

“Art thou there, truepenny?”: as traduções brasileiras do espectro de Hamlet em *Ulysses*

Pedro Luís Sala Vieira¹

Universidade Federal Fluminense

Resumo: A relação entre o *Ulysses* de James Joyce e *Hamlet* de William Shakespeare apresenta diversas camadas de significado. Shakespeare ecoa por todo o romance de Joyce por meio de citações diretas, referências e alusões à sua obra, além de uma presença oculta acessível apenas por meio de uma leitura crítica e atenta. A bibliografia envolvendo a relação entre os dois autores não deixa dúvidas de que Shakespeare é o autor mais relevante presente na obra de Joyce (Schutte, 1957; Bloom, 1996; Pelaschiar, 2015), e sua presença fragmentária transmite uma aura de espectro que paira sobre o romance e contribui de forma significativa para o seu enredo (Weir, 2015; Pugliatti, 2016). Este artigo discute de que forma estes aspectos foram considerados nas versões brasileiras da obra-prima de Joyce. No Brasil, *Ulysses* recebeu três traduções: Antônio Houaiss (1966), Bernardina Pinheiro (2005) e Caetano Galindo (2012). O recorte da análise das passagens selecionadas para este artigo terá como ênfase o caráter espectral do intertexto hamletiano na obra de Joyce.

Palavras-chave: *Ulysses*; *Hamlet*; Joyce; Shakespeare; Traduções.

Quando pensamos em *Ulysses*, a referência mais natural que vem à mente é a *Odisseia*, de Homero. Afinal, o romance de Joyce, se explicarmos de forma simplificada, é uma paródia moderna do épico grego. Apesar dessa correlação explícita entre os autores, a presença de Shakespeare em Joyce constitui um capítulo à parte na história da crítica joyciana. A relação entre James Joyce e William Shakespeare atravessa diversas camadas de significado. O eco de Shakespeare ressoa em toda a produção literária de James Joyce não apenas na condição de referência ou alusão, mas também através de uma presença oculta cujo acesso se concretiza por meio de uma leitura atenta e aprofundada de sua obra. Essa presença é mais acentuada em *Ulysses*, considerada a obra-prima de excelência do autor irlandês, na qual a peça *Hamlet* desempenha um papel crucial para o desenvolvimento do enredo e para a construção de significados, a ponto de discutirmos a existência de um *Hamlet* de Joyce no decorrer do romance cuja centralidade se situa na teoria apresentada por Stephen Dedalus na Biblioteca Nacional de Dublin.

Este artigo deriva de uma pesquisa cujo propósito é discutir a intertextualidade entre *Hamlet* e *Ulysses* nas traduções brasileiras do romance. Esta pesquisa parte do pressuposto que as traduções do romance devem levar em consideração a complexidade envol-

¹ Graduado em Letras Português-Inglês (2015) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro 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 hamletiana nas traduções brasileiras de *Ulysses*, de James Joyce. É professor de Inglês do Quadro Efetivo da Fundação Municipal de Educação de Niterói e professor substituto de Didáticas e Prática de Ensino de Letras Português-Inglês da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: pedrosala28@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3038-5258>

vendo os componentes dessa intertextualidade. No Brasil, *Ulysses* recebeu três traduções que contribuíram decisivamente – mas de formas diferentes – para a recepção da obra em nossa cultura: Antônio Houaiss (Civilização Brasileira, 1966), Bernardina Pinheiro (Objetiva, 2005) e Caetano Galindo (Penguin/Companhia das Letras, 2012). Com ênfase no caráter espectral que caracteriza a relação entre os dois autores no âmbito de suas obras literárias, o recorte aqui escolhido se limitará à discussão de três passagens do romance, ambas correlacionadas à questão do espectro na peça shakespeariana, com a finalidade de observar como os tradutores brasileiros recriaram esses elementos em seus respectivos textos de chegada. Os excertos em inglês provêm da edição da Random House, de 1986, conhecida como *Gabler Edition*.

Antes de adentrar nas referências hamletianas nas traduções, é fundamental situar o lugar de Shakespeare nos estudos joycianos. Podemos apontar como exemplos de bibliografia de relevância a obra de William Schutte, intitulada *Joyce and Shakespeare: A Study in the Meaning of Ulysses*, da editora da Yale University. Esse livro resulta da tese de doutorado de William Schutte na universidade em questão, e que oferece uma análise crítica das referências e alusões a Shakespeare no decorrer do romance. Temos Adaline Glasheen trazendo à luz essas referências em *Third Census to Finnegans Wake* (1977). Ainda que não trate da ótica shakespeariana em *Ulysses*, Glasheen traz à luz a relevância – ou mesmo influência – da obra de Shakespeare para a compreensão de *Finnegans Wake*. Outra obra crítica de relevância que trata desta inter-relação é a contribuição de Vincent Cheng: *Shakespeare and Joyce: a study of Finnegans Wake* (1984), uma contribuição significativa para o desvelamento do Shakespeare oculto em *Finnegans Wake*. Essas três obras foram fundamentais para criar uma base bibliográfica que servisse de referência para diversas pesquisas que viriam a surgir no futuro sobre essa relação entre os dois autores.

Mais próximo de nosso tempo, destaco o conjunto de ensaios e artigos organizado pela pesquisadora italiana Laura Pelaschiar e publicado em 2015 pela Syracuse Press e intitulado *Joyce/Shakespeare*. No mesmo ano, David Weir publicou *Ulysses Explained: How Homer, Dante and Shakespeare Inform Joyce's Modernist Vision*, pela Palgrave Macmillan. Weir aponta que os precursores de Joyce são fundamentais para construir a estética modernista joyciana em *Ulysses*: a estrutura narrativa da obra possui motivação clássica, sob influência dos épicos gregos de Homero; a forma apresenta motivação medieval, bebendo na fonte da *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, outro autor fundamental na formação literária de Joyce; o enredo, por sua vez, possui caráter renascentista e shakespeariano. Em 2016, ano em que se celebrou o 400º da morte de Shakespeare, o grupo Joyce Studies in Italy, sob liderança de John McCourt, organizou um conjunto

de artigos intitulado *Shakespearean Joyce/Joycean Shakespeare*, com contribuições relevantes sobre aspectos envolvendo os dois autores de diversos estudiosos da obra de Joyce oriundos do mundo todo.

Discutir quem é o Shakespeare de James Joyce implica em comentar as definições de intertextualidade. T. S. Eliot, em seu ensaio *Tradição e Talento Individual*; na concepção de Eliot, nos termos deste ensaio, todo autor deve ter uma consciência histórica, isto é, consciência a respeito de seus precursores e de que os textos literários não existem de forma autônoma: toda obra pertence a uma tradição literária e coexiste de forma sincrônica com obras e autores do presente e do passado. Estamos falando, em outras palavras, da relação entre vivos e mortos, presente e passado, coexistindo na forma da tradição literária.

Harold Bloom, que dedicou um capítulo de seu *Cânone Ocidental* para tratar da relação agônica entre Joyce e Shakespeare, aponta que as referências ao bardo – denominadas pelo estudioso como “obsessivas” – enxameiam tanto *Ulysses* quanto *Finnegans Wake* – “Shakespeare-soaked epics”, em suas palavras. Além disso, o crítico norte-americano considera que *Ulysses* como “se fundou em uma amálgama curiosa entre Odisseu e Hamlet” (2013, p. 412), situando o herói homérico e o herói trágico no mesmo patamar de relevância. Sem dúvidas, dentre as peças shakespearianas referenciadas no romance, *Hamlet* ocupa um lugar de proeminência, por ecoar de forma mais significativa no diálogo que traça com temáticas fundamentais na obra de Joyce; como o tema da paternidade, a relação entre autor e obra, e a questão do adultério, da além de todas essas temáticas, a usurpação.

Pensando em todas essas camadas, como recriar os ecos, as alusões, as referências shakespearianas que tratam da peça *Hamlet* nos *Ulysses* brasileiros, conforme coloco no título da apresentação – nas traduções de Antônio Houaiss, Bernardina Pinheiro e Caetano Galindo, os responsáveis por trazer o romance para a nossa língua brasileira, digamos assim.

O tradutor, ao verter uma obra literária que propõe desafios estéticos substanciais, também se depara com uma espécie de labirinto, tendo em vista que se deve decidir entre diferentes caminhos que podem levar a diferentes conclusões e desfechos imprevisíveis. Dentre os caminhos que se desdobram no percurso labiríntico da tradução, surge a questão da intertextualidade do texto literário. Diante do tradutor, o intertexto abre um novo labirinto dentro da multiplicidade em que consiste o processo tradutório. A intertextualidade situa o tradutor no entrelugar da obra a ser traduzida – o caminho principal do labirinto – e a obra referenciada a ser traduzida – o caminho que se desdobra dentro do próprio labirinto.

A intertextualidade não possui uma definição consensual na bibliografia dos estudos literários, sendo possível defini-la de variadas formas. Podemos retornar à Harold Bloom (1997) e sua angústia da influência para discutir a relação entre autores precursores e sucessores. De acordo com a sua teoria, o corpo da tradição literária é alimentado pelo constante embate advindo da relação agônica entre autores do passado e do presente – portanto, entre os vivos e os mortos. Esta concepção dialoga com a ideia de tradição de Eliot anteriormente mencionada, embora esta propusesse uma relação mais harmônica entre os autores da mesma tradição. Se situarmos ambas as definições dentro de uma noção intermediária, chegamos à conclusão de que a tradição é o resíduo entre o que se escreve, se imita e permanece, consolidando-se no fio da história denominado tradição. Não se trata de negar a originalidade, mas de situar esta originalidade como tributária de algo precedente – o precursor – que incide de forma sincrônica no texto ao invés de diacrônica.

Roland Barthes, por sua vez, se volta ao leitor, ao receptor, para discutir sua definição de intertextualidade. De acordo com o semiologista francês, o leitor seria o responsável por conferir unidade às citações que se inscrevem no texto literário. Neste caso, o intertexto não se define por sua origem (o texto anterior evocado) mas ao seu destino – o leitor que lhe atribui vida ao construir a relação entre os textos. Jonathan Culler se refere à intertextualidade como o “corpo intersubjetivo de conhecimento”, ou seja, aquele conhecimento que se associa a uma memória cultural e coletiva que possibilita a leitura do intertexto, o acesso às citações e às referências demarcadas no texto. Este aspecto da memória é essencial para compreender a intertextualidade, e se torna complexa quando tratamos desta noção na tradução, onde há um contato, um choque entre línguas e culturas diversas, entre contextos históricos diversos. Cada tradução, portanto, além de estar situada em determinado contexto sócio-histórico e se originar de diferentes projetos tradutórios, também reflete uma determinada ideia sobre como se deve traduzir literatura.

Segundo Walter Benjamin, a tarefa do tradutor consiste em ressoar na língua de chegada o modo de intencionar do texto de partida. Em contraposição à concepção burguesa de linguagem, na qual esta serviria como instrumento precípua de comunicação, Benjamin ressalta que o tradutor deve renunciar à transmissão do elemento comunicável/referencial do texto-fonte – pois esta tarefa já foi cumprida pelo autor – para dedicar-se a buscar o “modo de visar”, isto é, transformar o simbolizante – o limite da linguagem – no simbolizado – o devir da linguagem. O tradutor deve, portanto, preocupar-se com a reconfiguração do “não comunicável” da obra de arte verbal. Haroldo de Campos estende essa concepção benjaminiana de linguagem para definir a tradução do texto literário como recriação ou mesmo transcrição, constituindo igualmente um trabalho de interpretação

e crítica, pois se trata da apresentação de uma nova perspectiva crítica sobre a obra e o autor. Traduzir, portanto, é fundamental não apenas para aumentar o escopo de leitores em potencial da obra em questão, mas também contribuir para a sua expansão sob o viés da interpretação e da crítica, trazendo luz a outros aspectos do texto original.

A relação espectral na intertextualidade shakespeariana em James Joyce já fora discutida por outros pesquisadores que se debruçaram sobre o tema. Benjamin Boysen (2005), partindo do pressuposto de que o acesso ao conhecimento de nossa própria natureza depende do acesso aos nossos precursores, concebe Shakespeare como um exemplo de precursor para Joyce, exercendo um limite sobre este:

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 (p. 162).

Diante do peso limitante advindo do espectro dos autores do passado, o artista do presente busca suplantar esse limite, utilizando-se da arte para substituir a fonte contingente de sua natureza (os precursores) com algo que seja de sua autoria.

Esta visão de Shakespeare como um espectro na obra de Joyce também ecoa em estudo conduzido por Fritz Senn, Jolanta Warwizicka e Veronika Kovacs (2016). No artigo *Spectral Shakespeare in Ulysses translations*, os pesquisadores – especialistas em Joyce e nos estudos da tradução – observam de que forma as referências shakespearianas ressurgem em traduções de *Ulysses* para o alemão, o francês, o espanhol, o italiano, o polonês e o húngaro. Dentre as conclusões alcançadas, o trio de joycianos considera que as traduções muitas vezes não reverberam as alusões shakespearianas em sua plenitude, seja por conta de limitações linguísticas, seja em virtude da ausência de traduções canônicas da obra shakespeariana na língua/cultura de chegada, o que não necessariamente reduz a relevância da tradução: “It is a commonplace that translations inevitably fall short, *Ulysses* contains vitally more Shakespeare than its translations can ever devise, not alone in quantity, the number of echoes, but above all in the dynamic reverberations within an intricate network” (p. 151). As características da cultura-alvo, portanto, também influenciam nesta reconstrução do Shakespeare de Joyce em outra língua. Conforme se observa nestes estudos relevantes sobre a relação Joyce/Shakespeare, o bardo possui um caráter espectral na obra do irlandês, sobretudo no que tange a peça *Hamlet*. Pelaschiar (2015) caracteriza a pesquisa de Shakespeare e Joyce como desafiadora e penosa, pois Shakespeare é oculto e fragmentário na obra de Joyce – o espectro.

Há uma passagem de “Cila e Caribdis” em que Stephen define o que seria um espectro:

– What is a ghost? Stephen said with tingling energy. One who has faded into impalpability through death, through absence, through change of manners. Elizabethan London lay as far from Stratford as corrupt Paris lies from virgin Dublin. Who is the ghost from *limbo patrum*, returning to the world that has forgotten him? Who is King Hamlet? (*U* 9. 147-151).

O *limbo patrum* é o limbo dos mortos que não alcançaram a redenção e estão em suspenso, vagando indefinidamente no mundo dos vivos. Paris aqui é citada pois Stephen havia voltado de Paris para Dublin, sua terra natal, e traça um paralelo com a distância de Stratford-upon-Avon, terra natal de Shakespeare, para Londres, o *locus* do sucesso literário e artístico do bardo. O espectro é o impalpável, o intangível, o ausente, mas o ausente que deve permanecer oculto. Mas é um oculto que se torna presente, causando a assombração. A pergunta que encerra o trecho acima evoca não apenas a discussão sobre quem encarna a figura do Rei Hamlet, que constituiria o próprio Shakespeare nos termos da tese de Stephen, mas também o questionamento a respeito do próprio Shakespeare que ocupa um espaço significativo na obra de Joyce: quem é o Shakespeare de James Joyce?

O “Hamlet” de Joyce começa a ser elaborado desde o princípio, desde a cena que se inicia no topo da Martello Tower. Esta torre outrora utilizada para defesa do território britânico, com vista para a baía de Sandycove, no subúrbio de Dublin. Nesta torre onde vivem Buck Mulligan, Stephen Dedalus e Haines. Esta torre, que nos termos do próprio Haines, lembra nada mais nada menos do que Elsinore. O cenário inicial de *Ulysses* ecoa o cenário predominante de *Hamlet*. O sobrenome de Stephen ecoa o labirinto do Minotauro e a questão da paternidade. Dédalo, de acordo com o mito grego, é o arquiteto do labirinto no qual ele mesmo se perdeu, além de ser sinônimo do próprio labirinto (Grimal, 2013). Além disso, é o nome de um pai – o de Ícaro, que morreu ao voar muito próximo do sol. Stephen Dedalus é Hamlet, nome de um filho atormentado pelo fantasma do pai. Stephen Dedalus é atormentado pelo fantasma da mãe. No topo da Martello Tower, rememora-se de um sonho que teve com o fantasma de sua mãe:

Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. *On me alone*. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees. Her eyes on me to strike me down (*U* 1.273-6; grifo nosso).

A passagem grifada é uma referência à seguinte fala de Horácio em *Hamlet*: “It beckons you to go away with it, / As if it some impartment did desire / To you alone” (I.iv.58-60). Nesta cena, o espectro do rei Hamlet surge para Horácio, Hamlet e os sentinelas Bernardo e Marcelo, e a aparição solicita que Hamlet o acompanhe. O espectro deseja estar a sós com Hamlet. *To you alone*, portanto, remete ao momento de contato entre rei e filho. *On me alone* representa a forma como Stephen Dedalus reage perante ao espectro da mãe. No caso, ele se refere sobretudo à forma como o espectro da mãe o olha, como se solicitasse algo dele, como estivesse tentando se comunicar com ele de alguma forma.

Nas traduções em questão, a recriação consiste em reproduzir no contexto da prosa de Joyce a alusão à cena espectral em ambas as obras. O objetivo não consiste em observar impropriedades linguísticas na tradução do trecho aludido, mas a presença ou a omissão de camadas profundas de significado provenientes da intersecção das duas obras.

A descrição da figura espectral levada a cabo pelos tradutores é distinta, conforme pode-se verificar na tabela abaixo:

HOUAISS	Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar a minha alma. Em mim sòmente (p. 12).
PINHEIRO	Seus olhos vidrados, fitando de dentro da morte, para sacudir e subjugar a minha alma. Só em mim (p. 35).
GALINDO	Seus olhos baços, fitando fixos, dentre os mortos, por abalar e dobrar minha alma. Só em mim (p. 107).

Na versão de Houaiss, temos “olhos perscrutadores”, ou seja, olhos que penetram, que perguntam algo, aludindo à profundidade dos olhos do espectro. Quanto a “olhos vidrados” em Pinheiro, a imagem evocada é distinta: os olhos remetem à paralisia, a algo petrificado, aludindo à ideia de morte. Os “olhos baços” de Galindo, por sua vez, aludem à palidez, a algo que perdeu o brilho próprio, também consistindo na concepção de morte. Temos, portanto, um contraste entre a tradução de Houaiss e as duas posteriores nesse sentido. Pinheiro e Galindo retomam o caráter mórbido e espectral de *glazing eyes*, contribuindo para formar o semblante da morte da cena.

Quanto à referência do trecho de *Hamlet*, a decisão de Houaiss para verter *On me alone* nos chama atenção por modificar o foco do objeto para o advérbio: “Em mim sòmente”. Do ponto de vista sonoro, a centralidade se desloca para a circunstância na qual o objeto, e não para a unicidade do ser caracterizada pelo contexto: o fantasma de Hamlet tem interesse exclusivo em conversar com o filho, enquanto o alvo do espectro da mãe

consiste no próprio filho na projeção inconsciente de seu sonho. A escolha pelo pronome oblíquo tônico por Pinheiro e Galindo conferem centralidade ao ser, ao objeto da ação, a figura do Stephen Dedalus: “Só em mim”. Esta distinção do caráter tônico nas traduções descreve uma diferença significativa entre o inglês e o português no uso de pronomes, principalmente quanto à tradução de “alone”, que também pode significar “sozinho” em sua versão mais literal. As escolhas de Pinheiro e Galindo atribuem maior enfoque à figura do Stephen Dedalus como alvo da aparição de sua mãe tal qual Hamlet era o alvo de seu pai, ambos evocando um elo de comunicação entre a vida e a morte.

Em *Proteu*, terceiro episódio do romance de Joyce, Stephen caminha por Sandymount Strand depois de encerrar seu expediente na escola em que leciona. Todo o episódio é constituído de um monólogo interior que preenche a sua caminhada à Dublin. Uma de suas variadas reflexões se origina quando ele avista a Martello Tower: “Take all, keep all. My soul walks with me, form of forms. So in the moon midwatches I pace the path above the rocks, in sable silvered, hearing Elsinore’s tempting flood (U 3. 279-281)”. O caminhar sobre as rochas de Stephen evoca a imagem de um flutuar, como um fantasma perambulando, um ser invisível e ausente, mas que surge como matéria em contraponto ao espírito. Neste trecho, o espectro de Hamlet novamente vem à tona: a expressão *sable silvered*, utilizada por Stephen Dedalus para descrever o solo sobre qual caminha provém da peça shakespeariana, remetendo à descrição feita por Horácio a Hamlet sobre como aparentava a figura do pai – a única referência à forma do espectro em toda a peça:

HAMLET

His beard was grizzled, no?

HORATIO

It was as I have seen it in his life, a sable silvered

(I. ii, 239-242)

Além da referência à aparência do espectro, a passagem resguarda outra alusão shakespeariana que remonta a outro instante do próprio romance: *Elsinore’s tempting flood*. Esta referência a Elsinore traça um paralelo com a alusão evocada por Haines em “Telêmaco”. A passagem em destaque corresponde às palavras de Horácio no primeiro ato de *Hamlet*, no momento em que alerta o príncipe do perigo de ser atraído pelo fantasma do pai para as profundezas do mar que banha o castelo:

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,
And there assume other horrible form
Which might deprive your sovereignty of reason,
And draw you into madness? Think of it-
The very place puts toys in desperation
Without more motive, into every brain
That looks so many fathoms to the sea
And hears it roar beneath.
(I. iv, 69-78; grifos nossos)

Esta fala de Horácio apresenta diferentes interpretações em virtude das distintas versões da peça. O segundo *in-quarto* constitui a versão mais extensa da peça, abrangendo um total de 3.674 versos. A versão do *Folio*, por sua vez, omite 222 versos do segundo quarto e acrescenta 83 versos inéditos em relação às publicações anteriores. Dentre as omissões, incluem-se os quatro versos finais da fala de Horácio referida acima, modificando decisivamente o significado do alerta de Horácio. Na concepção de Philip Edwards (2003), responsável pela edição da peça da coleção da New Cambridge Shakespeare, esta omissão resulta numa alteração da percepção que se constrói sobre o poderio do espectro em causar danos à mente de Hamlet. Com a inserção desses versos, é Elsinore que desperta a ideia de suicídio, e não o espectro, ao contrário do que ocorre com a omissão desses versos.

Ao citar as palavras de Horácio, Haines tem a intenção de exaltar a torre, destacando a sua presença na costa litorânea na qual se encontravam, da mesma forma que o castelo de Elsinore constituía uma presença significativa na costa dinamarquesa, consistindo não apenas como o núcleo do poder no contexto da peça mas também o centro de todos os eventos principais da trama. A torre em que moravam, portanto, repercute na memória de Haines, um inglês de Oxford, como o cenário de uma das obras mais significativas da literatura ocidental. Um contraste, no entanto, vem à tona: enquanto a citação de Haines remete à arquitetura e à estrutura física da torre e de sua presença perante o mar, o texto de Horácio se referia ao cume do penhasco, concentrando o temor quanto às reais intenções do espectro: “[...] the dreadful summit of the cliff / That beetles o’er his base into the sea”. A retórica de Horácio, portanto, não realça a grandeza do castelo, mas a sua fragilidade diante do aterrorizante cume que sobressai em relação à base da sua construção. A fala de Haines, portanto, naturalmente se direciona aos cumes e as torres e a forma como estas se sobrepujam ao mar, criando uma atmosfera psicológica intensa que justificaria o “toys of desperation” do trecho omitido no *Folio*.

Vejamos os diferentes caminhos percorridos pelas traduções na recriação do intertexto hamletiano:

HOUAISS	Tomem tudo, retenham tudo. Minha alma caminha comigo, forma das formas. Assim aos meios-quartos da lua palmilho o trilho acima das rochas, em areia prateada, ouvindo a maré aliciante de Elsinore. (p. 50)
PINHEIRO	Pegue tudo, fique com tudo. Minha alma caminha comigo, forma das formas. Assim sob as meias-vigílias da lua eu ando a passos largos pelo caminho acima das rochas, de areia prateada, ouvindo a torrente tentadora de Elsinore. (p. 66)
GALINDO	Pegue tudo, fique com tudo. Minha alma caminha comigo, forma das formas. Assim nos turnos da lua transponho a trilha sobre as pedras, em sable argentado, ouvindo a maré tentadora de Elsinore. (p. 151)

No caso de *sable silvered*, tanto Houaiss quanto Pinheiro optam por *areia prateada*, enquanto Galindo verteu para *sable argentado*. O uso de *areia prateada* constitui naturalmente uma descrição do caminho percorrido por Stephen. A camada shakespeariana, no entanto, acrescenta a alusão ao espectro do pai de Hamlet, situando Stephen como um fantasma perambulando uma trilha solitária, avistando de longe uma torre habitada por pessoas que ele despreza. Stephen aqui se reveste do caráter espectral, tomando consciência de sua alma como elemento que rege e orienta seu destino, sendo alma aqui entendida como sinônimo de mente – *My soul walks with me, form of forms*².

No caso de Galindo, a descrição de Horácio é evocada pelo termo *sable*: ao mesmo tempo que *sable* é sinônimo de “saibro”, um tipo de areia grossa encontrada em determinadas regiões litorâneas, também se refere à cor dos brasões negros na heráldica. Na peça shakespeariana, de acordo com Phillip Edwards (2003), *sable silvered* significa “black touched with white” (p. 105), descrevendo uma tonalidade que mistura aspectos de preto e branco, desenhando a imagem de uma barba preta com detalhes prateados.

No caso de *Elsinore's tempting flood*, temos uma referência direta ao primeiro ato da peça no momento em que Hamlet vai ao encontro do espectro do pai. Nas traduções, temos o uso da palavra “maré” nas versões de Houaiss e Galindo, trazendo leveza a uma expressão que possui peso - afinal, a cena se trata de morte, ou da possibilidade da morte. Pinheiro, ao usar *torrente* para verter *flood*, transmite a carga de violência e abundância do termo em inglês. Horácio, no entanto, quis dizer que o fantasma poderia conduzir

² *Form of forms* refere à metafísica aristotélica que defende a mente – no caso, a alma - como a força motriz do corpo (Gifford; Seidman, 1988, p. 32).

Hamlet em direção ao mar, e não o mar que conduziria Hamlet. Temos, portanto, uma diferença interpretativa que se relaciona também com as diferentes versões de Hamlet.

No capítulo nono, “Cila e Caribde”, a teoria de Stephen que entrelaça a tragédia de Shakespeare como um reflexo de sua vida é invariavelmente refutada por sua audiência. Russell, um dos presentes à palestra, argumenta que a vida do poeta não deveria ser matéria de relevância num exame crítico de sua obra, mas exclusivamente o que ele escreveu em vida. Stephen reage internamente à crítica: “Art thou there, trupenny?” (U 9.182). Esta reação se refere às palavras de Hamlet ao fantasma de seu pai no momento em que ele estava prestes a jurar com Marcelo, Bernardo e Horácio que eles nunca contariam o que viram uma aparição diante de seus olhos: Ha, ha, boy! Sayst thou so? *Art thou there, truepenny?* / Come on, you hear this fellow in the cellarage. / Consent to swear” (I, v, 149-152; grifo nosso). Segundo Phillip Edwards (2003), “truepenny” significa “trust fellow”, remetendo a alguém de confiança, um amigo próximo – e é por isso que o termo está carregado de ironia, uma vez que o próprio Hamlet não estava seguro neste ponto sobre a autenticidade da identidade do fantasma. Nas traduções, diferentes escolhas foram tomadas para verter o contraponto irônico de Stephen à crítica de Russell:

HOUAISS	Estás tu aí, ó veraz (p. 215)
PINHEIRO	Você está aí, meu chapa? (p. 230)
GALINDO	Estás aí, companha meu? (p. 343)

Houaiss escolheu um padrão mais formal em português: “Estás tu aí, ó veraz” (p. 215), já Pinheiro emprega uma linguagem mais coloquial: “Você está aí, meu chapa?” (p. 230). Galindo traduziu como “Estás aí, companha meu?” (p. 343), o que transmite um caráter mais irônico. O “veraz” de Houaiss é uma palavra que se refere ao que é verdade ou produz a verdade, focalizando o sentido de confiável de “truepenny”. Falta, no entanto, o elemento irônico que o termo “veraz” não comporta com tanta precisão. O termo “chapa” de Pinheiro e “companha” de Galindo trazem à tona o sentido de “trustworthy”, isto é, alguém de confiança, tendo ambos empregando o pronome “meu”, aproximando o texto traduzido de um português mais oral, mais próximo da linguagem falada – o que se conecta ao caráter oral da linguagem teatral, associada ao mundo de Shakespeare. Além disso, a tradução de Galindo, ao decidir concluir a frase com o pronome, produz uma estranheza que contribui para acrescentar uma camada de ironia na citação shakespeariana. A cena shakespeariana, portanto, é recriada sob diferentes prismas pelos tradutores.

Os exemplos discutidos acima são evidências das diversas possibilidades de recriação do intertexto hamletiano. No caso da obra *Ulysses* e na sua relação intertextual com Shakespeare, especialmente no caso singular de *Hamlet*, a presença de Shakespeare possui um caráter espectral devido ao seu viés oculto e fragmentado. Essa forma de se apresentar na obra de Joyce, e a apropriação que Joyce faz da peça de Shakespeare para produzir determinados efeitos de significado em seu romance, se torna ainda mais complexo no processo tradutório. Ainda há mais a se investigar nos estudos da tradução quanto à (im)possibilidade de recriar o intertexto na língua de chegada. Traduzir é recriar, é criar um novo texto – e, portanto, um novo intertexto. A relação entre Joyce e Shakespeare é um campo de investigação que abre muitas possibilidades de reflexão e discussão. Apesar da vasta bibliografia a respeito dessa conexão, o estudo sobre a presença de Shakespeare através das traduções para outras línguas ainda carece de mais estudo e aprofundamento crítico e teórico.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.
- BLAMIRE, Harry (1966). *The New Bloomsday Book: a Guide through Ulysses*. 3ª ed. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- 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.
- BLOOM, Harold (1997) *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOYSEN, Benjamin. On the spectral presence of the predecessor in James Joyce – With special reference to William Shakespeare. *Orbis Litterarum*, n. 60, p. 159–182, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Nova York: Random House, 1986.
- JOYCE, James. (1966) *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- JOYCE, James. (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.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

McCOURT, John. Joyce's Shakespeare: A View From Trieste. In: *Joyce/Shakespeare*. Organizado por Laura Pelaschiar. Syracuse: Syracuse University Press, 2015, p. 72-88.

PELASCHIAR, Laura. Introduction. In: *Joyce/Shakespeare*. Organizado por Laura Pelaschiar. Syracuse: Syracuse University Press, 2015, pp. vii-xiii.

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

SENN, Fritz; WAWRZYCKA, Jolanta; KOVÁCS, Veronika. Spectral Shakespeare in Ulysses Translation. In: *Shakespearean Joyce / Joycean Shakespeare*. Organizado por John McCourt. Roma: Anicia, 2016, pp. 131-152.

SCHUTTE, William M. *Joyce and Shakespeare: A Study in the Meaning of Ulysses*. New Haven: Yale University Press, 1957.

THORNTON, Weldon. *Allusions in Ulysses: A line-by-line reference to Joyce's complex symbolism*. Nova York: Simon and Shutter, 1973.

WEIR, David. *Ulysses Explained: How Homer, Dante and Shakespeare inform Joyce's modernist vision*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015.

