa, Constance Hélène, com quem, aos trinta anos, voltei a morar em Casablanca. Passei muito tempo lendo o *Alcorão* (*O Alcorão: Livro Sagrado do Islã*. BestBolso, 2016) e teóricos muçulmanos, como Sayyid Qutb; trabalho exigente, mas solitário e mal pago, o que me levou a regressar à França no setor administrativo do Ministério das Finanças, onde a obra de Joyce começou a ocupar o meu tempo livre.

*Les faits donc, les posséderions-nous, sont trop imprécisément peu pour garantir notre certitude. Néanmoins, la muse égrevine acire largement plus viesemblable et notre galeurrie notionale est maintenant complètement complaisante, un exégieux monument, aéré pérennieux* (VP 57).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Michel, Hervé. “Á Pâllir!” *Veillé Pinouilles*. 9 de agosto de 2021. <https://tinyurl.com/nh2m3hn3>. [nota do entrevistado].

<sup>4</sup> *Veillé Pinouilles* passa a ser identificada por VP. Em todos os casos, a tradução em português é do entrevistador, retirada de sua tradução em andamento, *Finnegans Ressuchistam* (FR). “Assim os não-fatos, caso os possuíssemos, são um tanto imprecisamente insuficientes pra garantir nossa certitude (...). Todavia os

### ***Como você chegou à obra de Joyce e à tradução de Finnegans Wake?***

Na verdade, foi apenas na época do meu retorno de Marrocos que conheci *Finnegans Wake*, porque minha reflexão por analogia com o *Alcorão* apontou esta obra profética como a manifestação mais distinta da onda criativa / dialética de partícula no material linguístico, e também o contato da criação por uma incrível aproximação da ousadia do caos original, mesclando a cultura com uma erudição notável, ou, como diz o próprio texto, *Un oiseau de parodie, postprophétique* (VP 11). *Poufpouf* (VP 12).<sup>5</sup>

Como, entretanto, passei em todos os exames internos para a administração, até o nível mais alto da Escola Nacional de Administração, entrei na carreira de administrador civil no Ministério da Defesa. Consegui, assim, a segurança financeira que me permitiu embarcar nos empreendimentos de pesquisa em escrita criativa, começando com *Finnegans Wake*.

### ***Pensou em publicar no formato impresso ou a ideia sempre foi uma versão digital?***

Publicar na internet tem se mostrado uma ferramenta de fácil comunicação, que me permitiu moldar um objeto literário e fazê-lo interagir com grupos e indivíduos que possam ter interesse nele.

Naturalmente, sugeri a cerca de quinze editoras a publicação de um livro impresso. Não obtive acordo sobre esta ideia. Apenas algumas revistas responderam às minhas cartas, publicando resenhas (*L'atelier du roman*, *Viridis Candela* etc.).

### ***É possível acompanhar no seu site as alterações que você realiza na tradução. A versão digital seria mais adequada ao signo mutante de Finnegans Wake, haja vista a possibilidade de mudá-la constantemente?***

Sim, também seria bom implementar um *Wikiwake* online no qual pudéssemos alterar o texto, de acordo com as mais diversas opiniões, o que permite ir além das anotações palavra por palavra do *FWEET*.<sup>6</sup>

### ***A respeito do processo tradutório, quais foram as etapas e o tempo despendido?***

Foram três estágios principais:

- primeira leitura e tradução palavra por palavra com base nas anotações de McHugh: 1998-2005 (*Annotations to Finnegans Wake*. Johns Hopkins University Press, 2016); primeira leitura e tradução palavra por palavra com base nas anotações de McHugh:

---

Bonecos de cera de Madame Tussaud ganham vivavida (...) e nossa guleria nocional é agora completamente complacente, um monumento exegioso, aereamente perene” (FR).

<sup>5</sup> “Uma papagaia de paródias, uma ceci tiva mãe peri quita”, “Poffpoff” (FR).

<sup>6</sup> *FWEET* é um site de pesquisa sobre *Finnegans Wake* disponível em: <http://www.fweet.org/>.

1998-2005; segunda leitura e revisão das soluções encontradas por comparação com os elementos de interpretação de John Bishop e seu *Book of the Dark* (*Joyce's Book of the Dark*. The University of Wisconsin Press, 1986), bem como com a tradução de Marcelo Zabaloy: 2005-2012 (*Finnegans Wake*. El cuenco de plata, 2016);

- leituras aleatórias por meio da revisão de estudos críticos.

***Na “intradução” à sua tradução, entre outros autores, você cita Derrida e Lacan. De que forma eles te influenciaram, assim como visões não atreladas à teoria da tradução?***

Jacques Derrida é quem retoma Walter Benjamin sobre a teoria da tradução, em particular ao dizer que “as línguas não são estranhas umas às outras. (...), estão todas (...) relacionadas. [por] uma relação íntima, (...) que atesta a traduzibilidade dos textos. Neste relatório esconde-se a língua verdadeira ou *pura*”.

A respeito de James Joyce, Derrida conseguiu lançar luz sobre o dispositivo de fermentação de uma massa textual em *Finnegans Wake*, desafiando a erudição acadêmica, concebida como uma máquina de produção e reprodução, que afoga o conhecimento em sua univocidade. O texto só pode ser apreendido por um aniquilamento da impossibilidade de decifrar, da confusão, da intraduzibilidade, aliada ao convite à tradução sem fim. Isso corresponde a uma demanda exorbitante por parte autor no que diz respeito a um do leitor (ideal?) por atenção exclusiva. O monumento vai além do sujeito que o descobre, mas ao mesmo tempo marca-o com um eco de prazer em meio ao caos.

Derrida me fez sentir como Joyce, “com um gesto, assina e sinaliza o nome de Deus” (*Ulysse gramophone, Deux mots pour Joyce*. Galilée, 1987). Por meio de seu trabalho inapreensível, para lê-lo, é preciso se distanciar do que está lendo, com uma explosão de risos. Da fenomenologia da escrita de caráter bíblico ao sintoma psiquiátrico, Lacan *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XXIII: Le sinthome*. Éditions du Seuil, 2005) traduziu a “necessidade de ser” como aquilo “que não cessa as letras”.

***Quais foram os principais recursos e fontes nos quais se apoiou?***

Já citei a obra *Annotations* de McHugh, o site *FWEET Elucidation Treasury*, e o *Book of the Dark* de John Bishop, de quem acompanhei a maior parte das interpretações. Este não foi o caso com o guia de leitura de Tindall (*A Reader's Guide to Finnegans Wake*. Syracuse University Press, 1996), que sobrecarrega o livro nos aspectos narrativos enquanto ignora suas inconsistências.

Também é muito inspirador e brilhante o *Shorter Finnegans Wake* de Anthony Burgess (Faber and Faber, 1966). Entre os incontáveis trabalhos de crítica, citarei *Eternal Geo-*

*mater* de Margaret Solomon (*Eternal Geometer: The sexual universe of Finnegans Wake*. Southern Illinois University Press, 1969) que ajuda a compreender por que ouviam James Joyce rindo enquanto ele trabalhava em sua *work in progress*. É claro que li a tradução de Philippe Lavergne (*Finnegans Wake*. Gallimard, 1982), mas sem começar por ela. E eu o consultava cada vez menos à medida que minha tradução avançava e conforme eu me voltava mais para a versão castelhana de Marcelo Zabaloy.

***Você seguiu alguma teoria da tradução? Finnegans Wake pode ser encaixotado por teorias da tradução?***

Pode-se dizer no que diz respeito à linguagem que existem diferentes tipos de discurso, específicos para cada pessoa e para grupos mais ou menos extensos, e que, entre eles, esses discursos são compreendidos em graus diversos e segundo restituições com fidelidade aleatória. A padronização das relações humanas e a agilidade das memórias eletrônicas permitem que campos cada vez mais vastos troquem sintetizações cada vez mais exatas. Os tradutores, portanto, têm o imenso campo de trabalho de consertar correspondências semiológicas, na medida em que são biunívocos e úteis em uma dada rede de relações linguísticas. Eles existem para sancionar a relevância das equivalências. A conformidade da inteligibilidade depende da localização dos textos (fonte ou alvo) no mapeamento de possíveis enunciados, ou mesmo apenas admissíveis. Os erros, as ambiguidades, os jargões, as aproximações e os trocadilhos são endossados pelos sinais da ironia do autor. Mas quando o texto é transposto, é o leitor que vai decidir se, afinal, ele entendeu. E é nesse sentido que, para mim, traduzir *Finnegans Wake* é a única forma de lê-lo. A profusão (em inglês) de notas marginais e comunicações dos círculos joycianos atesta a liberdade que reina nessas páginas.

***Alguns tradutores mantêm Finnegans Wake no título, enquanto outros “traduzem”. Você optou pela segunda escolha. Pode falar sobre ela?***

Eu recomendo o excelente artigo que Patrick O’Neill produziu sobre este assunto na revista *Qorpus*.<sup>7</sup> Para mim, isso é claramente uma apropriação pela minha leitura do texto traduzido. Acrescentaria que achei interessante dar-lhe esse aspecto nada sério, como quando falamos em francês de “caramboustouilles”, deixando em aberto o enigma de sua riqueza textual, que é como uma “pirueta”.

---

<sup>7</sup> A entrevista foi publicada em uma edição especial da Revista *Qorpus* (volume 9, dezembro de 2019) sobre James Joyce, que está disponível em: <https://tinyurl.com/8dnu6zhm>.

***Pode citar trechos e abordar as respectivas questões que encontrou, assim como as soluções que deu a elas?***

Eu descreveria como um viés que eu adotei:

- transposição formal: alcançar um texto visualmente semelhante ao original, conforme recebido pelo leitor que fala inglês, se não irlandês;
- imanência de significado: ao contrário de um exercício de tradução convencional, isso é feito palavra por palavra, uma vez que a intenção do autor de ser fielmente traduzido é mascarada pela mistura de idiomas;
- fisicalidade da linguagem escrita: corresponde à oralidade e à musicalidade, garantindo que o resultado tenha um forte impacto estético.

Escolherei o seguinte trecho que diz: “Por quê?”:

*Par l'antar de Yasas ! Les intiretés de vivre la vie étant la seule substance d'un devenir flux. Totalisé dans le contérecompté et racontécompté dans le can dit racompte. Pourquoi ? Parce qu'il y a deux signes vers quoi toumer, le post et l'ist, le côté du rect et le côté direc tort. Pourquoi ? Sur la vie sourde nous avons le Moskiosk Djinpalast avec ses adjacences jumelles, la maison de bains et le bazar, allahallahallah, et sur la vie sponde c'est l'alcovan et le jardin de roses, bonie nulleté, tout puraputhrie. Pourquoi ? T'une fois ronron patapon l'histoire de la fince et des petits jeunets. Pourquoi ? Tout dire aboie demeurer, vidnis Shavarsanjivana, et tout-en-rèves peutétrant ondre chanceloupe sont enfin au travers. Pourquoi ? C'est une sotté de secsac, systome dystome.*

*Il y a quelque chose de supernoctural peu importe ce que vous l'appellez. (VP 596-598)<sup>8</sup>*

E para o português brasileiro:

*Qu'est-ce que, **para** Saom Plaom, au nom de Deucalion et Pyrrha, et des dieux incensés du foyer et licenciés des pénates et Stator et Victor et Kupela et Brisela et toute la **mesa redonda** de Lorenção Otulass en **convocação**, faisait réellement ce type humain bassement inintéressant, cette Colonne Calomnieuse de Cloaxité, cette Balise de Bengale de*

---

<sup>8</sup> “Pelo antar de Yesus! A totemlidade da vivavida é a única substrância dium riocorrente. (...) Cantabilizado em cantocontado e contocantado em contradiz-que-me-diz cochichado. Por quê? Porque (...) há dois signos pros quais riocorrer, o ontem e o hoje, o lado urrado e o lado anjusticado (...). Por quê? No lado sourdo temos o Moskiosk Djinpalast com suas adjacências gêmeas, o balneário e o bazar, allahallahallah, e na terceira mallarmagem fica o alcovão e o jardim do edda, boony noughty, tudo purapoetaria. Por quê? Erra uma voz uma história sobre cama e cufedemanhã (...) Por quê? Cada hablabla tem seu espasom-templo, testemunhe Shavarsanjivana, e todos-os-sonhos sob o ruído de assonhâncias terão um finn. Por quê? É um don quer chote de bebatilhas bébicas, sistomia distomia (...) Há algo supernoctural em tudo o que cê falhou dele.” (FR).

*Biliosité, cet Aper Annamite d'Atroxité, il sera précise de le quarifier, car il semble au bas de bas comme cas? (VP 179)<sup>9</sup>*

***Como a sua tradução foi recebida pelo público francês e pela academia francesa?***

Próxima de zero.

*Pas d'action, peu de sauce. (VP 274, nota do lado esquerdo)<sup>10</sup>*

***Donaldo Schüller realizou uma tradução transcultural, levando Finnegans Wake para o contexto brasileiro. Além da língua, ou da lalingua,<sup>11</sup> você também levou a cultura francesa para Veillée Pinouilles?***

Muito pouco além do título e do nome de Pinot e as variantes de Shem-Shaun, na maioria das vezes trata-se de trazer elementos da cultura irlandesa-britânica para o leitor francês.

– *Hep là ! Commong, sa na pa de valure? (VP 478)<sup>12</sup>*

***A tradução de Philippe Lavergne recebeu algumas críticas, entre as quais domesticar o trocadilho multirreferente de Finnegans Wake. Qual é a sua opinião sobre esta tradução de Finnegans Wake?***

A tradução de Philippe Lavergne ocupa um lugar pioneiro na história da tradução do *Finnegans Wake*. Foi a primeira tradução completa, concluída já em 1978, e foi reconhecida pelo Prêmio da Academia Francesa (*Prix de l'Académie Française*). Do ponto de vista da tradução, Tim Conley destacou com maestria,<sup>13</sup> por meio de um exame implacável das notas de rodapé na tradução de *Finnegans Wake* de Lavergne, a indiferença e as negligências com as quais o tradutor parece lidar sem se preocupar com a sombra fria que projeta sobre o texto, com a censura latente dirigida à sua ambiguidade fundamental. Ele assume o lado tímido e triste para quem o trocadilho é “o esterco do espírito voador”, como dizia Victor Hugo, e que não pode ser traduzido. Há resolução de ambiguidades constantes no texto por escolhas arbitrárias que congelam o significativo. A magnífica oferta de trabalho

---

<sup>9</sup> “O que, pra Saom Plaom, em nome de Deucalião e Pirra, e do penico perfumado e dos deuses copeiros licenciados e Stator e Victor e Kútis e Rugas e toda mesa redonda de Lourenção Otomina em convocação desse tipinhumano desinteressantemente baixo, essa Caluniosa Coluna de Cloaxidade, essa Baliza Bengalesa de Biloxidade, esse Apelão Annamita de Atrotskicidade, realmente, será preciso clarificar, pois ele parece estarlim em condição leninstimável?” (*FR*).

<sup>10</sup> *Pas d'action, peu de sauce.*

<sup>11</sup> “Lalanguê” (no francês) ou “Lalingua” (no português) é um termo de Jacques Lacan, que dedicou o seminário “O Sinthoma” à análise da obra de Joyce.

<sup>12</sup> “Epa lelê! Camus é, éça porra nuntem valure?” (*FR*).

<sup>13</sup> Conley, Tim. “Avec hésitance”: Lavergne’s footnotes and translations of *Finnegans Wake*. *Scientia Translationis*, n. 12, 2012 [nota do entrevistado].

para o tradutor é desvalorizada. Para mim, que li *Finnegans Wake* antes de abordar a tradução de Lavergne, não encontrei o que entendi no texto-fonte e, portanto, cedi ao chamado para mergulhar inteiramente na contemplação dessa joia “escriturística”.

***Logo na primeira linha, Lavergne levou a tradução para Notre Dame, enquanto você manteve a sua na catedral irlandesa de Adão e Eva, tal qual o original. Quais são as principais diferenças entre a sua tradução e a dele?***

Lavergne tomou a maior das liberdades com os múltiplos raios de significado que tecem esta primeira frase que, como se sabe, é a continuação da última. Começa com uma palavra “erre”, da qual não há nenhuma ideia no texto original. Para ficar com a primeira palavra, “riverrun” é estritamente em inglês “the flow of water”, “current”; sem dúvida é isso que nos conduz na vida, em uma repetição incessante ou renovação permanente, portanto “re ...” em um movimento que vai além da história de Adão e Eva cujas posições relativas se restabelecem, desde que vamos primeiro à Eva. A ideia de “re-corrente” é retomada no restante da tradução deste primeiro parágrafo, embora traduzir *comodius vicus* por “recourante via Vico par chaise perece”, seja desnecessariamente escabroso.

***Como analisa as traduções parciais ao francês, como a de Samuel Beckett?***

Há um foco no capítulo 8 por parte dessas traduções, incluindo aquela de que o próprio James Joyce participou (juntamente com Samuel Beckett). Dito isso, Beckett me parece ser o mais relacionado ao original, embora Patrick O’Neill tenha demonstrado em *Trilingual Joyce*<sup>14</sup> que o próprio Joyce não a endossou.

Exemplos comparativos de traduções:

Mesa redonda sobre o tema “Traduzível? Intraduzível?” realizada no Instituto de Estudos do Islã e Sociedades do Mundo Muçulmano da Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais. Paris, 14 de março de 2014.

*Paper* apresentado por Hervé Michel “A experiência da tradução de *Finnegans Wake*”.

---

<sup>14</sup> O’Neill, Patrick. *Trilingual Joyce: the Anna Livia variations*. Toronto: University of Toronto Press, 2018 [nota do entrevistado].

Chapitre Anna Livia Plurabelle	Andre Peron et Samuel Beckett:	James Joyce, Philippe Ssoupault, P.L. Leon, Eugene Jolas et Adrienne Monnier:	Philippe Lavergne:	Halphé Mihcel:	Michel Chassaing	Traduction d'un automa- tique ( <a href="http://trans.voila.fr/voila">http:// trans.voila.fr/ voila</a> )
For the putty affair I have s wore out, so it is, sitting, yaping and waiting for my old Dane hodder dodderer my life in death companion, my frugal key o four larder, my much-al- tered camels hump, my jointspoil- er, my may- moons' honey, my fool to the last Decem- bererm to wake himself out of his winter's doze and bore me down like he used to.	Car le trou vaseux que je possede est tout use ah oui, a force d'etre assise a beailler et a attendre que mon vieux baiser et adodderateur Danois, mon compagnon a la vie a la mort, le sobre qua idenas de mon gardma- ner, ma bosse de hameau bien abimee, mon briseur de jointures, le miel de ma lune de mai, mon bouffon jusqu'au dernier jour de Desambre, s'veille de son somme d'hiver et m'enfile comme il em avait cou- tume!	Car l'arou- mastique que j'icy possede est tout trouee, y a pas a dire, seante ete beillante et guettante mon Vieux Danois d'addode- rateur, mon compagnon a l'avie dans la mort, quaiden- nas de careme de mon garde manger, ma bosse de chameau bien alteree, mon briseur a plat de ma jointe resistance, le miel de mail une mon grand fou jusqu'au bout de Desambre qui s'veille enfin de son somme d'hiver ete m'enquiquine comme au temps de ses rixes.	Car le petit machin que j'ai bien use, ca c'est vrai, a force d'attendre et crier Noel qu'il Vienne, mon compa- gnon de vie et de mort, la cle frugale de mês bardes, la bosse camelique du renouveau qui desaltere, ma panacee renversee, Mon miel de Maynooth, mon fou de la 31 decembre, pour s'veiller de son Conte d'Hiver et me devorser tout comme il le faisa it naguere.	Car l'affaire founette que j'ai est toute trouee y a pas a dire, assise beante et attendant mon Vieux Danois addoderateur, mon compa- gnon de vie dans la mort, ma frugale de notre lardier, ma bosse de chameau trésaltérée, mon turbule jointure, miel de lune de mon mai, mon fou jusqu'au dernier Decembrier, pour qu'il se veille de son roupillon d'hiver et me deperce l'en- nui comme il faisa it susuel- lement.	Car le putti frouc que j'ai est tout use, que j'vous dis, assise, abaillant et attendant mon Vieux Danois hodeur dadoreur, le compagnon de m'avie dans la mort, ma frugale cle de notre frigardeur, ma bosse chameau bien alteree, mon dejointeur, Mon mielou de mailune, mon plein- fou de fin decembre, se veille de as somme d'hi- ver et m'en- nuie un bas coup comme d'antant.	Pour l'affaire de mastic que j'ai est a porte dehors, ainsi ele est, se reposant, jacassant et attendant mon Vieux dodde- rer de hodder de Danois, M avie dans le compagnon de la mort, mon clef economie de notre gardemanger, la bosse de mon chaimeau beau- coup-change, mon jointspoi- ler, le miel de mês maymoon, mon imbecile au dernier Decembe- rer, pour se veiller hors de son hiver sommolez-et ennuyez-moi vers le bas comme il employait a.

Várias traduções do Monólogo no final do livro

***O tradutor de Ulysses e Finnegans Wake para o castelhano, Marcelo Zabaloy,<sup>16</sup> é um admirador declarado da sua tradução. O que pensa sobre a tradução que ele realizou de Finnegans Wake, a primeira integral para o castelhano?***

<sup>15</sup> Tradução da primeira coluna, na cor salmão: “Pois o mesquinho rumor quescrevo está desgastado, assim é, sentado, latindo e esperando meu velho Godane holdden dodder cafona, meu companheiro de morte e vida secassual, minha chave frugal de nossa despena, meu corcovado de camelo alá poundiaçucar, meu exterminador de futuro, meu mallarmel da lua de mel, π tolo meu até o último dezembro, pracordar de seu cochilo de inverno e me dar um tratrotsky camus costumava fazer.” (FR).

<sup>16</sup> Uma entrevista com Marcelo Zabaloy foi publicada em uma edição especial da Revista *Qorpus* (volume 9, dezembro de 2019) sobre James Joyce, que está disponível em: <https://tinyurl.com/8dnu6zhm>.

Marcelo Zabaloy tem todas as habilidades que o levaram ao sucesso em sua façanha titânica de traduzir *Ulysses* e *Finnegans Wake* em uma linguagem moderna e fluida. Me sinto endividado com ele pela consideração e disposição ao me conceder momentos de puro prazer em nossos diálogos sobre a tradução e os contornos obscuros da linguagem ao redor do texto.

***Há um texto crítico que antecipa a sua tradução, a “intradução”, e algumas tabelas, informações e reflexões sobre possibilidades de enredo em seu site. Algumas traduções, como as de Schüler (português), Victoria (castelhano) e a de Schenoni e Terrinoni (italiano) são vastamente anotadas. Qual é seu ponto de vista sobre essas edições críticas? A crítica abafa ou potencializa o texto?***

Todos devem ser convidados para a festa.

Dito isso, minha “intradução” não é um texto crítico, mas um dispositivo de escrita destinado a coletar sentimentos literários, filosóficos ou poéticos no fluxo da ação de tradução.

***O Brasil tem a tradução integral de Donald Schüler e traduções parciais, entre as quais duas de Dirce W. do Amarante (Finnegans Wake por um fio. São Paulo: Iluminuras, 2018) e uma dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos (Panorama do Finnegans Wake. Perspectiva, 1991). Além disso, está prestes a publicar uma tradução integral, feita por um coletivo coordenado por Dirce W. do Amarante, e também possui pelo menos mais duas traduções completas in progress.<sup>17</sup> Você acredita que uma obra como Finnegans Wake é sempre aberta a novas traduções ou “um é pouco, dois é bom e três é demais”?***

A verdade de *Finnegans Wake* está em sua tradução. É também o futuro literário das línguas que se dedicam a este trabalho. Dai Congrong, Krzysztof Bartnicki, Fuat Sevimay<sup>18</sup> e outros abrirão novos mundos para nós.

***Leitor e tradutor são coconstrutores da obra ou há como se fazer leituras e traduções conservadoras?***

O leitor e o tradutor são coconstrutores da obra, assim como o espectador de Marcel Duchamp pinta o quadro. Vamos beber na fonte!

---

<sup>17</sup> Além de *Finnicius Revém* (São Paulo: Ateliê, 1999-2003) e *Finnegans Rivolta* (São Paulo: Iluminuras, 2022, no prelo), traduções completas, há duas traduções integrais em andamento: uma de Caetano W. Galindo e outra minha.

<sup>18</sup> Dai Congrong, Krzysztof Bartnicki e Fuat Sevimay são tradutores de *Finnegans Wake* para chinês, polonês e turco, respectivamente.

É preciso um livro que manifeste não os impasses, mas os “imposses” do Logos

[não chega a lugar nenhum, porque dá uma volta no final  
fala apenas de si mesmo, autorreferencial, forma formas  
Risos, ruínas e ressurreição  
Fluxo de consciência hiper-realista  
Virtuosidade da virtualidade sexual  
Truque de cartas, prestidigitação e omissão]

*Pas de coupahurlantes ni d'abucalises ni aucun de jodelles de punchons ni aucun rien.*

*C'est notre vie crasse, hairsute, éterne et nulle. (VP 455)<sup>19</sup>*

– *C'est des réponses, ça ?*

– *Ce suis quiérieux !*

– *Crashedafar Corumbas ! Un Czardanseur en réalité ! Dervilisglade aussi. Ortovito semi ricordo ?*

– *Ça ne sangnifie rien ! (VP 513-14)<sup>20</sup>*

---

<sup>19</sup> “Sem lances copuladados nem beijabocalipses minto menos Sacha e Ponch nem nonada (...). Essa é nossa vida sem crassa, hirsuta e eterna (...)” (FR).

<sup>20</sup> “- Essassão as raspostas?

- Essessoul euterrogação!

- Cristo em vão Corumbas! Um Czar czumba! Diabolicomicamente dervixeio de vitta. Ortovito semi ricordo (...)

- Sanguinificando o nada!” (FR).

## Questionnaire avec Hervé Michel<sup>21</sup>

### *Hervé Michel, pouvez-vous nous parler de vous et de votre rapport à la littérature avant de découvrir Joyce?*

Je suis né à Casablanca au Maroc au temps du Protectorat français, en 1950, parce que mon père, jeune cadre administratif, venait d'y obtenir une place. L'accession du Maroc à l'indépendance en 1956 entraîna bientôt notre retour en France en 1962. J'ai ainsi vécu mon enfance dans l'insouciance de mon âge quant à la société coloniale où je baignais, et quant à l'apartheid qui régissait les rapports sociaux entre ceux qu'on appelait les Européens et ceux qu'on appelait les Arabes. Mais jusque dans l'école catholique des Frères de Lasalle, l'avancée progressive de la décolonisation se ressentit quand on nous demanda d'ouvrir nos cahiers par la fin pour y noter nos exercices de langue arabe. C'est bien sûr en français que j'ai appris à lire et que je fis mes premières explorations, avec des romans d'aventure, notamment Jules Verne de *Vingt mille lieues sous les mers* (*Vingt mille lieues sous les mers. Oeuvre Complète – Edition Collector*. Independently Published, 2021), ou du *Tour du monde en quatre-vingt jours* (*Tour du monde en quatre-vingt jours: édition originale et annotée*. Independently Published, 2020), ou encore le *Voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf (*Le Merveilleux Voyage De Nils Holgersson a Travers La Suede*, Imprint unknown, 2018). Ma famille m'a vite considéré comme un lecteur dès lors que ma mère m'a surpris en larmes dans la bibliothèque à la lecture de la *Chanson de Roland* (*La chanson de Roland*. Le Livre de Poche Lettres Gothiques, 1990). Ce tropisme littéraire a été renforcé par des études classiques du latin et du grec (avec les joies de l'*Odyssée*) (*L'Odyssée – Broché/Illustré*. Abridged édition, 2018). Cependant, mon orientation professionnelle me portait sur des études plus prosaïques, et je m'engageai dans les sciences économiques et les sciences politiques, notamment en étant admis à l'Ecole des Sciences politiques de Paris, et en accomplissant un stage de technique financière d'une année à New York ce qui a sensiblement consolidé ma compréhension de cette langue.

---

<sup>21</sup> Hervé Michel est le responsable de la dernière des deux traductions intégrales en français de *Finnegans Wake*, qu'il a intitulée *Veillée Pinouilles*. Fils de parents français, il est né à Casablanca, au Maroc, dans les années 1950. Bien qu'ayant toujours été en contact avec la littérature, il a construit sa carrière dans l'administration publique française. En 1998, après avoir voyagé dans diverses parties du monde et formé une connaissance linguistique variée (arabe, grec, latin, français, anglais, espagnol etc.), il a commencé à traduire l'œuvre finale multilingue du moderniste James Joyce. En 2005, il a publié sa traduction au format virtuel, ce qui lui permet d'apporter des changements constants, donnant au texte un caractère ouvert, toujours en mouvement, conformément aux solutions qui découlent de nouvelles lectures et du dialogue avec les critiques et autres traductions. Dans cet entretien, réalisé par e-mail entre fin juillet et début août, Michel présente *Veillée Pinouilles*, abordant les aspects et les processus de sa traduction dans une langue qui mêle information, analyse et littérature.

Les désarrois de la jeunesse m'ont alors fait quitter l'université et partir au petit bonheur sur les routes du monde, selon un trajet que j'ai raconté dans le récit mis en ligne sur mon site<sup>22</sup>. Durant cette période, je lisais plus de philosophie (Deleuze, Derrida) ou de théorie (Guy Debord), voire de mystique (Castaneda), que de littérature. Cette période s'est close avec ma rencontre avec ma femme, Constance Hélène, avec qui sur mes 30 ans, je suis retourné vivre à Casablanca. J'y ai passé beaucoup de temps à lire le Coran et des théoriciens musulmans comme Sayyid Qutb; travail prenant, mais solitaire et peu rémunérateur, ce qui m'a conduit à rentrer en France dans l'administration du ministère des finances, où l'œuvre de Joyce a commencé à meubler mes temps libres.

*Les infaits donc, les posséderions-nous, sont trop imprécisément peu pour garantir notre certitude. Néanmoins, la muse égrevine acire largement plus viesemblable et notre galeurrie notionale est maintenant complètement complaisante, un exégieux monument, aéré pérennieux (VP 57).*

### ***Comment êtes-vous arrivé à l'œuvre de Joyce, et quand et pourquoi avez-vous décidé de traduire le Finnegans Wake?***

C'est en effet seulement à ce moment du retour du Maroc que j'ai rencontré *Finnegans Wake*, parce que ma réflexion par analogie avec le Coran me désignait cette œuvre prophétique comme la manifestation la plus distinguée de la dialectique créatrice onde/particule dans la matière de la langue, et aussi le contact de la création par une approche inouïe d'audace du chaos originel malaxant la culture avec une érudition remarquable, ou comme le dit le texte lui-même *Un oiseau de parodie, postprophétique. (VP. 11). Poufpouf. (VP 12)*

Comme, entretemps, je passai toute la série des concours internes à l'administration, jusqu'au plus haut niveau à l'École Nationale d'Administration, s'est ouverte pour moi une carrière d'administrateur civil au ministère de la défense. J'obtins ainsi la garantie de ressources qui m'a permis de me lancer dans mes entreprises de recherche en création littéraire, à commencer par *Finnegans Wake*.

### ***Avez-vous pensé à publier en format imprimé ou l'idée a-t-elle toujours été une version virtuelle? Si vous avez essayé de publier un livre physique, comment s'est passé ce processus? Envisagez-vous toujours de publier sur papier?***

La publication sur Internet s'est révélée comme un outil de communication facile qui m'a permis de façonner un objet littéraire et de le faire interagir avec les groupes et les individus susceptibles de s'y intéresser.

<sup>22</sup> Michel, Hervé. "Á Páilir!" *Veillé Pinouilles*. 9 août 2021 <<https://tinyurl.com/nh2m3hn3>> [note de l'interviewé].

J'ai naturellement proposé à une quinzaine d'éditeurs la publication d'un livre papier. Je n'ai pas reçu d'accord sur cette idée. Seules quelques revues ont répondu à mes courriers en publiant des recensions (*L'atelier du roman*, *Viridis Candela*, ...).

***Il est possible de suivre les modifications que vous apportez à la traduction sur votre Website. La version virtuelle serait-elle mieux adaptée au signe mutant de Finnegans Wake, étant donné la possibilité de le changer en permanence?***

Oui, il serait bon par ailleurs que soit mis en œuvre, un *Wikiwake* en ligne où on pourrait faire varier le texte, selon les avis des uns et des autres, qui permette d'aller au-delà des annotations mot par mot de *FWEET*.<sup>23</sup>

***Concernant le processus de traduction, par quelles étapes êtes-vous passé et combien de temps cela a-t-il pris?***

Trois grandes étapes:

- Première lecture et traduction mot à mot basée sur les annotations de McHugh: 1998-2005 (*Annotations to Finnegans Wake*. Johns Hopkins University Press, 2016);
- Deuxième lecture et révision de solutions trouvées par confrontation avec les éléments d'interprétation de John Bishop et son *Book of the Dark (Joyce's Book of the Dark*. The University of Wisconsin Press, 1986). Ainsi qu'avec la traduction de Marcelo Zabaloy: 2005-2012 (*Finnegans Wake*. El cuenco de plata, 2016);
- Lectures aléatoires à travers la revue des études critiques.

***Dans « l'intraduction » de votre traduction, entre autres auteurs, vous mentionnez Derrida et Lacan. Comment vous ont-ils influencé, ainsi que des points de vue non liés à la théorie de la traduction ?***

Jacques Derrida est celui qui reprend Walter Benjamin quant à la théorie de la traduction, notamment que « Les langues ne sont pas étrangères les unes aux autres. (...), elles sont toutes (...) apparentées. [par] un rapport intime, (...) dont témoigne la traductibilité des textes. Dans ce rapport se cache le vrai ou *pur* langage ».

Sur James Joyce, il a su éclairer le dispositif de la fermentation d'une masse d'écriture dans *Finnegans Wake* au défi de l'érudition académique, conçu comme une machine de production et de reproduction, qui noie le savoir dans son univocité. Le texte n'est saisissable que par une annihilation du déchiffrement impossible, la confusion, l'intraduisibilité,

---

<sup>23</sup> *FWEET* est un site de recherche sur *Finnegans Wake* disponible sur : <http://www.fweet.org/>.

jointe à l'invitation à la traduction sans fin. Cela correspond à une exigence exorbitante de la part de l'auteur à l'égard du lecteur (idéal?) d'une attention exclusive. Le monument dépasse le sujet qui le découvre, mais qui le marque en même temps d'un écho de la jouissance au milieu de la confusion.

Derrida m'a fait sentir comment Joyce, « d'un seul geste, signe et contresigne le nom de Dieu » (*Ulysse gramophone, Deux mots pour Joyce*. Galilée, 1987). Par son œuvre insaisissable qu'il faut pour la lire prendre ses distances avec ce qu'on lit, dans un grand éclat de rire.

De la phénoménologie d'une écriture de caractère biblique au symptôme psychiatrique, Lacan *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XXIII: Le sinthome*. Éditions du Seuil, 2005) traduisait la « nécessité de l'être » comme ce « qui ne cesse des lettres ».

***Quelles étaient les principales ressources et sources sur lesquelles vous vous êtes appuyé?***

J'ai déjà cité les *Annotations* de MacHugh et le *FWEET – Elucidation Treasury, Du Book of the Dark* de John Bishop, j'ai suivi la plupart de ses lectures. Ce ne fut pas le cas du *Reader's guide* de Tindall (*A reader's guide to Finnegans Wake*. Syracuse University Press, 1996) qui submerge le livre dans ses aspects narratifs en faisant mine de ne pas tenir compte de leurs incohérences.

Très inspirant aussi, et brillant, le *Shorter Finnegans Wake* de Anthony Burgess (Faber and Faber, 1966).

Parmi les innombrables ouvrages de la critique, je citerai *Eternal Geometer* de Margaret Solomon, qui, malgré qu'elle en ait, aide à sentir pourquoi on entendait James Joyce rire quand'il travaillait à son *work in progress*.

J'ai bien entendu lu la traduction de Philippe Lavergne (*Finnegans Wake*. Gallimard, 1982), mais sans commencer par elle. Et je l'ai consultée de moins en moins au fur et à mesure que progressait ma traduction, et que je me tournais davantage vers la version en castillan de Marcelo Zabaloy.

***Avez-vous suivi une théorie de la traduction? Le Finnegans Wake peut-il être encadré par les théories de la traduction?***

On peut dire à propos de la langue qu'il y a des parlers, propres à chacun et à des groupes plus ou moins étendus, et qui, entre eux se comprennent à des degrés divers et selon des restitutions à la fidélité aléatoire. La normalisation des rapports humains et l'agilité des mémoires électroniques permettent à des champs de plus en plus vastes d'échanger des

synthétisations de plus en plus exactes. Les traducteurs ont donc l'immense champ de travail de fixer les correspondances sémiologiques dans la mesure où elles sont biunivoques et utiles dans un réseau de relations linguistiques donné. Ils sont là pour sanctionner la pertinence des équivalences. La conformité de l'intelligibilité est fonction du repérage des textes (source ou cible) dans la cartographie des énoncés possibles, voire tout juste admissibles. Les erreurs, les ambiguïtés, les jargonnages, les à-peu-près, les calembours sont avalisés par les signes d'ironie de l'auteur. Mais quand le texte est transposé, c'est le lecteur qui décidera, si, tout compte fait, il a compris. Et c'est dans ce sens que pour moi, traduire *Finnegans Wake* est la seule façon de le lire. Le foisonnement (en anglais) des notes en marge et des communications des cercles joyciens témoigne de la liberté qui règne sur ces pages.

***Certains traducteurs conservent Finnegans Wake dans le titre, tandis que d'autres le « traduisent ». Vous avez opté pour le deuxième choix. Pouvez-vous en parler?***

Je vous renvoie à l'excellent article qu'a réalisé sur ce sujet Patrick O'Neill dans la revue *Qorpus*.<sup>24</sup> Il s'agit pour moi clairement d'une appropriation par ma lecture du texte traduit. J'ajoute que j'ai trouvé intéressant de lui donner cet aspect pas sérieux, comme quand on parle en français de « caramboustouilles », laissant ouverte l'énigme de sa richesse textuelle qui est tout autant une « pirouette ».

***Pouvez-vous citer quelques extraits et aborder d'autres problèmes que vous avez rencontrés et les solutions que vous leur avez apporté?***

Je décrirais comme suit le parti-pris que j'ai adopté :

- transposition formelle : aboutir à un texte visuellement semblable à l'original, tel que la reçoit le lecteur anglophone, sinon irlandais
- immanence du sens : contrairement à un exercice de traduction normal, celle-ci se fait au mot à mot puisque l'intention de l'auteur qu'il s'agit de rendre fidèlement est masquée par la mixture langagière
- physicalité de la langue écrite: correspondant à l'oralité, à la musicalité veillant à ce que le résultat soit une émotion esthétique puissante

Je choisirai l'extrait suivant qui dit *Pourquoi* ? :

*Par l'antar de Yasas ! Les intirétés de vivre la vie étant la seule substance d'un devenir flux. Totalisé dans le contérecompté et racontécompté dans le can dit racompte. Pourquoi*

---

<sup>24</sup> L'interview a été publiée dans un numéro spécial de *Qorpus Magazine* (volume 9, décembre 2019) sur James Joyce, disponible sur : <https://tinyurl.com/8dnu6zhm>.

*? Parce qu'il y a deux signes vers quoi tourner, le post et l'ist, le côté du rect et le côté direc tort. Pourquoi ? Sur la vie sourde nous avons le Moskiosk Djinpalast avec ses adjacences jumelles, la maison de bains et le bazar; allahallahallah, et sur la vie sponde c'est l'alcovan et le jardin de roses, bonie nulleté, tout puraputhrie. Pourquoi ? T'une fois ronron patapon l'histoire de la fince et des petits jeunets. Pourquoi ? Tout dire aboie demeurer; vidnis Shavarsanjivana, et tout-en-rêves peutêtrant ondre chanceloupe sont enfin au travers. Pourquoi ? C'est une sotté de secsac, systome dystome. Il y a quelque chose de supernoctural peu importe ce que vous l'appellez. (VP 596)*

Et pour le portugais du Brésil :

*Qu'est-ce que, para Saom Plaom, au nom de Deucalion et Pyrrha, et des dieux incensés du foyer et licenciés des pénates et Stator et Victor et Kupela et Brisela et toute la mesa redonda de Lorenção Otulass en convocação, faisait réellement ce type humain bassement inintéressant, cette Colonne Calomnieuse de Cloaxité, cette Balise de Bengale de Biliosité, cet Aper Annamite d'Atroxité, il sera précise de le quarifier, car il semble au bas de bas comme cas ?, (VP, 179-5)*

***Quel a été l'accueil de votre traduction auprès du public français et de l'université/ académie française?***

Proche de zéro.

*Pas d'action, peu de sauce. (VP 274 note gauche)*

***Donaldo Schüler a réalisé une traduction interculturelle, emmenant Finnegans Wake dans le contexte brésilien. En plus de la langue, ou « lalangue », avez-vous aussi apporté la culture française à Veillée Pinouilles?***

Assez peu à part le titre et le nom de Pinot et les variantes de Shem-Shaun, la plupart du temps il s'agit de faire comprendre des éléments de la culture irlandano-britannique au lecteur français.

*– Hep là ! Commong, sa na pa de valure ? (VP 478)*

***La traduction de Lavergne a reçu quelques critiques, notamment en apprivoisant le jeu de mots multiréférenciel de Finnegans Wake. Que pensez-vous de la traduction de Lavergne?***

La traduction de Philippe Lavergne occupe une place de pionnier dans l'histoire de la traduction de *Finnegans Wake*. Elle a été la première traduction complète, achevée dès 1978, et elle a été reconnue par le Prix de l'Académie française. D'un point de vue traductologique, Tim Conley a magistralement mis en lumière<sup>25</sup> par le moyen d'un examen impitoyable des notes de bas de page dans la traduction de *Finnegans Wake* par Lavergne, la désinvolture et les négligences par lesquelles le traducteur semble prendre la parole sans se préoccuper de l'ombre froide qu'il projette sur le texte, avec le reproche latent adressé à son ambiguïté fondamentale. Il prend le parti timide et triste de ceux pour qui le calembour est « la fiente de l'esprit qui vole » comme a dit Victor Hugo, et qui ne peut être traduit. La résolution des ambiguïtés constantes dans le texte par des choix arbitraires qui figent le signifiant. L'offre magnifique de travail pour le traducteur est dévaluée.

Pour moi, qui ai lu *Finnegans Wake* avant de m'approcher de la traduction de Lavergne, je n'y pas trouvé ce que j'en comprenais, et j'ai donc cédé à l'appel de me plonger tout entier dans la contemplation de ce bijou d'orfèvrerie scripturale.

***Dans la toute première ligne, Lavergne a pris la traduction à Notre-Dame, tandis que vous avez conservé la vôtre dans la cathédrale irlandaise d'Adam et Eve, tout comme l'original. Quelles sont les principales différences entre votre traduction et la sienne?***

Lavergne a pris la plus grande des libertés avec les multiples rayons de signification qui tisse cette première phrase qui, comme cela est bien connu, est la continuation de la dernière. Il commence par un mot « erre » dont il n'y a pas l'idée dans le texte original. A s'en tenir au premier mot, *riverrun* est strictement en anglais « le fil de l'eau », le « courant » ; sans doute est-il ce qui nous entraîne dans la vie, dans une incessante répétition ou un renouvellement permanent, donc « re... » dans un mouvement qui dépasse l'histoire d'Adam et Eve dont les positions relatives sont rétablies, puisqu'on passe chez Eve d'abord. L'idée de « re »courant est reprise dans la suite de la traduction de ce premier paragraphe bien que ce soit pour traduire *commodius vicus* par « recourante via Vico par chaise percée » ce qui est inutilement scabreux.

***Comment analysez-vous les traductions françaises partielles, comme celle de Beckett?***

Il y a une concentration sur le chapitre 8 de ces traductions y compris celle à laquelle a participé James Joyce lui-même. Ceci dit celle de Beckett me paraît la plus apparentée à

---

<sup>25</sup> Conley, Tim. "Avec hésitation": Lavergne's footnotes and translations of *Finnegans Wake*. *Scientia Translationis*, n. 12, 2012 [note de l'interviewé].

l'original, même si Patrick O'Neill a montré dans *Trilingual Joyce*<sup>26</sup> que Joyce lui-même ne l'avalisait pas spécialement

Exemples de traduction comparée :

Table ronde sur le thème « Traduisible? Intraduisible? » tenue à l'Institut d'études de l'Islam et des sociétés du monde musulman de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 14 mars 2014.

Pièce présentée par Hervé Michel « L'expérience de la traduction de *Finnegans Wake* ».

### FW 201.7-12

Chapitre Anna Livia Plurabelle	Andre Peron et Samuel Beckett:	James Joyce, Philippe Ssoupault, P.L. Leon, Eugene Jolas et Adrienne Monnier:	Philippe Lavergne:	Halphé Mihcel:	Michel Chassaing	Traduction d'un automa- tique ( <a href="http://trans.voila.fr/voila">http:// trans.voila.fr/ voila</a> )
For the putty affair I have s wore out, so it is, sitting, yaping and waiting for my old Dane hodder dodderer my life in death companion, my frugal key o four larder, my much-al- tered camels hump, my jointspoiler, my may- moons' honey, my fool to the last Decem- bererm to wake himself out of his winter's doze and bore me down like he used to.	Car le trou vaseux que je possede est tout use ah oui, a force d'etre assise a beailler et a attendre que mon vieux baiser et adodderateur Danois, mon compaignon a la vie a la mort, le sobre qua idenas de mon gardman- ner, ma bosse de hameau bien abimee, mon briseur de jointures, le miel de ma lune de mai, mon bouffon jusqu'au dernier jour de Desambre, s'veille de son somme d'hiver et m'enfile comme il em	Car l'arou- mastique que j'icy possede est tout trouee, y a pas a dire, seante ete beaillante et guettante mon Vieux Danois d'addode- rateur, mon compaignon a l'avie dans la mort, quaiden- nas de careme de mon garde manger, ma bosse de chameau bien alteree, mon briseur a plat de ma jointe resistance, le miel de mail une mon grand fou jusqu'au bout de Desambre qui s'veille enfin de son somme d'hi- ver ete	Car le petit machin que j'ai bien use, ca c'est vrai, a force d'attendre et crier Noel qu'il Vienne, mon compa- gnon de vie et de mort, la cle frugale de mês bardes, la bosse camelique du renouveau qui desaltere, ma panacee renversee, Mon miel de Maynooth, mon fou de la 31 decembre, pour s'veiller de son Conte d'Hiver et me devorser tout comme il le faisa it naguere.	Car l'affaire founette que j'ai est toute trouee y a pas a dire, assise beante et attendant mon Vieux Danois addoderateur, mon compa- gnon de vie dans la mort, ma frugale de notre lardier, ma bosse de chameau trésaltérée, mon turbule jointure, miel de lune de <b>mon mai, mon fou jusqu'au dernier Decembrier, pour qu'il se veille de son roupillon d'hiver et me deperce l'en- nuï comme il faisa it susuel- lement.</b>	Car le putti frouc que j'ai est tout use, que j'vous dis, assise, abaillant et attendant mon Vieux Danois hodeur dadoreur, le compaignon de m'avie dans la mort, ma frugale cle de notre frigardeur, ma bosse chameau bien alteree, mon dejointeur, Mon mielou de mailune, mon plein- fou de fin decembre, se veille de as somme d'hi- ver et m'en- nuï un bas coup comme d'antant.	Pour l'affaire de mastic que j'ai est a porte dehors, ainsi ele est, se reposant, jacassant et attendant mon Vieux dodde- rer de hodder de Danois, M avie dans le compaignon de la mort, mon clef economie de notre gardemanger, la bosse de mon chaimeau beau- coup-change, mon jointspoi- ler, le miel de mêt maymoon, mon imbecile au dernier Decemberer, pour se reveil- ler hors de son hiver sommolez-et ennuyez-moi vers le bas

<sup>26</sup> O'Neill, Patrick. *Trilingual Joyce: the Anna Livia variations*. Toronto: University of Toronto Press, 2018. [note de l'interviewé].

	avait cou- tume!	m'enquiquine comme au temps de ses rixes.				comme il employait a.
--	---------------------	--	--	--	--	--------------------------

Diverses traductions du Monologue de la fin du livre

***Le traducteur d'Ulysse et Finnegans Wake pour le Castellano, Marcelo Zabaloy,<sup>27</sup> est un admirateur déclaré de votre traduction. Que pensez-vous de sa traduction de Finnegans Wake, la première intégrale en castillan?***

Marcelo Zabaloy a tous les dons pour réussir son titanesque exploit de traduire *Ulysse* et *Finnegans Wake* dans une langue moderne et fluide. Je lui suis redevable de la considération qu'il veut bien m'accorder et des moments de pure jouissance de la traduction que nous avons échangés sur d'obscurs contours de langage au fond du texte.

***Il y a un texte critique qui anticipe votre traduction, « l'intraduction », et quelques tableaux, informations et réflexions sur l'intrigue sur votre Website. Certaines traductions, comme celles de Schüler, Victoria et Schenoni sont abondamment annotées. Quel est votre point de vue sur ces éditions critiques ? La critique étouffe-t-elle ou potentialise-t-elle le texte?***

Il faut convier tout le monde à la fête.

Cela dit, mon « Intraduction » n'est pas un texte critique, mais un dispositif d'écriture destiné à recueillir dans le flux de l'action de traduction le ressenti littéraire, philosophique ou poétique.

***Le Brésil a la traduction complète de Donaldo Schüler et des traductions partielles, à la fois par Dirce W. do Amarante et par les frères Haroldo et Augusto de Campos (Panorama do Finnegans Wake. Perspectiva, 1991). De plus, il est sur le point de publier une traduction complète, réalisée par un collectif coordonné par Dirce W. do Amarante et a au moins deux autres traductions complètes in progress.<sup>28</sup> Croyez-vous qu'une œuvre comme Finnegans Wake est toujours ouverte à de nouvelles traductions ou « un c'est peu, deux c'est bien et trois c'est trop »?***

La vérité de *Finnegans Wake* est dans sa traduction. Elle est aussi dans l'avenir littéraire

<sup>27</sup> Une interview de Marcelo Zabaloy a été publiée dans un numéro spécial de *Qorpus Magazine* (volume 9, décembre 2019) à propos de James Joyce, disponible sur : <https://tinyurl.com/8dnu6zhm>.

<sup>28</sup> En plus de *Finnicius Revém* et *Finnegans Rivolta*, traductions complètes, il y a deux traductions complètes en cours : une par Caetano W. Galindo et une autre par moi.

des langues qui s'engagent dans ce travail. Dai Congrong, Krzysztof Bartnicki, Fuat Sevimay<sup>29</sup> et d'autres nous ouvriront des mondes nouveaux.

***Le lecteur et le traducteur sont-ils co-constructeurs de l'ouvrage ou existe-t-il un moyen de faire des lectures et des traductions conservatrices?***

Le lecteur et le traducteur sont co-constructeurs de l'ouvrage, tout comme le spectateur de Marcel Duchamp fait le tableau. Nous irons boire à la fontaine!

Besoin d'un livre qui manifeste non pas les impasses mais les imposses du Logos

[ne mène nulle part, car il tourne en rond en fin de compte  
ne parle que de lui, auto-référentiel, forme des formes  
Rire, ruines et résurrection  
Flux de conscience hyperréaliste  
Virtuosité de la virtualité sexuelle  
Tour de carte, passe-passe, et non-agir]

*Pas de coupahurlantes ni d'abucalises ni aucun de jodelles de punchons ni aucun rien.*

*C'est notre vie crasse, hairsute, éternelle et nulle. (VP 455)*

– *C'est des réponses, ça ?*

– *Ce suis quiérierieux !*

– *Crashedafar Corumbas ! Un Czardanseur en réalité ! Dervilisglade aussi. Ortovito semi ricordo ?*

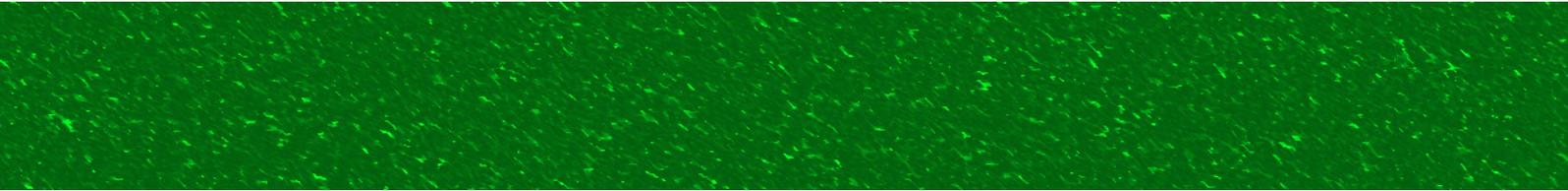
– *Ça ne sangnifie rien ! (VP 513-14)*

---

<sup>29</sup> Dai Congrong, Krzysztof Bartnicki et Fuat Sevimay sont les traducteurs de Finnegans Wake respectivement en chinois, polonais et turc.



# DEPOIMENTOS





## ***Odiseo: A Lipogramatic Version of James Joyce's Ulysses***

Marcelo Zabaloy<sup>1</sup>

The aim of this translation was to demonstrate that even though the letter A is the most recurrent in the Spanish language, it is not impossible to write a sensible and meaningful piece of text, including a short story and a rather complex novel, without it at all. It's much harder to do so without the letter E. Names have been adapted to follow the rule and, when necessary, a footnote has been placed with instructions on how to replace that vowel with the first letter of the alphabet. Places – streets, districts, towns, and cities – were replaced by the nearest spots available without the forbidden letter. Similar criteria have been adapted regarding monuments and buildings. The re-translation of *Ulysses* as a lipogram follows the original Shakespeare and Company edition published in Paris, by Sylvia Beach, in 1922. Where errata were obvious, consultations were made with the following editions: The Modern Library (1934), The Limited Editions Club (1935), the Gabler Edition (1986) and the French edition of La Maison des Amis des Livres (1929). The whole revision was done by Professor Eugenio Conchez, professor of English Literature at Universidad Nacional de La Pampa.

According to the *Oxford English Dictionary*, a lipogram is “a composition from which the writer rejects all words that contain a certain letter or letters”. That said, I will try to explain the reason why I ended up rewriting my translation of *Ulysses* into Spanish without using the first letter of the alphabet.

I am an Argentine amateur translator who, one day, started reading *Ulysses* in English. It was back in 2004. For my better understanding of the novel, I started to translate one paragraph, the beautiful comparison that Bloom makes between women and the moon. The pleasure of that afternoon – because it took me almost the entire afternoon to polish it up – was such that I couldn't stop. I kept on translating until the end of “Ithaca” and started with episode one.

As I worked as an independent Information Technology contractor, it took me four years to finish the first draft of the translation. In 2010 I finally signed a contract

---

<sup>1</sup> Marcelo Zabaloy is an Argentinian translator who translated James Joyce's *Ulysses* (El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2015) and *Finnegans Wake* (El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2016) into Spanish. His translation of *Finnegans Wake* remains the first and only complete and unabridged Spanish version of *The Wake* and it has the particularity of following the original 1939 Faber and Faber edition page by page. He went on to re-translate *Ulysses* as a lipogram, not using the most recurrent letter in the Spanish language, the A. It will be published in 2022 as *Odiseo*.

with El Cuenco de Plata, a publishing house in Buenos Aires, and the first edition of my translation appeared on 1 April 2015.

After those wonderful years translating *Ulysses*, I found myself empty. I ought to do something challenging. What was that *Finnegans Wake* thing about? I'd give it a try. So, I read as far as page 240 and decided that reading it without at the same time translating it was out of discussion. I thought it would be the only way to grasp a bit of meaning, if any, and enjoy the reading. Now the whole process took me seven years, from 2009 to 2016. Again, El Cuenco de Plata published the, by then and so far (July 2021), only unabridged Spanish version of *Finnegans Wake*.

“What will I do now?”, I asked myself. My option was to reread a very strange novel by Georges Perec, one of my favourite writers, called *La Disparition*. It is a lipogram in E. It's not an easy job to write in French without the letter E – think of *liberté, égalité, fraternité* –, but Perec did it. Just for the sake of fun I started translating *La Disparition* into Spanish to see how hard it was to write a lipogram in E. I gained another year of extreme pleasure. But the right holders of Georges Perec's *La Disparition* wouldn't consider my application on the grounds that the real difficulty in Spanish resided in writing without the letter A, not the E. This novel, translated by a team formed by Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda and Regina Vega, was published in the 1990s by Anagrama as a lipogram in A under the title of *El Secuestro*. They received the Stendhal Award in 1998. The English version is a lipogram in E, with the title *A Void*.

This refusal of my translation was frustrating as it meant that the novel as Georges Perec wrote it, without E, would never and probably will never be, published. But I had to go on and, therefore, started translating it once more, this time as a lipogram in A, just to see how difficult it was. If the E-less version took me one year, the A-less one was finished in six months. Someday, somehow, and somewhere, somebody will want to publish these two versions of Georges Perec's great novel, *La Disparition*.

But what is the connection, if any, between James Joyce's *Ulysses* and Georges Perec? Just have a look at this:

*...la maison et ses dépendances comprenant un salon avec baywindow (ogives à double lancette), y compris le thermomètre, un petit salon, 4 chambres à coucher, 2 chambres de domestiques, 1 cuisine carrelée avec fourneau et office, un hall avec placards à linge, et un dispositif de rayons de bibliothèque en chêne teinté contenant l'Encyclopedia Britannica et le New Century Dictionary, des panoplies d'anciennes armes médiévales et orientales, un gong pour les repas, une lampe d'albâtre, une jardinière suspendue, un*

*appareil téléphonique en ébonite avec l'annuaire à côté, un tapis Axminster de haute laine à fond crème et bordure treillissée, une table à jouer la mouche avec pied central à griffes, une cheminée avec garniture en cuivre massif, et sur la cheminée, une pendule de précision en ormlu, mouvement garanti avec carillon de Westminster, un baromètre-hygromètre, des canapés confortables et des coins recouverts en peluche rubis avec d'excellents ressorts et un centre dans lequel on enfonce, un paravent japonais à trois panneaux et des crachoirs (style des grands clubs, beau cuir rouge-vin qui retrouve son brillant avec un minimum de peine par l'emploi d'huile de lin et de vinaigre), un lustre central à chandeliers avec des pendeloques en forme de prismes pyramidaux, un perchoir en bois courbe et un perroquet assez apprivoisé pour se percher sur un doigt (répertoire expurgé)... (Georges Perec, *La vie mode d'emploi*).*

So, there you have sleepy Bloom's ideal country house of "Ithaca". I know, this has nothing to do with a lipogram. Furthermore, it is written in French. But Georges Perec wrote a lipogramatic novel and he loved Joyce's works so much as to cut out (saying thank you at the end of the book with a list of borrowings) a beautiful paragraph from *Ulysses* and paste it in *La vie mode d'emploi*. With that in mind and to *avoid the void* I decided to reopen my first episode of *Ulysses* in Spanish and replace every single word with an A for an equivalent word without an A.

The covid-19 paralysis helped me a lot as I had all the time I needed for my new project. In one year, I completed the 18 episodes.

Objections: What are you doing, for example, with Paris, Shakespeare, Parnell, Aristotle, Dame Street, etc.

Just a few glimpses of what I call "My Solutions": Ireland is Eire and/or Erin. Paris could be Clichy or Boul'Mich, Parnell could be Pornell (with a footnote requiring to kindly replace O, where O was neither O, E, I, nor U). The French language, where named, would become Molière's lexicon. Shakespeare would not be offended if somebody like me renamed him as Shekspierre or renamed his son Hamnet as Homnet or Hamlet as Homlet, would he? Or his hated brother Richard receiving the nickname Richie or Dick. Would it be a crime to replace Dame Street for Crow Street, being the latter just a few meters parallel to the former?

With these sorts of licenses, which I took with the permission of nobody, my lipogramatic version of *Ulysses*, entitled *Odiseo*, will be published by my own publishing house, HCE. It will be available for 2-2-22.



## Joyce's *Ulysses* in Macedonian: Workshop in Progress

Marija Girevska<sup>1</sup>

Translating James Joyce's *Ulysses* is not an easy task in any language. From my personal experience (I have much, much to learn) it proved that translating it into Macedonian and in Cyrillic was (and still is both now and ever) quite a challenge. Oftentimes the texts of *Ulysses* seem unreadable and difficult to interpret, since every episode changes in technique, perspective, style, and register. Joyce does not put the reader at ease, let alone his translators. As a first-time reader, you can never be quite sure where do Stephen's or Bloom's inner thoughts begin or end or simply interrupt the narrator's story. To read and reread it aloud, to translate and metamorphosize *Ulysses* in your own language is surely an enjoyable, exciting, and gratifying experience. Yet, make no mistake, paradoxically, it is never a comfortable adventure. It needs perseverance. "There is nothing that cannot be translated," Joyce assures (qtd. in Ellmann, *James Joyce* 632). If translation is a never-ending process, it is by Joyce himself that we are willed to revamp our versions again and again to ensure Bloom's blooming Immortelles. Thus, this article gives a brief glimpse at life with Joyce and *Ulysses* beneath the blueglancing immortality of his crozier and pen.

### Telemachus

Stately, slender Buck Marija came from the library stairhead, bearing a plump, green-covered book, gildedlettered: *Ulysses*. Date of publication 1937. Reprinted 1955 on Little Russell Street. The year my father was born. Curious coincidence. Now the year of the millennium. Aged nineteen. It took me three months to read during the winter. 'The very dead of winter' (Eliot 99).

### Nestor

'You Cochrane!' (*U* 2.1) What city sent for you?

Twelve years later, aged almost thirty-two, in the midst of May, I began the project from scratch. A large selection of annotations and comments, always trying not to bypass any

---

<sup>1</sup> Marija Girevska is a translator and a writer. After completing her PhD in English Literature, she earned her second Master's degree in Theology from the Faculty of Orthodox Theology in Skopje (Macedonia) where she teaches. She has published three books in Macedonian on English Surrealism, Gothic fiction, and James Joyce. She was awarded Golden Pen Award for her translation of Joyce's *Ulysses* in 2013. As a Joyce scholar she has read at James Joyce symposia and at the Trieste Joyce School. She is the Head of the Macedonian Centre for Irish Studies and a member of the Macedonian Writers' Association.

major issues. However, what I was looking for, and was fascinated by was his lucidness. The joy and rejoicing felt reading and re-reading Joyce and *Ulysses* was an aim to be achieved in my translation. Surprised how entire passages had stayed with me over those twelve years. I dived into the massive greenblue book without thinking if I'd ever make it to the shore. All future plans were locked away in a drawer, only the *snotgreen sea*.

### **Proteus**

'Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes.' (U 3.1-2) Ineluctable task of the translator: be true to the original. Signatures of all things I was here to read. 'Shut your eyes and see' (U 3.9) commands Joyce. He commands and I am obeyed – to paraphrase Philippe Soupault in a review of the 1929 French translation of *Ulysses*: "Il commande et il est obéi" (296; in English: "He commands and I obeyed"). Heeding his command, I vowed to follow his footsteps. I stumbled, floundered, hesitated. I tottered, teetered. I pondered. The original was too clever to be "trapped" within a translation. I took his words very seriously; treated them 'liebend vielmehr und bis ins einzelner' [lovingly and in detail] (Benjamin 18). I was trying not be whimsical like Molly with her 'met him pike hoses' (U 8.112). There was certainly a metamorphosis. The translation must have its own life, its own course of living, ergo, its own struggles in life.

### **Calypso**

'Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls' (U 4.1-2). The inner organs of my Macedonian translation of *Ulysses* were divided into two volumes. Editors' decision. In June 2013 the first volume was published (containing episodes 1-13 – I found it amusing to end the first volume with *Cuckoo!*) and the second volume (holding the much more complex episodes 14-18) came out the following December. The day opened wide yet in secret. The overall impression that this was an unreadable book, difficult to follow, untranslatable, concealing as Calypso, ceased. Always remember to play. To his French translator, Jacques Benoît-Méchin, Joyce humorously replied: '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' (qtd. in Ellmann, *James Joyce* 521). Every book is an enigma, a labyrinth. The translator, as perhaps the most alert, attentive and careful reader, with a thread of paronomasia tries to escape the labyrinth, takes risks, regenerates and recreates literature.

## Lotus Eaters

By lorries along the Stone Bridge in Skopje I walked soberly, past the Vardar River, with three crimson hardbound copies in my hands. June 5, 2013. All those sleepless nights, ‘with voices singing in [my] ears that this was all folly’ (Eliot 99), came to an end. ‘This birth was hard and bitter agony for me, like Death. [The day] was (you might say) satisfactory’ (Eliot 99).

Befuddled by Bloom’s theological musings, I strived hard to decode his inner monologues, yet another instance of firm refusal by Joyce to succumb to English syntax. ‘Who is my neighbour?’ (*U* 5.341). By June 5, 1917, Joyce had finished ‘Lotus Eaters’ (Ellmann *James Joyce* 416). And ninety-one years later my *Ulysses* was born anew.

## Hades

At first it was like walking in the dark. Then you begin to see quite clear, as your eyes adjust to the underdarkworld night. The original language torments you and you tumble into the abyss of both languages. At times its unanswerable questions are nerve-racking. Who is the mysterious chap in the macintosh?

It is a test, that’s what it is – *Ulysses* tested the capacity of my native language. The translation decidedly strove to convey the entire complex inner orchestration of *Ulysses*, which is invisible, and it proves that even though I come from a small country (yet a Biblical country!), the Macedonian language is not essentially insignificant; instead, it is rich and has the capacity to express everything that is essentially important in this master work: to trace and articulate every nuance, shade, tone or touch. *Überleben*.

## Aeolus

### IN THE HEART OF THE MACEDONIAN METROPOLIS

Aeolus, the keeper of the winds, brings you a bit nearer to newspaper format parodies. The original lies open before you, and the translation struggles not to move from its railhead surrounded by the “right and left parallel clanging ringing” (*U* 7.10) of ambivalent meanings and orthographical errors.

Do as the Master does. ‘Omnium Gatherum’ (*U* 7.604). ‘ОМНИУМ ЗБИРШТИУМ’ (*Y* 154). But instead of imitating the sense of the original, you begin to mould your own language. According to the manner of meaning of the original (*Art des Meinens*), you make ‘both the original and the translation recognizable as the broken parts of the greater language, just as fragments are broken parts of a vessel’ (Benjamin 21). Since every

translation is essentially a fragment, an absolute or definite meaning can never be fully realised. Instead, it must resound according to its own nature, its own kind of *intentio*.

### **Lestrygonians**

‘Pineapple rock, lemon platt, butter scotch’ (*U* 8.1). Lemon, caramel, scoopfuls of creams. Laestrygon, the son of Poseidon, the forefather of Lestrygonians, the wild tribe. Bloom feeds the seabirds. Mana. (*U* 8.79)

Reading closely. ‘I want the reader to understand always through suggestion rather than direct statement,’ admitted Joyce to Budgen (Budgen 21). Stay faithful to the original, yet stay free by liberating your own language. To quote Benjamin: ‘It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work. For the sake of pure language he breaks through decayed barriers of his own language’ (22). With Joyce, translation is never finished, only abandoned. ‘Everything worth translating should be translated as many times as possible.’ (Weinberger 118). You can never step the same text twice.

### **Scylla and Charybdis**

‘Urbane, to comfort them’ (*U* 9.1) – these linguistic monsters – you creepcrawl in the shadow pass Scylla and Charybdis. ‘Hold on to the now, the here, through which all future plunges to the past.’ (*U* 9.89). You wander and you wonder. Then you weep alone. And alone you rejoice.

### **Wandering Rocks**

The superior, the very reverend my father, came to my room in our country house, that late August afternoon, so warm, and walked into the church with Bloom. ‘The cold smell of sacred stone called him.’ (*U* 5.338). He took the printed sheet of paper with the passage of Bloom’s entering All Hallows and started reading my translation. ‘The priest was rinsing out the chalice: then he tossed off the dregs smartly.’ (*U* 5.385) Wandering and wondering through the pages of my Bible. Putting sticky notes.

### **Sirens**

Browse and burn in Sirens. To allow the resound of the original in your translation, not so much as a reproduction but as a harmony.

‘Miss Dunne clicked on the keyboard: 16 June 1904.’ (*U* 10.375-76)

Lying in hospital, Joyce scrawled in his notebook: ‘Today 16 of June 1924 twenty years after. Will anybody remember this date’ (qtd. in Ellmann, *James Joyce* 566). Yes, dear Jim, we do remember the date. *Sláinte!*

### **Cyclops**

I was just passing the time of day with the Irish Polyphemus, the one-eyed giant abounding in songs and legends. A cyclopic conglomerate of thirty-three parodic passages comprising various linguistic and syntactical variations, complex compounds, changes in register, idiomatic phrases, hyperboles, parodies of Irish mythology – all gathered *en masse* – the fashionable international world of Miss Fir Conifer. Trapped in the cave of Cyclops and one-eye presence, ben Bloom the outsider, just like the prophet Elijah, who was taken up to heaven in a whirlwind and was lifted up by a chariot of fire (2 Kings 2:11-12), ascends to Sandymount ‘like a shot off a shovel’ (*U* 12.1918).

### **Nausicca**

‘The summer evening had begun to fold the world in its mysterious embrace’ (*U* 13.1-2). The ‘Cuckoo’ (*U* 13.1304) at the end of this ‘namby-pamby jammy marmalady drawersy’ (Ellmann, *Selected Letters* 246) styled episode reminds me of the 13th century medieval English rota: *Sumer Is Icumen In*: ‘Lhude sing cuccu!’ [Summer is coming in, loudly sing cuckoo] (Quiller-Couch 1). ‘Sing cuccu!’.

### **Oxen of the Sun**

Deshil Linguae Eamus. The literal English translation of Latin texts with references to Tacitus and Sallust. Twenty-five pieces of parodies of Anglo-Saxon literary tradition. A selection of 335 footnotes. A constant transfer from one register to another. Nightmare.

### **Circe**

The marvellous dramatic piece, the dream land of *Ulysses* wherein layers of reality constantly change, and foreshadow and prefigure *Finnegans Wake*. Humour. Pain. Pleasure. Dream. While living in Trieste, he writes about the *nighttown* of Dublin. You encounter everything you know about literature in *Ulysses*: prose, poetry, drama. It extends beyond the limits of what we consider by definition to be a novel, or a strategic narrative. Understanding his strategy requires a deliberate strategy of our own.

### **Eumaeus**

‘Preparatory to anything else’ (*U* 16.1), the translator had better be gifted with perceptiveness. The wherewithal, dedication and determination are necessary in order to be able to recreate all the pauses and noises of the original and to ensure the *afterlife* of their ‘secondbest’ text.

### **Ithaca**

What parallel courses did the original text of *Ulysses* and the translation of *Ulysses* follow? Starting united both at normal walking pace they followed the intention of the author. The translator followed the sound of the words, and consecutive sentences; she strived to disclose the meaning of the words, especially the meaning hidden in idiomatic phrases; deconstructing the layers of multiform meanings, always digging deeper. It never is what it seems. Always approaching. Never fully catching, but always approaching.

Did the translator obey the signs of Joyce?

Yes, entering softly, she strived to grasp his carefully formed thoughts, his vigilantly monitored lapses of syntax, his nonsensical phrases, his puns, his “farts”, his “yawns”, his clever cunnings, his passion, his diligence, his persistence.

### **Penelope**

‘Yes because I never did a thing like this before’ (*U* 18.1) yes because the rhythm here is in a sense unrepeatable not in a sense that it is unique but in a sense that even if the passages are read a thousand times each time they are read they are read differently somehow the rhythm of joy prevails always towards the end it is not musical but something completely different yes I will do it again once again yes I will yes

### **WORKS CITED**

Benjamin, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers.” *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, S. 9–21, Frankfurt/ Main, 1972.

Benjamin, Walter. “The Task of the Translator.” Translated by Harry Zohn, *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, Routledge, 2000.

Džojš, Džeјms. *Ulis*. Translated by Marija Girevska, Skopje, Polica, 2019 (2013). [Џојс, Џејмс. *Улис*, trans. Марија Гиревска, Скопје, Полица, 2019 (2013).]

Eliot, T.S. *Collected Poems*, 1909–1962. Harcourt Brace, 1991.

Ellmann, Richard. *Selected Letters of James Joyce*. Faber and Faber, 1992.

Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford University Press, 1982.

Joyce, James. *Ulysses: The Corrected Text*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe, and Claus Melchior, Vintage Books, 1986.

Quiller-Couch, Arthur. *The Oxford Book of English Verse: 1250–1900*. London, Oxford University Press, 1918.

Soupault, Philippe. “Sur *L’Ulysses* de James Joyce.” *Littérature et le reste*, edited by Lydie Lachenal, Gallimard, 2016, pp. 292–299.

Weinberger, Eliot. “Anonymous Sources: A Talk on Translators and Translation.” *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*, edited by Daniel Balderston and Marcy E. Schwartz, Albany, State University of New York Press, 2002, pp. 104–18.



## I Got U(lysses) under My Skin

Caetano Galindo

Sometimes people ask me how many times I have read *Ulysses*.

Of course they don't really want a mathematically precise answer, I think they just need to confirm the suspicion that my engagement with the book is something permanent in my life. Different than any other relation they might have with other books, or with this book. Different than any other relation I might have with any other books.

And it's fair to say it is so.

I have translated more than fifty books by now, read bog knows how many hundreds (thousands?). But none of them is so deeply connected to me, to who I am as a person; and certainly no other book has had such a profound impact on me, as a translator, as a scholar, as a human being. As a collection of me's.

I've committed to this relationship in my late twenties, and I have meant it. For decades now I haven't been able not to think about *Ulysses*. Both because the book has really shaped the way I see the world, and my place in it, and because people have never (mercifully) stopped asking me things about it. And among those questions, yes, there is always place for that one: how many times I have read it.

I think it's fair to say that when you translate a book you have to "read" it at least three times in the process. Once (on the left side of your screen) like a regular reader, then once as you jot down your first draft on the right side of your screen (and this is of course reading-*cum*-writing, but reading nonetheless), and a third time (at least a third time), when you close the original and read once more what you have done, in order to polish it up. With a book such as *Ulysses*, this method would simply not do. You would have to add a fourth, and a fifth reading, and so on... just to get things to a good start. So it's not absurd to suppose that simply in the course of the translation of the book the translator would have read it more times than most people will read any books in their entire lives.

Even if you don't count the times you may have read it beforehand, and all the times you will get back to it, in the original or in your own translation, for classes, research, or fun. Good old unalloyed fun.

What may I answer those eager questioners then, when I have in fact, by now, translated the book three times? And, more to the point, Is there any point in keeping score?

\*

My first time was in 2002-2003.

I was a PhD candidate in the Universidade de São Paulo, writing about “reported speech” in *Ulysses*, and I had somehow managed to convince my tutor it was a good idea to include a new translation of the novel in the finished thesis. I set aside two of the four years I had to get my PhD and devoted them to this first task. Let’s translate *Ulysses*.

This translation was then entirely revised, of course, for the final version, that went to the jury in 2006. But it’s not absurd to think all those visions and revisions, versions and reversions constituted only “one” turn of the loose screw people thought I had. Not many people saw this translation, as it was not uploaded with the thesis afterwards, since we chose to keep it still “unpublished”, hoping for a commercial release in the future. I have here with me the only “book” version of it that still exists, printed and bound by a friend.

The commercial edition came to be only in 2012, after the end of the copyright. But what was published then was not that first version I wrote. What was published was my second *Ulysses*.

In the meantime I got to work with Paulo Henriques Britto in a post-doctoral research. Britto is undoubtedly one of the greatest translators to ever have worked in Portuguese, and a Joyce aficionado to boot. He read my translation with a loupe and fiddled with it with tiny tweezers, sending me document after document with tons of suggestions and alterations. I read them one by one and discussed each of them with him, online or in his beautiful apartment in Rio de Janeiro. By late 2011 we had a new *Ulysses*, and this is what Brazilian readers found, bound in beautiful black spine Penguin garb.

But that was early 2012. A long time ago.

Since that, this incarnation of “my” *Ulysses* has been very well received (thank you), has sold tens of thousands of copies, has received three of the four main prizes awarded to literary translation in the country and has earned the companionship of a Companion: my book *Sim, eu digo sim* (Yes, I say yes), which we chose to describe as a “guided tour” of Joyce’s novel, and which was the first book solely written as an aid to the readers of *Ulysses* in Portuguese; and is still the only one of its kind.

So, a lot happened.

But as I taught the book, read it with my students, talked about it and listened to what readers (colleagues and the general public) had to say about the translation... and, above all, as I myself kept changing my ways of seeing the book and the whole process of translation, and kept being changed by the book I read (both as a teacher and as a

translator), it started to dawn on me that there was still some things I felt I needed to do with that translation. And in the same way as the magical copyright-destroying date of 2012 had so much to do with the publication of that first version, now another big date, the centenary of the original *Ulysses*, came to dictate the terms and to give the opportunity for a new take on our black penguin.

Late 2020 we began conversations, and during 2021 the publishers designed an entirely new version of our *Ulysses*, ready to be launched for the celebrations in 2022. A new cover, amazing illustrations, a whole new roster of commentators selected among the very cream of Brazilian and international joyceans to write us a series of afterwords to the book, and, from my point of view, an entirely revised translation: thousands upon thousands of changes to the text we had published ten years earlier.

In a way, therefore, this will be my third shot at writing a Brazilian *Ulysses*.

What may have effectively changed from one version to the other, during this twenty years of my involvement with this (ongoing!) project, is something for other people to find, and even to analyse if they see it fit.

I am reasonably certain it is now “better” than it was. But the me who uses his own criteria to evaluate translations simply did not exist before all this. So, what’s now my “best” could conceivably be considered worse when seen by that younger me. After all, who’s the me who was me and still is, for me to ever be able to count how many times “I” have read *Ulysses*. And even how many times I may have written it.

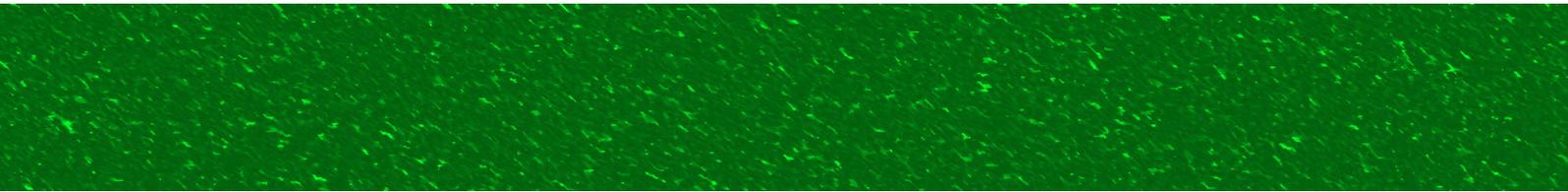
I don’t know if I’ll ever retranslate the novel. Maybe not. I think it’s just fine as it is now. At least the me that’s me today thinks it is. But I’ll certainly keep reading *Ulysses*.

How many times?

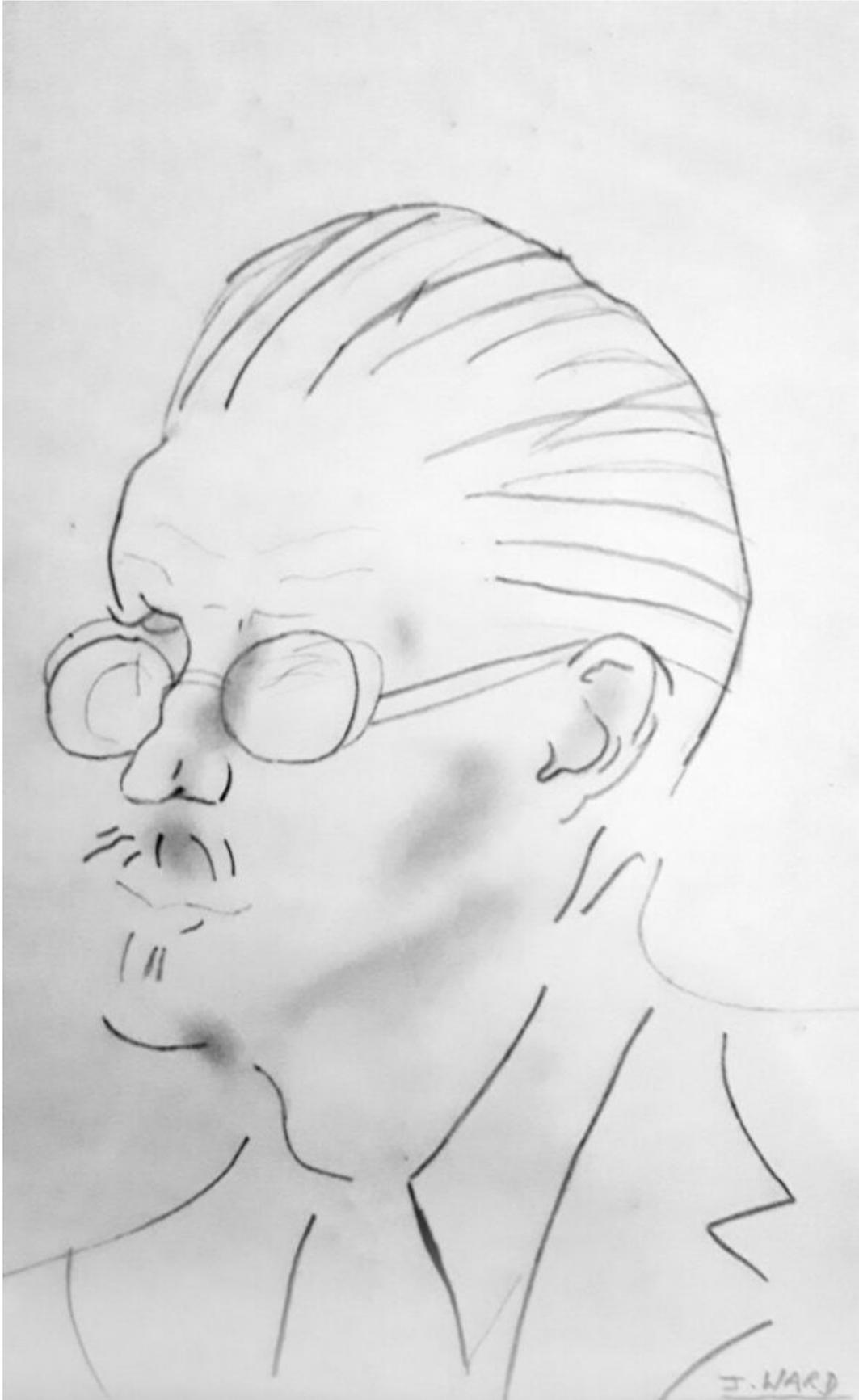
Well... Probably just the one, with a book that (even though it’s still not made of water, as *Finnegans Wake* might be) has so much of the fluvial, of the riverlike in it. It is still there, and will be as kingdoms and entire civilizations might come and go, but every time I dip my toe into it, I meet another book, always for the very first time, and am also greeted as a soon to be othered me.



ARTE







Drawing by Jim Ward.



## Bicycle Duty

Jim Ward<sup>1</sup>

Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair!  
(*FW* 628.8-9)

December sleet, visible in the arcs of silver from streetlamps, frosted through the night. An eerie silence in the streets, only the barking of the town dogs, in relay, awoken from attentive, one-eyed slumber by the crunching footsteps passing at that odd hour, grinding on cobblestones and ice, a tap-tapping from his cane.

The dogs – I’ll be glad to see the back of them – the older man thought, fingering the stones in his pockets with his left hand, his right gripping his cane. Ammunition against them; dogs were also enemies.

A younger man, wearing glasses like his father, carrying two valises on stretched arms, hurriedly packed with only essentials, walked up front like a Moses, determined.

Behind him, his mother, on one arm another valise, her other gripped the boy’s hand. The boy wheeled his bicycle along with his free hand.

A new moon obscured by cloud peeped down from the bleak sky. In a week, the midwinter solstice.

Where will we be then? She worried. Not for the first time though. Her whole life with him had been precarious, thirty-six years of it. Scrimping the meagre fees he got for lessons, relying on generous benefactors, and him spendthrift when he had it. Oh, Jim.

So, she trekked along the freezing, dark streets, following him as she had done all their shared life. This night fleeing to another country, just like they did almost forty years before. Now, a son and grandson in tow, arthritis in her bones.

A few kilometres later, they saw the sign SAINT-GÉRMAIN-DES-FOSSÉS, the small railway station. They had made it this far.

In the cramped waiting-room, welcome warmth from a cast-iron stove lifted their spirits. Nora removed gloves and lay her palms on the stove’s surface

---

<sup>1</sup> Jim Ward is an Irish writer published for poetry and stories in Irish and English in various publications. His play *Just Guff* won ‘Best in the West’ award at Galway Fringe Festival, 2017 and has toured nationally. His poetry has twice been runner-up in award categories, including the Bobby Sands Creative Writing Contest, 2021. A second play *Three Quarks* was performed live via Zoom on February 2<sup>nd</sup> 2021, Joyce’s birthday, by The James Joyce Centre in Dublin. His memoir piece *Begging from Beggars* was published in *The 32: Anthology of Irish Working Class Voices*, edited by Paul McVeigh, in 2021. Jim is also a published cartoonist.

‘I declare to God, but the weather’s turned all of a sudden.’

Jim, shuffling around, his cane tapping to mark his space, merely grunted. He barely spoke to her for months now. Wearing a long greatcoat, hat and scarf, he settled onto a hard, wooden bench.

Nora felt concerned for him, his wellbeing. Bad enough to have a daughter in a sanatorium, she could write that off to the cruelties of life. She had seen it before, as a young girl in Galway, yes, the West of Ireland had a lot of that, she knew.

Being Nora, she took in her surroundings. Three other people sat in the waiting-room; a young couple and an old man. The couple looking anxious, the old man, at his shoes.

But Jim was troubling her. Ever since the book came out, he had dried up; no conversation. Then the war started and ... now this.

Sixteen years he worked on that book, despite failing eyes, the stomach cramps and Lucia’s condition worsening. Sixteen years.

‘I never read anything he wrote,’ Nora often told people. ‘But someday I must, with all the laughing that comes from his room when he’s writing.’ Who was it to? A newspaperman, or one of all those followers who came to visit? The Paris apartment was always busy with visitors. Nora would go see a matinee. She loved Paris.

‘I’ve confirmed it with the ticket clerk,’ George announced with authority

‘The train to Geneva stops here at 3AM. It may be delayed on account of the weather though.’

‘Will mummy be there... in Geneva?’ Stephen asked.

‘Ah, it’s alright *a stór*,’ said Nora. ‘You’ll see yer mammy soon.’

‘Can I go out and ride my bicycle Nanny?’

‘Better not,’ said George, worried. ‘It’s cold and it’s late.’

‘Are you not tired Stephen?’ Nora asked, stooping down to smooth his cheeks.

‘A little.’

‘Come over here.’ Nora cupped her hand around his neck and guided Stephen over to the bench where Jim rested, nearest to the hot stove.

There was plenty of room. Only the three others waiting with them. Fellow refugees. Not many visas were approved. The clock on the wall read 2.10. It ticked slowly. They had made it this far and were on time, despite all the delays and false starts leading to this night.

George stood in front of the stove, on the balls of his feet, legs apart, both hands deep in his trouser pockets, his overcoat unbuttoned as he warmed his backside. He was

staring at little Stephen's bicycle; how useful it had been the past few weeks. All those trips on the long road, back and forth, to Vichy. I pedalled against wind on the wide open elevated French roads, only plane trees lining my way. Each journey risking me to the dangers of being conscripted – or found out.

Helen was safe in Switzerland, but even marriage to a Jew was dangerous. Once, when they were denied visas because of this, Jim had said, out of frustration:

'Jews? What next, burglars, lepers?' When they see my bank statements, they'll see I'm not Jewish.'

'Tell me a story, granddad,' Stephen said, tugging Jim's arm.

Jim's ringed, boney fingers gripped the thin cane's handle, as he sat motionless, his mind somewhere else.

'Come on, Jim,' Nora said. 'You won't speak to me at all. Tell the boy a story.'

Jim, suddenly aware of the request, seemed to snap out of his trance. He coughed, clearing his throat and, without looking at anybody, began:

'Once upon a time and a very good time it was, there was a giant, a giant Finn...'

'Finn MacCool, grandpa?' said Stephen.

'Finn again,' Jim laughed.

He was off. Nora knew him so well. It was only a couple of weeks ago he broke down crying after me getting the news from Galway about my mother – he cried more than me! Of course, his own mother... when he wouldn't kneel and pray for her as she lay there dying...

'And this giant slept, while people waked him.'

'Did they wake him, grandpa?'

'Oh yes.'

'From his sleep?'

While Jim spoke in his weak voice, Nora considered his deteriorating condition over the year. The stomach pains had got worse. She told him years ago, when they first started, to get it seen to. But Mrs Jolas and Doctor Fontaine told him it was just nerves, and he believed them; after all, I'm just a simple Galway girl, she recalled thinking.

Then, when the book came out at last, the war had broken out. The long work in progress – and nobody even understood it! I must have a read of it meself with all the effort he put into it. I never read anything he wrote, but to hear no one even understood this one...

No, Jim wasn't the best, this past while.

After the story, Jim stood up and, tapping his foot began to sing:

*When M'Carthy took the floor at Enniscorthy...* He knew he had the floor.

'If only ya stuck to the music, Jim.' Nora clapped along with him. By the time he had finished, all the other travellers in the room were clapping too.

'Can I go outside on my bicycle?' Stephen asked, now getting more energy after listening to his grandfather, and Jim, having finished, retreating inward again.

'No,' George said, firmly, smoking a cheroot. 'No, Stephen, it's late, stay indoors.' George was nervous.

He eyed Stephen's bicycle. How useful it had proved, how it had come to the rescue. The runs back and forth to Vichy – papers, visas stamped, passports to sort out, and all on the bicycle. Why, even the gallon of petrol needed to bring them to this quiet station, was carried on the bicycle. Yes, it had served well.

The news he had received a month ago worried him. 'Jews?' Alright, Helen yes – Stephen's mother. And Jim's reaction.

'What about Helen?' Nora had asked.

'She's safe, across the border. In Switzerland.'

'She'll be the death of us yet.'

George sucked his cheroot compulsively.

This could be dangerous. Then, there was his avoiding conscription. George chuckled through puffed, tight-lipped cheeks 'A Jew?' How ironic – Bloom – Papa's best-known character; yes, how ironic.

One of the other travellers in the room, the old man, sneezed. George looked. The man wore old large boots and had a tattered suitcase. George recognised him as the elderly man he had seen around Saint-Gérard-le-Puy selling shoelaces and haberdashery.

Then, he noticed the other two, a couple in their twenties, George guessed, they kept looking around, alert like sparrows and the woman spoke only in whispers to the man.

George scrutinized his pocket watch, the clock ticking away on the wall then stamped out his cheroot. Jim, who knew how to hold a cigarette correctly, puffed away to himself in the corner.

The railway official entered, wearing a kepi, jacket and waistcoat with watch and chain.

'*Excusez-moi, Monsieur*, is our train still on schedule?'

'*Oui, Monsieur*, 3 AM.'

The official looked about the waiting room, taking in everybody, with a concerned look. Nora copped it. She darted a glance at Jim, who simply stared at the warm stove.

‘The train arrives in five minutes. On time.’

When he left again, Nora slyly looked at the others in the waiting room. She could sense something. They never met her look. True, these were worrying times, but the best camouflage in the forest is to blend in, not to wish yourself invisible.

A piercing whistle blew.

‘Train to the Swiss border, to Geneva, via Aix-Les-Baines, now arriving.’

‘Good,’ said George, readying his luggage.

‘Come on Jim, let’s go.’ Nora went to get Jim up.

‘Come on? Where the devil are you taking me?’ he asked comically, his tongue visible.

The whole waiting room stood up, relief at last.

‘Papers please, *Mesdames* and *Messieurs*,’ an educated voice called out.

Two men, wearing broad brimmed hats, had entered along with a Vichy policeman.

George reddened, blowing air from his cheeks, and fumbled in his pockets acting like a man who had lost his car keys. He was carrying the passports.

One of the men grinned as he waited for him patiently, blocking his way. The train wouldn’t stop here for long, George knew.

The other man examined the young couple’s papers methodically, asking them to recite dates of birth and why they were leaving. His accent was German.

George produced three passports and three travel visas for Switzerland. The man, standing in front of him, studied these, examining front and back carefully.

Two days ago, George had to get the American chargé d’affaires in Vichy to extend their expired British passports; Helen being not just Jewish but also an American. He had used the bicycle to travel there, despite not being allowed to leave Saint-Gérard, risking arrest.

The man handed him back the passports, looking official. Holding the visas up to him, the man said, ‘You realise these run out at midnight tomorrow?’

‘*Oui, chef*,’ George replied, nodding he understood.

Nora, holding Jim’s arm, waited anxiously.

The man gave George the documents and raised a finger to his brow; a salute.

‘That’s fine, *Monsieur*.’ He stood out of their path. George felt relief.

The whistle blew sharply again. The train was on the verge of departing.

The party filed out towards the platform. The young couple had already boarded.

‘HALT!’ came the sharp voice.

George froze. Looking around, they saw the man who sounded German, grip the

old man by the lapels. It reminded Jim of a scene from Clongowes all those years ago. The old man was muttering how he'd be late for his train.

'You're going nowhere, Isaac,' said the German. The policeman moved in to restrain the old man.

'Come on,' said George, moving.

'Papa, my bicycle!' Stephen said in English.

Everybody looked at him. Nora felt the blood leave her face.

Jim, with the same freedom from tension he used to feel after getting absolution in confession when young, let out also in English:

'Yes, boy, your wingèd chariot.'

The German pushed back his hat. 'Well, well,' he said smiling. 'What have we here?'

The other man spoke to him low, in German. The German nodded, understanding, then stood aside to let them pass.

The station official ushered them onto the platform, the engine shot steam ready to pull out. As they left the waiting-room, passing the old man in the policeman's grip, he was still looking at his boots sniffing. Nora could hear sobs.

The first man saluted again with a finger. 'Farewell to Monsieur James Joyce, the great Irish writer.'

Hearing this, Jim thought he'd never be so glad to be Irish.

The cold air hit them as soon as they landed outside. Offset by warm shoots of steam from the engine firing back along the platform. Smokey smells from the furnace in the clear winter night brought Jim back to *his* Dublin.

They quickly stepped on board. The official helped them with the suitcases.

'*Monsieur*.' He sounded concerned again.

What now? thought Jim, does he want a tip?

'The bicycle. You realise there is a duty to be paid to bring it over the border?'

'I... we... have no money.' Jim looked at George.

'I'm sorry, *Monsieur*'

'Can't we?'

The official shook his head.

'I'm afraid the Swiss won't allow it.'

'We'll leave it so.' said George.

'But Papa, my bicycle.' Stephen started to cry.

'Shush *a stór*,' said Nora.

‘I’ll buy you a brand new one in Zurich.’ George promised him.

As Nora led tired Stephen sobbing onto the train, she recalled all the previous moves to cities across Europe and Jim’s own family’s dislodgements across Dublin in his youth; this would be the last, she knew it.

George’s palm traced the saddle of the bicycle left on the platform. He wanted to ‘pat’ it one last time to express his gratitude like a family pet he was leaving behind. As the train shunted off, he looked back, watching it gradually disappear smaller in the distance and the darkness, and the world they had known passing into memory.



## Renata de novo<sup>1</sup>

Ana de Ferro<sup>2</sup>

O texto a seguir deve ser acompanhado no vídeo <https://youtu.be/YEt0IQBv4yA>

Por princípio é o erro. Por eras e eras a história se repete e de repente o deslize. Por evas e evas se opome a dão estabelacida paisagem e queda súbita a era e de erro em eros, de hora em ora, surgem avariadas espécies genealógicamente bifurcadas. E de ovos em ovos não encontramos mais a galinha original embora, por princípio, tenhamos todos ovoluído a partir dela, por partir de suas sílabas a parir gerações e mais regenerações, por partir de cascas irrecuperáveis, para sempre flageladas, que nos destinamos a remontar e obrar, obrar, abrir, para sempre construir, gerar e cair e girar em ascensões e toumbas. Nada disso é n'ovo, o rio é sempre o mesmo. Nada ela a franga – “e eu rio, rio, rio” – incoerente a nos escapar por entre os dedos. Escrevemos ainda assim, determinados a estender as formas possíveis, a didascalizar os invólucros todos que dão conta desta matemática, e falamos, cacoarejando todos os pluriversos (já disse, esta ideia não é nova, é ovo).

C'alma, corramos um pouco mais lento pois que nada disso vai a lugar algum de toda forma a grande mãe joga todos os escombros no mesmo saco intraulterino mas a gente separa as claras nuovomente botados a classificar casquinha por questcequeilya.

Premero: a origem se cofunde com o princípio e toda narra ativa do começo de termina todos os fins.

Sefunda: tudo se multiplica de par em par a parr tire deste premero.

Certeiro: quarto: pinto: sexo: séthimen: coitavo: novo: désceno: dacima Primeiro: tudo recomeça.

Mais perdido que cego em tiroteio? É pira e cegamente fogo de palavras...

---

<sup>1</sup> Comunicação performativa da pesquisa de doutoramento de Ana de Ferro disponível em vídeo em <https://youtu.be/YEt0IQBv4yA>. Em uma relação fluida entre prática e teoria, o trabalho especula sobre as artes cênicas contemporâneas a partir do *Finnegans Wake* de James Joyce. Instigado pela narrativa e pela forma do romance, instaura um debate em torno da ausência de origem que se conduz à cena por meio da observação de quatro performances (4'33" [1952] de John Cage, *A Sagração da Primavera* [2011] de Roger Bernat, *Tragedia Endogonidia* [2002-2004] de Romeo Castellucci e *River of Fundament* [2007-2016] de Matthew Barney). Ainda, o projeto desenvolve respostas performativas às questões sobre as quais reflete, tendo resultado até então em três obras que apontam caminhos para uma próxima etapa da práxis. O texto a seguir transcreve as falas que requisitam seu acompanhamento performoverbovisual no link fornecido.

<sup>2</sup> Ana de Ferro (Ana Caroline Ferreira Costa) é artista e pesquisadora da cena. Interessa-se por esgarçar as relações com espaços físicos e virtuais. Integra o Agora Coletivo como diretora e performer e trabalha como atriz em projetos de diretores parceiros. É doutoranda em Artes Cênicas pela USP e mestra em Estudos Literários pela UFPR. Mais sobre ela em: <https://anadeferro.art/>

Mentiro. Há um alvo. Escuro. Preto retinto. Um breu só. Mas escapa. Fiat lux cortando o céu ao meio e tudo fica delimitado. Vem a noite de envolta e nem tudo tem dois lados (a garganta profunda te engolua de nova). Está claro que unir as pontas, fins confins, é o que desejamos. Mas dizemos sim e o não aperece. Olhamos para a direita e a nuca se vê sinistra. O que podemos fazer para dar cobra se cada um de nós é apenas dois? Um de cada vez, dizemos. E BUM. De bunda quebrando no chão. E lavamos nós untar partinha por portinha.

Então ensaio um academarquês e os senhores me compreendem muito mais. Cito Giambattista Vechio, Diordano da Bruma, Frederico da Noietzsche e Claro Young. Um eterno retorno do mesmo elenco. E segue o argumento: pois que língua é órgão e organiza o paladar: doce, salgado, azedo, com gosto de cabo de guarda-chuva, com gosto de quero-mais, com gosto de amanhecido, com gosto de ansioso que come cru, com um gosto de que dá gosto, com gosto de casa dos outros onde a gente como o que tem, com gosto de quem tá com fome come até pedra. Gosto conhecido de palavras velhas. Velhas palavras de conhecido gosto. De lá par cá e de cá pra lá e BAM o touro bate na gente e a gente é fraco e cai no buraco fundo e escuro preto de breu e BEM bate o sino grande do meio-dia que hoje é domingo e um cachimbo não é só um cachimbo e sin sin sin diz o sininho ao pequeno pecadinho que estamos prestes a come ter além.

Em gula tudo, in forma nada. De través assim fez o Senhor Cage (pois que nem só de palavras, palavras, palavras, se espaça nossa metrificação das maetérias: a vida é cheia de silêncio e fúria).

Entra pianíssimo o homem no palco. Aplauso forte. Senta-se em frente ao. Silêncio pelo que estamos preste a. Música inter rompida pela pausa.

De staccato as barras duplas são arrastas al coda fixação e no sistema agora o fim é simultâneo a da capo.

Não é sim tese, é afirmação que se diz junta. A anteforma da linha musical (aquela porra daquela barulheira toda que aquele caralho de gente não para de fazer o concerto todo gente mal caducada de um calado) emerge e diz o não junto com o sí do som. Sin sin, sin sin: é uma libertação, movimento sforzando que nos joga pra fora daquele pianíssimo (daquele caralho daquela porra daquele em sopor tável) Paradisso.

(Dizem que foi assim desde o princípio e que no princípio era o verbo e Eva fez um trocadilho)

É mera oposição rebelde sem causa, embora a origem seja sempre antiga e de velho testemunho às rígidas Tábulas de Lei. A queda é sempre por desejo (embora possa

ser tanto um salto quanto de assalto auto-infligido por infração). É sempre de graça (e tem graça para os gracejadores que pulam de galho em galho na árvore filogenética dos códigos de conduta). É sempre abusada (ainda que possa ser só um peccadinho pouco de uma palavrinha safada ou o Grande Silêncio dos eternos quatro minutos e trinta e três segundos da monumental putaria que me aprontou este Senhorzinho João Gaiola).

Quatro. Como os quatro evangelistas. Como as quatro estações do ano. Como as quatro fases da lua. Como as quatro partes do *Finnegans Wake* que este senhorzinho tanto leu e não parava de citar em suas obras. Trinta e três como a morte de Cristo. Idade da queda. Do fim. Pois que é assim, rompemos com as verdades eternas para nos reconectar com as verdades eternas. Para que elas entrem em movimento e as vejamos de novo, pois que no escuro não as sabemos mais, e no raio, no choque do positivo com o negado pelas regras da escrita musical, vemos por um segundo a efêmera forma do que sempre está, a origem, e em seguida ouvimos a voz de Deus, grave e brava a nos condenar à ordem novamente.

A coisa ficou mais séria aqui, não? Tudo mais linha, mais mito, mais tradição. É assim mesmo... A levada sempre acha um prumo... Até o próximo raio que a parta. Até a próxima origem, primeira de quatro etapas de ascensão e queda. Até o próximo fim, que assim em língua corrente é outra coisa que não o começo mas que na língua divina é

VITOR: interruperupção. Muito embody ela tenha sido planejada e não por mim. Expio este papel de bode grado. Me ofértil ao grupo nu e cru e passe que risem por mim.

*(Vitor pinta o chão de vermelho e se deita sobre ele. Todos se reúnem à sua revolta. Música.)*

DIRCE: Estamos aqui re-unidos para a queda do Vitorioso. Paz pavor, sin horas e cem flores põe as mãos no chão (*todos o fazem*). Sem oras e sê dores pule num pé sol (*tolos o fazem*). Carolas e credores dá uma giradinha (*pombas o fazem*). E vá pro ovo da lua.

LARISSA: somos quatro fases a gain e eu sou Lar a qual retornamos, palavra-princípio que ordena matar para a chegada da sagrada obra prima a verá.

TODOS: Feliz daquele que não precisou ver para furar os próprios olhos.

ANA: Consagremos. Re cite comigo: Stravinsky é sangrado. Nijinsky é salgado. Bausch é marinada. Bernat é pataquada. Fazemos isso porque nosso é o corpo e o sangue da dança que é o corpo e o sangue do teatro amem.

*(Todos dançam feito um peixe fora d'água até a morte do nosso Tristão).*

DIRCE: O Senhor Bernardo mandou mas obedecemos apenas porque queremos desobedecer e dançar, dançar, descer.

TODOS: É nosso dever e nossa ressagração.

LARISSA: Não estivesse escrito, não saberíamos o que fazer. Seguimos a coreografia da burla.

TODOS: Graças às rubricas. Não somos dignos de vossa escrita, mas disse uma só palavra e seremos alvos.

*(Black ought).*

ANA: Graças, colegas espectadores, pelo vosso sacrifício. Sem sua participação não nos seria permitido avançar. Pois que assim nos conectamos com o princípio e no princípio erra a dança e dançamos muito antes de orarlizar.

Todo este discurso nos é um grande lugar-comum (eu sei, tu sabes, Joyce se regorrezava de alegria joyful com isso). É tudo uma grande repetição das mesmas sílabas e quebras que nos religam a elas. É importante que estejamos juntos nessa. Somos comuns. Nossa língua é partilhada e quebrada para todos à mesa. Não há um só ouvido que não falhe com ela.

E ó paí ó que tudo precisa se in verter em nós noviamente: quest ajamos sós, prontos pro regresso que cada um terá de fazer por si nest viciosa estrada rumas origens. Aqui nos separamos.

*(Ana não fala do capítulo que está em construção e que explora o oposto do que até aqui falou sobre a quebra da língua que configura uma nauseacessidade contínua de infringir de súbito as regras justamente porque assim nos sentimos conectados com algo maior que é justo para o que os códigos foram inventados e por consequência nos apaixonamos pelo código como falou até aqui não fala e prefere se reservar e se isolar e se*

*isonomear enquanto escreve as regras dessoutro polo wakeano da busca por conectar-se com o passado que ironicamente é justo o que por óbvia oposição será o que nos dará autorização para se descolar dele e fluir ir rir pois antes disso é só dor de si mesmo e de toda sua humanidade que é tão infância e tão traumas e repetição incessante da humanidade de si mesma e essa viagem para si mesmo é a viagem da repetition teatral que se apresenta todas as noites fingindo que já não é outro dia e que depois do retrogresso terá quebrado com essa necessidade de produtividade da modernidade e poderá ser sempre reprodutividade e obra em ex progresso que se faz e se deixa morrer pois que o teatro sempre foi o lugar da morte e basta buscar lá na sua infância para ver que surge a tragédia e foi o que fez Castellucci e como nos festivais antigos sua tragédia se conecta com a cidade e por sistema endogonídio há muita reprodução e morte não só dos signos que são origem como a mãe e o filho e o bicho mas de toda a forma que os acolhe e aparece e perece na terra em que está e para ela deixamos voltar mas não conseguimos por isso também existem os documentos como fez Barney que vai lá longe no rio do fundamento buscar toda esta morte e registra tudo com milhares de câmeras que farão agora cinema pois que o teatro veio viveu e esvaiu e renasce em todos esses numa óbvia oposição pois que tudo sempre tem que se inverter tudo tão difícil e tão longo e tão cheio de referências e tão cheio de imagens violentas e tão cheio de rasgo e tanto sangue e tudo é tão enchente e é tanto é tanto tanto tanto por se passar que é de se perder neste achar a origem da nossa humanidade e cada um de nós terá de fazê-lo só e não é que isso aconteça em outro momento no Finnegans Wake em que a diversão da quebra que gera avanço passou pois que nada passa e estamos sempre no começo e não é isso ou aquilo é tudo tudo tudo tudo tudo junto em grande enorme gigantesca dionisitrágica tensão).*

ANA: E se daqui pra trás não seccionaremos juntos eu gostaria ao menos de falhar da minha jornada de lá de frente até aqui.

Eis a seguir o documento de meu regresso ainda em progresso e que de preguiça deixo prosseguir com a procissão.

Lazy and gentleman, uma examinação em torno da factivação para a encaminhação da Obra em Progresso, uma trilogia de indagação das origens.

Por fim, o teatro. Sua vista privialejada.

*Cartografia* (2018) apresentou deformadas cartas históricas em um áudio que carterava sua ambição de ferro de mostrar o real grafado em pura ironia de dureza cotidiana.

Um áudio que por vezes se cruza com o que está acontecendo.

Uma cena que às vezes se mostra.

Filtros trocados a todo momento para origens móveis de informação.

Um acontecimento para não saber o que aconteceu.

Um happening de palavras, palavras, palavras.

Continuando sem ter começado pela *Sobreposição* (2017) da imagem nas paredes inn ternas e ex tornas de um vídeo sobre minhas origens perdidas, as incertas e as achadas pelo caminho.

Construir a escavação, encontrar a projeção, localizar a migração.

Fica aqui o registro de que essa performance partia de um registro em vídeo que se perdeu por falhas técnicas e que boa parte do registro em vídeo dela se perdeu por falhas técnicas (Deus não joga dados, joga dominó). Fica aqui o registro de que este trabalho foi o que mais gostei porque esgarçava o que é dentro e fora – de mim, da galeria em que tudo se deu, da cidade, do país, do chão que piso ou que me enterro. Fica aqui o registro que eu quero matar a pessoa que não fez este registro direito e que se o corpo dela desaparecer vocês sabem por quem procurar.

E ainda em marcha ré-começamos sem começo pois que ainda não há teatro neste ato feicebuquiano. Oramos sem obra: é mamafesto este *Streaming* (2017).

Este fluxo ainda tende a se alargar e inundar arrastando a Sena que nada era em uma enchente de palavras, palavras, palavras.

Fica aqui o registro de que esse registro foi apagado das redes logo depois de ter sido transmitido ao vivo e que eu achava isso muito legal e genial pois ainda tinha algo de teatral nessa proposta de estar Face a Face naquele momento e aí veio a pandemia e jogou na banalidade tudo isso e ainda me roubou a ilusão de uma proposta original.

Ser ou não ser original. Arrancar da cena as origens como se fez desde a origem.

Me irritou que eu não conseguisse abandonar as palavras. Que raiva dessas palavras, palavras, palavras que não se transformam em ação! Que ódio, que ódio, que ode às

palavras! Que puta rancor do caralho que me veio disso tudo e que porra de tempestade de areia que me arrancou foi o chão.

BUM!

Bom.

O mundo dá voltas e gira em torno do próprio Eixú até chegar no mesmo lugar.

E aí Cage retornou de mim como uma VISÃO e Bernat ressurgiu de súbito como um FANTASMA. Duplos de mim. Corpos antigos meus vagando pela história RENASCENTE. E eu me lembrei de como as origens se rompem sempre na carne. E como numa *EPIFANIA* vi que as palavras não me perseguiram, eu as perseguia. Vi um próximo capítulo disso tudo em que as palavras, palavras, palavras, não deixam a cena, elas viram espaço, volume ALTO, voz DIVINA, dentro e fora ao mesmo tempo. Dentro e fora que já apareciam naquelas experiências mas um de cada vez e o rompimento da barreira era só *desejo*... Agora é vulto, espaço fantasma, espactro. Agora vejo a *atração* dos polos, choque de sentidos que descarga uma luz de raio divino, interrompe o escuro, parte a cena e se departe para morrer de volta no escuro. Uma palavra que retorna às origens, revém a quando começamos a falar pra imitar Deus, quando não sabíamos o que era dentro ou fora e todo o espaço era corpo e era uivo (ganido, palavra) por eras e heras e erros.

Suspeitas que ainda tenho de com formar. E romper e rejuntar. Espero poder falhar mais disso com vocês numa próxima gira. Ou numa capotagem. E poder errar mais em parábolas, melivras, malogros, em queda livre, nada mais que queda livre.

Fim

uma ova.

