

Q O R P U S

ISSN 2237-0617 VOLUME 9 NÚMERO 3 DEZ 2019

ESPECIAL JAMES JOYCE



UFSC/PGET

QORPUS

VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL

JAMES JOYCE

ISSN 2237-0617

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

Organização e edição do Especial James Joyce

Fedra Rodríguez - editora convidada
Vitor Alevato do Amaral (UFF) - editor convidado

Editores-chefes

Aurora Bernardini (USP)
Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)
Sérgio Medeiros (UFSC)

Conselho editorial

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)
Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)
Cláudio Cruz (UFSC)
Clélia Mello (UFSC)
Donaldo Schuler (UFRS)
Emilie Sugai (dançarina-performer)
Fábio de Souza Andrade (USP)
Lúcia Sá (University of Manchester)
Luci Collin (UFPR)
Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)
Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
Piotr Kilanowski (UFPR)
Odile Cisneros (University of Alberta)
Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Revisão geral

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)
Vássia Silveira (UFSC)

Publicação e editoração eletrônica

Vássia Silveira (UFSC)

Projeto gráfico

Vássia Silveira (UFSC)

Imagem da capa

Sérgio Medeiros

<http://qorpuspget.paginas.ufsc.br>
www.facebook.com/revistaqorpus

QORPUS

VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL
JAMES JOYCE
ISSN 2237-0617

SUMÁRIO

Apresentação09

Ensaaios

Translators, Titles, Texts: Reading the First Two Words of Finnegans Wake 15
Patrick O'Neill

Tradutores, títulos, textos: a leitura das duas primeiras palavras de Finnegans Wake. 29
Patrick O'Neill. Trad. Vitor Alevato do Amaral e e Isabela Martins

Rememranças oníricas de Finnicus a Finn 45
Donaldo Schüller

Derivas en la lectura de *Dublineses* 58
Martha Lucía Pulido Correa

Artigos

Joyce, Brancusi e Matisse: traços (in)compreensíveis 69
Sérgio Medeiros

FINNEGANS WAKE: uma tentativa de travessia em português 78
Dirce Waltrick do Amarante

***Do rio-romance à literatura dramática and back again – navegando
o Finnegans Wake*** 90
Tarso do Amaral de Souza Cruz

A escrita opaca de Samuel Beckett, após *Finnegans Wake* e James Joyce 97
Larissa Ceres Lagos

De *Stephen Hero* a *Finnegans Wake*: James Joyce e seu projeto estético 106
Leide Daiane de Almeida Oliveira

**The Portrait of the Artist as a Satanic Man: Stephen's Pride
and the Presence of Milton** 118
Renata D. Meints Adail

Apropriação e transgressão no monólogo interior de *Ulysses* 131
Camila Hespanhol Peruchi

Traduções

Juto & Muto (um excerto do <i>Finnegans Wake</i>)	151
Caetano Galindo	
Dois poemas de <i>Pomes Penyeach</i>	158
Vinícius Alves	

Resenha

<i>James Joyce and the Matter of Paris</i>, de Catherine Flynn.	163
Fedra Rodríguez	

Entrevistas

Interview with Fritz Senn	171
Vitor Alevato do Amaral	
Entrevista com Fritz Senn	176
Vitor Alevato do Amaral	
Entrevista con Marcelo Zabalo, traductor de Joyce al castellano	181
Luis Henrique Garcia Ferreira	
Entrevista com José Roberto Basto O'Shea	200
Emily Arcego e Bruna Silva Fragoso	

QORPUS

VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL

JAMES JOYCE

ISSN 2237-0617

APRESENTAÇÃO



É com muito prazer que apresentamos este número especial da revista *Qorpus* dedicado a James Joyce. Ele é fruto do “I Workshop in Progress” do grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil, ocorrido nos dias 6 e 7 de junho de 2019, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Este número especial está dividido em cinco seções: “Ensaaios”, “Artigos”, “Traduções”, “Resenha” e “Entrevistas”.

Em “Ensaaios”, Patrick O’Neill nos brinda com uma irreverente gama de possibilidades de tradução do título de *Finnegans Wake*. “Translators, Titles, Texts: Reading the First Two Words of *Finnegans Wake*” (“Tradutores, títulos, textos: a leitura das duas primeiras palavras de *Finnegans Wake*”) é uma divertida reflexão sobre os desafios enfrentados por tradutores de *Finnegans Wake* para mais de uma dezena de línguas. Agradecemos ao Laboratório de Tradução da Universidade Federal Fluminense pela tradução do texto para a língua portuguesa.

O ensaio de Donaldo Schuler, tradutor brasileiro de *Finnegans Wake* completo, “Rememranças oníricas de Finnicius a Finn” nos leva por um erudito e revelador passeio de *Ulysses* a *Finnegans Wake*, que nos ensina que “rememorar não é o mesmo que recordar, rememorar é recolher membros do que se desmembrou, é refazer o desfeito”. Ainda na seção “Ensaaios”, o texto de Martha Pulido, “Derivas en la lectura de *Dublineses*”, parte do conceito de dislocação, de Fritz Senn, para tentar iluminar um “erro” de tradução de Cabrera Infante em *Dublineses*, o que terminou por levá-la à obra “Simón el Mago”, do escritor colombiano Tomás Carrasquilla.

Na seção “Artigos”, “Joyce, Brancusi e Matisse: traços (in)compreensíveis”, Sérgio Medeiros discorre sobre os trabalhos de ilustração do escultor romeno Constantin Brancusi e do pintor francês Henri Matisse e os contextualiza quanto à sua gênese e processo de desenvolvimento. Enquanto Brancusi havia desenhado “um símbolo de Joyce”, Matisse aproximou, através de suas criações, o Ulisses homérico do joyciano.

Em “*Finnegans Wake*: uma tentativa de travessia em português”, Dirce Waltrick do Amarante traz à tona a miríade de possibilidades de leitura e significados que o tradutor pode atribuir às frases e palavras contidas no multifacetado *Finnegans Wake*, tendo apenas como bússola os estudos empreendidos por outros tradutores e estudiosos que, como ela, decidiram tomar para si a tarefa de tentar desbravar uma das obras do universo joyciano.

“Do rio-romance à literatura dramática *and back again* – navegando o *Finnegans Wake*”, de Tarso do Amaral de Souza Cruz, é uma tentativa de apresentar uma forma de acesso a *Finnegans Wake* pela noção de haroldiana de ‘romance-rio’ conjugada à centralidade que tem a noção de conflito para todo o ‘projeto’ da obra joyciana.

Em “A escrita opaca de Samuel Beckett, após *Finnegans Wake* e James Joyce”, Larissa Lagos examina o modo como se deu a construção da relação entre Samuel Beckett e James

Joyce, este tendo sido uma grande influência na carreira literária do primeiro, especialmente no início. De “Home Olga” aos “Enuegs”, o artigo analisa os pormenores da escrita beckettiana, que traz os influxos do conterrâneo também expatriado na França, evidentes nos diversos jogos linguísticos contidos em cada um dos textos de Beckett.

Em *De Stephen Hero a Finnegans Wake: James Joyce e seu projeto estético*”, Leide Daiane de Almeida Oliveira esquadriha a correspondência que existiria entre *Stephen Hero* e *Finnegans Wake*, já que o primeiro já trazia os primeiros esboços dos malabarismos linguísticos que posteriormente atingiriam seu ponto máximo no complexo romance joyciano de 1939.

“The Portrait of the Artist as a Satanic Man: Stephen’s Pride and the Presence of Milton”, de Renata D. Meints Adail, destaca, da rede intertextual da obra de Joyce, a relação com John Milton, traçando as relação de *Paradise Lost* com *Stephen Hero* e *A Portrait of the Artist as a Young Man*, especialmente no que diz respeito ao uso da palavra *pride* (orgulho).

Em “Apropriação e transgressão no monólogo interior de *Ulysses*”, Camila Hespanhol Peruchi discute as formas de representação da consciência das personagens em *Ulysses*. A autora destaca o trabalho de Joyce com o monólogo interior e o discurso indireto livre. Para isso, ela seleciona passagens da obra e nelas discute, de forma clara e convidativa, o uso dessas duas técnicas por Joyce.

Para “traduções”, Caetano Galindo enviou um excerto inédito de sua tradução em andamento, “Juto & Muto (um excerto do *Finnegans Wake*)” e Vinícius Alves selecionou duas de suas traduções de poemas de *Pomes Penyeach* para que fossem reproduzidas neste número. Em “Resenha”, Fedra Rodríguez analisa o livro recentemente lançado *James Joyce and the Matter of Paris*, resultante das pesquisas desenvolvidas por Catherine Flynn, professora associada da Universidade de Berkeley. A obra faz um mergulho na relação de Joyce com a Paris haussmaniana e burguesa, a qual serviria como um espelho para a construção de uma Dublin moderna e para a criação de uma escrita senciente.

Na última seção, “Entrevistas”, “Interview with Fritz Senn”, Vitor Alevato do Amaral apresenta aos leitores a entrevista com Fritz Senn, fundador da Zurich James Joyce Foundation. Nessa conversa, o pesquisador suíço, que se considera um *amateur*, dá a conhecer suas impressões sobre o momento atual e o futuro dos estudos joycianos, assim como o papel de obras como *Ulysses* na formação do cânone da literatura do século XX.

Marzelo Zabaloy, tradutor argentino de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, foi entrevistado por Luis Henrique Garcia Ferreira. Nesta entrevista, Ferreira apresenta particularidades do percurso pessoal e profissional de Zabaloy, levando o tradutor argentino a revelar os meandros e desafios de verter, na íntegra, à língua de Borges e García Márquez os dois complexos romances do escritor irlandês.

Por último, José Roberto Basto O’Shea, tradutor de *Dubliners* e *Stephen Hero*, foi entrevistado por Emily Arcego e Bruna Silva Fragoso. O’Shea relata os recursos e ferramentas necessárias de que precisou para levar adiante o projeto tradutório que teve como resultado as duas traduções de *Dubliners*, em períodos distintos, bem como as imposições do mercado editorial, especialmente no que diz respeito à originalidade da tradução e até mesmo à estrangeirização de certos termos e referências.

Esclarecemos aos leitores que as referências a *Finnegans Wake* seguem o usado nos estudos joycianos, isto é, a abreviação *FW* seguida de número de página e linha. Igualmente, as referências a *Ulysses*, todas feitas da edição da Edição de Gabler, seguem o padrão de abreviação *U* seguida de número de episódio e linha.

Esperamos que aproveitem esta edição.

Até o “II Workshop in Progress”, em 2021.

Fedra Rodríguez, editora convidada.
Vitor Alevato do Amaral, editor convidado.

QORPUS

VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL

JAMES JOYCE

ISSN 2237-0617

ENSAIOS



Translators, Titles, Texts: Reading the First Two Words of *Finnegans Wake*¹

Patrick O'Neill
Queen's University, Canada

James Joyce's *Finnegans Wake* (1939), 628 pages long, contains roughly 168,000 words. The present paper very modestly limits itself to only two of these words, the first two, the title, thus generously leaving roughly 167,998 words for others to wrestle with. Despite the modest scope of the undertaking, however, it is very obvious that those first two words are particularly important, for every literary title, including of course every translated literary title, implies and in principle encourages a particular attitude on a reader's part to the text as a whole. To speak of translations in the case of *Finnegans Wake*, of course, is essentially just a metaphor, for there is a very obvious sense in which Joyce's final text cannot be translated at all, but can only be rewritten. The metaphor is a practically useful one, however, and it is convenient to speak of *Finnegans Wake* translations as if such a thing were indeed possible in the first place.

Readers' difficulties (and pleasures), indeed, and most especially would-be translators' difficulties (and pleasures?), begin with the title already, provocatively lacking as it does the apostrophe expected by most readers. Richard Ellmann wrote in the first edition of his admirable Joyce biography that Joyce's planned title "was to be *Finnegans Wake*, the apostrophe omitted because it meant both the death of Finnegan and the resurgence of all *Finnegans*" (1959: 556). In the second edition, twenty-three years later, he more inclusively lists the most striking features of the title planned by Joyce as being that "*Finnegans Wake* contained the double entendres of wake (funeral) and wake (awakening or resurrection), as well as of Fin (end) and again (recurrence)" (Ellmann, 1982: 597). Indeed, as Fargnoli and Gillespie (1995: 76) crisply phrase it, the title *Finnegans Wake* "implies the plurality of identity and the polarity of opposites". While all of these

¹ I am grateful to the following colleagues for detailed responses to requests for information on the specific implications of various linguistic points: Krzysztof Bartnicki on Polish, Amal Eldiaby on Arabic, Duru Güngör on Turkish, Eishiro Ito on Japanese, Younghee Kho on Korean, Erika Mihalycsa on Hungarian, Andrey Rene on Russian, and Colin Wright also on Russian.

comments are perfectly accurate, however, they are still far from being the whole story, especially when it comes to translation.

To begin with, why might a hypothetical reader entirely new to Joyce assume that there was in fact a missing apostrophe? The title, after all, can be read as a perfectly grammatical English statement that some group of people called "Finnegan" wake, possibly from sleep, possibly from inertia, possibly even from death. For most readers, however, Joyce's title does indeed suggest "Finnegan's wake," certainly for those readers who remember the comic nineteenth-century music-hall song "Finnegan's Wake," in which a drunken Irish builder's labourer, Tim Finnegan, falls from a ladder, apparently to his death, but who revives when accidentally splashed with whiskey in the course of his wake. A wake, meanwhile, as helpfully defined by the Oxford English Dictionary, is "the watching (especially by night) of relatives and friends beside the body of a dead person from death to burial, or during a part of that time; [also] the drinking, feasting, and other observances incidental to this. Now chiefly Anglo-Irish or with reference to Irish custom."

The title, however, could obviously also imply a wake not just for a single Finnegan but for a plurality of Finnegans, a plural "Finnegans' wake." It could also be taken as a call addressed to all Finnegans currently asleep ("Finnegans, wake!") as well as already anticipating the success of that call, as all "Finnegans" do indeed "wake." A reference is also suggested to the legendary Irish hero Finn mac Cumhail (Joyce's Finn MacCool), dead and buried for centuries already but destined in folklore to come back to life again in Ireland's hour of greatest need. And perhaps that hour is even already at hand, for "Finn again's wake," employing a now obsolete sense of the adjective rather than the noun wake, suggests that Finn is indeed once again "wake," namely awake. And many critics have noted that while French *fin* means "end," Latin *negans* means "denying," thus punningly suggesting that what may appear to be an end may in reality be not just an end but also a new beginning. Finn's legendary return will accordingly be reflected by the circular structure of Joyce's text.

The flauntedly challenging title thus plays – and all, apparently, for want of an inconspicuous apostrophe – on singularity and plurality, nouns and verbs, grammatical correctness and all other fixed categories, certainty and uncertainty, history and legend,

stasis and change. In so doing it immediately throws down the interpretive gauntlet: the text, like the title that introduces it, will clearly be reconstructable (if at all) only by the most vigorous co-constructive efforts of its readers – preceded, of course, where appropriate, by the vigorous co-constructive efforts of its translators. Variations on the title that are helpfully provided in the text of *Finnegans Wake* itself include, among others, "Finn again's weak" (FW 93.35), "Wimmegame's fake" (FW 375.16-17), "Quinnigan's Quake" (FW 498.06), and "the Phoenician wakes" (FW 608.32) – as well as, somewhat further afield, "pinnacle's peak" (FW 70.12), "jibberweek's joke" (FW 565.14), and "for Fullacan's sake" (FW 531.26).

So what is a beleaguered would-be translator (acting as if translation were possible) supposed to make of all this? Joyce's missing apostrophe liberates a spectacular vein of possible meanings in its various translations, the degree of complexity of which has tended to increase with the years. To summarize, translators have a good dozen quite different understandings to choose from as a preliminary basis for rendering Joyce's extremely slippery title. The result will only rarely capture more than two or three of the implications of Joyce's extravagantly polysemous challenge to the translator's art – other than the fact that any title containing the word *Finnegans* (and there are those that do not) can also be taken to include potential reference to the hero Finn, to French *fin*, to English *again*, and to Latin *negans*. Translators' interpretive options include the following:

Option 1: Assume that since the title is clearly untranslatable, it is best left untranslated.

Various translators, understandably, choose to treat the title as untranslatable: thus, to name just a few examples, Philippe Lavergne's French (1982), Luigi Schenoni's Italian (1982), Erik Bindervoet and Robbert-Jan Henkes's Dutch (2002), Marcelo Zabaloy's Spanish (2016). How does a reader who is a speaker (perhaps even a monoglot speaker) of the relevant target language react to this title? Certainly, the foreignness, the otherness of the text is advertised from the start. Also perhaps the notion that the title, which has by now acquired international cult status, is "already translated." This assumption, however, involves introducing the translated text by an overtly foreign element, one that is potentially even more immediately disorienting in the target language than in the original.

Option 2: Assume the grammatically correct sentence "Finnegans wake," where "wake" is a verb and "Finnegans" its plural subject, suggesting that Finnegans of all sorts (whoever they may be) wake up from sleep, or inertia, or even death.

The missing apostrophe is a warning shot across the bows of new readers – except, of course, for those readers who see the title as grammatically a perfectly correct sentence. A new reader previously unacquainted both with Joyce's text and with the existence of the music-hall song "Finnegan's Wake" would in principle have no reason not to assume this option. Despite this, however, no translator in any language appears to have chosen this option.

Option 3: Assume "Finnegan's wake," suggesting a funeral vigil for somebody called Finnegan.

This variant, undoubtedly the most generally popular, teasingly appears at one point in the text itself, reincorporating the missing titular apostrophe, as "lovesoftfun at Finnegan's Wake" (FW 607.16) – where the reference is clearly both to the music-hall song and to Joyce's own text. Many renderings in various languages choose to go with this option, but we can limit ourselves here to considering just a few examples that introduce some interesting implications.

The title of Dieter Stündel's 1993 German rendering, *Finnegans Wehg*, conflates a rhyming echo of the English wake with German Weh (woe) and Weg (way), with perhaps a faint echo of German wecken (to wake someone up). Strikingly, since German, unlike English, does not use an apostrophe to signal a genitive case, the lack of an apostrophe in the German (as opposed to Joyce's) title does not involve any element of textual play, but is merely reductive, producing an unambiguously singular "Finnegan's." The neologism *Wehg* might also be seen as jocularly referring to the translator's own "woe" as he struggles to find a "way" through the dense thickets of Joyce's text. Umur Çelikyay's Turkish rendering of Book I in 2016 adopts a similar titular strategy to Stündel. This version appeared as *Finneganın vahi*, "Finnegan's woe," where the noun *vah* both means "woe" and suggests an interlingual echo of the English "wake" (Fenge, 2016: 2; Bayramova, 2016: 5), while the possessive markers *-nın* and *-ı* indicate an unambiguously

singular "Finnegan's." Bertil Falk's 2013 Swedish rendering of the opening chapter employs the unambiguously funeral title *Finnegans likvaka*, "Finnegan's wake," literally Finnegan's "corpse (lik) watch (vaka)." As in the case of Stündel's version, the lack of an apostrophe is again merely reductive, definitely indicating a singular "Finnegan's."

Moving further afield linguistically, Chong-keon Kim's Korean rendering of *Finnegans Wake* appeared in 2002 under the title (as romanized) *P'inegan ŭi kyōngya*. "Finnegan" becomes "P'inegan" since the letter *f* does not occur in Korean and is replaced in foreign words and names by an aspirated *p*; "ŭi" is a possessive particle, and "kyōngya" is the normal Korean term for "wake." The title thus literally means "Finnegan's wake," in a funeral sense – but different cultural implications are introduced, in that the Korean wake custom involves staying all night at the house of the mourners, while the festive character of an Irish wake is absent.

Option 4: Assume a plural "Finnegans' wake," suggesting a funeral vigil for at least two Finnegans.

André du Bouchet's 1957 French rendering of selected excerpts appeared as "Les veilles des Finnegans," a pluralized "Finnegans' wake," the plural *veilles* even suggesting plural obsequies for plural Finnegans. The title of Alberte Pagán's 1993 Galician translation of the first two chapters as *Velório de Finnegans* literally suggests a plural "Finnegans' wake," a funeral wake for plural Finnegans, but plays on the fact that *Finnegans Wake* is frequently referred to in Spanish as "el Finnegans," much as English-speaking readers refer to "the Wake." Eleftherios Anevlavis's 2013 Greek *I agrýpnia ton Fínnegan* (Η αγρύπνια των Φίννεγκαν) is similarly a pluralized "Finnegans' wake," a funeral wake for plural Finnegans.

Between 1996 and 1999 Henri Volokhonsky translated into Russian some forty pages of excerpts from the *Wake* in a literary journal under the title *Iz Finneganova Weika* (Из Финнеганова Уэйка), where "Finneganov" is a singular "Finnegan's" and "Weik" is the English word *wake* written in Russian phonetics. A collected edition of the same excerpts appeared in book form in 2000 as *Weik Finneganov* (Уэйк Финнеганов), where the reversed word order of the title and the now possibly also adjectival use of "Finneganov"

idiomatically combine, as I am informed by Russian colleagues, to mean primarily a singular "Finnegan's wake" but also to imply the possibility of a plural "Finnegans' wake."

Moving far afield linguistically once again, in 2012 a Chinese version of Book I by Dai Congrong appeared. Translating the Wake into Chinese involves perhaps completely insuperable difficulties, and the difficulties begin, of course, with the title, which Dai renders as Fēnnígēn de shǒulíng yè (芬尼根的守灵夜). The first three Chinese characters of the title (芬尼根) individually mean "fragrant, nun, root," and the difficulty of construing the meaning of the three together is a clue that they transliterate a non-Chinese word or name. Here, combining as Fēnnígēn, they suggest a phonetic rendering of "Finnegan" – either singular or plural, since Chinese nouns generally do not have singular and plural forms. The fourth character [的, de] is a possessive marker similar to the apostrophe as used in English (though dispensed with in Joyce's own title), and the last three characters [守灵夜, shǒulíng yè] translate as "night deathwatch." Dai notes in her introduction that she considered leaving out the last character (夜, yè), meaning "night," since the original title does not explicitly mention a time of day, but eventually chose to include it because "night" connotes not only finality but also the expectation of daybreak (Yee 2013:205).

Option 5: Assume "Finnegan's wake," suggesting a maritime metaphor, as in the wake of a ship.

While André du Bouchet's 1957 French rendering of selected excerpts is unambiguous as to the funeral context, as we have seen, his earlier translation of excerpts, published in 1950 as "Dans le sillage de Finnegan", is equally unambiguously maritime in sense, suggesting following "in Finnegan's wake, in the wake of Finnegan."

In an interesting variation on this option, Juan Díaz Victoria's 2009 Spanish translation of the opening chapter uses the title Estela de Finnegan. The term estela, like the English stela (both derived from Latin stela), suggests a commemorative marker for Finnegan, gone but not forgotten, a monument to his memory. It also means a "track" or "trail" or "wake" in the maritime sense, and is employed here, as the translator indicates (Victoria, 2009: 1), to

highlight the fact that a translation, whatever its intentions, ambitions, and achievements, ultimately never has any choice but to follow in the wake of its original.

Option 6: Assume a plural "Finnegans' wake," likewise suggesting a maritime metaphor, and following in the collective wake of more than one Finnegan.

I am not aware of any translator having chosen this option.

Option 7: Assume the command or exhortation "Finnegans, wake!," a call to all Finnegans to wake up, to stop sleeping, presumably to undertake some unspecified action.

Again, I am not aware of any translator having chosen this option.

Option 8: Assume "Finnegan's awake," he is neither sleeping nor dead.

This understanding of the title involves not the noun wake but the now obsolete adjectival usage of wake, as listed in the Oxford English Dictionary, meaning awake. A number of translators thus opt for a singular Finnegan who either wakes or is already awake: Jozef Kot's 1965 Slovak version of the opening two pages uses the title *Finnegannovo prebúdzanie*, literally "Finnegan's awakening," and Roberto Sanesi's 1982 Italian rendering of a single page uses the title "Il risveglio di Finnegan," also literally "Finnegan's awakening," though in Italian allowing also for "Finnegan's revival," as if from the dead. Endre Bíró's 1992 Hungarian *Finnegan ébredése* translates excerpts from, literally, "Finnegan's awakening," and Jacek Malicki's 2001 Polish rendering of excerpts uses the title *Przebudzenie Finnegana*, again literally "Finnegan's awakening" (from sleep).

Option 9: Remembering the same obsolete adjectival usage of wake, assume "Finnegans awake," involving at least two Finnegans who are neither sleeping nor dead.

A complete Turkish translation by Fuat Sevimay appeared in 2016 as *Finnegan Uyanması*, where the noun *uyanma* means "awakening" and "Finnegan" is consciously

ungrammatical. The noun *uyanması*, with the singular possessive suffix *-sı* literally means "his awakening." But by employing the name "Finnegan" without an appropriate possessive suffix, whether singular or plural (*-nin* or *-lar* respectively), Sevimay "echoes the obscurity of the original by creating a structure that permits either meaning" (Fenge 2017: 2). *Uyanma* also includes the noun *anma* ("commemoration"), thus suggesting a sense of remembrance (Fenge 2017: 2), Finnegan remembered.

Option 10: Assume "Finn again's (a)wake," implying that Finn MacCool is once again awake, as legend predicted.

I am not aware of any translator having taken up this option – but Joyce himself was pleased to receive an early review of *Finnegans Wake* from Helsinki, where clearly, as he puns on two separate occasions in correspondence, "the Finn again wakes" (Joyce, 1966: 463, 466).

Option 11: Assume, as in option 1, that the original title should remain untranslated, but transliterate it into the relevant target language.

In one sense this is the same as leaving the title untranslated, but new and potentially interesting cultural resonances may come into play. All three existing Japanese translations, for example (Naoki Yanase, 1993; Kyoko Miyata, 2004; Tatsuo Hamada, 2012) appeared under the transliterated title *Fineganzu ueiku* (フィネガンズ・ウエイク). A Japanese wake, however, is not called a *ueiku* (ウエイク) but a *tsuya* (通夜), literally "passing the night," and the ceremonial formalities and social conventions involved are quite different from those of an Irish wake.

Similarly, a newspaper obituary of the Egyptian Joyce scholar Taha Mahmoud Taha recorded in 2002 that he had also completed an Arabic translation of the *Wake*. This translation does not seem ever to have actually appeared, but its intended title is recorded as having been a phonetic transliteration of the English title, *Finnegans Wake* (فينيجانز ويك) (Battuti, 2012). Once again, however, there is no equivalent in the Arabic Muslim tradition of an Irish funeral wake, the deceased being typically prepared for burial with only family

members in attendance, after which a ma'tam or "funeral ceremony" takes place to accompany the actual burial.

Unlike a traditional Irish wake, alcohol plays no part in either of these ceremonial occasions.

Option 12: Assume none of the above, and rewrite the title altogether.

This final option allows for more uninhibited use of the principle that *Finnegans Wake* cannot in fact be translated but can only be rewritten. In many ways this is the most interesting of the available options – and the results are certainly the most adventurous.

Donaldo Schüler's evocative 2003 Portuguese title, *Finnicius Revém*, is borrowed, in an act of homage to its original coiners, from the Brazilian brothers Augusto and Haroldo de Campos (1962: 13), whose Portuguese rendering of excerpts from the *Wake* appeared in book form in 1962 as *Panorama do Finnegans Wake* but employed the phrase "Finnicius Revém" as an internal title. That title, as used by Schüler, can be read as combining "Finn" and suggestions of "Phoenicians" (Portuguese *fenícios*) and Phoenix (Portuguese *fénix*), not to mention an "end" (French *fin*, Portuguese *fim*, Latin *finis*, English *finish*), all of which "comes again" (Portuguese *revém*) as if in a "dream" (French *rêve*), reflecting Joyce's own reported statement that one of the many things he wanted to convey in the *Wake* was what goes on in the mind of a dreamer. The invented name *Finnicius*, while evoking Finn MacCool, also suggests the Brazilian personal name *Vinicius*, evoking a Brazilian *vinho* ("wine") in at least partial substitution for the Irish whiskey that brings an ever-thirsty Tim Finnegan back from the dead.

The playful title of a subsequent children's book by Schüler, meanwhile, loosely based on elements of the *Wake*, *Finnício Riovém* (2004), actually improves further on his earlier title. The first word, *Finnício*, now includes *início* ("beginning") as well as *fim* ("end"), *Finn*, and "Phoenician"; while *riovém* includes not only *revém* ("comes again") and thus by implication the suggestion of a French *rêve* ("dream"), but also *rio* ("river"), and thus Anna Livia Plurabelle, the iconic river that flows through Joyce's text from its non-beginning to its non-end.

One year later than Schüler's five-volume rendering, Hervé Michel's 2004 French rendering of the title very overtly acknowledges and even flaunts the impossibility of translation rather than rewriting in the case of *Finnegans Wake*. His highly idiosyncratic online *Veillée Pinouilles* (also referred to by the quasi-mathematical formulas $V \text{ i} \pi n 0$ and $\sqrt{\text{i} \pi n 0}$) renames Finnegan as "Pinouilles." Michel himself describes in his online introduction the process of free association that led to the name: the name Finnegan suggested to him the term *finocchio* (an Italian slang term for a male homosexual), which suggested the puppet *Pinocchio*, which suggested *pinuche* (colloquial French for red wine), which eventually led to *Pinouille*. The title as a whole is readable as flamboyantly combining *veillée* as a funeral "wake"; mathematical pi (3.14159 ...) as a finally indeterminable quantity; colloquial French *pine* (for *pénis* "penis") describing the renamed Finnegan as a "prick"; and colloquial French *nouille* describing him also as a "stupid dope"; while the final -s both suggests a plural "Finnegans" and echoes the overtly ungrammatical character of Joyce's final -s.

Finnegan renamed as *Pinouille* is therefore just a "stupid prick," suggesting in passing both his sexual misdemeanours and their associated lack of good sense, while the echo of the French *Pinot* grape evokes the proverbially alcoholic nature of an Irish wake. *Veillée Pinouilles* is described on its decidedly baroque title page as an "intraduction et contraduction de *Finnegans Wake*," suggesting a translation (*traduction*) that will have some claim to be an introduction to *Finnegans Wake* but, like any other would-be translation of that text, will be essentially also a contradiction in terms. The overall endeavour is humorously attributed to the efforts of one "Halphé Mihcel," an Hervé Michel orthographically discombobulated by his extended translatorial dealings with ALP (Halphé) and HCE (Mihcel).

Michel's title thus retains the concept of a funeral wake (*veillée*) but entirely rewrites Joyce's use of "Finnegans" and abandons its multiple associations and implications by a process of almost entirely unrelated free association. The intention here is clearly to provide a similarity of reading experience for a French readership, but the most obvious similarity between the two titles is in fact the shared willingness to play flamboyantly on the possibilities of language.

A flamboyantly opaque rendering of the title is Afonso Teixeira Filho's *A noite e as vidas de Renatos Avelar* ("The night and the lives of Renatos Avelar"), employed as the title of his 2008 Portuguese rendering of the first chapter. "Renatos Avelar", like "Finnegans Wake", uses thirteen letters. "Renatos" is explained by the translator as conflating birth (Italian *nato* "born"), death (Greek *thanatos*), and rebirth (Italian *renato* "reborn"), while "Avelar," otherwise a not uncommon Portuguese surname, here conflates the Portuguese verb *velar* ("to wake, to observe a vigil") and, contributing a highly idiosyncratic note, a partial anagram of the name of Eamon De Valera (1882-1975), former revolutionary and later President of Ireland, here presented as father to the rebirth of the Irish state (Teixeira Filho, 2008: 202). The tongue-in-cheek title has of course the associated effect of directing its potential readers away from the dense knot of textual allusions associated with the names of both Tim Finnegan and his legendary avatar Finn MacCool. It also raises in particularly graphic form, as in the case of Hervé Michel's *Veillée Pinouilles*, an inescapable initial question for any literary translator, namely the degree to which it is legitimate or desirable to ring extravagant titular changes, however clever, on the original title of a literary work.

The title of Krzysztof Bartnicki's complete 2012 Polish translation, *Finneganów tren*, suggests a "funeral lament" (a *tren*, from Greek *thrênos*, a "funeral lament") for either a singular Finnegan or for plural Finnegans. In modern Polish the ending *-ów* denotes a genitive plural; in earlier forms of the language, however, the ending *-ów* denoted in the case of certain possessive adjectives a masculine singular (where in standard modern Polish *-owy* is used), achieving an elegant combination of singularity and plurality.

For a Polish reader the term *tren* is evocative of one of the major highlights of Polish Renaissance literature, namely the *Treny* (Lamentations) of the sixteenth-century poet Jan Kochanowski, written in 1580 on the death of his daughter. A secondary connotation of *tren* is the "train" of a dress, especially of a wedding dress, flowing in the wake of its wearer like the wake of a ship. A third meaning of Polish *tren*, as also of English *train*, is the flamboyant tail plumage of a peacock. Both of these latter meanings suggest the lots of fun that may also be had at Finnegan's translated wake, even despite lamentation. The archaic but less multiply evocative Polish noun *bdyn*, meanwhile, refers specifically to a funeral "wake." Wishing to retain the complementary echo, Bartnicki parodically

employed the title *Finneganów bdyn* for a compilation of textual variants published simultaneously with *Finneganów tren* – the two volumes sharing an identical cover design echoing that of Joyce's original *Finnegans Wake*.

A first selection from Andrey Rene's online Russian translation-in-progress appeared in 2016 under the title *Na pomine Finneganov* (На помине Финнеганов). The traditional Russian translation of the title *Finnegans Wake*, outside of Joycean circles, is *Pominki po Finneganu*, "Finnegan's wake" in the funeral sense. Rene explains in a private communication that his own title *Na pomine Finneganov* – a pleasing trochaic tetrameter – plays on the interrelationship of the nouns *pomin* ("prayer for the dead") and *pominki* (a funeral "wake"), the verb *pomint'* ("to remember"), and the colloquial phrase *legok na pomine*, the equivalent of "talk of the devil," implying "and he's sure to appear." The title thus suggests more narrowly something like "Praying for Finnegan" and more broadly something like "Praying for Finnegan as we remember him – and, wake or no wake, we'll probably see him back again, resurrected."

The latest translated title of the *Wake*, as of this writing, is Adam Roberts's *Pervigilium Finneganis* (2019), that of a rendering in quasi-Latin, in collaboration with Google Translate, and essentially a joke, as Roberts freely acknowledges. The title parodically reflects that of the anonymous Latin poem, possibly datable to the fourth century, *Pervigilium Veneris* ("The Vigil of Venus"), celebrating the imminent arrival of spring and the rebirth of nature under the beneficent influence of the goddess. As Roberts notes, however, a *pervigilium* was also the vigil or wake observed as part of Roman funerary practice, thus permitting his parodic title to refer simultaneously both to death and to rebirth. One notes that the modern colloquialism *perv*, as in *pervert*, also resonates in the context of HCE's unspecified but dubious activities in the Phoenix Park.

The German translator Friedhelm Rathjen deserves to be given the last word. The playful title of his 2012 collection of some two hundred pages of excerpts in German translation is *Winnegans Fake*, drawing on Joyce's own phrase "Wimmegame's fake" (FW 375.16-17) and humorously making the point that translators of *Finnegans Wake* may very well "win" some translational battles and will undoubtedly lose a great many more (such as, for example, not getting even the first word – or, indeed, even the first letter – of the title

right). And however impressive their wins may turn out to be, they will also inevitably produce a Wake that is fake. Rathjen's title, while clearly also a joke, is a particularly interesting one in that while it is certainly no longer Joyce's title, and certainly also not in any sense a translation, the playful exchange of the two word initials makes very clear that it should be read as a translation – while simultaneously acknowledging that any attempt to translate Joyce's final text, beginning with the title, will inevitably remain merely a would-be translation.

One final question suggests itself, of course, namely what evaluative criteria one might use to suggest which of these possibilities is a "good" or even the "best" translation. Traditional faithfulness to the original? Retaining as many of the implications and connotations of the original as possible? Attempting to provide a similarity of reading experience? Entertaining the reader by a playfully flaunted display of ingenuity that rivals Joyce's own display of ingenuity, outjoycing Joyce, so to speak, dancing at the Wake? Different translators' titles, as we have seen, imply widely different answers. In conclusion, however, it is surely fair to say that whatever option a particular translator might have chosen to use as a basis for translation, readers in any language are guaranteed at least one thing: lots of fun at Finnegans Wake, starting no later than the title.

WORKS CITED

- Anevlavis, Eleftherios [Ελευθέριος Ανευλαβής], trans. 2013. *Η αγρύπνια των Φίννεγκαν (I agrýpnia ton Fínnegan)* [FW: Greek]. Athens: Kaktos.
- Bartnicki, Krzysztof, trans. 2012a. *Finneganów tren* [FW: Polish]. Krakow: Korporacja Ha!art.
- Bartnicki, Krzysztof. 2012b. *Finneganów bdyn*. Krakow: Korporacja Ha!art.
- Battuti, Maher. 2012. "Battuti's Review: *Finnegans Wake*." 30 May 2012. <https://www.goodreads.com/review/show/339557069>.
- Bayramova, Halila. 2016. Review of Umur Çelikyay's *Finneganın vahı* [FW: Turkish]. *James Joyce Literary Supplement* 30.2 (2016): 4-5.
- Bindervoet, Erik, and Robbert-Jan Henkes, trans. 2002. *Finnegans Wake* [Dutch]. Amsterdam: Querido. Bilingual.
- Bíró, Endre, trans. 1992. *Finnegan ébredése: részletek* ["*Finnegans Wake*: Excerpts": Hungarian]. Budapest: Holnap Kiadó.
- Campos, Augusto de, and Haroldo de Campos, trans. 1962. *Panaroma do Finnegans Wake* [FW, excerpts: Portuguese]. São Paulo: Comissão de Literatura do Conselho Estadual de Cultura.
- Çelikyay, Umur, trans. 2016. James Joyce, *Finneganın vahı* [FW I.1-8: Turkish]. Istanbul: Aylak Adam.

- Dai, Congrong, trans. 2012. *Fēnnígēn de shǒulíng yè* [FW I.1-8: Chinese]. Shanghai: Shanghai People's Publishing House.
- du Bouchet, André, trans. 1950. "Dans le sillage de Finnegan" [FW, excerpts: French]. *L'Âge Nouveau* (Paris) 45 (January 1950): 24-28.
- du Bouchet, André, trans. 1957. "Les veilles des Finnégans" [FW, excerpts: French]. *Nouvelle Revue Française* no 5.60 (December 1957): 1054-64.
- Ellmann, Richard. 1959. *James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Ellmann, Richard. 1982. *James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Falk, Bertil, trans. 2013. *Finnégans likvaka, bok 1 Föräldrarnas bok: kapitel 1 Finnégans fall* [FW I.1: Swedish]. Trelleborg, Sweden: Zen Zat.
- Fargnoli, A. Nicholas, and Michael Patrick Gillespie. 1995. *James Joyce A to Z: An Encyclopedic Guide to his Life and Work*. London: Bloomsbury.
- Fenge, Zeynep Atayurt. 2016. Review of Umur Çelikyay's *Finneganın vahi*. *James Joyce Broadsheet* 105 (2016): 2.
- Fenge, Zeynep Atayurt. 2017. Review of Fuat Sevimay's *Finneganın Uyanması*. *James Joyce Broadsheet* 107 (2017): 2.
- Hamada, Tatsuo, trans. 2012. *Fineganzu ueiku* [FW: Japanese] I, IV (2009), II-III (2012). Abiko (Japan): Abiko Literary Press.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber; New York: Viking Press, 1939.
- Joyce, James. *The Letters of James Joyce*, vol. 1, ed. Stuart Gilbert (London: Faber, 1957); vols. 2 and 3, ed. Richard Ellmann (London: Faber; New York: Viking, 1966).
- Kim, Chong-keon, trans. 2002. *P'inegan ūi kyōngya*. [FW: Korean]. Seoul: Bumwoosa.
- Kot, Jozef, trans. 1965. "Finnegannovo prebúdzanie" [FW, excerpt: Slovak]. *Slovenské pohľady* 81.10 (1965): 86-87.
- Lavergne, Philippe, trans. 1982. *Finnegans Wake* [French]. Paris: Gallimard.
- Malicki, Jacek, trans. 2001. "Czytanie Joyce'a *Przebudzenie Finnegana*." www.fototapeta.art.pl/2001/jmmgp.php.
- Michel, Hervé, trans. 2004. *Veillée Pinouilles* [FW: French]. Replaced by version posted 29 April 2016. <https://sites.google.com/site/finicoincequoique/>.
- Miyata, Kyoko, trans. 2004. *Finneganzu ueiku* [FW, Japanese; abridged]. Tokyo: Shueisha.
- Pagán, Alberte, trans. 1993. *Contos contados de Finnegan e HCE (Velório de Finnégans, I.1-2)* [FW I.1-2: Galician]. Juncalinho (Cape Verde): Morabeza. <http://albertepagan.eu/wp-content/uploads/2013/12/contos-contados-de-finnegan-e-hce.pdf>.
- Rathjen, Friedhelm, ed. and trans. 2012. *Winnegans Fake* [FW, excerpts: German]. Südwesthörn: Edition ReJoyce.
- Rene, Andrey, trans. 2016. *На помине Финнеганов (Na pomine Finneganov)* [FW I.1-2 and 196.01-201.20: Russian]. http://samlib.ru/r/rene_a/.
- Roberts, Adam. 2019. *Pervigilium Finneganis* [FW: Latin]. Kindle edition. Ancaster Books.
- Sanesi, Roberto. 1982. "Il risveglio di Finnegan." *Nuova Rivista Europea* 4.29-30 (1982): 21-24.
- Schenoni, Luigi, trans. 1982. *Finnegans Wake: H.C.E.* [FW I.1-4: Italian]. Intro. Giorgio Melchiori. Bibliography by Rosa Maria Bosinelli. Milan: Mondadori.
- Schüler, Donaldo, trans. 2003. *Finnicius Revém* [FW, Portuguese]. Porto Alegre, Brazil: Ateliê Editorial. 5 vols.
- Schüler, Donaldo. 2004. *Finnício riovém*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Sevimay, Fuat, trans. 2016. *Finnegan Uyanması* [FW: Turkish]. Istanbul: Sel Yayıncılık.

- Stündel, Dieter H., trans. 1993. *Finnegans Wehg*. [FW: German]. Darmstadt: Häusser; Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Teixeira Filho, Afonso. 2008. *A noite e as vidas de Renatos Avelar: Considerações sobre a tradução do primeiro capítulo de Finnegans Wake de James Joyce*. Doctoral diss. Universidade de São Paulo.
- Victoria, J.D., trans. 2009. *Estela de Finnegan: Un ensayo de traducción (FW 1.1)* [FW 1.1: Spanish]. Mexico: Lulu.
- Volokhonsky, Henri, trans. 1996-99. Из Финнеганова Уэйка (*Iz Finneganova Weika*) [FW 3.1-171.28, excerpts: Russian]. *Mitin Zhurnal* 53 (1996): 138-46; 54 (1997): 244-47; 55 (1997): 204-11; 56 (1998): 295-300; 57 (1999): 452-62; 58 (1999): 295-304.
- Volokhonsky, Henri, trans. 2000. *Weik Finneganov* [FW 3.1-171.28, excerpts: Russian]. Tver (Russia): Kolonna Publications. <http://www.james-joyce.ru/works/anri-volhonskiy-text.htm>.
- Yanase, Naoki, trans. 1993. *Fineganzu ueiku* [FW: Japanese] I-II (1991), III-IV (1993). Tokyo: Kawade shobo shinsha.
- Yee, Cordell D.K. 2013. Review of Dai Congrong's *Fennigen de shouling ye*. *James Joyce Quarterly* 51 (2013): 204-10.
- Zabaloy, Marcelo, trans. 2016. *Finnegans Wake* [Spanish]. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Tradutores, títulos, textos: a leitura das duas primeiras palavras de Finnegans Wake²

Patrick O'Neill, Queen's University, Canadá

Tradução de Vitor Alevato do Amaral
e Isabela Martins (Labestrada/UFF)³

Finnegans Wake (1939), de James Joyce, contém cerca de 168.000 palavras em suas 628 páginas. Este artigo se limita, modestamente, a apenas duas delas, as duas primeiras, que formam o título, assim deixando generosamente em torno de 167.998 palavras para outros enfrentarem. Apesar do âmbito modesto da tarefa, é bastante óbvio que essas duas primeiras palavras são particularmente importantes, visto que qualquer título literário,

² Sou grato pelos seguintes colegas pelas detalhadas respostas aos pedidos de informação nas implicações específicas de vários pontos de vista linguísticos: Krzysztof Bartnicki sobre o polonês, Amal Eldiaby sobre o árabe, Duru Güngör sobre o turco, Eishiro Ito sobre o japonês, Younghee Kho sobre o coreano, Erika Mihalyca sobre o húngaro, Andrey Rene sobre o russo e Colin Wright também sobre o russo.

³ Esta tradução foi realizada no Laboratório de Estudos de Tradução da Universidade Federal Fluminense (Labestrada).

incluindo, naturalmente, qualquer título literário traduzido, implica e, em princípio, incentiva uma atitude particular do leitor em relação ao texto completo. Falar de traduções no caso de *Finnegans Wake*, claro, é essencialmente só uma metáfora, pois há um sentimento bastante evidente de que o texto final de Joyce simplesmente não pode ser traduzido, apenas reescrito. No entanto, essa metáfora é, de forma prática, útil, e é conveniente falar de traduções de *Finnegans Wake* como se elas fossem possíveis.

As dificuldades (e prazeres) dos leitores e, especialmente, as dificuldades (e prazeres?) dos tradutores em potencial, começam com o título, com a falta provocativa do apóstrofo esperado pela maioria. Richard Ellmann (1959, p. 556) escreveu na primeira edição de sua admirável biografia de Joyce que o título pensado “seria *Finnegans Wake*, o apóstrofo omitido, pois significava tanto a morte de Finnegan quanto o ressurgimento de todos os *Finnegans*”. Na segunda edição, vinte e três anos depois, ele lista, de forma mais abrangente, as características mais marcantes do título pensado por Joyce: “*Finnegans Wake* continha o duplo sentido de *wake* (velório) e *wake* (despertar ou ressurreição), assim como o de *Fin* (fim) e *again* (recorrência).” (Ellmann, 1982, p. 597). De fato, como Fagnoli e Gillespie (1995: 76) argumentam, o título *Finnegans Wake* “indica a pluralidade de identidades e a polaridade dos opostos”. Contudo, mesmo que todos esses comentários sejam perfeitamente precisos, eles ainda estão longe de dar conta de tudo, especialmente quando se trata de tradução.

Para começar, por que um leitor hipotético, que desconhecesse Joyce completamente, iria supor a falta de um apóstrofo? O título, afinal, pode ser lido como uma afirmação perfeitamente gramatical em inglês segundo a qual um grupo de pessoas chamadas “*Finnegan*” despertam, possivelmente do sono, possivelmente da inércia, possivelmente até da morte. Para a maioria dos leitores, no entanto, o título de Joyce de fato sugere *Finnegan’s wake* (velório/despertar de *Finnegan*). Certamente é assim para aqueles leitores que se lembram da balada cômica do século XIX *Finnegan’s Wake* (velório de *Finnegan*), na qual um pedreiro irlandês bêbado, *Tim Finnegan*, cai de uma escada, aparentemente de forma mortal, mas revive quando um pouco de whiskey respinga acidentalmente em seu corpo no percurso do velório (*wake*). Até aqui *wake*, como definido convenientemente pelo *Oxford English Dictionary*, é “a presença (especialmente à noite) de parentes e amigos junto ao corpo de uma pessoa morta, da morte ao enterro, ou durante uma parte

desse tempo; [também] a bebedeira, a celebração, e outras práticas relacionadas ao evento. Hoje principalmente anglo-irlandês ou relativo à tradição irlandesa.”

O título, porém, obviamente também poderia indicar um velório de não apenas um Finnegan, mas de uma pluralidade de Finnegans, um Finnegans' wake (velório de Finnegans). Poderia, também, ser tomado como um chamado a todos os Finnegans adormecidos no momento: Finnegans, wake! (Finnegans, despertem!), e já antecipando o sucesso desse chamado, uma vez que todos os “Finnegans” realmente “despertam”. Também é sugerida uma referência ao lendário herói irlandês Finn mac Cumhaill (o Finn MacCool de Joyce), morto e enterrado por séculos, mas destinado pelo folclore a voltar à vida na hora em que a Irlanda mais precisar. E talvez essa hora já seja iminente, afinal Finn again's wake (Finn está desperto novamente), ao empregar wake, forma obsoleta do agora mais usado adjetivo awake, no lugar do substantivo wake (velório), sugere que Finn está realmente desperto (wake ou awake). E muitos críticos notaram que, enquanto em francês fin significa “fim”, em latim negans significa “negação”, o que sugere um jogo de palavras no qual um fim pode ser, na realidade, também um novo começo. O lendário retorno de Finn será refletido na estrutura circular do texto de Joyce.

O título escancaradamente desafiador brinca – e tudo, aparentemente, pela falta de um apóstrofo inconspícuo – com singularidade e pluralidade, substantivos e verbos, correção gramatical e todas as outras categorias fixas, certeza e incerteza, história e lenda, estagnação e mudança. Fazendo isso, ele imediatamente lança um desafio interpretativo: o texto, como o título que o introduz, será claramente reconstruível (se tanto) apenas pelo esforço mais vigoroso e coconstrutivo de seus leitores – precedido, claro, quando apropriado, pelo esforço vigoroso e coconstrutivo de seus tradutores. Variações do título que são fornecidas convenientemente no próprio texto de *Finnegans Wake* incluem, entre outras, "Finn again's weak" (FW 93.36), "Wimmegame's fake" (FW 375.16-17), "Quinnigan's Quake" (FW 497.1), e "the Phoenician wakes" (FW 608.32) – assim como, de forma mais distanciada, "pinnacle's peak" (FW 70.13), "jibberweek's joke" (FW 565.14), e "for Fullacan's sake" (FW 531.26).

Então, o que um potencial tradutor encurralado (agindo como se a tradução fosse possível) deve fazer com tudo isso? O apóstrofo perdido de Joyce libera um fluxo espetacular de possíveis significados em suas várias traduções, cujo nível de complexidade tende a

umentar com o passar dos anos. Em suma, os tradutores têm uma bela dúzia de interpretações bastante diferentes entre as quais escolher como base primária para traduzir o título extremamente traiçoeiro de Joyce. O resultado vai raramente capturar mais de duas ou três das implicações do extravagantemente polissêmico desafio de Joyce à arte do tradutor – além do fato de que qualquer título que contenha a palavra Finnegans (e existem aqueles que não a contêm) pode também incluir uma possível referência ao herói Finn, ao francês fin, ao inglês again e ao latim negans. Entre as opções interpretativas dos tradutores estão as seguintes:

Opção 1: Suponha que, já que o título é claramente intraduzível, seja melhor deixá-lo sem tradução.

É compreensível que vários tradutores prefiram tratar o título como intraduzível. Para citar alguns exemplos: a tradução de Philippe Lavergne para o francês (1982), a de Luigi Schenoni para o italiano (1982), a de Erik Bindervoet e Robbert-Jan Henkes para o holandês (2002) e a de Marcelo Zabaloy para o espanhol (2016). Como um leitor que é falante (talvez até um falante monoglota) da língua-alvo reage a esse título? Certamente, a estrangeiridade e a outridade do texto são anunciadas desde o início. Talvez também a noção de que o título, tendo adquirido, a essa altura, a condição internacional de cult, “já está traduzido”. Contudo, esse pressuposto envolve apresentar o texto traduzido por um elemento abertamente estrangeiro, um que é em potencial ainda mais imediatamente desorientador na língua-alvo do que na original.

Opção 2: Suponha a sentença gramaticalmente correta Finnegans wake (Finnegans despertam), em que wake é um verbo e Finnegans é um sujeito no plural, sugerindo que Finnegans de todos os tipos, quaisquer que sejam, acordam do sono, da inércia, ou até da morte.

O apóstrofo perdido é um alerta para novos leitores – exceto, claro, aqueles leitores que veem o título como uma sentença gramatical perfeitamente correta. Um novo leitor, não familiarizado previamente com o texto de Joyce e com a existência da balada Finnegan’s Wake, não teria, em princípio, qualquer razão para não supor essa opção. Entretanto, apesar disso, nenhum tradutor em qualquer língua parece ter escolhido essa opção.

Opção 3: Suponha que o título signifique *Finnegan's wake* (velório de Finnegan), sugerindo uma vigília fúnebre para alguém chamado Finnegan.

Essa variante, sem dúvida geralmente a mais popular, aparece de forma provocativa em um ponto do próprio texto, reincorporando o apóstrofo perdido do título, como "lovesoftfun at Finnegan's Wake" (FW 607.16) – em referência claramente tanto à balada quanto ao próprio texto de Joyce. Muitas traduções escolheram essa opção, mas podemos nos limitar aqui a considerar apenas alguns exemplos que produzem implicações interessantes.

O título da tradução alemã de Dieter Stündel, *Finnegans Wehg* (1993), mistura o eco rítmico do inglês *wake* com *Weh* (angústia) e *Weg* (caminho) do alemão, com talvez um eco fraco do também alemão *wecken* (acordar alguém). Notavelmente, já que o alemão, diferente do inglês, não usa apóstrofo para sinalizar o caso genitivo, a sua falta no título alemão (em oposição ao de Joyce) não envolve nenhuma brincadeira textual, mas é simplesmente reducente, produzindo um inequívoco sentido de singular para *Finnegan's* (de Finnegan). Talvez o neologismo *Wehg* também possa ser visto como uma referência jocosa à angústia (*Weh*) do próprio tradutor enquanto ele se esforça para achar um caminho (*Weg*) através dos densos bosques do texto de Joyce. A tradução do Livro I feita pelo turco Umur Çelikyay em 2016 adota uma estratégia similar à de Stündel. Essa tradução foi intitulada *Finneganın vahı* (angústia de Finnegan), na qual o substantivo *vahı* tanto significa “angústia” (*woe* em inglês) quanto sugere um eco interlinguístico do inglês *wake* (Fenge, 2016: 2; Bayramova, 2016: 5), enquanto as marcas possessivas *-nın* e *-ı* também indicam um inequívoco sentido de singular para *Finnegan's* (de Finnegan). Na tradução sueca do primeiro capítulo, de Bertil Falk, de 2013, é empregado um título inequivocamente fúnebre *Finnegans likvaka* (Velório de Finnegan), literalmente a “vigia (*vaka*) do corpo (*lik*)” de Finnegan. Como no caso da versão de Stündel, a falta do apóstrofo foi meramente reducente, definitivamente indicando o sentido singular para *Finnegan's* (de Finnegan).

Indo mais fundo linguisticamente, a versão coreana de *Finnegans Wake* de Chong-Keon Kim apareceu em 2002 sob o título romanizado *P'inegan ũi kyōngya*. *Finnegan* se torna *P'inegan* já que a letra *f* não ocorre em coreano e é substituída em nomes e termos estrangeiros por um *p* aspirado; *ũi* é uma partícula possessiva, e *kyōngya* é o termo coreano

usual para “velório”. Desse modo, o título significa literalmente “velório de Finnegan”, em um sentido fúnebre – mas diferentes implicações culturais são introduzidas, uma vez que o costume funerário coreano envolve ficar acordado durante a noite na casa dos enlutados, mas não contempla a característica festiva do velório irlandês.

Opção 4: Suponha que *Finnegans’ wake* (velório de *Finnegans*) esteja no plural, sugerindo uma vigília fúnebre para ao menos dois *Finnegans*.

A versão francesa de trechos selecionados de André du Bouchet, publicada em 1957, apareceu como *Les veilles des Finnegan* (os velórios de Finnegans), com o plural “velórios” (*veilles*) sugerindo um plural de exéquias para um plural de Finnegans (*des Finnegans*). O título da tradução galega que Alberte Pagán realizou dos primeiros dois capítulos, *Velório de Finnegans* (1993), sugere literalmente um *Finnegans’ wake* no plural, um velório para uma pluralidade de Finnegans, mas brinca com o fato de que a obra *Finnegans Wake* é frequentemente referida em espanhol como “*el Finnegans*”, muito como os leitores falantes da língua inglesa se referem à obra como “*the Wake*”. A versão grega de Eleftherios Anevlavis, de 2013, *I agrýpnia ton Fínnekan* (Η αγρύπνια των Φίννεγκαν) é um *Finnegans’ wake* pluralizado, um velório para vários Finnegans.

Entre 1996 e 1999, Henri Volokhonsky traduziu para o russo cerca de quarenta páginas de trechos de *Finnegans Wake* em uma revista literária sob o título de *Iz Finneganova Weika* (Из Финнеганова Уэйка), em que *Finneganov* é a forma singular de *Finnegan’s* e *Weik* é a palavra inglesa *wake* escrita na fonética russa. Uma coletânea dos mesmos trechos apareceu em forma de livro em 2000 como *Weik Finneganov* (Уэйк Финнеганов), na qual a posição inversa da ordem das palavras do título e o agora possível uso adjetivado de *Finneganov* combinam-se idiomáticamente, como fui informado por colegas russos, para significar primariamente um *Finnegan’s wake* (velório de Finnegan) no singular, mas também indica a possibilidade de um *Finnegans’ wake* (velório de Finnegans) no plural.

Indo ainda mais fundo linguisticamente, em 2012 apareceu uma versão chinesa do Livro I por Dai Crongrong. Traduzir *Finnegans Wake* para o chinês pode envolver dificuldades completamente insuperáveis, e as dificuldades começam, claro, com o título, que Dai traduz como *Fēnnígēn de shǒulíng yè* (芬尼根的守灵夜). Os primeiros três caracteres do

título (芬尼根) significam, individualmente, “fragrante, freira, raiz”, e a dificuldade de construir o significado dos três juntos é uma pista de que eles transliteram uma palavra ou nome de origem não chinesa. Aqui, a combinação Fēnnígēn sugere uma transcrição fonética de “Finnegan” – tanto no singular como no plural, já que substantivos chineses geralmente não têm formas no singular e no plural. O quarto caractere [的, de] é uma marca possessiva similar ao apóstrofo usado no inglês (embora dispensado no próprio título de Joyce), e os últimos três caracteres [守灵夜, shǒulíng yè] são traduzidos como “velório noturno”. Dai explica na sua introdução que considerou deixar de lado o último caractere, que significa “noite”, já que o original não menciona explicitamente uma hora do dia, mas, por fim, decidiu incluir, pois “noite” conota não só fim como também a expectativa do amanhecer (Yee, 2013, p. 205).

Opção 5: Suponha que Finnegan’s wake sugira uma metáfora marítima, como em the wake of a ship (o rastro de um navio).

Enquanto a tradução francesa de trechos selecionados de 1957 por André du Bouchet é ambígua em relação ao contexto fúnebre, como vimos, a sua tradução anterior de trechos da obra, publicada em 1950 como “Dans le sillage de Finnegan” (No rastro de Finnegan) é também inequivocamente marítima em sentido, sugerindo seguir in Finnegan's wake (no rastro de Finnegan).

Em uma variação interessante desta opção, a tradução do capítulo inicial para o espanhol, feita por Juan Díaz Victoria, em 2009, usa o título Estela de Finnegan (Estela de Finnegan). O termo estela, como no inglês stela (ambos derivados do latim stela), sugere um marco comemorativo para Finnegan, morto, mas não esquecido, como um monumento a sua memória. Também significa uma “trilha” ou “rastro” no sentido marítimo, e é empregado aqui, como o tradutor indica (Victoria, 2009, p. 1), para destacar o fato de que uma tradução, quaisquer que sejam suas intenções, ambições e resultados, por fim nunca tem nenhuma escolha a não ser seguir o rastro do original.

Opção 6: Suponha um Finnegans’ wake (rastro de Finnegans) no plural, também sugerindo uma metáfora marítima e seguindo o rastro (wake) coletivo de mais de um Finnegan.

Não tenho conhecimento de nenhum tradutor que tenha feito essa opção.

Opção 7: Suponha o comando ou advertência *Finnegans, wake!* (*Finnegans, despertem!*), uma chamada para que todos os *Finnegans* despertem, parem de dormir, presumidamente para tomar algum tipo de ação não especificada.

Novamente, não tenho conhecimento de nenhum tradutor que tenha feito essa opção.

Opção 8: Suponha que seja *Finnegan's awake* (*Finnegan está desperto*): ele não está nem dormindo, nem morto.

Essa interpretação do título envolve não o substantivo *wake* (despertar) mas sim o agora obsoleto uso adjetival de *wake*, como consta do Oxford English Dictionary, com o significado de *awake* (desperto). Assim, alguns tradutores optam por um *Finnegan* singular, que acorda ou que já está acordado: a tradução eslovaca das primeiras duas páginas, de Jozef Kot, usa o título *Finnegannovo prebúdzanie* (1965), literalmente “O despertar de *Finnegan*”, e a tradução italiana de apenas uma página feita por Roberto Sanesi usa o título *Il risveglio di Finnegan* (1982), também “O despertar de *Finnegan*”, embora o italiano permita que se leia também “A revivescência de *Finnegan*”, como se do mundo dos mortos. A tradução húngara de trechos da obra, de Endre Bíró, intitulada *Finnegan ébredése* (1992), é, literalmente, “O despertar de *Finnegan*”, e a tradução polonesa também de trechos, de Jacek Malicki, usa o título *Przebudzenie Finnegana* (2001), de novo, literalmente, “O despertar de *Finnegan*” (do sono).

Opção 9: Lembrando a mesma utilização adjetival obsoleta de *wake*, suponha que seja *Finnegans awake* (*Finnegans despertos*), envolvendo pelo menos dois *Finnegans* que não estão nem dormindo nem mortos.

Uma tradução turca completa, feita por Fuat Sevimay, apareceu em 2016 como *Finnegan Uyanması*, em que o substantivo *uyanma* significa “despertar” e “*Finnegan*” é conscientemente agramatical. O substantivo *uyanması*, com o sufixo possessivo singular *-sı* significa, literalmente, “o despertar dele”. Mas ao empregar o nome “*Finnegan*” sem um sufixo possessivo apropriado, seja singular ou plural (*-nın* ou *-lar* respectivamente), Sevimay “eco a obscuridade do original ao criar uma estrutura que torna possíveis ambos os significados” (FENGE, 2017, p. 2). *Uyanma* também inclui o substantivo *anma*

(comemoração), assim sugerindo um sentido de recordação (FENGE, 2017, p. 2): Finnegan recordado.

Opção 10: Suponha que seja Finn again's (a)wake (Finn está desperto novamente), sugerindo que Finn MacCool está novamente desperto, como a lenda previu.

Não tenho conhecimento de nenhum tradutor que tenha feito essa opção – mas Joyce mesmo ficou satisfeito ao receber uma resenha de *Finnegans Wake* de Helsinki, na qual, claramente, como ele brinca em duas ocasiões distintas em sua correspondência, “o Finn desperta novamente” (Finn desperta novamente) (Joyce, 1966: 463, 466). Em inglês, o adjetivo Finn é finlandês.

Opção 11: Suponha, como na opção 1, que o título original deva permanecer não traduzido, mas transliterado para a língua-alvo.

De certa forma, isso é o mesmo que deixar o título não traduzido, mas novas ressonâncias culturais potencialmente interessantes podem entrar em cena. As três traduções japonesas existentes, por exemplo (Naoki Yanase, 1993; Kyoko Miyata, 2004; Tatsuo Hamada, 2012), apareceram sob o título transliterado *Fineganzu ueiku* (フィネガンズ・ウエイク). Um velório japonês, entretanto, não é chamado de *ueiku* (ウエイク) mas sim de *tsuya* (通夜), literalmente “passando a noite”, e as formalidades cerimoniais e convenções sociais envolvidas são bastante diferentes das de um velório irlandês.

Da mesma forma, em 2002, um obituário publicado em um jornal pelo estudioso egípcio de Joyce Taha Mahmoud Taha registrava que ele tinha completado uma tradução para o árabe de *Finnegans Wake*. Essa tradução não parece ter sido publicada, mas o título pretendido foi registrado como sendo uma transliteração fonética do título em inglês, *Finnegans Wake* (فينيجانز ويك) (Battuti, 2012). Entretanto, novamente, não há na tradição árabe-muçulmana o equivalente a um velório irlandês. O falecido é tipicamente preparado para o enterro apenas na presença dos familiares e, na sequência, ocorre uma “cerimônia fúnebre” ou *ma'tam* para acompanhar o enterro em si. Diferentemente de um velório irlandês tradicional, o álcool não entra em nenhuma dessas cerimônias.

Opção 12: Não suponha nada disso e reescreva o título completamente.

Essa opção final permite um uso mais desinibido do princípio segundo o qual *Finnegans Wake* não pode de fato ser traduzido, mas apenas reescrito. De certa forma, essa é a mais interessante das opções disponíveis – e os resultados são certamente os mais ousados.

O título evocativo de Donaldo Schüler em português, *Finnicius Revém* (2003), é tomado por empréstimo, em homenagem aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos (1962: 13), seus criadores originais. Sua tradução de trechos de *Finnegans Wake* foi publicada em forma de livro em 1962 com o título de *Panorama do “Finnegans Wake”*, mas empregava a frase “*Finnicius Revém*” como um título interno. Esse título, usado por Schüler, pode ser lido como uma combinação entre “Finn” e alusões a “fenícios” e “fênix”, sem contar o “fim” (do francês *fin*, do latim *finis* e do inglês *finish*), todos os quais “revêm” como em um sonho (do francês *rêve*), refletindo a própria afirmação de Joyce segundo a qual uma das muitas coisas que ele queria transmitir com *Finnegans Wake* era o que se passa na mente de um sonhador. O nome inventado *Finnicius*, além de evocar Finn MacCool, também sugere o nome brasileiro Vinícius, evocando a palavra “vinho” em pelo menos uma substituição parcial ao whiskey irlandês que traz o sempre sedento Tim Finnegan de volta do mundo dos mortos.

Enquanto isso, o título lúdico de um subseqüente livro infantil de Schüler, livremente inspirado por elementos de *Finnegans Wake*, *Finnício Riovém* (2004), realmente aprimora o seu título anterior. A primeira palavra, *Finnício*, agora inclui “início” e “fim”, “Finn” e “fenício”; enquanto “riovém” inclui não só “revém”, mas também a alusão sugestiva a *rêve* (sonho) e a “rio”, e, conseqüentemente, a Anna Livia Plurabelle, o rio icônico que corre pelo do texto de Joyce desde seu não-início até seu não-fim.

Um ano depois da versão de cinco volumes de Schüler, a tradução do título feita para o francês por Hervé Michel reconhece abertamente, e até alardeia, a impossibilidade de uma tradução no lugar de uma reescrita no caso de *Finnegans Wake*. Sua tradução online altamente idiossincrática *Veillée Pinouilles* (também conhecida como a fórmula quase matemática $V \text{ } \pi \text{ } n0 \text{ and } \sqrt{i\pi n0}$) renomeia Finnegan como Pinouilles. O próprio Michel descreve em sua introdução online o processo de livre associação que o levou ao nome: o nome Finnegan o lembrava do termo *finocchio* (uma gíria italiana para homem

homossexual), que lembrava o boneco Pinocchio, que lembrava pinuche (coloquialismo francês para vinho tinto), o que, por fim, o levou ao nome Pinouille. O título como um todo é lido como uma combinação extravagante de veillée, que significa velório (wake); o pi matemático (3.14159...) como uma quantidade indeterminável; pine, coloquialismo francês para pênis (pênis) descreve o Finnegan renomeado como um “sacana”; e o coloquialismo francês nouille descreve-o também como um “tolo estúpido”; enquanto o último -s tanto sugere o plural de “Finnegans” quanto ecoa o caráter abertamente agramatical do último -s de Joyce.

Finnegan renomeado como Pinouille é então apenas um “sacana estúpido”, o que sugere, de passagem, tanto as suas transgressões sexuais quanto a falta de bom-senso a elas associada, enquanto o eco da uva francesa pinot evoca a natureza proverbialmente alcoólica de um velório irlandês. Veillée Pinouilles é descrito em sua folha de título decididamente barroca como uma “intradução e contradução” (intraduction et contradiction) de Finnegans Wake, de modo a sugerir uma tradução (traduction) que reivindica ser uma introdução a Finnegans Wake, mas que, como qualquer outra tradução em potencial desse texto, será também essencialmente uma contradição em termos. A iniciativa total é atribuída comicamente aos esforços de um certo "Halphé Mihcel," um Hervé Michel ortograficamente desconcertado por suas transações translatoriais com ALP (Halphé) e HCE (Mihcel).

Dessa foram, o título de Michel retém o conceito de um velório (veillée) mas reescreve inteiramente o uso de “Finnegans” por Joyce e abandona suas múltiplas associações e alusões por meio de um processo de livre associação quase inteiramente. A intenção aqui é claramente fornecer uma experiência de leitura similar para os leitores do francês, mas a mais óbvia similaridade entre esses dois títulos é, de fato, a vontade compartilhada de brincar extravagantemente com as possibilidades da língua.

Uma versão extravagantemente opaca do título é A noite e as vidas de Renatos Avelar (2008) de Afonso Teixeira Filho, título da sua tradução do primeiro capítulo. “Renatos Avelar”, como “Finnegans Wake”, usa treze letras. “Renatos” é explicado pelo tradutor como a combinação entre nascimento (em italiano nato é “nascido”), morte (em grego thanatos) e renascimento (em italiano renato é “renascido”), enquanto “Avelar”, um

sobrenome português nada incomum, combina o verbo português “velar” e, com uma nota bastante idiossincrática, um anagrama parcial do nome de Eamon De Valera (1882-1975), primeiro, um revolucionário e, depois, presidente da Irlanda, apresentado como pai do renascimento do estado Irlandês (Teixeira Filho, 2008: 202). O título irônico tem, claro, o efeito associado de direcionar seus possíveis leitores para longe do denso nó de alusões textuais relacionadas com os nomes de Tim Finnegans e sua personificação lendária, Finn MacCool. Também levanta, de forma particularmente gráfica, como é o caso do Veillée Pinouilles de Hervé Michel, uma inescapável questão inicial para qualquer tradutor literário, no caso, o grau até o qual é legítimo ou desejável pôr-se a testar possibilidades extravagantes, por mais que astutas, para o título original de um trabalho literário.

O título da tradução polonesa completa de Krzysztof Bartnicki, *Finnegans tren* (2012), sugere um “lamento funerário” (*tren*, do grego *thrênos*, é “lamento funerário”) para Finnegans ou Finnegans (singular ou plural). Em polonês moderno o final *-ów* denota um genitivo plural; em formas anteriores da língua, entretanto, o final *-ów* denotava, no caso de certos adjetivos possessivos, um masculino singular (substituído, no polonês padrão moderno, por *-owy*). O resultado é uma elegante combinação de singularidade e pluralidade.

Para um leitor polonês o termo *tren* é evocativo de um dos maiores destaques da Renascença polonesa, nomeadamente *Treny* (Lamentos) do poeta do século XVI Jan Kochanowski, escrito em 1580 sobre a morte de sua filha. Uma conotação secundária de *tren* é a de *train* (cauda) de um vestido, especialmente de um vestido de noiva, fluindo no rastro de quem o veste como o rastro de um navio. Um terceiro significado do termo polonês *tren*, assim como do inglês *train*, é a cauda extravagante de um pavão. Esses dois últimos significados sugerem toda a diversão que se pode ter no velório (*wake*) traduzido de Finnegans, apesar do seu lamento. O substantivo arcaico, mas menos multiplamente evocativo, *bdyn*, entretanto, se refere especificamente a um velório. Desejando reter o eco complementar, Bartnicki empregou parodicamente o título *Finnegans bdyn* por uma compilação de variantes textuais publicadas simultaneamente com *Finnegans tren* – os dois volumes compartilhando um design de capa idêntico, que ecoa o do *Finnegans Wake* original de Joyce.

A primeira seleção da tradução-em-progresso de Andrey Renes apareceu em 2016 sob o título *Na pomine Finneganov* (На помине Финнеганов). A tradicional tradução russa do título *Finnegans Wake*, fora dos círculos joyceianos, é *Pominki po Finneganu*, um *Finnegan's wake* no sentido de funeral. Rene explica em uma conversa privada que seu próprio título – um tetrâmetro trocaico prazeroso – brinca com a interrelação dos substantivos *pomin* (oração para os mortos) e *pominki* (velório), o verbo *pomint'* (lembrar) e a frase coloquial *legok na pomine*, equivalente a “falando no diabo”, indicando que “sua aparição é certa”. O título, então, sugere, de forma mais restrita, algo como “Rezando por Finnegan”, e, de forma mais ampla, algo como “Rezando por Finnegan como nos lembramos dele – e, desperto ou não, nós provavelmente o veremos novamente, ressuscitado.”

Até a escrita deste artigo, o mais recente título traduzido de *Finnegans Wake* era *Pervigilium Finneganis* (2019), de Adam Roberts, uma versão em quase-latim feita em colaboração com o Google Tradutor e, essencialmente, uma piada, como Roberts reconhece abertamente. O título reflete parodicamente o poema latino anônimo, possivelmente datado do século IV, *Pervigilium Veneris* (A Vigília de Vênus), que celebra a chegada iminente da primavera e o renascimento da natureza sob a influência benéfica da deusa. Como nota Roberts, entretanto, *pervigilium* era também vigília ou velório, observado como parte da prática funerária romana, o que permite que seu título paródico se refira simultaneamente tanto à morte quanto ao renascimento. Constata-se que o coloquialismo moderno *perv*, como em *pervertido*, também leva ao contexto das não específicas, mas duvidosas atividades de HCE no Phoenix Park.

O tradutor alemão Friedhelm Rathjen merece receber a última palavra. O título lúdico de sua tradução de cerca de duzentas páginas de trechos da obra é *Winnegans Fake* (2012), baseado na frase do próprio Joyce, “*Wimmegame's fake*” (FW 375.16-17). O título alemão comicamente observa que os tradutores de *Finnegans Wake* podem, sim, “ganhar” algumas batalhas tradutórias, mas vão, sem dúvida, perder muitas mais (como, por exemplo, não conseguir acertar a primeira palavra – ou, de fato, até mesmo a primeira letra – do título). E, por mais impressionantes que sejam suas vitórias, eles vão produzir inevitavelmente um *Finnegans Wake* que é falso (*fake*). O título de Rathjen, mesmo sendo claramente uma piada, é particularmente interessante porque, ao mesmo tempo em que decerto não é mais o

título de Joyce nem sequer uma tradução, a divertida troca das duas letras iniciais das duas palavras do título deixa claro que ele deve ser lido como uma tradução – enquanto simultaneamente reconhece que qualquer tentativa de traduzir o texto final de Joyce, começando pelo título, irá permanecer, inevitavelmente, uma mera tradução em potencial.

Uma questão final se impõe, claro: qual critério avaliativo alguém poderia usar para sugerir qual dessas possibilidades é uma “boa” ou até mesmo a “melhor” tradução? Manter a fidelidade tradicional ao título original? Preservar o máximo de implicações e conotações possíveis do original? Tentar proporcionar uma experiência de leitura similar? Entreter o leitor por meio de uma demonstração escancarada e divertida de engenhosidade que rivaliza com a própria exibição de engenhosidade de Joyce, sendo, por assim dizer, mais joyciano que Joyce, dançando em *Finnegans Wake*? Diferentes títulos, como nós vimos, sugerem respostas radicalmente diferentes. Em conclusão, entretanto, é justo afirmar que qualquer que seja a opção que um determinado tradutor possa ter escolhido para usar como base para traduzir, leitores em qualquer língua podem estar certos de pelo menos uma coisa: há muita diversão em *Finnegans Wake*, a começar pelo título.

REFERÊNCIAS

- Anevlavis, Eleftherios [Ελευθέριος Ανευλαβής], trans. 2013. *Η αγρόπνια των Φίννεγκαν (I agrýpnia ton Fínnegan)* [FW: Greek]. Athens: Kaktos.
- Bartnicki, Krzysztof, trans. 2012a. *Finneganów tren* [FW: Polish]. Krakow: Korporacja Ha!art.
- Bartnicki, Krzysztof. 2012b. *Finneganów bdyn*. Krakow: Korporacja Ha!art.
- Battuti, Maher. 2012. "Battuti's Review: *Finnegans Wake*." 30 May 2012. <https://www.goodreads.com/review/show/339557069>.
- Bayramova, Halila. 2016. Review of Umur Çelikyay's *Finneganın vahu* [FW: Turkish]. *James Joyce Literary Supplement* 30.2 (2016): 4-5.
- Bindervoet, Erik, and Robbert-Jan Henkes, trans. 2002. *Finnegans Wake* [Dutch]. Amsterdam: Querido. Bilingual.
- Bíró, Endre, trans. 1992. *Finnegan ébredése: részletek* ["*Finnegans Wake*: Excerpts": Hungarian]. Budapest: Holnap Kiadó.
- Campos, Augusto de, and Haroldo de Campos, trans. 1962. *Panaroma do Finnegans Wake* [FW, excerpts: Portuguese]. São Paulo: Comissão de Literatura do Conselho Estadual de Cultura.
- Çelikyay, Umur, trans. 2016. James Joyce, *Finneganın vahu* [FW I.1-8: Turkish]. Istanbul: Aylak Adam.

- Dai, Congrong, trans. 2012. *Fēnnígēn de shǒulíng yè* [FW I.1-8: Chinese]. Shanghai: Shanghai People's Publishing House.
- du Bouchet, André, trans. 1950. "Dans le sillage de Finnegan" [FW, excerpts: French]. *L'Âge Nouveau* (Paris) 45 (January 1950): 24-28.
- du Bouchet, André, trans. 1957. "Les veilles des Finnégans" [FW, excerpts: French]. *Nouvelle Revue Française* no 5.60 (December 1957): 1054-64.
- Ellmann, Richard. 1959. *James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Ellmann, Richard. 1982. *James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Falk, Bertil, trans. 2013. *Finnégans likvaka, bok 1 Föräldrarnas bok: kapitel 1 Finnégans fall* [FW I.1: Swedish]. Trelleborg, Sweden: Zen Zat.
- Fargnoli, A. Nicholas, and Michael Patrick Gillespie. 1995. *James Joyce A to Z: An Encyclopedic Guide to his Life and Work*. London: Bloomsbury.
- Fenge, Zeynep Atayurt. 2016. Review of Umur Çelikyay's *Finneganın vahu*. *James Joyce Broadsheet* 105 (2016): 2.
- Fenge, Zeynep Atayurt. 2017. Review of Fuat Sevimay's *Finneganın Uyanması*. *James Joyce Broadsheet* 107 (2017): 2.
- Hamada, Tatsuo, trans. 2012. *Fineganzu ueiku* [FW: Japanese] I, IV (2009), II-III (2012). Abiko (Japan): Abiko Literary Press.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber; New York: Viking Press, 1939.
- Joyce, James. *The Letters of James Joyce*, vol. 1, ed. Stuart Gilbert (London: Faber, 1957); vols. 2 and 3, ed. Richard Ellmann (London: Faber; New York: Viking, 1966).
- Kim, Chong-keon, trans. 2002. *P'inegan ūi kyōngya*. [FW: Korean]. Seoul: Bumwoosa.
- Kot, Jozef, trans. 1965. "Finnegannovo prebúdzanie" [FW, excerpt: Slovak]. *Slovenské pohľady* 81.10 (1965): 86-87.
- Lavergne, Philippe, trans. 1982. *Finnegans Wake* [French]. Paris: Gallimard.
- Malicki, Jacek, trans. 2001. "Czytanie Joyce'a *Przebudzenie Finnegana*." www.fototapeta.art.pl/2001/jmmgp.php.
- Michel, Hervé, trans. 2004. *Veillée Pinouilles* [FW: French]. Replaced by version posted 29 April 2016. <https://sites.google.com/site/finicoincequoique/>.
- Miyata, Kyoko, trans. 2004. *Finneganzu ueiku* [FW, Japanese; abridged]. Tokyo: Shueisha.
- Pagán, Alberte, trans. 1993. *Contos contados de Finnegan e HCE (Velório de Finnégans, I.1-2)* [FW I.1-2: Galician]. Juncalinho (Cape Verde): Morabeza. <http://albertepagan.eu/wp-content/uploads/2013/12/contos-contados-de-finnegan-e-hce.pdf>.
- Rathjen, Friedhelm, ed. and trans. 2012. *Winnegans Fake* [FW, excerpts: German]. Südwesthörn: Edition ReJoyce.
- Rene, Andrey, trans. 2016. *На помине Финнеганов (Na pomine Finneganov)* [FW I.1-2 and 196.01-201.20: Russian]. http://samlib.ru/r/rene_a/.
- Roberts, Adam. 2019. *Pervigilium Finneganis* [FW: Latin]. Kindle edition. Ancaster Books.
- Sanesi, Roberto. 1982. "Il risveglio di Finnegan." *Nuova Rivista Europea* 4.29-30 (1982): 21-24.
- Schenoni, Luigi, trans. 1982. *Finnegans Wake: H.C.E.* [FW I.1-4: Italian]. Intro. Giorgio Melchiori. Bibliography by Rosa Maria Bosinelli. Milan: Mondadori.
- Schüler, Donaldo, trans. 2003. *Finnicius Revém* [FW, Portuguese]. Porto Alegre, Brazil: Ateliê Editorial. 5 vols.
- Schüler, Donaldo. 2004. *Finnício riovém*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Sevimay, Fuat, trans. 2016. *Finnegan Uyanması* [FW: Turkish]. Istanbul: Sel Yayıncılık.

- Stündel, Dieter H., trans. 1993. *Finnegans Wehg*. [FW: German]. Darmstadt: Häusser; Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Teixeira Filho, Afonso. 2008. *A noite e as vidas de Renatos Avelar: Considerações sobre a tradução do primeiro capítulo de Finnegans Wake de James Joyce*. Doctoral diss. Universidade de São Paulo.
- Victoria, J.D., trans. 2009. *Estela de Finnegan: Un ensayo de traducción (FW 1.1)* [FW 1.1: Spanish]. Mexico: Lulu.
- Volokhonsky, Henri, trans. 1996-99. Из Финнеганова Уэйка (*Iz Finneganova Weika*) [FW 3.1-171.28, excerpts: Russian]. *Mitin Zhurnal* 53 (1996): 138-46; 54 (1997): 244-47; 55 (1997): 204-11; 56 (1998): 295-300; 57 (1999): 452-62; 58 (1999): 295-304.
- Volokhonsky, Henri, trans. 2000. *Weik Finneganov* [FW 3.1-171.28, excerpts: Russian]. Tver (Russia): Kolonna Publications. <http://www.james-joyce.ru/works/anri-volhonskiy-text.htm>.
- Yanase, Naoki, trans. 1993. *Fineganzu ueiku* [FW: Japanese] I-II (1991), III-IV (1993). Tokyo: Kawade shobo shinsha.
- Yee, Cordell D.K. 2013. Review of Dai Congrong's *Fennigen de shouling ye*. *James Joyce Quarterly* 51 (2013): 204-10.
- Zabaloy, Marcelo, trans. 2016. *Finnegans Wake* [Spanish]. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Rememranças oníricas de Finnicius a Finn

Donaldo Schüler

Queda

Determinações inflexíveis, fatos fúteis, convenções opressivas conferem à história peso de pesadelo no romance *Ulisses*. Burocratas como Deasy – diretor do estabelecimento em que Stephen Dedalus leciona – presos em muralhas erguidas por eles mesmos, vivem num pesadelo e o impõem a outros. A essa tirania responde Dedalus: “A história é um pesadelo do qual eu tento despertar”. No capítulo que abre o romance, delirante avança o fantasma da mãe de Stephen Dedalus: o império britânico, dogmas, a língua do dominador, a tradição literária. Contra a opressão, murmura Stephen, intelectual inquieto: “mãe, deixa-me ser, deixa-me viver”. Entenda-se o pedido: quero inventar; antes de tudo, permite-me produzir-me a mim mesmo, deixa-me ser filho de meus atos.

Stephen Dedalus, ao fugir do pesadelo diurno, entra na composição *Finnegans Wake*, incorporado em HCE. No terceiro parágrafo do primeiro capítulo, um dos narradores do romance enuncia a queda. O abalo fende, distancia cidades, vales, montes. Sismos se ampliam, cai a bolsa de valores, ruem valores, desaba a aristotélica estrutura sintática distribuída em princípio, meio e fim, desanda a ação centrada em personagens, rompem-se palavras, níveis de linguagem se misturam, voam páginas de obras desintegradas, fantasmas invadem consciências. O primeiro trovão, prenúncio de outros, reverbera em tudo até ao derradeiro alento; treme o universo romanesco.

O sonho

Antes de falar, o homem sonhou de acordo com a vibrante teoria do movimento histórico circular de Giambattista Vico. A razão verbalizada instaura o conflito entre percepções cotidianas e vivências oníricas. O artista salta do pesadelo da vigília à operação do universo onírico; liberto de leis físicas e sociais, navega no tempo e no espaço.

O grande mestre de obras Finnegan (*Bygmester Finnegan*), o artista, usufruía da liberdade dos tempos anteriores ou contrários à lei, residia na imaginação, a Broadway do

caminho mais largo *imarginável*. Excessivo na bebida, no sexo, na ambição e no trabalho, lembra os heróis germânicos das sagas do Norte, homens não atormentados por escrúpulo algum. A embriaguez é ambígua, borra o observado e origina, desde Platão, a poesia. Poetas falam como ébrios, linguagem de ébrio, gaga, é a de *Finnegans Wake*.

O Bygmester surpreende no Estige, o rio que corre no mundo dos mortos, imagens do que há de vir. Marcada pela morte, é a hora em que estamos; deleitosa ela é às vezes; *deletosa*, sempre. Tempo que não mata não é tempo, à eternidade chegamos pela negação do tempo. HCE, sepultado na *amnésia*, é procurado por Kate, experimentada em percorrer corredores de museu, arquivo de monumentos de outros tempos. Ao descer ao mundo dos mortos (*Amênti*), a exemplo de Ulisses, Kate encontra figuras históricas como *Pad Podomkin*, arremedo do Príncipe Potemkin, amante de Katarina da Rússia, e de Moltke, marechal prussiano na guerra napoleônica, escondido no verbo *remoltkada* (*remoltked*).

Incubus é o demônio que copulava na Idade Média com adormecidos, principalmente mulheres. Em botânica *incobous* são folhas sobrepostas (de *incubare* – deitar sobre). O demônio lembra as misteriosas terras da América (*Inca*), região de encantos e de mistério, de gigantes. Camadas de sons, de signos, de sombras se sobrepõem, fecundam-se, desdobram-se em visões. As gravuras nos muros trazem a marca da morte (*grave*). A morte traz à mente os Ptolomeus mumificados (*Ptollmens: Ptolemies + tollman [tollmen]*, cobrador de taxas). A taxa paga à vida é a morte, a taxa é paga até por Ptolomeu, embalsamado para durar. Toda múmia traz em si mesma a marca da destruição. O rio do tempo atravessa a múmia e a consome.

A morte é o anjo caído, o agente da destruição. *Fimfim fimfim*, sons que lembram o fim, que lembram Finn, a queda do pedreiro, sons seguidos de *fumfum fumfum*, que, depois de passarem por *funferal* (*fun for all* – alegria para todos), anunciam a alegria provocada pela ressurreição. Como o gigante os signos jazem; umedecidos pelos que participam da vigília, eles despertam.

Abre-te sésamo foi a palavra mágica que dava acesso à caverna de Ali Babá. Que combinações verbais nos poderão levar ao que já não é? Não se conte com outras presenças além das experiências guardadas nas palavras. A vida se restaura com outra voz, outros sons. Ulisses retornou com a sábia orientação de Tirésias, Kate retorna de *Nenhures* sem ter o que oferecer exceto recordações fugidias. Para onde irá o sonhador se traz *a missa dentro de si*? Folhamos um *louvrinho distorietas, ricorsamos na cuna*. Vivemos pasmos num *universo reverbado*, lugar em que o que foi carne se faz verbo. Quando a

amnésia é porta infranqueável, só nos resta *freudado saber*, saber onírico decifrado por psicanalistas, as imagens evocadas não têm mais consistência do que as *grimmaças dos contos de Grimm*.

Haja vista o silêncio solene (*solêncio*) da estrela, do estilo, germinam imagens auditivas, tácteis, olfativas, cinematográficas, televisivas, borbulham conceitos, estrilam estreladas runas, rumo ao traço, à voz. O *estrillo* (estilo + estrela + *Stille*) de quem transforma a balbúrdia dos conceitos na abundância das imagens silencia. No silêncio imagético, até a queda de um alfinete estronda como um trovão. Mesmo o sussurro sabe ser grito. HCE vem produtivo e imaginativo ontem e hoje, revém em quem produz. Excedente, não permite que o aprisionem individualidades.

Orbitar

Mary Nada envolve o universo onírico, orbita em tudo porque tudo orbita: orbita a cidade, orbita o orbe, orbitam o ontem e o hoje, orbitam o tempo e o espaço, o Oriente e o Ocidente, o céu e a terra, vidas, rios, sonhos... Orbitam *it, id, Es*, isso. *A urb ist orbita* (*The urb it orbs*) evoca as alocações do papa dirigidas à cidade de Roma e ao mundo (*urbi et orbi*). A frase repõe Roma no centro do mundo. Outras cidades disputaram o privilégio de centralizar os acontecimentos mundiais: Lisboa, Madri, Londres, Paris, Berlim, Washington, Moscou, Pequim... Onde buscar o centro? Descentralização e recentralização em processo. *The urb orbs* (a urbe orbita) seria uma frase normal. Joyce sobrepõe ao verbo *to orb* o substantivo *orbit* e o dilacera, *it* salta para a dianteira do verbo. Resultado: *The urb it orbs*. Pelo texto de Joyce viajam fragmentos de muitas línguas. Em lugar do centro, instalou-se o *it* (isto, isso). Isto (ou isso) orbita. O *it*, como o *Es* (id) freudiano, reservatório de todos os núcleos, das órbitas em giros inumeráveis, *imargináveis*. Não se procure a urbe no mapa, ela é possibilidade de ser. *Urb* é mais do que *urbe*. *Urb* tem a ver com *Ur* (prefixo alemão para origem), ventre obscuro e misterioso de tudo o que é. Em *ist(o)* ouve-se a forma verbal *ist* e o demonstrativo *Es* da língua em que se formulou a teoria psicanalítica. Perdemos a proteção da urbe, orbitamos, orbe-habitamos. Isto orbita e, ao orbitar, forma o que foi, é e será. Orbitamos nós e as galáxias. Onde situar o centro do universo? Corpos se encontram e desencontram num espaço sem fronteiras. A mãe, a Allmissassombrosa (*Allmaziful*), desfeita em líquido, ocupa o lugar mais alto, rompe palavras, períodos. Palavras rompidas derramam-se em outras palavras.

Nem mesmo nomes próprios são fixos. A cada momento sou outro. O nome próprio é só ilusão de estabilidade. Não há nome próprio: todos são comuns.

A mãe se dissolve no fluir universal. Passa por Adão e Eva e faz o primeiro casal girar. Assim começa o baile dos homens e dos espaços. Mary Nada se faz corrente e luz, ilumina, risca runas no universo, na história, na fala, no canto, na escrita. Agora ela já é a Allmissassombrosa, a Sempreviva, a Portadora de Plurabellidades a correr com muitos nomes por disjuntos tempos.

Uma das cidades que orbitam é Dublin. Dublin se duplica, nasce nova geografia, a onírica. Os lugares mais familiares se tornam estranhos. *Então Esta é Dublínua? (So This is Dyoublong?)*, pergunta admirativa de quem visita a cidade, o espanto cai sobre a urbe textualizada e sobre a linguagem, ambas estranhas, não vem do narrador, o texto se destacou do narrador, o texto não vem de nenhuma das personagens, elas se dissolvem, enunciador não há, o espanto vem de todos, vem do narrador diante do texto em que Dublin se textualizou. *Dyoublong* [dyo + doubling + oblong + langue], Dublin duplicada, geograficamente oblonga.

Sob a Dublin cotidiana, alarga-se uma Dublin oculta, misteriosa, reinventada, a nova Dublin emerge do sonho, a visão onírica torna imprecisa a paisagem da vigília. Rumo ao *imarginável*, perde-se a nitidez paisagística; Em lugar do panorama (*landscape*), aparece o *perdorama* (*landescape*), perdemos o panorama cotidiano para conquistar a paisagem que livremente inventamos. Como alcançar as sombras sem anular a solidez das paisagens batidas de sol? Sonhadas sombras, sombras que iluminam! Já não temos imagens, cercam-nos *mimagens* (mimos de imagens), miragens. A Dublin duplicada é *Ecolândia* (*Echoland*), ela se duplica em imagem e em som. No grito de advertência anuncia-se o patriarca, HCE, o patriarca em processo de desvendamento, o patriarca que vem, que virá, estará sempre a caminho. O sonho anula tempo e espaço, inaugura o tempo acontecendo. Tudo isso é encantadoramente estranho. HCE ultrapassa os homens, ele é mais geral do que os seres vivos, manifesta-se até nos inanimados: *Ho charme estranho! (How charmingly exquisite!)*. Dublin se duplica na gravura fixada no muro da pensão de Earwicker, a cidade lembra a gravura, esconde o modelo, desponta o simulacro. *Engrave* (entalhar, esculpir) tem ressonância bíblica: *thou shalt engrave the two stones with the names of the children of Israel* (Ex. 28,11). Todo ato de desvendamento suscita seu contrário. Quem distingue borra, sepulta. As imagens evocam e se deterioram, a duplicação

é universal, proliferação de simulacros. Os que provocam a imprecisão, os frequentadores da taverna, estavam ébrios?

Quem, como Aristóteles, demanda o fim, despreza o acessório, nivela paisagens, centra o secundário no essencial. A circularidade viconiana, ao contrário, energia do *Finnegans Wake* derruba marcos, apaga fronteiras, confunde ninharias e relevâncias, embaralha tempos, mistura acontecimentos, dissolve cristalizações elaboradas na vigília em Construções oníricas, aniquila vínculos causais, abre buracos, anunciam abismos, vivências encadeadas esplendem no banal. Sequências não-teleológicas despertam que a seleção enobrecida despreza. Desejos realizados em *onirodédalos* afrontam determinações da natureza. A lição dos sonhos ativa fluxos, anima associações livres, rompe cadeias, poetiza a vida.

Diálogo

HCE, nome recente, retém o antigo. Ouve-se um *nós*. Quem? Frequentadores da taverna, gente que bebe, pessoas que não veem as coisas distintamente, para quem a imagem se borra. Surge outra voz, indistinta como a anterior. Contesta. Contesta o quê? A declaração. Todas as declarações se contestam. Todas as afirmações tornam-se interrogações. Borrar (*to blur*) é o processo, o olhar embriagado borra. Borra ou desperta? Veem-se sombras, imagens borradas. Ébrios, o observado e o observador. A arte, jogo de simulacros, costuma tornar estranho o familiar, o texto desenvolve-se em diálogo. O diálogo não conduz à verdade como em Platão, o diálogo dissemina a dúvida, conversa de ébrios. Como permanecer sóbrio numa realidade ébria? O que existe está em queda, toda mudança deixa rastros de ruínas.

HCE

HCE, em suas inumeráveis aparições, movimenta-se em território inóspito, tropeça, avança inseguro; agitado por muitas incertezas, aparece gaguejante no Bygmester Finnegan, pedreiro de livre pensar, HCE é todo gaguejante, até a mão gagueja (*Stuttering Hand*), vive gaguejante em seu filho, Shem, o escritor. HCE viceja nas oscilações dos carvalhos, treme no estilete de quem escreve; abaladas, gaguejam palavras, gaguejam

parágrafos, o romance faz a língua inglesa gaguejar. A cultura do dominador inclina-se como uma torre em colapso.

Considere-se HCE nos seus múltiplos aspectos: patriarca, tribuno, agricultor, construtor, guerreiro, governante... Opostos completam-se, confundem-se. HCE é humo, é nome, é nume, dele me vem a força do homem que sou: *humen*. "Sou o que sou", disse Jeová no *Gênesis*. E quem sou eu? Confrontado com o eterno, sempre idêntico a si mesmo, o homem-humo decai e se renova ao ritmo do inhamé. *Sou inhamé Sou (I am yam)*. O Bygmester Finnegan na embriaguez da arte ergue *imagifícios* sobre *imagifícios*. Dublin é mágica, estranha, fala-se da cidade e da arte, fala-se da cidade como monumento de arte. HCE é pai de todos os seres, o libertador que não pode ser nomeado, impróprios são todos os nomes que lhe são atribuídos. *'Tis optophone which ontophanes* é a própria estrutura material do romance, a linguagem ontofana, desvela entes) nos seus dois aspectos: som e imagem. As palavras, para se tornarem significativas, convocam olhos e ouvidos, *optofonam*. O processo da renovação dos significados não tem fim, Dublin não é só geografia, é também história; desde sua origem, muitos contribuíram para fazer dela o que ela é. A cidade é impulso vital e criação humana; como tal, ela é passageira, como tal ela é. A vida prosseguirá na luta dos irmãos que unidos se repelem. A desarmonia é ingênita, vital, mortalmente necessária.

A guerra

Shem (Glugg) é um exilado da luz por não saber interpretar os segredos da esfinge; gagos, inseguros, falhos são os textos que produz. Vivemos em estado de guerra. Guerra de quem? De Shaun contra Shem, de Shem contra Shaun, filhos que não se desprendem d' *El* (Deus). A guerra se trava n' *El* (em Deus), conflagra indivíduos, povos e línguas, confronta o substantivo *war* e a forma verbal *was*, ou, o substantivo *war* e o adjetivo *wahr*, a tradução entra na guerra d' *El*, tradução alguma anula o conflito, o tradutor agrava a guerra. HCE está a caminho em guerra, *and he war, javerra* (Javé + já + era + guerra). Sem guerra, como se movimentariam n' *El* o manifesto e o oculto, o abismo e a visibilidade? Guerreiam n' *El*, estão n' *El* como o verso e o anverso como *Babel* e *Lebab*, como morte e vida. Fora da matemática, nenhum A é igual a outro A. Do um vai-se a muitos; da unidade, à pluralidade, do A, ao alfabeto. *E Babel não estará com Lebab? (And shall not Babel be with Lebab?)* *Lebab* em hebraico é coração, derivado de *Labab*, macio,

oco; Babel, lido em sentido contrário, dá coração, oco. Pela estrada do coração vai-se ao silêncio e se retorna à vida, à babel, à fala. Lê-se em *Jó* (1.12) que o homem é vazio e destituído de entendimento comparado com o saber divino; sem entendimento, segundo Heráclito, é o homem que insiste na divisão sem considerar a rede das conexões, a união dos contrários. Se Babel radicaliza a divisão, ela rompe os elos com a fonte da vida, o fluir primeiro. Babel nos coloca diante do impasse: manter a paz, afastando as línguas ou unir os contrários e conflagrar a guerra. *El YaHWeHerra* (*He war*), este YHWH (HCE) acolhe os contrários em guerra, não a guerra do império contra a insubordinação, do opressor contra os oprimidos, mas a guerra entre a luz e as trevas, a guerra como lugar de passagem, a oclusão sempre feita e sempre infringida, a guerra no enigma, o enigma como fronteira, guerra na fronteira, fronteiras cercam o que não se sabe, o que ainda não se sabe. *Bellouço* [bellum + ouço - *I he(w)ar*] porque ouço o outro (o contrário), ouço em estado de guerra, ainda que a diferença seja apenas sonora (*Gristo ... Cristo*), o grito (ou o ghristo) na rua. Por não estar no topo, Finnegan erige prédios, muros, torres; a sarça que Moisés viu arder no lugar em que apascentava o rebanho, brilha acima da torre mais alta. O *mishe mishe* (eu sou, eu sou) do sacerdote druida está reservado a Deus. O homem nunca é quem é, é quem não é: é carência, abismo. Lidar com textos é entrar no campo de batalha. Admitamos dificuldades e riscos. Entregar-se à aventura textual não é trabalho inútil. Mesmo que não seja definitiva a luz que textos emitem, ainda assim iluminam.

O exilado

Entre sofrimentos comparáveis aos infernais, pergunta-se: *onde um paradeiro não é um paraíso?* (231.1) Este enigma é dirigido a um *eggspellido*, o expelido de um abrigo que se parece a um ovo (*egg*), útero materno ou universo juvenil, *juniverso*. Invisível, situado além dos sonhos, além do trabalho da imaginação, é o ovo primeiro, porque posto nas trevas, anterior à primeira luz. O interrogado responde com versos que evocam os verdes anos que não voltam mais. A esse paraíso, irreversivelmente perdido, não há como retornar. *A caça a belas* interdiz o lugar irrecuperável. Tomar o trem para uma cidade sonhada como Trieste não reduz a distância ao paraíso. Trieste não escapa da imaginação, da simbolização, da pluralização, da plurabelização, da deterioração, da *imarginação*. Viver é uma aventura em caminhos infernais (não *elsewhere* mas *hells where* – não *alhures*

mas *infernhures*), sono povoado de pesadelos. Faceirice e farsa unidas fazem o mundo *farceiro*.

Desafiado a decifrar enigmas insolúveis, Glugg (Shem, o escritor) retira-se ressentido por não alcançar, trevoso que é, as donzelas coloridas e luminosas, encantadas com o brilho de Chuff, uma das máscaras de Shaun, a instância da visibilidade, da divulgação, da cultura centralizadora e central. Esse paraíso pertence aos que vivem na vizinhança de quem manda, sustentadores dele e sustentados por ele. O brilho ofusca e exclui. Movimenta vultosos recursos. Confundido com a própria luz, Chuff condena, exclui. *Eggsilado*, Shem escreve uma jeremíada. O exílio de Glugg (Shem no papel de Glugg) é provocado pela inabilidade de esclarecer mistérios. Não saber é escuridão, exílio da luz, carência de cor (*off colour – descoloridade*). O homem da pena lembra Édipo ignorante da causa da epidemia que assola a cidade. Não saber aqui ou em Tebas é queda. O exilado do paraíso erra na história, queda universal; providencial, entretanto, porque leva a escrever. A ignorância abriga em si sua própria contradição. No terreno da *ignorância* medra a semente da *gnosilogia*. Glugg caiu por saber demais, sabia da queda, do abismo, a linguagem se obscurece. Glugg não se comunica com o reino da luz, a iluminação é precária, vive e impera na sombra, visão contrária a de Dante; guiado por Beatriz, o explorador dantiano das sombras chega perto do trono de Deus, vê o brilho divino; Glugg, epifania diabólica, respira nas trevas, vaga no desencanto, sonhava em ser um renomado homem de letras e não passa de um poetaastro de jornaleco, invoca o tempo para purificar-se da atração que sobre ele exerce a mãe e a infância, bate no peito, não se trata de arrependimento mas de exorcismo. Exorcizar a mãe para poder viver! Ecos de *Ulisses: Mãe, deixa-me ser, deixa-me viver*. O exorcismo decreta a condição peregrina do escritor; conformado com a sorte, declara, como a raposa, verdes as uvas, e se retira. Os anos poderiam transcorrer tranquilos não fosse a insistente sedução de Isolda em forma de borboleta, de carta, de Vanessa ou de várias outras concretizações. Se o feminino permitisse que o masculino se encastelasse em si mesmo, terminaria a busca do inalcançável, findaria a história, imperaria o silêncio. Seria o fim da angústia a um alto custo, o fim da vida. Retorna Isolda (Izod) com seus enigmas, feminino é o apelo, o *eggspelido* passa a sentir-se como um barco à deriva, alto é o preço que a esquiva Isolda exige, o sacrifício da tranquilidade.

Televisão e telefonia

Ascensões e quedas marcam os caminhos da narrativa. Como retê-las na memória? A televisão, nossa máquina de fabricar sonhos, foi produzida por quem televiu. O conflito entre os órgãos de percepção é antigo, Heráclito declarou mais acurados os olhos. A fim de compensar a insuficiência da informação auditiva, o narrador joyciano recorre à imagem televisiva. Tome-se televisão no sentido de capacidade de ver à distância. Vemos à distância onde? Na turbulência do sonho. O sonho nos devolve o que no andar de meses, anos, séculos e milênios, se dissolveu. Para telever nada requer que abandonemos nosso lugar. Vemos deste lugar; imagens de outras geografias, de outros tempos, confundem-se com formas deste lugar. Ao ver, deformamos. Não se lamente nossa condição periférica, periférica é a terra dentro da galáxia e dentro do universo. Se a terra estivesse mais próxima da fonte de energia, se girasse em região de maior densidade estelar, não viveríamos, não teríamos chegado a ser. Os conquistadores largaram os nossos antepassados aqui como dejetos, lixo é o humus que nos fez homens. Transformamos lixo em lixeratura. Somos *hijos del limo* (Octavio Paz), miséria e orgulho nosso.

Somos também telescópios em busca de corpos que o tempo desmembrou, *retrossonhamos*. Nossas ideias são piscadelas de estrelas, *estalos de piscastellas* ou *piscastrelas*, raios que vencem o silêncio do espaço em milênios e bilhões de anos luz. Não somos a fonte da luz. O “haja luz” nos precede. Um rio fosforescente nos atravessa. Quando pensamos navegamos no braço curvo da galáxia, *piscastrelamos*. Visões distantes (televisões), nossos olhos as recebem nos óleos de Rembrandt ou em quadros expressivos como os dele. Nossas lembranças são *remembranchas*, afanosa reconstrução de corpos que se partiram, obras de arte, ainda que efêmeras: *rembrandtanças*. Construções sonoras e visuais, *sonorovisuais*, duram; fatos se esfumam na inconsistência de flatos.

Sons de outros lugares e de outros tempos batem telefônicos em nossos tímpanos, ressoam em nossas conversas sílabas proferidas no alvorecer da humanidade. De sons abandonados e esquecidos, reinventamos a linguagem. A televisão silencia a telefonia quando imagens oníricas emergem mudas. E são primeiras.

A televisão e a telefonia guerreiam nos textos que produzimos.

No fundo das sombras, televemos *Mary Nada* (*Mary Nothing*), Eva mais antiga que todas as Evas, primeira e sempre viva (vida, vita, Evita), fenda que se abre entre o ser e os entes, entre a escuridão e as imagens, entre o silêncio e os sons – mãe sagrada de tudo o

que foi, é e será. Esta Maria é fonte e destino. O Nada nos gera e nos devora. Andamos de *next* a nada. O nada (*nichts*) distancia o que nos era próximo. O nada nadifica, nadificamos para abrir clareiras em que nos seja possível respirar, criamos produtos entregues a futuras nadificações. De Nada a Nada navega a angústia. Seduzidos pelo mistério, damos com o nada, em fendas, em imagens, no fluir. Televisivamente, telefonicamente, Mary Nada, a bem distante, nos está muito próxima.

Se o Nada é sem fundo, as runas rumam sem fim. Na runa o Nada se enuncia, aprofunda-se e se ilumina. Imagens produzem imagens. Redes imagéticas prosperam. Palavras-comunicação escoam na enxurrada da ação. Personagens fictícias clamam. Homens que não se fizeram arte somem sem resto.

Ao lado de panorama e panaroma, temos *paronama*: panorama que se misturou com paronomásia, as semelhanças que se percebem entre as diversas línguas faladas indicam origem comum, remota, abissal, sibilina. O mundo, quando se *despaisagiza*, refaz-se como sonho, como literatura. A imperecível memória de. De quê? De tudo e de nada, ausência, zero, origem de todas as possibilidades. Em lugar de uma autoestrada (*highway*), uma *alta-visão de bardo*, visão *rara* e preciosa, renovada pela metáfora. Ninguém vive conforme o modelo, a ninguém serve o uniforme do alfaiate dublinense, a uniformidade se opõe à criatividade. O telefonema passa pela sombra de Hiante em demanda de algo que fica além da hiância, núcleo inaugural de nós todos; mesmo assim, ouve-se uma voz clamar por Isolda (*Pepita*). A busca do objeto amado move o universo, reveste todos os buracos. O triunfo da televisão sobre a telefonia é temporário, morte não significa aniquilamento; ainda que em conflito, televisão e telefonia viajam juntas, irmanadas, frente a frente, ombro a ombro. O concurso de línguas e de povos constrói a *Humphriada*, o poema universal, feito de quedas e de reerguimentos. Uma queda se compreende no conjunto das quedas assim como uma ressurreição acontece no conagraçamento de todas. O que está próximo (o que temos diante do nariz [*nose*], as *rinoeses*) não deve eclipsar o paradigma, ruínas e restaurações ocorrem na Irlanda e na *Honralanda*. As culturas mais diversas convivem e interagem no território universal, beneficiado por paz que se assemelha à de Augusto na florescência plena do Império de Roma.

Se a razão não atinge o sentido da história, será viável estabelecer elos com os sentimentos, imersão lírica na paisagem? Túmulos falam de outros tempos. Na fantasmagórica Dublin, cidade de fílmicas falanges, assistimos ao desfile de imagens da Irlanda de antanho. Da morte emergem formas, abrem-se *roomos* (264E₂: *room* + *Raum*,

al. [espaço] + *romo*), rimas. Túmulos espectrais e velhos olmos evocam outros tempos. Televisiva ergue-se fênix e o vero espírito da pátria. Os olhos do narrador se voltam a esses vultos como os heliotrópios atraídos pela luz (265E₁). O que não alcançam argumentos acode aos ritmos da poesia, erguem-se os que se perderam no Ocidente distante, sombras sobem do oco (*hole*), zero é o todo (*whole*), matriz de tudo, imagens passam pelo oco da memória como se por buracos deixados pelo tempo no lencinho, versos nos envolvem com a magia de nevoentos *mitilatos*, a lírica alarga o latifúndio das recordações. (264E₂).

Esta é a sorte da *filofosia*. O *filósofo* é um enamorado da luz terrena, provisória, parcial. O *filósofo* se distingue do filósofo, atraído por luz hipotética além de todo o visível. O *filósofo* se contenta com achados pequenos, com precários círculos luminosos. A filosofia, na ambição do saber total, pode levar à loucura, *filouquecer*. O *filósofo* evoca o porco, animal que fuça a terra em busca do parco, do que lhe falta, trabalho imundo, vital, sem fim.

Caosmo

O que desejávamos resolvido permanece enigmático: a natureza e a autoria do texto que serve de base ao livro que temos em mão. Não é nada encorajante. Que nos pode oferecer um livro que não está seguro de suas próprias origens? Em lugar de resposta a dúvidas, somos convocados a trabalho hercúleo, à elaboração de uma obra construída sobre sinais de fumaça ou manchas na água. É como se *Finnegans Wake* ainda não existisse, como se entrássemos no gabinete do escritor no instante da elaboração, quando tudo ainda se encontra indefinido. O que temos, um texto ou um amontoado de textos carentes de organização? O narrador se dirige aos escritores de Babel; como houve confusão de línguas, há confusão de textos, a proliferação não esbarra em ponto final, a escrita move-se, vive. Quem a considera imutável, comporta-se como a lebre da fábula que tinha por mesma as muitas tartarugas dispostas ao longo do cominho. À maneira das tartarugas, o mesmo livro é outro a cada leitura. *Caosmo* é a tentativa de organizar escrituralmente o caos. *Finnegans Wake* existe. É livro? Esta é a dúvida. Tudo indica que não passa de um volumoso projeto. A partir de agora, escrever e ler já não se distinguem. Quem lê escreve, ainda que o faça mentalmente.

Rememberar

Quem, nos temores noturnos, nos redime do pesadédalo? As asas-Dédalo, asas de quem inventa. No Bygmester concentram-se todos os que criam: sonhadores, arquitetos, escritores, pensadores. Reflete-se, no episódio do Bygmester, sobre a criação artística que, desde Platão, acontece num estado que lembra a embriaguez. A bebida, antiga fonte de vida, acende a capacidade de produzir. Dioniso, deus do vinho e padroeiro do teatro, ponte entre a vida e a morte, preside todas as artes que florescem antes das leis que as regem, simbolizadas pelo Pentateuco (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio). O ato criador não derruba a lei, confirma-a ao transgredi-la. Finnegan e o Pentateuco se hostilizam e se unem em Shem, o homem da pena e Shaun, o homem da lei; Shem, animado pela embriaguez poética, produz o inusitado, todos os mitifícios nascem dele. Em movimento antibabélico, as asas-Dédalo, presas ao corpo com cera, serão sempre frágeis. Evite-se por prudência a proximidade do Sol, a vizinhança da luz. A angústia não é sem objeto, declara Jacques Lacan, ela se objetiva na multiplicidade de caminhos. À medida da indefinição da origem e do destino, amplia-se o território do fazer. Runas se apagam e se refazem, nascem, renascem, ramificam-se. Aplicamo-nos no trabalho de transformar imagens visuais – diurnas ou noturnas – em sons articulados. Como a imagem ultrapassa o dizível, vivemos o indizível, fonte de perpétua angústia.

HCE brilha nos planos de quem projeta, vive nas elaborações de quem recorda ou de quem *remembra*. Rememberar não é o mesmo que recordar, rememberar é recolher membros do que se desmembrou, é refazer o desfeito. Recordar enegrece o coração enlutado, rememberar reinaugura a alegria, executa projetos de vida. Ísis, enquanto remembra, simboliza o trabalho do artista. A vida se aviva no *inmaginar*, imagens engendram imagens, a linhagem imaginativa desce até às profundidades dos tempos míticos, o trabalho imaginativo revigora o grande mestre das origens, HCE crescerá enquanto se mantiver viva a imaginação, para desencadear o trabalho imaginativo basta um sorriso. Em *Wake* o mundo revém lembrado, Finn revive em Finnicius, Finnicius opera a restauração de Finn em outra cultura, outra língua, o romance se apresenta lembrado a outros leitores.

Entre ausências transcorre a narrativa, marcha de homens partidos. Partimo-nos ao partir. Buscamos a restauração da unidade que, partida, no primeiro passo se perdeu. Distante está a realidade que em vigília constatamos. É sonho o corpo que tocamos.

Desgraça? Ao contrário, *felix culpa*, origem de epifanias, revelações momentâneas e inesperadas, raios que rasgam o negro manto da noite. Ouvem-se cantos de sereias, concertos sedutores como os de Bach ou de Liszt. Não completos, trechos, algumas notas misturadas, palavras esparsas, membros. Fluem pedaços de experiências vividas e sonhadas, lembramos.

REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel, et al. *Our Exagmination*. Paris: Shakespeare and Company, 1929.
- BENSTOCK, Bernard, ed. *James Joyce, The Augmented Ninth*. Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 1988.
- BISHOP, John. *Joyce's Book of the Dark*. Medison: The University of Wisconsin Press, 1986.
- BRIVIC, Sheldon. *Joyce Between Freud and Jung*. Pt. Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *Ulysse Gramophone*. Paris: Galilée, 1987.
- DEVLIN, Kimberly J. *Wandering and Return in Finnegans Wake*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ECO, Umberto. *Le poetiche di Joyce*. Milano: R.C.S., 1994.
- FRANCO, Ricardo N. *Signo Indiscreto de Finnegans Wake*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake / Finnicius Revém*. Tradução e notas de Donaldo Schüler. São Paulo, Ateliê, 2003.
- McCARTHY, Patrick A. *The Riddles of Finnegans Wake*. Cranbury, N. J.: Associated Univesity Presses, 1980.
- RICE, Thomas Jackson. *Joyce, Chaos & Complexity*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1997.
- SOLOMON, Margaret. *Eternal Geomater*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969.

Derivas en la lectura de *Dublineses*

Dubliners: Reading Detours

Martha Lucía Pulido Correa¹

Introducción

En 1967, Robert Scholes publica una edición en inglés de *Dubliners*² con correcciones que no aparecían en la de 1914 (publicación esta que tuvo muchas dificultades para ver la luz³). En una nota al final del libro⁴, Scholes comenta que Joyce hizo “doscientas correcciones” a las pruebas finales de la edición de Richards, que no se tuvieron en consideración. Scholes las llama las “correcciones perdidas”, de las cuales él logra recuperar 38, colocadas en lista al terminar la nota, y añade que, para establecerlas, además de consultar y comparar los manuscritos a los que tuvo acceso, contó con la asesoría de Richard Ellmann.

Para su traducción al español, *Dublineses*, Cabrera Infante parte de esta edición de Scholes, como lo aclara en su Nota Bene.⁵ Es la edición que utilizaré en este artículo. Sin embargo, vale la pena mencionar otras traducciones, aunque no sean tratadas aquí. En la traducción al francés, *Gens de Dublin*, para la cual Valery Larbaud escribe el prefacio, no hay ninguna mención a la edición que se tomó de base para la traducción.⁶ Tampoco en la traducción al portugués, *Dublinenses*, Caetano W. Galindo, menciona la edición de la que hace la traducción. ¿Puede este factor garantizar una traducción más precisa? No estoy tan segura, como lo veremos en el comentario que sigue. Al pretender hacer un comentario sobre *Dublineses*, es inevitable dar una mirada a más de una traducción y a las versiones originales a las que uno tiene acceso. Comentaré brevemente la de Cabrera Infante.

¹ Doutora em Ciências Literárias e Humanas, Université de Paris XII. Professora Titular, Programa de Tradução, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. martha.pulido@udea.edu.co.

² James Joyce, *Dubliners*. The Corrected Text with an Explanatory Note by Robert Scholes and fifteen drawings by Robin Jacques. Londres, Toronto, Sidnei, Nueva York: Granada Publishing Limited, 1967.

³ En varios pasajes de su libro *James Joyce*, Richard Ellman hace referencia a las dificultades para publicar *Dubliners*, cuya primera historia, “The Sisters”, fue escrita en 1904. Richard Ellman, *James Joyce*. Oxford University Press, 1983.

⁴ Robert Scholes, “A Note on the Text” in *ibid.*: 205-207.

⁵ Guillermo Cabrera Infante, “Nota Bene” en James Joyce, *Dublineses*, trad. Cabrera Infante, Barcelona: Lumen, 2004, 205.

⁶ James Joyce, *Gens de Dublin*, prefacio de Valery Larbaud, traductores Yva Fernandez, Hélène du Pasquier, Jacques-Paul Raynaud [1926], París: Plon, 1980.

Procedimiento dislocutorio del lector

Dice Fritz Senn en el prefacio que escribe a su obra, *Joyce's Dislocutions* que “Todos los caminos de Joyce conducen a *Finnegans Wake*. Una vez hemos llegado allí, nunca seremos los mismos, ni lo serán sus primeros trabajos. Cualquier dinamismo que descubramos se encontrará en el *Wake* magnificado en extremo.”⁷ *Dublineses* lleva a *Finnegans Wake*. Comencemos entonces con *Dublineses* utilizando para nuestra deriva la noción de dislocución presentada por Senn. Me interesa esta noción porque según explica Senn, el hecho dislocutor hace que el lector y el escritor sean removidos de su zona de confort para entrar a una zona desconocida, acomodarse en una estructura nunca vista, en un significado todavía a venir.

Entendamos con Riquelme, el editor de *Joyce's Dislocutions*, lo que significa dislocución para Senn, el autor del libro:

Este término señala, de manera general, las rupturas que experimentamos en nuestros marcos de referencia habituales, cuando leemos los trabajos de Joyce, en particular, obviamente, cuando leemos *Ulises* y *Finnegans Wake* [...] Los aspectos dislocutorios del estilo de Joyce son transformativos, pues nos llevan a modificar las perspectivas que traemos con nosotros [...] los efectos más importantes de estas dislocuciones ocurren a pesar de nuestros hábitos mentales y a pesar de las asociaciones que han sido inscritas dentro de nosotros como canales de pensamiento predeterminados [...] somos traducidos por los escritos de Joyce. En un sentido, estamos propiamente traduciendo, como la actividad que Senn llama enderezar. Enderezar es también, por supuesto, escribir. Se trata, por una parte, del acto de producir algo nuevo. Y por otra, simultáneamente, del intento por rectificar las rupturas, enderezar las cosas. La lectura, como la traducción, es siempre el proceso de cruzar la cambiante frontera entre la restitución y la invención.”⁸

⁷ “All Joycean ways lead to *Finnegans Wake*. Once we have reached it, we will never be the same again, nor will the earlier works. Whatever dynamisms we discover, the *Wake* will show them magnified in the extreme.” (SENN, Author's Preface, 1984, p. x).

⁸ This term points, generally speaking, to the disruptions of our habitual frames of reference that we experience when we read Joyce's work, most obviously *Ulysses* and *Finnegans Wake* [...] The dislocutory aspects of Joyce's style are transformative, for they ask us to modify the perspectives we bring with us [...] the most important effects of the dislocutions occur in spite of our conventional habits of mind and in spite of the associations that have been inscribed within us as predetermined channels of thinking [...] we are translated by Joyce's writings. In one way, to be translating itself as the activity Senn calls righting. Righting is of course also writing. It is, on the one hand, the act of producing something new. And, on the other, it is simultaneously the attempt to rectify disruptions, to put things right. Reading as translating is always the process of crossing the shifting border between restitution and invention. (RIQUELME, in SENN, 1984, p. xxi-xxvi).

Senn dice que estas dislocaciones son experimentadas particularmente en las lecturas de *Ulises* y de *Finnegans Wake*. Considero que estas ocurren también en *Dublineses*, en particular en la primera historia del libro, “Las hermanas”; estas rupturas y transformaciones pueden darse también en la crítica de traducción, cuando el traductor siente que la palabra usada, la estructura modificada por determinado traductor no es, por alguna razón, la precisa, y en ese esfuerzo por hacer una restitución se produce más bien una deriva.

Procedimiento dislocutorio del lector de traducciones

“Las hermanas” es el cuento con el que comienza T. S. Eliot su *Introducing James Joyce. A selection of Joyce’s prose*.⁹ T.S. Eliot explica que al hacer la selección de las historias y pasajes a presentar se propone hacer consciente al lector, de la continuidad y de la progresión de una obra de James Joyce a la siguiente, en los cuatro trabajos más importantes del autor, de manera que la historia seleccionada de *Dublineses* funciona como introducción a *Retrato del artista adolescente* (1916), el pasaje de *Retrato* introduce *Ulises* y el pasaje de *Ulises* introduce *Finnegans Wake*. Considera él que el cuento de *Dublineses*, “Las hermanas”, muestra claramente esta continuidad con el siguiente libro de Joyce, *Retrato*.

Leo entonces “Las hermanas” en traducción al español del escritor Guillermo Cabrera Infante. Lo primero que sorprende en la traducción de Cabrera Infante, es la soltura con la que escribe, en particular, el párrafo introductorio de “Las hermanas”, en el que centro mi comentario y que es de vital importancia para tener una visión del sentimiento de estancamiento que produce Dublín y que Joyce quiere transmitir, a toda costa, que es también, según Eliot, la puerta abierta a la obra de Joyce. Es de suponer que tal soltura y fluidez le es dada por su carácter de escritor que traduce. Lo que puede acarrear transformaciones en la obra que es interesante considerar. Voy a referirme a un término en particular en el siguiente pasaje: “Cada noche al levantar la vista y contemplar la ventana me repetía a mí mismo en voz baja la palabra *parálisis*. Siempre me sonaba extraña en los oídos, como la palabra *gnomón* de Euclides y la *sintonía* del catecismo. Pero ahora me

⁹ T.S. Eliot, “Introductory Note” in *Introducing James Joyce. A selection of Joyce’s prose*. Londres: Faber and Faber Ltd., 1942, 5-7.

sonó a cosa mala y llena de pecado. Me dio miedo y, sin embargo, ansiaba observar de cerca su trabajo maligno.” (JOYCE, *Dublineses*, trad. Cabrera Infante, 2004, p. 7).¹⁰

Leí varias veces el pasaje, atribuyéndome a mí misma un error de lectura y de comprensión. Cabrera Infante transforma “*simony*¹¹ in the Catechism” en “*sintonía* del catecismo” en el cuento de Joyce que traduce. Una transformación que resulta extraña, cuando precisamente, unas páginas más adelante, *simonía* vuelve a aparecer, esta vez como adjetivo, sin transformaciones y sin cursiva, tal como en el original: “Fue entonces que recordé que había muerto de parálisis y sentí que también yo sonreía suavemente, como si lo absolviera de un pecado simoníaco.” (JOYCE, *Dublineses*, trad. Cabrera Infante, 2004, p. 7).¹² Comencé por preguntarme porqué tuvo el escritor ese descuido; segura estaba ya de que no había sido un problema de comprensión; Cabrera Infante conocía el significado. Es verdad que pudo haber sido un error editorial, o que quizás el traductor cambió el término con algún propósito. Pero ¿con el propósito de qué? ¿Qué leyeron los lectores de esta versión, aquellos que nunca vieron el texto en inglés? ¿Qué entendieron? Intentar buscar respuestas a estas preguntas no presentaba mucho interés, sobre todo cuando releía las frases que seguían, “me sonó a cosa mala y llena de pecado... me dio miedo y, sin embargo...”, sumadas a las aclaraciones que procuré sobre el término *simonía*, y su origen en el personaje de comienzos del cristianismo, Simón el Mago. Pues esta ruptura en el ritmo de lectura provocó una deriva que me llevó de inmediato al cuento “Simón, el Mago” de Tomás Carrasquilla.

¹⁰ En la edición de Robert Scholes se lee: “Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word *paralysis*. It has always sounded strangely in my ears, like the word *gnomon* in the Euclid and the word *simony* in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet, I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work.” JOYCE, *Dublineses*, 1967, p. 7.

¹¹ RAE: Simonía: De *Simón Mago*. Compra o venta deliberada de cosas espirituales como sacramentos y sacramentales... <https://dle.rae.es/?id=XvBodUE> (septiembre 30 de 2019).

Simonía: “El nombre **simonía** fue tomado de Simón el Mago, quien intentó comprar a los discípulos de Jesucristo el poder de hacer milagros, como se narra en Hechos de los Apóstoles (8:18). En los primeros siglos después de Cristo, cuando los fieles de la nueva religión eran perseguidos, no se registraron casos de simonía, pero a partir del momento en que Constantino reconoció el cristianismo como religión oficial del Imperio Romano, los dignatarios cristianos adquirieron poder e influencia, y se conocieron algunos casos. Esto obligó a la Iglesia a legislar al respecto y calificaron la simonía como un grave pecado. El Concilio de Calcedonia, que tuvo lugar en 451, estableció prohibiciones y penas para los obispos, sacerdotes y diáconos que se vieran tentados de vender objetos sagrados y reliquias. La simonía resurgió en Europa en los siglos IX y X, hasta que el papa Gregorio VII (1073-1085) atacó el problema con nuevas leyes y castigos.” www.elcastellano.org (septiembre 30 de 2019).

¹² But then I remembered that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly as if to absolve the simon como “conjorme”, para decir “conforme”iac of his sin.” JOYCE, *Dublineses*, 1967, p. 9.

Deriva: “Simón el Mago”, de Tomás Carrasquilla (1858-1940).¹³

Así como “Las hermanas” en *Dublineses*, “Simón el Mago” (1887), es la primera historia publicada de Tomás Carrasquilla y la que le permite ingresar al ambiente literario e intelectual del lugar donde vive. Lo particular de este cuento es que el nombre de Simón el Mago solo aparece en el título; el narrador, es Antoñito, un niño de 10 años de comportamiento ejemplar, quien, sin embargo, recibe 12 azotes del padre, después de cometer el pecado de intentar hacer brujería en compañía de su amigo Pepe; Antoñito será también el personaje principal del siguiente cuento que escribirá Carrasquilla, “San Antoñito”, y así pasarán los personajes de Carrasquilla de una historia a otra. El tratamiento de los diálogos se hace con “vos”, que es lo usual en Antioquia, para mantener un tono de oralidad, principal rasgo estilístico de la obra de Carrasquilla; rasgo que tiene en común con la escritura joyciana. Carrasquilla, intencionalmente, no da información explícita sobre el nombre; no obstante, va planteando claves precisas para llevar al lector al contexto de la época en que aparece la palabra *simonía* y sus consecuencias, como cuando dice que a Frutos, la esclava que lo cuida, no le gusta nada “ese Caifás”, siendo Caifás, Pepe, el amigo de Antoñito. El número 12 de los azotes, remitiría a los 12 apóstoles y el cuerpo lacerado de Antoñito, nos recuerda los azotes que recibió Jesucristo. En realidad, Simón el Mago, en la época de los Apóstoles, era también considerado un hechicero o un brujo:

Simón el mago había “hechizado” (Hechos 6:9, 11) a la gente de Samaria “porque con sus artes mágicas les había engañado mucho tiempo” (v. 11). La gente de esa ciudad había asumido de manera errónea que él era “el gran poder de Dios” (v. 10).
<https://vidaesperanzayverdad.org/profecia/profetas/profetas-falsos/simon-el-mago/>

En “Simón el Mago” de Carrasquilla, el asunto del pecado está presente a través de todo el cuento, como en “Las hermanas” de Joyce. En las dos historias, un niño es el narrador. Sin embargo, los contrastes en sus actuaciones son reflejo de la manera como cada uno de los autores considerará sus respectivas sociedades. Es claro que el niño en “Las hermanas” es un observador agudo y crítico, pero silencioso, como tal vez Joyce lo fuera, y que percibe el concepto de pecado con cierta desconfianza contenida. En “Simón el Mago”, Antoñito,

¹³ Tomás Carrasquilla, contemporáneo de Joyce, nace en Santo Domingo, Antioquia (a 71 km. de la ciudad de Medellín), toma cursos preparatorios de Filosofía, Historia y luego de derecho, sin mostrar mucho interés, en los años 1874 y 1875 en la Universidad de Antioquia, en Medellín, antiguo Real Colegio de Franciscanos.

a pesar de que actúa y participa en la comisión de pecado, con intensa curiosidad y sagacidad, sorprendentemente, acepta tanto el castigo por el pecado cometido, como la culpabilidad que el padre le atribuye a la esclava Frutos, por haber ejercido una mala influencia en el niño, hasta el punto de olvidar, de un instante para otro, el cariño por Frutos del que da cuenta al comienzo de la narración, sin manifestar dolor al verla partir, cuando el padre la expulsa de la casa. Podríamos decir que los dos cuentos, además de tener muchos elementos autobiográficos, muestran cada uno una proyección opuesta; uno, la actitud de rebeldía hacia la educación religiosa recibida; el otro, por el contrario, la actitud de sumisión ante los preceptos cristianos, sumisión esta que va a tener sus periodos de liberación y luego de reivindicación. El elemento añadido en el cuento de Carrasquilla es el personaje Frutos, la esclava de más de 60 años, en cuya boca el autor se permite poner las palabras concernientes a la brujería, sin que sus lectores se sientan incomodados. El autor deja marcada la diferencia en el lenguaje oral que utiliza Frutos, y el de los demás, incluido el del niño, que es su “amito”, que llega a utilizar términos complejos para su edad como *brujomanía*. Frutos cambia la consonante *f* por *j*, en palabras como “conjorme”, para decir “conforme”; o cambia la sílaba *vu* o *bu* por *güe*, como en “*güelven*”, “*güenas*”, para decir “*vuelven*”, “*buenas*”; hace contracciones creativas como “*puel*” para decir “por él”, o “*comues*” para “como es”; omite la *d* en las sílabas finales de palabras como “*untao*” para “*untado*”, o “*encaramao*” para “*encaramado*”; además de las innumerables expresiones idiomáticas que acompañan casi cada una de sus manifestaciones orales.

Carrasquilla, de ancestros andaluces, llega a escribir una obra cargada de oralidad y de representación de la identidad antioqueña, de finales del siglo XIX y comienzos del XX, como lo hace Joyce con Irlanda y con Dublín, en particular. Los dos tuvieron una formación religiosa fuerte, que dejó una huella inevitable en sus escritos, y que provoca también su estilo irónico y decididamente crítico en una u otra dirección, hacia el poder religioso y político y hacia la sociedad misma. Joyce, siempre crítico, frente a las costumbres de la iglesia, y decididamente a-religioso hasta el final de sus días. Carrasquilla manteniendo la fe en la educación católica que recibió y defendió, durante algún tiempo, perdiéndola y recuperándola luego al final de sus días. Aunque con algunos puntos en común, considero que existe una diferencia muy marcada para la producción de la escritura de Carrasquilla, con respecto a la de Joyce, que tiene que ver con el contexto que sirve de

tela de fondo para el desarrollo de la obra y que, en nuestro caso, señala en buena medida, características de la sociedad actual. Carrasquilla crece en un contexto social y político en el que, por un parte, prevalece la figura del caudillo que impacta la conformación de la identidad regional, extendiéndose hasta lo nacional; y, por otra parte, el hecho de que el país en consolidación se ve abocado a la llegada turbulenta de la modernización, afectando tanto obras civiles, como desarrollo social, vida cotidiana y, con toda evidencia, el lenguaje mismo.¹⁴

A manera de epílogo: asuntos de lenguaje

Pineda Botero, comenta al final de su libro *Tomás Carrasquilla*, un aspecto sobre la manera como el autor utiliza el lenguaje, para retratar con la mayor precisión posible, los personajes que actúan en sus obras; lo que en buena medida podría aplicarse a la escritura joyciana:

El lenguaje fue la preocupación central de Carrasquilla. Se preciaba de su “oído” para registrar sonidos y expresiones, y para guardarlas en la memoria de modo que estuvieran a mano en el momento de la composición literaria. No se trataba de escribir, sin embargo, todo lo que escuchaba. Se trataba de resaltar la belleza que hay en todo el lenguaje, con el propósito de lograr la obra de arte.

Para representar el lenguaje popular, no se limitaba a las palabras; usaba también la sintaxis y hasta la ortografía popular, aunque en el diálogo así representado estuviera conculcando normas académicas, todo para lograr mayor fidelidad. (PINEDA BOTERO, 2016, p. 230-231).

Con esta complejidad de lenguaje y de estructura literaria ¿quiénes leen hoy las obras de Joyce? ¿Solamente los académicos? Desconozco esta información. Con respecto a Tomás Carrasquilla, no es frecuente el interés por este autor, sin embargo, me permito remitir a la reseña visual que hace Luis Miguel Mesa, traductor, formado en la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia; los primeros minutos de este video ponen en contexto la creación de la historia “Simón el Mago”.¹⁵

¹⁴ Remito al libro de PINEDA BOTERO, *Tomás Carrasquilla. Vida, creación e identidad antioqueña*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2016. Este libro hace un recuento de la obra de Tomás Carrasquilla articulado con los momentos políticos e históricos vividos en el país, que vale la pena conocer para entender la obra de Carrasquilla y la idiosincrasia antioqueña.

¹⁵ Luis Miguel Mesa. Reseña sobre Tomás Carrasquilla.
<https://www.elestanteliterario.com/resenas-de-libros/frutos-de-mi-tierra-tomas-carrasquilla>

Las novelas de Tomás Carrasquilla no han sido traducidas a otros idiomas, caso contrario a las obras de Joyce, dadas las características de la lengua utilizada que menciona Pineda Botero. Justificación difícil de aceptar cuando se han traducido y retraducido las obras de Joyce, y las de, por ejemplo, Guimarães Rosa. De sus historias cortas, el cuento “San Antoñito”, mencionado antes, fue traducido al inglés por Seymour Menton, en su *The Spanish American Short Story: A critical Antology*, 1980, conservando el mismo título. Durante mi estadía como Profesora visitante en el programa de Traducción en la Universidad Federal de Santa Catarina (2014-2018) publicamos en traducción al portugués con los estudiantes del curso de Traducción Literaria, una antología de cuentos hispanoamericanos, entre ellos “La mata” / “O arbusto” de Tomás Carrasquilla, traducción de Joaquim Martins Cancela Junior.¹⁶

Quizás la razón para la ausencia de traducciones de la obra de Carrasquilla, sea el hecho de que Carrasquilla nunca salió de Colombia, y pocas veces de Antioquia, por lo que la crítica nacional lo relegó durante mucho tiempo al estatus de escritor regional, dejando pasar desapercibido el talento y la creatividad del autor. Tenemos registro de que gran lector sí era, y muy probablemente había leído a Joyce y discutido con sus conterráneos las características de su escritura. Cómo él, fue perdiendo la visión hasta quedar ciego al final de sus días, y tener que dictar su última novela.

Sin mayores pretensiones, y sirviéndome del concepto elucidado por Senn de dislocución, he querido exponer esta deriva provocada por *Dublineses* leída en traducción. Quizás sea esta una forma enriquecedora de motivar la lectura de Joyce, de seguir leyéndolo y releuyéndolo y traduciéndolo y, sobre todo, motivando la lectura de sus obras.

REFERENCIAS

CABRERA INFANTE, Guillermo. “Nota Bene” in James Joyce, *Dublineses*, trad. Cabrera Infante, Barcelona: Lumen, 2004, p. 205.

¹⁶ Carrasquilla. “O arbusto”, traducción de Joaquim Martins Cancela Junior. In, PULIDO CORREA (org.) *Contos Latinoamericanos. Contos Hispanoamericanos traduzidos para o português*, 2018, p. 43-46.

CARRASQUILLA, Tomás. Simón el mago. In *Cuentos de Tomás Carrasquilla Naranjo*, Imprenta Nacional de Colombia, 1996.

<https://davalor81g.files.wordpress.com/2012/08/carrasquilla-tomc3a1s-cuentos.pdf>

CARRASQUILLA, Tomás. Simón el mago. In, *Tomás Carrasquilla. Obra escogida*. Edición y selección a cargo de Leticia Bernal Villegas. Medellín: Colección Bicentenario de Antioquia, 2013, p. 3-19.

CARRASQUILLA, Tomás. O arbusto. In, PULIDO (org.) *Contos Latinoamericanos. Contos Hispano-americanos traduzidos para o português*. Florianópolis: PGET-UFSC, 2018, p. 43-36.

ELIOT, T.S. "Introductory Note" in *Introducing James Joyce. A selection of Joyce's prose*. Londres: Faber and Faber Ltd., 1942, p. 5-7.

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

GALINDO, Caetano W. "Nota do Tradutor" in James Joyce, *Dublinenses*, traducción, notas y cronología de Caetano W. Galindo. SP: Companhia das Letras, 2018, p. 7-12.

JOYCE, James. *Dublinenses*, traducción, notas y cronología de Caetano W. Galindo. SP: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Dublinenses*, traductor Guillermo Cabrera Infante, Barcelona: Lumen, 2004.

_____. *Gens de Dublin*, prefacio de Valery Larbaud, traductores Yva Fernandez, Hélène du Pasquier, Jacques-Paul Raynaud [1926], París: Plon, 1980.

_____. *Dubliners*. The Corrected Text with an Explanatory Note by Robert Scholes and fifteen drawings by Robin Jacques. Londres, Toronto, Sidnei, Nueva York: Granada Publishing Limited, 1967.

MENTON, Seymour. *The Spanish American Short Story: A Critical Antology*. Los Ángeles: University of California Press, 1980.

MESA, Luis Miguel. "Reseña *Frutos de mi tierra*, de Tomás Carrasquilla". <https://www.elestanteliterario.com/resenas-de-libros/frutos-de-mi-tierra-tomas-carrasquilla> (octubre 1 de 2019).

PINEDA BOTERO, Álvaro. *Tomás Carrasquilla. Vida, creación e identidad antioqueña*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2016.

SÁNCHEZ LOZANO, Carlos. Presentación de la obra de Tomás Carrasquilla in *Cuentos de Tomás Carrasquilla Naranjo*, Imprenta Nacional de Colombia, 1996.

<https://davalor81g.files.wordpress.com/2012/08/carrasquilla-tomc3a1s-cuentos.pdf>

SENN, Fritz. *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading and Translation*. Ed. Jean Paul Riquelme. Baltimore, Johns' Hopkins University Press, 1984.

QORPUS

VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL

JAMES JOYCE

ISSN 2237-0617

ARTIGOS



Joyce, Brancusi e Matisse: traços (in)compreensíveis

Por Sérgio Medeiros¹

O artista romeno Constantin Brancusi (1876-1957), considerado um dos maiores escultores do século XX e, portanto, tão importante quanto Auguste Rodin, desenhou e pintou pouco, mas fez um retrato não realista de James Joyce (1882-1941) que tem sido reproduzido até hoje em livros dedicados ao romancista irlandês. Esse retrato, na verdade um “símbolo”, aparece, por exemplo, em todas as edições de *Panorama do Finnegans Wake*, que reúne fragmentos escolhidos e traduzidos por Augusto e Haroldo de Campos (2001).

O francês Henri Matisse (1869-1954), outro pilar do modernismo europeu, também dialogou com Joyce e, a convite de editores norte-americanos, aceitou fazer ilustrações para uma edição especial de *Ulisses*.

Comentarei, a seguir, essas ilustrações de Matisse e, na sequência, o desenho abstrato de Brancusi.

Em cartas a Simon Bussy, datadas de 1934, Matisse contou que:

O editor me telegrafou pedindo para lhe enviar, se possível, alguns desenhos preliminares do *Ulisses* para começar a publicidade, portanto tenho de mandar vir os clichês de Nice, o das duas mulheres discutindo, representando a desordem na casa de Ulisses, e o de Ulisses saindo do mar na frente de Nausícaa. Espero que agradem. O editor está satisfeito com meu ponto de vista, que apenas dá continuidade à ideia da capa, onde aparece Ulisses. Meus desenhos formam uma espécie de bordão de acompanhamento à obra de J. Joyce. Eu soube que Joyce ficou contente em ver que eu estava trabalhando em sua obra, mas não sei se está a par do meu ponto de vista (MATISSE, 2007, p. 241).

Sabe-se que o artista francês, leitor de Baudelaire e de Mallarmé, apreciava os textos modernos considerados difíceis, alguns dos quais, aliás, chegou a ilustrar; e frequentava também os clássicos, como Homero, que conhecia bem. No trecho da carta reproduzido acima ele dá a entender que estava trabalhando diretamente com o poema

épico grego e não com o romance de Joyce. Por isso, obviamente, menciona o protagonista da *Odisseia*, e não Leopold Bloom, o homem comum retratado no romance de 1922, que seria uma versão paródica e invertida do herói grego.

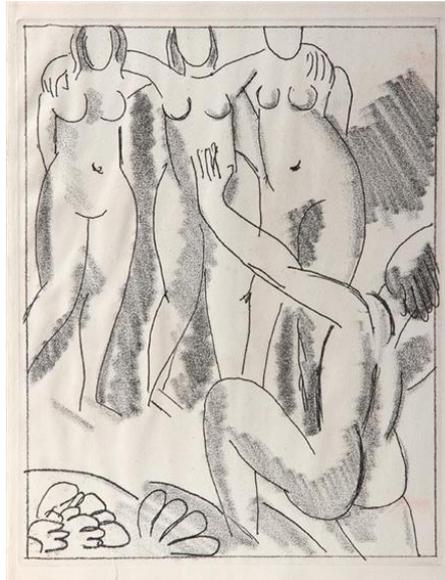
O editor estava, segundo a carta, ciente desse “ponto de vista” que considerava apenas uma das partes (a grega antiga) do paralelo proposto por Joyce em sua obra de vanguarda. Ou seja, as ilustrações exporiam nas páginas do romance o mundo homérico, mas não mostraria a cidade de Dublin e seus moradores, os quais Joyce projetou, de algum modo, sobre o pano de fundo épico ao qual o título do livro alude. A pergunta que se faz, a partir dessa constatação, é se Matisse chegou a ler de fato *Ulisses*, nos anos 1930, em tradução para o francês, ou se usou o citado “ponto de vista”, que Joyce, naquele momento pelo menos, parecia desconhecer, como um pretexto para ilustrar a obra sem realmente lê-la².

É claro que se pode também afirmar que essa estratégia de Matisse, de reintroduzir Homero em Joyce por meio de ilustrações alusivas ao mundo grego antigo, (re)propõe um diálogo pertinente (e interessante) entre a épica grega e o romance de vanguarda, algo evidentemente congenial ao projeto literário de Joyce, pois, conforme sempre insistiu a crítica, Dublin é percorrida pelo novo Ulisses, o homem comum, no dia 16 de junho de 1904, data em que transcorre toda a ação do romance. Leopold Bloom refaz, à sua maneira, as andanças do antigo Odisseu.

Matisse continuou a trabalhar tranquilamente numa gráfica em Paris, em 1934, com várias pedras litográficas para o *Ulisses*, sem ser em nenhum momento questionado por Joyce sobre suas opções, ou seu “ponto de vista”. Pelo menos, é o que se depreende das cartas que ele trocou com Bussy, as quais nada dizem sobre desavenças de ordem estética entre os dois artistas nesse momento. O que importava a Matisse, para ilustrar o romance, era, como escreveu, familiarizar a mão e o espírito com a pedra, tendo ao lado, quando possível, o impressor, mas nunca o próprio Joyce. Ao fazer essas pedras, ele desenha, conforme se sabe, entre outras cenas célebres, Ulisses saindo do mar diante de Nausícaa e de suas duas criadas.

¹Sérgio Medeiros é poeta, artista visual e professor de literatura na UFSC.

² A excelente biografia de Matisse, escrita por Hillary Spurling, não traz informações novas sobre o tema, não esclarecendo, assim, os aspectos enigmáticos da relação criativa do pintor com James Joyce.



Curiosamente, num comentário sobre a ilustração de livros, dirigido a Raymond Escholier, Matisse chegou a afirmar que

Acho correta sua distinção entre livro ilustrado e livro decorado. O livro não deve precisar de uma ilustração mimética que o complete. O pintor e o escritor devem atuar juntos, sem confusão, mas em paralelo. O desenho deve ser um equivalente plástico do poema. Eu não diria: primeiro violino e segundo violino, mas um conjunto em concerto (MATISSE, 2007, p. 240).

Matisse tem consciência de que não é seu papel, como ilustrador, completar o trabalho do escritor nem explicar nada da sua obra além daquilo que ela própria possa sugerir sozinha. É assim, parece-me, que ele entendia a proposta de “atuar junto” com o autor, a fim de chegar ao “equivalente” plástico do texto. No entanto, como se viu, não se tem certeza de que o pintor de fato leu *Ulisses*, e se o fez, em parte ou na totalidade, não foi essa leitura, aparentemente, que lhe serviu de referência para criar seu próprio equivalente do romance, mas o épico Homero, fonte também de Joyce. Diante disso, tudo indica que Matisse tenha optado por expor visualmente o espírito grego do texto moderno, não o texto moderno em si mesmo, que é uma reconfiguração da *Odisseia*, mais ou menos evidente, conforme as leituras e os pontos de vista possíveis, transplantada para a capital da Irlanda, nos primórdios do século XX.

Enquanto levava avante a criação de suas litogravuras, Matisse chegou a telefonar para Joyce, conforme ele mesmo narra, numa carta datada de Nice, onde passava uma temporada:

Telefonei a Joyce e falei sobre o que lhe disse seu representante em Paris a respeito do que viu. Estamos de total acordo sobre o caráter que quero dar à ilustração, tenho mesmo a sua concordância sobre a composição geral do livro, conforme a concebi. [...] Espero trabalhar aqui até 25 de setembro e voltar a Paris para executar minha série de gravuras. Como vou ficar lá pelo menos um mês, vou vê-lo. Estou trabalhando o Cíclope. *Ulisses fura seu olho*. Para completar o que eu disse acima sobre o tema da ilustração do livro, creio que o desenhista deve ceder o passo ao autor literário e à tipografia, a qual, aliás, ele pode escolher para suas gravuras – do contrário, seria modesto demais. É um pouco o papel do segundo violino num quarteto, fora que o segundo violino responde ao primeiro violino e, no meu caso, faço uma coisa paralela ao autor, mas num sentido um pouco decorativo (MATISSE, 2007, p. 242).

Gostaria de destacar, nesse trecho, que logo no início o pintor afirma que, estando nessa ocasião em Nice, ligou para Joyce, que se encontrava em Paris, para falar das ilustrações, e que continuou, depois desse contato, tendo a sua aprovação da composição do livro, embora, aparentemente, Joyce, até esse momento, não tivesse posto os olhos em nenhuma das imagens. Matisse insiste, a seguir, na metáfora musical, para explicar sua noção de livro ilustrado, e, mais uma vez, enfatiza que faz “uma coisa paralela ao autor”, ou seja, uma paródia visual (ou decorativa, para usar um termo seu, que nada tem de pejorativo no contexto da estética do modernista francês) de um romance que já é, no plano verbal, uma paródia (um contracanto, um canto paralelo) de um poema épico grego.

De certo modo, pode-se afirmar que Matisse, que é o autor de um dos maiores livros ilustrados da arte ocidental, *Jazz*, publicado em 1947 com texto dele próprio escrito à mão, quando passou a usar a técnica revolucionária dos papéis recortados, entrou no “espírito” joyciano, ao captar a sua essência. Por isso, pôde conceber o livro como paródia visual, a qual o pintor já tinha começado a desenvolver, no entanto, a julgar por seus escritos, um pouco antes de empreender o trabalho que estou comentando.

Na sua biografia de Joyce, Richard Ellmann conta que, nos anos 1930, pensou-se em transformar *Ulisses* em filme, e a Warner Brothers escreveu ao escritor sobre direitos de filmagem. As paródias de *Ulisses*, ou versões do romance, pareciam se

impor naquele momento, sobretudo na América do Norte, e a imagem seria o meio de expressão ideal. “Oficialmente ele rejeitou a ideia (embora um dia a tivesse endossado)”, conta Ellmann, “dizendo que o livro não podia ser transformado em filme com adequação artística” (ELLMANN, 1989, p. 805). O projeto com Matisse, no entanto, desde o começo aprovado por Joyce, acabou sendo concluído conforme concebido originalmente pelo artista francês, sem nenhuma interferência do romancista.

Na verdade, a ideia de fazer uma edição americana especial de *Ulisses*, com ilustrações, não partira do próprio pintor, mas da Limited Editions Club, que propôs o projeto a Joyce e, com sua aceitação, convidou Matisse.

Inicialmente, Joyce tentou ajudar Matisse oferecendo-lhes “detalhes irlandeses”: Assim escreveu a T.W. Pugh, dublinense culto, pedindo que encontrasse alguns semanários ilustrados publicados em Dublin em 1904. Matisse, disse ele a Pugh, “conhece muito bem a tradução francesa, mas nunca esteve na Irlanda”. Mas as pesquisas de Pugh foram em vão; Matisse, depois de consultar brevemente Eugene Jolas, seguiu seus próprios caminhos, no final do verão e começo de outono de 1934; quando lhe perguntaram por que seus desenhos tinham tão pouca relação com o livro, ele disse com franqueza: “Je ne l’ai pas lu”. Ele os baseara na *Odisseia*” (ELLMANN, 1989, p. 832).

Se Matisse realmente não chegou a folhear o livro, talvez tenha ouvido de Jolas um resumo do seu enredo e algo a respeito do projeto de Joyce de fazer uma paródia moderna dos périplos épicos de Odisseu. É impossível avaliar, hoje, o grau de informação e de contato que Matisse teve com a literatura de Joyce, mas o que se sabe, ao certo, é que não recebeu as imagens irlandesas que Joyce quis que ele conhecesse durante a elaboração das ilustrações.

Conhece-se, a partir da já mencionada biografia de Joyce assinada por Ellmann, a opinião do escritor a respeito das ilustrações de Matisse, quando a edição limitada de *Ulisses* finalmente veio à luz nos Estados Unidos: elas seriam inferiores ao que sua própria filha, Lucia, estava realizando ao desenhar letras (um alfabeto decorativo para publicação, o que veio a acontecer em 1936 sob o título *Um ABC de Chaucer*), embora, como Joyce enfatiza numa carta à senhorita Weaver datada do mesmo ano, ao elogiar a filha dessa maneira não tinha nenhuma intenção de convencê-la de que era, na verdade, um Cézanne.

Uma boa fonte de informações sobre as relações de Joyce com as artes visuais europeias está na coletânea de cartas que trocou com sua benfeitora inglesa, Harriet Shaw Weaver, e que foram em parte reunidas, em português, no livro *Cartas a Harriet*.

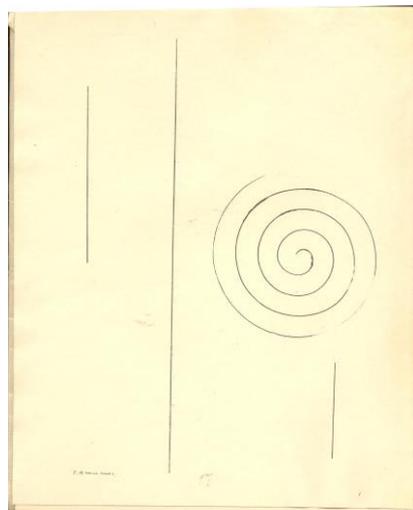
Numa carta de 17 de janeiro de 1932, ele conta que seu pai, quando viu pela primeira vez o conhecido “Retrato de J.J”, assinado por Brancusi, disse: “Jim mudou mais do que eu pensava” (JOYCE, 2018, p. 114). Numa carta anterior, de 27 de maio de 1929, ele conta que também Picasso havia sido sondado para fazer seu retrato, o qual deveria constar da publicação de fragmentos de *Finnegans Wake* sob o título *Contos contados por Shem e Shaun*, mas que recusou o convite por estar muito ocupado fazendo o retrato de outra pessoa. Na verdade, segundo Ellmann, Pablo Picasso não tinha interesse na obra de Joyce, que não pertencia ao círculo de Gertrude Stein, sua amiga e benfeitora, e já nessa época desafeto do ficcionista irlandês; também alegou que não pintava retratos “por encomenda”. Então o escultor romeno foi convidado e aceitou retratar o romancista.

Brancussi fez na verdade vários retratos de Joyce. O primeiro que mostrou aos editores era convencional, ou realista, e se parecia muito com Joyce, mas não com Brancusi, por afastar-se muito do estilo abstrato que o celebrizara; portanto, não foi aceito.

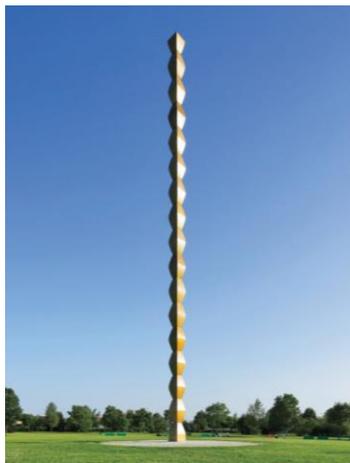


Brancusi revelou, contudo, que havia desenhado o “símbolo” de Joyce, o apresentou aos interessados, que o aceitaram imediatamente. “Era um arabesco”,

revelou Brancusi, “que devia expressar o *sens de pousser* [senso de crescimento] que ele encontrava em Joyce; o senso de involução enigmático também está representado” (ELLMANN, 1989, p. 575). Joyce se divertiu muito com o referido símbolo (três linhas verticais e uma espiral), e chegou a desenhá-lo na carta à senhorita Weaver já citada, acrescentando, no seu modo espontâneo de escrever e de pontuar as frases: “Me dou bem com Brancusi (que tem algo de antiquado como eu próprio) deplorando as maneiras do feminismo moderno, a velocidade dos trens modernos etc. etc. O desenho que ele fez de mim atrairá certo número de compradores” (JOYCE, 2018, p. 106).



Uma das obras-primas de Brancusi é a “Coluna infinita” (1938), monumento de trinta metros de altura que se encontra num parque, em Târgu Jiu, Romênia, que reúne outras obras do artista, como a “Mesa do silêncio”. Quando se considera o conjunto (a escultura e o parque), percebe-se que essa obra poderia ser descrita, abstratamente, como uma linha vertical tendo aos pés uma espiral. De certa maneira, o símbolo de Joyce dialoga com essa obra monumental de Brancusi, pois em ambas a explosão (o senso de crescimento) e o recolhimento (o senso de involução, de silêncio, de retorno a si mesmo) estão representados. Talvez o símbolo de Joyce seja apenas, ou sobretudo, o projeto dessa obra fundamental.



O símbolo de Joyce, nesse sentido, prefigura o parque romeno, onde a coluna, feita de módulos que se repetem, “ecoam os infundáveis ciclos do dia e da noite e as estações do ano” (BECK, 2007, p. 77), como, aliás, não deixa de ser também o caso da vasta obra de Joyce, tão mítica e infinita quanto a coluna de Brancusi.

Mais recentemente, em 1975, o pintor Cy Twombly fez um retrato do *marchand* Yvon Lambert que consiste apenas numa linha vertical, com um pequeno traço oblíquo na base. Ao explicar essa obra, disse que o *marchand*, na época em que o conheceu, era muito magro, além do que sua carreira ainda não havia deslanchado, razão por que exibiu poucos quadros em sua galeria, conforme se lê no volume sobre o artista norte-americano editada por Jonas Storsve.

Os traços de Brancusi, tão finos quando os de Twombly, buscaram representar o oposto: o auge da obra de James Joyce, autor de duas prodigiosas odisseias modernas, uma diurna e outra noturna.

REFERÊNCIAS

- BECK, Ernest. 2007. *Brancusi's Endless Column Ensemble*. Londres: ScalaPublishers.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ELLMANN, Richard, 1989. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo.

JOYCE, James. 2018. *Cartas a Harriet*. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros. São Paulo, Iluminuras.

MATISSE, Henri. 2007. *Escritos e reflexões sobre arte*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Casac Naify.

SPURLING, Hilary. *Matisse, uma vida*. Tradução de Cláudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STORSVE, Jonas (ed.). 2017. *Cy Twombly*. Munique: Sieveking Verlag.

FINNEGANS WAKE: uma tentativa de travessia em português

Dirce Waltrick do Amarante¹
Universidade Federal de Santa Catarina

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

Sylvia Plath (2014, p. 140)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O *work in progress* da tradução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

**Do rio-romance à literatura dramática *and back*
again – navegando o *Finnegans Wake***

***From the river-novel to dramatic literature and back
again – sailing through Finnegans Wake***

Tarso do Amaral de Souza Cruz¹
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

São notórias as dificuldades e desafios que a obra de James Joyce nos apresenta, em especial, sua última grande obra, *Finnegans Wake*. Muitos já se debateram e se debatem pensando, experimentando e recomeçando a acessar a obra de diversas formas diferentes. Não melhores umas que as outras, mas diferentes. Muitas dessas formas de acesso à obra trazem consigo algo novo, inesperado.

O presente texto abordará uma dessas possíveis abordagens de acesso ao *Finnegans Wake*, encetada pela noção de ‘romance-rio’, desenvolvida por Haroldo de Campos, e vinculada à centralidade de uma ideia de conflito presente e efetivamente de fulcral importância para o ‘projeto’ da obra joyciana, que culmina com *Finnegans Wake*.

O correr do rio com o qual Joyce ‘abre’ sua última obra diz muito sobre ela². Joyce, em sua última obra, um livro supostamente sem começo, meio ou fim, opta por localizar o vocábulo *riverrun* – vertido para o português como “riocorrente” (JOYCE, 2001, p. 40), por Augusto de Campos; como “rolarriuanna” (JOYCE, 2004, p. 3), por Donald Schüler; e como “correorrio” (JOYCE, 2018, p. 19), por Dirce Waltrick do Amarante – no canônico local de primeira palavra da primeira página. A proeminência dada a *riverrun* parece alertar o leitor para o tipo de obra com a qual ele, a partir do início da leitura, caso a comece na primeira página, travará contato: um mundo cujos significados são fluidos; uma literatura cujas palavras são cambiantes, conflitantes; um romance cujos personagens são e

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre e especialista em Literaturas em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atualmente, Professor Adjunto do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP). tarsodoamaral@gmail.com.

² As ideias apresentadas nos próximos dois parágrafos foram originalmente desenvolvidas em um texto-comunicação intitulado “Heráclito e James Joyce – *riverrun*”, apresentado em maio de 2009, e posteriormente publicado nos anais do III Seminário de Filosofia Antiga organizado pelo NOESIS - Laboratório de Estudos em Filosofia Antiga na UERJ.

não são, estão e não estão e cuja única real presença é a do conflito gerador de infinitas e incessantes possibilidades de leitura. *riverrun* não é mera palavra, como aponta Haroldo de Campos: ela é um exemplo da “palavra-metáfora. A palavra-montagem. A palavra-ideograma”, ela é um ‘espelho-instante’ do devir da própria obra, do “romance-rio” (CAMPOS, 2001, p. 27).

Essa concepção instaura um método próprio de conceber não só a obra última de Joyce, mas também abre caminho para uma nova forma de se conceber o fazer literário e, conseqüentemente, a leitura-interpretação literária. O livro, o romance, deixa de ser um lugar seguro cujo desenrolar nos conduz rumo a uma conclusão. Ao contrário, como na correnteza de um enorme rio que desembocará no mar sem fim, ao nos aventurarmos pelas águas de *Finnegans Wake* somos levados, sim, não de modo seguro ou controlado, mas de maneira que cada um dos elementos componentes dessa nova realidade nos questione e nos faça questionar tudo o tempo todo. O conflito, expresso em cada palavra, em cada entidade “verbivocovisual” (JOYCE, 2000, p. 341), é, talvez, a única certeza. Somos jogados em um conglomerado de cambiantes possibilidades que podem gerar infinitas articulações de significados, de vigência. Isto é, a obra, além de demandar outro protocolo de leitura que não o tradicional, dá proeminência ao conflito, aqui entendido em diversas possíveis acepções: luta, combate, dissidência, perturbação, desordem.

Tal centralidade do conflito já fora apontada por Joseph Campbell e Henry Morton Robinson em sua introdução ao clássico *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Como apontam Campbell e Robinson, em *Finnegans Wake*, Joyce “apresenta desenvolve, amplifica e recondensa nada mais nada menos que a eterna dinâmica implícita em nascimento, conflito, morte e ressurreição” (CAMPBELL; ROBINSON, 2001, p. 163).

Quando nos voltamos para a obra de Joyce como um todo, podemos perceber que a centralidade do conflito sempre esteve presente em suas obras. Até mesmo na obra inicial e não-ficcional de Joyce. Já em 1899, quando Joyce contava meros 17 anos de idade e era um aluno da University College, em Dublin, ele escreveu um ensaio intitulado “Royal Hibernian Academy ‘Ecce Homo’”, título vertido para o português por André Cechinel como “O *Ecce Homo* da Royal Hibernian Academy”. Esse ensaio traz pela primeira vez um conceito de grande importância para os estudos joycianos: a definição de Joyce do conceito de drama.

Ao escrever sobre a obra *Ecce Homo*, do pintor húngaro Michael Munkacsy, Joyce afirma que o quadro é “essencialmente dramático” (JOYCE, 2012c, p. 32) e explica: “Por

drama entendo o confronto de paixões; o drama, seja qual for seu modo de desenvolvimento, é sempre luta, evolução, movimento” (2012c, p. 32).

O conceito de drama se torna basilar para o pensamento e para a obra de Joyce desse ponto em diante. Não por acaso, o título de seu próximo texto é “Drama and Life”, vertido para o português por Sérgio Medeiros como “Drama e vida”. Esse texto, escrito no início de 1900 para ser lido diante da Associação de História e Literatura do University College de Dublin, é acertadamente descrito por Medeiros como “uma das mais importantes manifestações” (MEDEIROS apud JOYCE, 2012a, p. 39) das convicções artísticas de Joyce. Há muito que se diga sobre “Drama e vida”, no entanto, foquemo-nos na centralidade do conflito na definição joyciana de drama.

Em “Drama e vida”, ao novamente abordar o conceito de drama, Joyce praticamente repete o que já havia escrito em seu ensaio sobre a obra de Munkacsy e escreve: “Por drama, entendo a ação recíproca das paixões, visando representar a verdade; o drama é conflito, evolução, movimento em qualquer sentido” (JOYCE, 2012a, p. 42-43). Ao expor sua concepção de drama como ‘ação recíproca de paixões’, como ‘conflito, evolução, movimento em qualquer sentido’ – “*strife, evolution, movement in whatever way unfolded*” (JOYCE, 2000, p. 24), no original –, Joyce ratifica o entendimento de drama que já havia apresentado em “O *Ecce Homo* da Royal Hibernian Academy”. Um entendimento que se mostrará perene em sua obra. Como aponta Ellmann, a partir da concepção de drama exposta no ensaio, Joyce “manteve-se fiel a seu princípio, tornando todos os seus romances dramáticos” (ELLMANN, 1989, p. 101).

“Drama e vida” e o subsequente desenvolvimento da obra de Joyce deixam claro que o conflito se encontra na base de suas teorizações sobre a arte e, conseqüentemente, em seu próprio fazer artístico. Quando, ainda antes de começar sua produção literária propriamente dita, isto é, em 1900, Joyce argumenta que o drama, além de ‘evolução, movimento’, é ‘conflito’, ele já deixa claro um dos principais pressupostos de suas concepções artísticas. Na realidade, é possível mesmo afirmar que, para Joyce, é o conflito que possibilita não só a emergência do artista, mas sua própria existência.

Em outro de seus textos não-ficcionais, de 1902, intitulado “James Clarence Mangan”, no qual escreve sobre esse poeta irlandês, Joyce chega a afirmar a poesia é “uma revolta, em certo sentido contra a realidade” (JOYCE, 2012b, p. 84). Tal realidade, caso pensemos na Irlanda da juventude de Joyce, é ela mesma repleta de conflitos das mais diversas ordens: do conflito entre as forças de dominação britânicas e as resistências

autóctones irlandesas aos conflitos familiares entre pais e filho – tão bem representados em *Stephen Hero*³ –, passando pelos embates de Joyce / Stephen com o nacionalismo, a arte tradicional, a religião, etc.

Porém, mais importante do que todos esses embates, parece ser o conflito de Joyce com a história, com a realidade histórica. Como aponta James Fairhall, em sua obra *James Joyce and the Question of History*, esse conflito com a realidade histórica, sua tentativa de “situar-se em relação à história”⁴ era o “problema central na vida de Joyce”⁵ (FAIRHALL, 1999, p. xii). As seguintes palavras de Seamus Deane corroboram a colocação de Fairhall: Joyce é “hostil ao fato, à história, ao que aconteceu, às restrições que o passado colocou sobre a possibilidade... A história é uma traição da possibilidade”⁶ (DEANE apud FAIRHALL, 1999, p. 33).

Caso pensemos no “comodius vicus de recirculação” (CAMPOS; CAMPOS, 2001, p. 41) e em todos os avatares que perpassam os personagens do ‘romance-rio’ de Joyce, as ideias de Fairhall e Deane parecem ganhar ainda mais força, uma vez que a ‘repetição com diferença’ que simbolizam desestabiliza toda e qualquer rigidez histórica e / ou de significado fixo ou permanente. Ou, ainda, como o próprio Joyce (1991, p. 211) argumentaria já em seu texto “Portrait of the Artist”, de 1904, “o passado seguramente implica uma sucessão fluida de presentes”⁷.

Caetano Galindo (2012, p. 301), em seu texto “Se ensaia”, argumenta que uma “leitura contínua da ficção de Joyce faz ver um verdadeiro ‘projeto’, executado com um grau de aparente consciência e [...] consequência”. Galindo (2012, p. 303) aponta que esse projeto está vinculado a um “sistemático aprofundamento”, a uma “reinvestigação contínua de temas, ideias, noções”. Ainda segundo Galindo (2012, p. 304), se os textos não-ficcionais de Joyce “podem ser um momento à parte dentro daquele contínuo de evolução formal, um desvio para a investigação formal [...], no caso dessas questões de fundo, temas, preocupações, eles na verdade podem ser tão partícipes da obra como quaisquer outros textos”.

³ O que hoje se conhece como *Stephen hero* é, em verdade, o que sobrou do conjunto das páginas manuscritas do romance autobiográfico que Joyce começara a produzir em 1904. O manuscrito a que se tem acesso é dividido em 12 capítulos numerados: XV – com o início perdido – ao XXVI – com o final perdido; além de outra sequência posterior não numerada de mais algumas páginas. O texto cobre o período que corresponderia ao espaço de tempo que Joyce passou na universidade.

⁴ “situating himself in relation to history” (FAIRHALL, 1999, p. xii)

⁵ “The central problem in Joyce’s life” (FAIRHALL, 1999, p. xii).

⁶ “hostile to fact, to history, to what has happened, to the restriction which the past has placed upon possibility... History is a betrayal of possibility” (DEANE apud FAIRHALL, 1999, p. 33)

⁷ “the past assuredly implies a fluid succession of presents” (JOYCE, 1991, p. 211).

Isto é, corroborando as ideias de Galindo acima expostas, a obra joyciana inicial confirma não só o ‘projeto’ da obra de Joyce que culmina com e no *Finnegans Wake*, mas, também, parte das ‘questões de fundo’ tem muito a ver com a ideia de conflito. Além disso, tais questões de fato permeiam a obra de Joyce como um todo: de textos como “Drama e vida” até sua última grande obra.

Em *Finnegans Wake*, diversos avatares dos mais variados elementos da obra – personagens, locais e, especialmente, as próprias palavras – resistem a qualquer espécie de rigidez de significado. No ‘romance-rio’, as diversas possíveis significações encontram-se em ininterrupto embate pela – impossível? – primazia do e no significado.

Porém, esse infinito e constitutivo conflito vai bem além das palavras e leva ao limite a própria noção do ‘verbivocovisual’. Como exemplo, podemos pensar no segundo capítulo da segunda parte de *Finnegans Wake*, em que a própria estrutura formal / visual do texto desafia a possibilidade de simultaneidade que sua ‘mancha’ suscita. Nas palavras de Donaldo Schüler (2002, p. 259), as “observações marginais e as notas de rodapé abalam a unidade do saber”. O aspecto visual e a linguagem verbal, aqui, também lutam por proeminência. Na mesma linha de raciocínio, podemos, ainda, mencionar o famoso início do não menos famoso trecho conhecido como “Anna Livia Plurabelle” em seu formato de delta, de foz de rio.

Lembremo-nos também das diferentes camadas de possíveis significados que passagens aparentemente mais simples podem apresentar. Por exemplo, o trecho “Far calls. Coming far!” (JOYCE, 2000, p. 628), que se encontra na última página da obra e que é parte integrante do solilóquio final de Anna Livia Plurabelle. Caso tomemos a língua inglesa como referência, a palavra ‘far’, repetida duas vezes nesse curto trecho, pode remeter a algo como ‘distante’, ‘longe’ em português. O que, no contexto da passagem, é completamente possível. Contudo, quando sabemos que ‘far’ em norueguês ou dinamarquês, por exemplo, pode ser traduzido como ‘pai’, a passagem ganha uma amplitude significativa bastante diversa do entendimento anterior exposto acima. Ficando muito complicado argumentar a favor ou contra quaisquer dos dois possíveis significados. Estando a beleza da passagem e da obra como um todo exatamente nesses eternos embates pelas preponderâncias de sentido.

Uma passagem de Terence Killeen, retirada de seu *Ulysses Unbound*, pode ser tomada à guisa de conclusão no tocante à centralidade do conflito na obra joyciana. Nesse trecho, Killeen comenta sobre o décimo capítulo de *Ulysses*, “Wandering Rocks” – “Os

rochedos serpeantes”, para Antônio Houaiss; “As rochas ondulantes”, para Bernardina Pinheiro; ou os “Rochedos errantes”, para Caetano Galindo. Segundo Killeen (2012, p. 112), talvez, em “Wandering Rocks” – e, acredito, em *Finnegans Wake* – “o significado não seja todo o objetivo, [...] a sensação de se estar imerso em um mundo e seu discurso conta mais do que entender tudo o que está sendo dito. Portanto, a obliquidade é vital para a experiência”⁸.

No ‘romance-rio’, deixemo-nos levar.

riverrun

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. “Introdução a um assunto estranho”. Tradução de Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 151-163.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Tradução de Lya Luft. 1. ed. São Paulo: Globo, 1989.

FAIRHALL, James. *James Joyce and the Question of History*. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GALINDO, Caetano W. “Se ensaia”. In: JOYCE, James. *De santos e sábios*. Tradução de André Cechinel, Caetano Galindo, Dirce Waltrick do Amarante, Sérgio Medeiros. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 301-313.

JOYCE, James. “A Portrait of the Artist”. In: _____. *Poems and Shorter Writings*. 1. ed. London: Faber & Faber, 1991, p. 211-218.

_____. “Drama e vida”. Tradução de Sérgio Medeiros. In: _____. *De santos e sábios*. Tradução de André Cechinel, Caetano Galindo, Dirce Waltrick do Amarante, Sérgio Medeiros. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012a, p. 39-47.

_____. *Finnegans Wake*. London: Penguin, 2000.

_____. *Finnegans Wake/Finnicius Revém* – Vol. 1 – Livro I; Capítulo 1. Tradução de Donald Schüler. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Finnegans Wake/Finnicius Revém* – Vol. 4 – Livro II; Capítulos 9, 10, 11 e 12. Tradução de Donald Schüler. 1. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Finnegans Wake por um fio*. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.

⁸ “perhaps here meaning is not the whole point, [...] the sense of being immersed in a world and its discourse counts for more than understanding everything that it is being said. So the obliquity is integral to the experience” (KILLEEN, 2012, p. 112)

_____. “Fragmento 1”. Tradução de Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 41.

_____. “James Clarence Mangan”. Tradução de André Cechinel. In: _____. *De santos e sábios*. Tradução de André Cechinel, Caetano Galindo, Dirce Waltrick do Amarante, Sérgio Medeiros. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012b, p. 77-86.

_____. *Occasional, Critical, and Political Writing*. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. “O *Ecce Homo* da Royal Hibernian Academy”. Tradução de André Cechinel. In: _____. *De santos e sábios*. Tradução de André Cechinel, Caetano Galindo, Dirce Waltrick do Amarante, Sérgio Medeiros. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012c, p. 31-37.

KILLEEN, Terence. *Ulysses Unbound: a reader's companion to James Joyce's Ulysses*. 2. ed. Dublin: Wordwell, 2012.

A escrita opaca de Samuel Beckett, após *Finnegans Wake* e James Joyce

Larissa Ceres Lagos¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Para começar este texto, fixarei cronologicamente um início. A data escolhida para começar foi 22 de março de 1903. Essa é a data registrada na carta de Lord Chandos à Francis Bacon, na qual o primeiro expõe os motivos que o fizeram deixar sua carreira literária em ascensão.

A data é fictícia, assim como Lord Chandos, mas o conteúdo parece descrever com alguma exatidão o desenvolvimento da vanguarda literária. Seu autor foi Hugo von Hofmannsthal, escritor vienense associado ao sentimento de *fin de siècle* (na Alemanha), precursor do Modernismo.

Nessa carta, Lord Chandos, que ascendia na carreira literária com romances reconhecidos por público e crítica, após dois anos sem responder ao amigo, justifica seu silêncio expondo para Francis Bacon sua total e completa incapacidade de colocar em palavras o mundo que o cerca. Referindo-se ao início da sua carreira literária, escreve

Para resumir: naquela época, acreditava, em meio a uma contínua embriaguez, que toda a existência era como uma grande unidade: mundo corpóreo e espiritual não me pareciam constituir nenhuma oposição e tampouco seres cortesões e animais, arte e não-arte, solidão e sociedade. Em tudo, sentia a natureza, tanto nos descaminhos da loucura como nas sutilezas mais extremas de um cerimonial espanhol, tanto nas idiotices de jovens camponeses como nas alegorias mais doces; e em toda a natureza sentia a mim mesmo. (...)

Por toda parte, sentia-me no meio de tudo isso e nada me parecia apenas aparência. Ou então pressentia que tudo não passava de símile e parábola onde cada criatura era uma chave para as outras e eu o único ser capaz de agarrar uma por uma pela coroa para assim desvendar das outras o tanto que delas se podia desvendar. (HOFMANNSTHAL, 2010, p.05)

No trecho acima, é possível associar a comunhão entre sensações e palavras ao alvoroço linguístico que o escritor Samuel Beckett vivenciou enquanto esteve embriagado

¹ Mestra em Estudos da Tradução (PGET/UFSC).

da obra joyciana. Beckett mudou-se para Paris em 1928, quando conheceu James Joyce, autor que já admirava.

Voltando à carta de Lord Chandos, contudo, é possível notar que, aos poucos, o autor começa a se perder entre as palavras, as sensações e na maneira de identificá-las através de uma linguagem:

Como, uma vez, vi numa lente de aumento um pedaço da pele de meu dedo mindinho assemelhando-se a um campo rachado cheio de sulcos e crateras, assim via agora os homens e as ações. Não conseguia mais apreendê-los com o olhar simplificado do hábito. Tudo desintegrava-se em pedaços; pedaços em mais pedaços e nada mais conseguia ser abarcado por um conceito. As palavras isoladas inundavam-me; aglutinavam-se em olhos que me fitavam e para os quais via-me obrigado também a fitar: turbilhões, são as palavras. Sentia vertigens ao olhar para elas, girando sem parar e através das quais só se consegue chegar no vazio. (HOFMANNSTHAL, 2010, p.07)

Desse ponto para todo o restante da carta, Lord Chandos apresenta sua agonia ao descrever as dificuldades de usar a linguagem para se expressar de maneira coerente. Creio que esses dois momentos das cartas são modos de quase antever questões do Modernismo, de como é possível passar de um fluxo verborrágico de criação para a expressão do pensamento, para uma estética mais minimalista.

Na primeira parte da carta, a embriaguez pela existência corresponde à excitação e ao experimentalismo linguístico e literário que Joyce aplicou em sua obra, principalmente na apoteose de *Finnegans Wake*. A segunda parte da carta, trecho da última citação, pode ser relacionada à obra de Beckett, que traz em seu cerne uma desconfiança para com a palavra, com o propósito da linguagem e com a comunicação entre os seres humanos.

Joyce e Beckett foram apresentados pelo também escritor e editor irlandês Thomas McGreevy, amigo e destinatário de muitas missivas de Beckett, com quem comentava as dificuldades de lidar, inclusive, com as questões linguísticas de Joyce. Beckett chega a Paris para atender ao cargo de Leitor na *École Normale Supérieure* e lá entra em contato com diversos escritores e artistas modernistas.

Joyce e Beckett começaram então a se encontrar e se corresponder com frequência; tinham uma relação de proximidade. Beckett fazia parte do círculo de pessoas que conviviam com Joyce, a ponto de auxiliar em pesquisas, de escrever o que Joyce ditava e de ajudar na revisão de *Finnegans Wake*.

Beckett também fez parte da primeira tentativa de tradução de “Anna Livia Plurabelle” para o francês. No início, essa tarefa era feita em conjunta com Alfred Péron

sob a atenta supervisão de James Joyce. Quando Péron sai do projeto, Beckett segue sozinho, até que Joyce desiste da publicação. Posteriormente, Joyce reuniria outro grupo de tradutores para ALP em francês.

Nas cartas, Beckett relata a McGreevy seu desgaste e angústia com a tradução, uma tarefa que parecia impossível. Em 17 de julho de 1930, Beckett (2009, p.24) comenta: “Nós estamos trabalhando nessa coisa maldita juntos (Beckett e Alfred Péron) de um jeito vago e ineficiente”. Depois, entre 18 e 25 de julho, escreve: “Nós (Péron) estamos galopando por A. L. P. Tornou-se cômico agora. Suponho que seja a única atitude” (BECKETT, 2009, p. 31). Em 05 de agosto, Beckett vota ao assunto: “Eu deveria continuar o Joyce também, sozinho agora que Alfie se foi, Deus me ajude & salve. Não consigo fazer essa coisa maldita. É uma traição assim como todo o resto.” (BECKETT, 2009, p. 35¹).

Embora *Finnegans Wake* só tenha sido publicado dois anos após a morte do autor, a partir de 1924, alguns fragmentos começaram a ser publicados em revistas e jornais sob o nome de *Work in Progress*. Não demorou a aparecerem críticas negativas sobre a linguagem. Além dos neologismos, o autor também empregava palavras-valise e trocadilhos – o que não foi muito bem aceito pela crítica.

Joyce, então, reuniu doze autores no livro *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, publicado pela Shakespeare and Company em 1929. Os autores escreveram ensaios comentando diversos aspectos da obra de Joyce e, entre eles, Samuel Beckett. Seu ensaio “Dante... Bruno. Vico... Joyce” abre o livro. Nesse texto, Beckett comenta longamente, em um estilo que mescla o acadêmico e irônico, vários elementos que permeiam ou que foram bases para a escrita de *Finnegans Wake*.

Aqui forma é conteúdo, e conteúdo é forma. Você reclama que essas coisas não estão escritas em inglês. Simplesmente não estão escritas. Não é para ser lido – ou melhor, não é para ser somente lido. É para ser olhado e escutado. Sua escrita não é sobre alguma coisa, é a coisa em si. (Um fato que tem sido enfatizado por um eminente romancista e historiador cujos trabalhos vão em direção completamente oposta à do Sr. Joyce). Quando a razão está dormindo, as

¹ “We are working on the bloody thing together in a vague ineffectual kind of way”, “We (Péron) are galloping through A. L. P. It has become comic now. I suppose that is the only attitude”, “I am supposed to be going on with the Joyce too, alone now that Alfie has gone, God help & save me. I can’t do the bloody thing. It’s a betrayal as well as everything else.” OBS: todas as traduções do corpo do texto são de minha autoria.

palavras dormem. (Veja o fim de ‘Anna Livia’) Quando a razão está dançando, as palavras dançam.² (BECKETT, 1961, p.10)

Além dessas relações diretas entre Beckett e Joyce, podemos elencar duas formas distintas sobre a qual Joyce exerceu certo tipo de influência na obra de Beckett. A primeira é mais perceptível, em virtude dos temas e da estética adotada. A segunda forma será explorada durante toda sua obra, mas aparecerá com mais vigor no seu trabalho “tardio”.

Alguns exemplos das primeiras formas de influência de Joyce no trabalho de Beckett podem ser notados nos seus poemas iniciais como *Whoroscope*, de 1930, e outros como *Home Olga* e *Gnome*, que pertencem ao livro “*Echo’s Bones*”, coleção de treze poemas publicada em 1935. Nessas obras, Beckett faz uso de palavras e inversões sintáticas muito rebuscadas, além de citações em latim, menções a filósofos ou escritores e referências a pontos conhecidos da cidade de Dublin. Isso tudo irá se apagar no restante da sua obra, posterior à guerra, pois embora trabalhasse com conceitos filosóficos, não há necessariamente rebuscamento linguístico ou citações nominais a obras ou filósofos.

Pertencentes aos poemas dessa época estão os *Enuegs I e II*. *Enueg I* conta com um vocabulário prolixo, palavras e expressões em outros idiomas. Os *Enuegs* são passeios por Dublin, citando pontos importantes da cidade (como a Ponte de Parnell e as margens do rio Liffey). Outro ponto importante nesses poemas é a narração transeunte, também muito presente nos *Enuegs*, conforme é possível perceber no trecho de *Enueg I*.

On the hill down from Fox and Geese into Chapelizod
A small malevolent goat, exiled on the road,
Remotely pucking the gate of his field;
The Isolde Stores a great perturbation of sweaty heroes,
In their Sunday best,
Come hastening down for a pint of nepenthe or moly or half and
half
From watching the hurlers above the Kilmainham.
[...] (BECKETT, 1977, n. p.)

Fox and Geese faz parte de uma destilaria irlandesa que mistura, armazena e distribui bebidas, Chapelizod é uma região de Dublin – inclusive citada em *Finnegans*

² “Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read, or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something; it is that something itself. (A fact that has been grasped by an eminent English novelist and historian whose work is in complete opposition to Mr Joyce’s). When the sense is sleep, the words go to sleep. (See the end of ‘Anna Livia’) When the sense is dancing, the words dance.”

No hall de referências menos óbvias, é possível notar um comportamento que alude à estética joyciana também em *Murphy*, escrito entre 1935 e 1936, romance esse que James Joyce tinha conhecimento e gostava. No posfácio da edição da tradução brasileira de *Murphy*, Nuno Ramos comenta sobre como essa influência é notada no romance.

O pulso joyciano vai aos poucos se apagando em sua obra, mas aparece ainda nítido em *Murphy*, em especial numa espécie de hipercultura stephenedalusiana (Stephen Dedalus é o protagonista de Retrato de um artista quando jovem), espalhada em mais de uma personagem, sempre em contraste com a simplicidade quase cômica da cena. O resultado, no entanto, acaba sendo mais próximo do humor negro. A festa literária joyciana, que eterniza, segundo a segundo, o dia banal de uma cidade banal (sua ressurreição picassiana, digamos assim), não funciona em *Murphy*. Pois, ao contrário de pegar carona no mito homérico e na miríade enciclopédica dos estilos, e embora traga na cabeça muito de Joyce, *Murphy* já é Beckett – corpóreo, negativo, inútil, inerte, desaparecido, trancado num sótão, amarrado a uma cadeira de balanço. É como se, ao invés de —moldar na forja da minha alma a consciência ainda não criada da minha raçal (frase que encerra Retrato do artista quando jovem), Stephen Dedalus tivesse se deprimido. Ao invés de se mover, tivesse se imobilizado; ao invés de partir, tivesse ficado. (RAMOS, 2013, p. 225-226)

De acordo com Marjore Perloff (2010), no ensaio *Beckett The Poet*, é a partir da Segunda Guerra Mundial (ou talvez no auge, nos anos 1940) que Beckett começou a se distanciar da influência direta de Joyce. Coincide também com a morte de James Joyce, em 1941, e seu exílio no sul da França fugindo da Gestapo em Paris. É justamente após a Segunda Guerra que Beckett começa a escrever em francês, supostamente para livrar-se da carga que o idioma trazia. Talvez, conforme comentado anteriormente através dos exemplos, trabalhar exaustivamente com a língua inglesa, com Joyce, também exerceu grande peso para Beckett. Sua ideia era atingir uma linguagem “simples”.

Quando Beckett defende o uso da linguagem de Joyce, comenta que é preciso ler em voz alta para entender que a forma como essas palavras foram escritas se relaciona também com o som que elas produzem ao serem pronunciadas. Dessa forma, *Finnegans Wake* pode ter se transformado numa referência, numa forma de trabalhar a perspectiva de transformar a linguagem, num condutor de sensações através do som, algo explorado extensivamente por Beckett nos seus mais diversos gêneros.

Soundsense é como se chama o trabalho conjunto dos sons das palavras como forma e conteúdo, a maneira como a palavra é colocada dentro do texto e o som que ela produz são características tão importantes quanto o seu significado. São usadas para criar certa atmosfera, como o eco ou uma pulsação no texto.

Certos críticos afirmam, baseados nos “soundsenses” e em outros procedimentos análogos, que, em *Finnegans Wake*, a audição precede a visão; por isso, o livro não deveria apenas ser lido em silêncio, mas deveria ser ouvido. O próprio Joyce, aliás, aconselhou: —se alguém não entender uma passagem, tudo que tem que fazer é ler em voz alta. (AMARANTE, 2009, p. 78)

O *soundsense* é uma característica que Beckett trabalhará no decorrer da sua obra, com cada vez mais afinco. Essa musicalidade desenvolvida em *Finnegans Wake* também encontra um paralelo nas repetições, assonâncias e aliteraões, por exemplo, das peças curtas de Beckett, como *Peça e Não Eu*.

Em *Não Eu*, Beckett apresenta construções sintáticas que variam de tamanho, simulando uma espécie de cansaço da narradora do monólogo. Em geral as frases começam curtas até atingirem um ponto máximo de extensão e depois voltam a se tornar monossilábicas, conforme podemos observar no trecho abaixo.

she did not know . . . what position she was in . . . imagine! . . . what position she was in! . . . whether standing . . . or sitting . . . but the brain- . . . what? . . . kneeling? . . . yes . . . whether standing . . . or sitting . . . or kneeling . . . but the brain- . . . what? . . . lying? . . . yes . . . whether standing . . . or sitting . . . or kneeling . . . or lying . . . but the brain still . . . still . . . (BECKETT, 1990, p. 377, grifos meus)

Para traçar um paralelo com a musicalidade em *Finnegans Wake*, é possível observar que logo na primeira página encontramos a seguinte frase: “*The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptyumtoes*” (FW 03.18-21, grifos meus), nesse trecho podemos notar as assonâncias em “f” e “t” grifadas na primeira parte e o que parece ser uma brincadeira com a decomposição de —humpty dumpty.

Muito embora os autores tenham usado assonâncias e aliteraões para a criação do ritmo, faz-se necessário observar que o ritmo criado não foi o mesmo, nem com o mesmo propósito. O ritmo criado na peça de Beckett sugere uma repetição que envolve o esgotamento da personagem, o de Joyce parece insinuar uma quadrinha popular infantil, cujo jogo estimula o potencial experimental e, por vezes, jocoso da sua obra.

Para exaltar os contrastes e confluências que existem ente os dois autores, o crítico Ludovic Janvier, em seu ensaio “*Sames*”, comenta como Beckett e Joyce podem ser considerados duas faces de uma mesma moeda. Talvez as duas faces do Modernismo, antes e depois da Segunda Guerra Mundial.

O título de Janvier mescla os nomes dos dois autores, ao mesmo tempo em que, se traduzido, pode significar “mesmos”. Para Janvier, as concepções de multidimensionalidade, de circularidade do tempo em retorno e de potencialização da palavra são elementos que poderiam inspirar Beckett a criar sua obra como um todo. Pois se a ideia do ciclo viconiano³ é algo desenvolvido por Joyce em *Finnegans Wake* (inclusive exposto e minuciosamente comentado por Beckett em seu supracitado ensaio), essa situação também ocorre, por exemplo, em *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*. Nessas peças são apresentados dois atos cujas situações se apresentam de forma cíclica – embora mais intensificada a cada repetição.

Ainda em seu ensaio, Janvier fala de como os trocadilhos são herdados e desenvolvidos por Beckett: “Para um [Joyce], as palavras-valise. Completo. A presença. O brilho. O sabor. Para outro [Beckett], a palavra-ampulheta. Esvaziando-se. A ausência. Em direção ao branco”. Trazer essa diferença entre “palavra-valise” de Joyce e uma “palavra ampulheta” de Beckett é extremamente fortuito, já que as tensões entre os movimentos de expansão e diluição são latentes nas obras dos escritores.

O projeto de James Joyce era de experimentação da linguagem na tentativa de sempre expandi-la para abarcar mais e mais mundos. *Finnegans Wake* é o próprio “*big bang*” das línguas, cuja explosão espalha-as em milhões microuniversos. Já em Beckett, percebemos o movimento contrário. É a condensação máxima do significado de um universo em pontos extremamente potentes, justamente o movimento escrito por Lord Chandos.

(...) a linguagem na qual eu seria capaz não só de escrever mas também de pensar não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma linguagem na qual as coisas mudas por vezes falam para mim e na qual, e talvez só no túmulo, tenha de justificar-me diante de um juiz desconhecido. (HOFMANNSTHAL, 2010, p.11)

De uma tremenda expansão, vibrante, potente e cheia de vida, para um vazio permeado de silêncios, fragmentos e lacunas. Em dois estágios diferentes, as duas formas

³ “Ciclo viconiano” é o nome dado para a estrutura que o filósofo Gianbattista Vico desenvolveu em seu livro “*A Ciência Nova*” (1725). Essa estrutura propõe uma repetição cíclica de períodos históricos e de linguagens correspondentes aos períodos. Vico apresenta quatro eras, são elas: Teocrática, Heroica e Humana, cujas linguagens correspondentes seriam Hieroglífica, Metafórica e Filosófica. A quarta era é chamada de *ricorso*, um período conturbado que faria a transição para a era teocrática, representando uma história cíclica da humanidade.

se complementam nesse universo capaz de admitir que, numa mesma moeda, temos a metáfora da criação e da pós-destruição.

REFERÊNCIAS

BECKETT, S. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Faber and Faber: London, 1961.

_____. *Collected Poems in English & French*. Groove Press: New York, 1977. E-book.

_____. *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber, 1990.

_____. *The Letters of Samuel Beckett*. Volume I: 1929-1940. Martha Fehsenfeld e Lois Overbeck (ed). Cambridge University Press: New York, 2009.

COHN, Ruby. *A Beckett Canon*. Michigan University Press, 2008.

ESSLIM, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução: Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

GONTARSKY, S. *Beckett em sua época / Beckett em nossa época*. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, nº18, pp. 167-76, 2014.

JANVIER, Ludovic. Sames, Joyce et Beckett. Tradução: Leide Daiane de Almeida Oliveira. In: *Quorpus*, n. 23. Disponível em:

<<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-23/sames-joyce-et-beckett-ludovic-janvier-traducao-leide-daiane-de-almeida-oliveira/>> Acesso em 01 de janeiro de 2018

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Faber and Faber: London, Boston, 1975.

PERLOFF, Marjorie. Beckett the Poet. In: *A Companion to Samuel Beckett*. Ed: S. E. Gontarsky. Wiley-Blackwell Publish, 2010.

HOFMANNSTHAL, Hugo. *Uma carta*. Tradução de Marcia Cavalcante Schuback Viso. *Cadernos de estética aplicada*. Nº 8, jan-jun/2010.

SONTAG, Susan. Esperando Godot em Sarajevo. In: *Questão de Ênfase*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

**De *Stephen Hero* a *Finnegans Wake*:
James Joyce e seu projeto estético**

***From Stephen Hero to Finnegans Wake:
James Joyce and his aesthetic project***

Leide Daiane de Almeida Oliveira¹

RESUMO

Este ensaio tem o intuito de apresentar e discutir a relação entre o romance póstumo e incompleto de James Joyce (1882-1941), intitulado *Stephen Hero*, primeiro projeto de romance autobiográfico do autor, e seu último romance, *Finnegans Wake* (1939). Argumentamos que é em *Stephen Hero*, escrito entre 1904 e 1906, que aparecem os primeiros indícios de um projeto literário específico em relação ao tratamento dado às palavras, tratamento este que chega à sua realização máxima em *Finnegans Wake*. Vale lembrar que é também em *Stephen Hero* que a teoria da epifania é elaborada e discutida por Stephen Daedalus, personagem principal e *alter ego* de Joyce. Embora o objetivo desse ensaio não seja apresentar os pormenores da teoria, ela se encontra como pano de fundo, no nosso entendimento, para a ideia inicial da manipulação das palavras que vemos acontecer mais radicalmente em *Finnegans Wake*. Nossa proposta então é apresentar brevemente o processo de transformação da escrita de Joyce, de *Stephen Hero* a *Finnegans Wake*; tendo em mente que seu projeto literário já estava especificado em *Stephen Hero*, através da teoria da epifania, e que essa teoria é posta em prática mais fortemente em *Finnegans Wake*. Para sustentar teoricamente nossa discussão dialogaremos com críticos/as e teóricos/as como Hélène Cixous, Umberto Eco, David Hayman, Catherine Millot, Irene Hendry Chayes, entre outros/as.

Palavras-chave: *Stephen Hero*. *Finnegans Wake*. Teoria da epifania. James Joyce.

ABSTRACT

This essay aims to present and discuss the relationship between the posthumous and incomplete novel by James Joyce (1822-1941), *Stephen Hero*, his first autobiographical project of a novel, and *Finnegans Wake* (1939). We argue that it is in *Stephen Hero*, written between 1904 and 1906 that the first indications of a specific literary project in relation to the treatment given to words appear and reaches its complete accomplishment in *Finnegans Wake*. It is also in *Stephen Hero* that the theory of epiphany is elaborated and

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Mestre em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários (UFSC); Graduada em Letras - Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Membro do Núcleo de Estudos Irlandeses (NEI-UFSC) e do Grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil (UFF).

discussed by Stephen Daedalus, its main character. Although it is not the purpose of this essay to present the details of the theory, it stands as the background to the initial idea of word manipulation that takes place most radically in *Finnegans Wake*. Our proposal then is to present the process of transformation of Joyce's writing, from *Stephen Hero* to *Finnegans Wake*; bearing in mind that his literary project was already specified in *Stephen Hero* through the theory of epiphany. To support our discussion we will be drawing on critics and theorists such as Hélène Cixous, Umberto Eco, David Hayman, Catherine Millot, Irene Hendry Chayes, among others.

Keywords: *Stephen Hero*. *Finnegans Wake*. Theory of Epiphany. James Joyce.

Em *Stephen Hero*², primeiro projeto de romance do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), composto provavelmente entre 1904 e 1906, há uma série de indícios que apontam para um projeto literário que chegou à sua realização máxima em *Finnegans Wake* (1939). Embora o manuscrito tenha sido, de certa maneira, renegado pelo próprio autor, que, mais tarde, referiu-se ao texto como “a schoolboy’s production” (uma produção juvenil), argumentaremos que este se configura como uma valiosa fonte de pesquisa para o entendimento da teoria estética nele desenvolvida e posta em prática em toda sua potência no processo de escrita de *Finnegans Wake*. Em *Stephen Herói*, diversas passagens evidenciam o interesse peculiar de Stephen Daedalus pelas palavras. Nas primeiras páginas do manuscrito, antes do personagem principal se debruçar sobre sua teoria da epifania, já aparecem algumas indicações do tipo de relação que o *alter ego* de Joyce começa a desenvolver com as palavras.

Enquanto seguia pelos caminhos da cidade, mantinha ouvidos e olhos sempre atentos para registrar impressões. Não apenas em Skeat encontrava palavras para seu cofre-forte, também as encontrava aleatoriamente em lojas, anúncios, na boca da população que se arrastava. Ele as repetia para si mesmo até que perdessem todo significado corriqueiro e se tornassem vocábulos fantásticos (JOYCE, 2012, p. 23).

² Supostamente o manuscrito foi parcialmente destruído quando atirado ao fogo pelo próprio autor. Das 914 páginas que compunham esse projeto de romance, apenas aproximadamente 250 sobreviveram. Mais tarde, boa parte do que sobreviveu foi modificada e incluída em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), primeiro romance publicado do autor. Três anos após a morte de Joyce, em 1944, o manuscrito foi publicado pela editora Jonathan Cape. Em 2012, *Stephen Hero* foi traduzido para o português brasileiro por José Roberto O’Shea, e publicado pela editora Hedra. Assim, utilizaremos o título da obra em português, *Stephen Herói*, a partir daqui.

Neste trecho, divisamos o germe do que viria a se tornar uma das maiores preocupações literárias de Joyce. Partindo do seu interesse pelas palavras que faziam parte do cotidiano, que estavam presentes nas ruas, na boca dos trabalhadores ou escritas em letreiros e anúncios, Stephen Daedalus vislumbrava transformá-las. O início dessa transformação se dá como uma brincadeira. Assim como uma criança repete determinada palavra muitas vezes, até que esta comece a soar estranha, até que pareça se descolar completamente do sentido que é atribuído a ela, Joyce parecia ver no estranhamento causado pela repetição, uma potência para as palavras. Ao perderem seu sentido corriqueiro, elas se transformavam em vocábulos fantásticos (*wonderful vocables*), (JOYCE, 1979, p.33). Em *Stephen Herói*, os vocábulos fantásticos ainda estavam apenas na boca do personagem ou em sua imaginação. Eram sons que o maravilhavam justamente por não remeterem mais ao seu significado habitual. A preocupação com a sonoridade das palavras, embora, obviamente, não seja apenas uma preocupação de Joyce, é algo marcante em sua obra. Há, no entanto, algumas diferenças entre o modo como Joyce incorpora essa preocupação em suas obras iniciais, como veremos em alguns exemplos ao longo dessa discussão, e nos trabalhos da maturidade, nos quais o modo de apresentar as palavras vai sendo gradativamente modificado.

Geert Lernout comenta a respeito dessa preocupação de Joyce com os sons das palavras em seu livro de contos,

É estranho, mas, ao reler os primeiros trabalhos de Joyce, é notável a ênfase na linguagem falada em oposição à escrita, uma ênfase no som das palavras e não na maneira como elas aparecem na página. O narrador de “As irmãs”, por exemplo, é fascinado pelas palavras “paralisia”, “gnômon” e “simonia”. Enquanto olha para a janela onde o padre está morrendo, suas impressões linguísticas são exclusivamente auditivas (LERNOUT, 1996, n.p., tradução nossa)³.

Algo semelhante pode ser percebido nas primeiras páginas de *Um retrato do artista quando jovem*, quando o pequeno Stephen Dedalus toma emprestadas as palavras de ameaça direcionadas a ele – caso não se desculpasse por dizer que se casaria com Eileen, sua vizinha protestante, sendo ele de família católica – e compõe um poema. Assim, da

³ It is strange but when rereading Joyce's early works, one is struck by the emphasis on spoken language as opposed to written language, an emphasis on the sound of words and not on the way they appear on the page. The narrator of “The Sisters” for example is famously fascinated by the words paralysis, gnomon and simony. As he is gazing up at the window where the priest is dying, his linguistic impressions are exclusively auditory.

imagem atroz da águia que viria arrancar seus olhos caso não se desculpasse, Dedalus compõe:

Pegar seus olhos e arrancar,
Se desculpar,
Se desculpar,
Pegar seus olhos e arrancar.

Se desculpar,
Pegar seus olhos e arrancar
Pegar seus olhos e arrancar
Se desculpar (JOYCE, 2013, p. 20)⁴.

Ao passo que Joyce passa a dar progressiva ênfase à linguagem, principalmente ao explorá-la de diferentes formas no nível da palavra, sua personagem principal vai se tornando cada vez mais a própria linguagem; como em *Ulysses* e mais fortemente em *Finnegans Wake*. As aventuras dessa protagonista incluem testar seus próprios limites. Mas, de acordo com alguns indícios, que podem ser encontrados em cadernos e notas do autor, o processo de evolução da linguagem vai levar ao desaparecimento de certas marcas que caracterizavam seu processo inicial de escrita, como argumenta David Hayman (1998):

Dada a natureza mutável de sua escrita, sua crescente ênfase na linguagem e na Palavra; no geral, em oposição aos detalhes específicos, no jogo modal e genérico, em vez de no retrato realista, poderíamos esperar que o tipo de anotação que estimulou o trabalho inicial viria a desaparecer quando Joyce parou de escrever diretamente sobre as interações humanas (HAYMAN, 1998, p. 650, tradução nossa)⁵

Embora o tipo de anotação tome outra forma, como comenta Hayman, Joyce continua utilizando suas primeiras anotações (as epifanias, ainda que modificando-as), em seus livros da maturidade. Hayman ainda comenta que outras anotações foram utilizadas para escrever, por exemplo, *Um retrato*,

Mesmo nos primeiros anos, quando Joyce pôde recorrer a essas vinhetas, incorporando-as em seus textos, ele tinha outros recursos. Entre os materiais de *A Portrait*, encontramos um caderno contendo notas que podem ser pensadas como reflexões sobre as *dramatis personae* do livro

⁴ Pull out his eyes, Apologise, Apologise, Pull out his eyes. Apologise, Pull out his eyes, Pull out his eyes, Apologise (JOYCE, 1965, p.11).

⁵ Given the changing nature of his writing, its increasing emphasis on language and the Word, on general as opposed to specific detail, on modal and generic play rather than realistic portrayal, we might expect that the sort of notation that enlivened the early work should virtually disappear when Joyce stopped writing directly about human interactions.

e outro que contém rascunhos da teoria estética (Hayman, 1998, p. 650, tradução nossa)⁶.

O comentário de Hayman sobre o fato de Joyce usar rascunhos de sua teoria estética, embora ela não apareça explicitamente em *Um Retrato*, como aparece em detalhes em *Stephen Herói*, serve para confirmar o não abandono da teoria da epifania como base para sua escrita literária. Hayman frisa ainda que as epifanias existentes (os registros, não a teoria) ajudaram a estruturar seus livros. Segundo ele, “as epifanias que possuímos e aquelas que podemos extrapolar a partir de um exame dos textos claramente ajudaram a estabelecer o molde de seus livros. (Nisto, e somente nisto, eles se assemelham ao esboço da fundação para o *Wake*)” (Hayman, 1998, p. 650, tradução nossa)⁷.

Concordamos com a análise de Hayman sobre o uso que Joyce faz das epifanias para ajudar a estruturar os livros que escreveu em sua maturidade, uma vez que em obras como *Dubliners (Dublinenses)*, *Um Retrato*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*, algumas epifanias se encontram presentes. No entanto, propomos que não só os registros são fundacionais para a criação de *Finnegans Wake*, mas que foi através da elaboração inicial da noção de epifania que James Joyce fundou e desenvolveu uma forma peculiar de pensar a escrita que percorreu toda sua obra; e que seu modo de lidar com a linguagem foi cada vez mais se aproximando da teoria estética que foi desenvolvida em sua juventude.

Talvez seja possível explicar a sensação que se tem de que a aplicação da teoria da epifania foi se aperfeiçoando ao longo de sua produção literária, até culminar em *Finnegans Wake*, pelo fato de que fato de que enquanto em suas obras anteriores se podia identificar a presença de epifanias, em *Finnegans Wake* o trabalho com a linguagem alcança um nível mais avançado de elaboração, que muitas vezes se apresenta através de um processo de esvaziamento do sentido das palavras, fazendo com que o romance inteiro seja considerado por alguns críticos como a maior epifania joyciana. Em “Joyce’s

⁶ Even in the early years, when Joyce could draw upon these vignettes, building them into his texts, he had other resources. Among the materials for *A Portrait*, we find a notebook containing notes that could be thought of as reflections on the book’s dramatis personae and another that contains drafts of the aesthetic theory.

The epiphanies that we possess and those we may extrapolate from an examination of the texts clearly helped establish the armature of his books. (In this, and in this alone, they resemble the foundation sketch as for the *Wake*).

Epiphanies” (1962) de Irene Hendry Chayes, “*As epifanias de Joyce*” (1993), na tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro, a autora traz essa noção quando diz que:

A obra de Joyce é um tecido de epifanias, pequenas e grandes, desde as imagens fugazes a livros inteiros, da revelação mais sumária em sua lírica à epifania que ocupa um momento gigantesco, duradouro em *Finnegans Wake*, percorrendo 628 páginas de texto e então retornando a si mesmo. Sua técnica principal e a melhor ilustração de sua teoria é uma revelação através da destilação da *quidditas* pura, generalizada, proveniente de um todo impuro, por meio do qual *consonantia* (aqui análise do todo em suas partes) e a *integritas* (ressíntese das partes em um todo maior através da atuação da própria língua) interagem para produzir diretamente a *claritas*... (CHAYES, 1993, p. 125)

As transformações no nível linguístico que ocorreram na obra de Joyce foram capazes de romper a distância entre as suas pretensões estéticas do início da carreira, apresentadas em sua teoria da epifania, e o que podemos chamar de materialização da teoria da epifania em suas obras, ou seja, quando finalmente percebemos que Joyce passa a manipular as palavras de modo a colocar em prática o objetivo estético proposto em sua teoria da epifania. Como aponta Catherine Millot, em seu ensaio “Epifanias”, originalmente publicado em 1987, e traduzido por Claudia Moraes Rego, inicialmente os registros denominados por Joyce de epifanias não pareciam corresponder à teoria. Segundo a autora,

Testemunho de uma experiência interior qualificada pelo próprio Joyce como de êxtase, as epifanias não dão ao leitor, de nenhuma maneira, essa ideia. Este é levado a não ver mais que a transcrição vã de um incidente trivial, retomando o termo de Joyce, quando confrontado com seu não senso radical. (MILLOT, 1993, p. 145).

No entanto, a partir de *Dublinenses*, a epifania foi tomando outros rumos, e em *Um retrato*, como argumenta Hélène Cixous em “Evolução da noção de epifania”, seção retirada do seu livro *L’Exil de James Joyce* (1968), traduzido por Olga M. C. Souza, “o lado frequentemente visionário das epifanias lembra a origem espiritual do procedimento. Mas a relação estreita da aparição com a linguagem indica já a direção de *Ulysses* e mais adiante *Finnegans Wake*” (CIXOUS, 1968/ 1993, p. 131). Em “*La poétique joycienne*”, quinto capítulo de *L’Exil de James Joyce* (1968), Cixous especifica o processo de evolução

da obra de Joyce, partido da sua gestação estética, em *Stephen Herói*, e chegando até a exploração máxima no nível da palavra em *Finnegans Wake*:

Enquanto que *Stephen Herói* tem como tema a gestação estética, *Um Retrato* é a gestação de uma alma que se aventura pelas palavras, já a partir de *Ulysses* é a frase que se torna o espaço das experiências; finalmente em *Finnegans Wake* as palavras em si contêm o sentido veiculado por uma frase comum, quanto à frase, sua estrutura linear se rompe para ser substituída por uma estrutura literalmente galáctica (CIXOUS, 1968, p. 686, tradução nossa).⁸

Apesar da unidade evidente e da relação entre as obras de Joyce, principalmente por meio da espinha dorsal que acreditamos ser a teoria da epifania, houve uma evolução no que diz respeito à linguagem. Tal evolução não deve ser entendida através do emprego de juízo de valor, mas antes, de algo que se modificou. Partindo de noções mais gerais, Joyce foi se aproximando cada vez mais de uma noção de um objeto que se “epifaniza”, e que esse objeto seja entendido como o define Cixous (1968), “tudo o que constitui a realidade transposta no livro: pode ser uma coisa, uma pessoa, um diálogo, uma situação...” (CIXOUS, 1986, p.678, tradução nossa)⁹, e nós gostaríamos de acrescentar a “palavra” à essa ampla definição de objeto.

Ainda sobre as palavras como objetos em *Finnegans Wake*, é interessante notar como o poeta e crítico literário Philippe Soupault, que ajudou na complicada tradução para o francês do capítulo conhecido como “Ana Livia Plurabelle” (ALP), da qual Joyce também participou, falou sobre sua experiência:

Eu tive a chance de vê-lo e ouvi-lo trabalhar durante o tempo em que traduzi com ele, ou melhor, ele traduzia com minha ajuda um fragmento de *Finnegans Wake*, o episódio de Anna Livia Plurabelle. Essas sessões de tradução duravam três horas e eram exaustivas. Joyce nunca ficava satisfeito com seus êxitos. No entanto, eu nunca havia encontrado alguém que fosse um tradutor tão preciso e fiel. Ele precisava tratar as palavras como objetos, esticá-las, dissecá-las, examiná-las ao microscópio. Ele era obstinado e jamais cedia (SOUPAULT, p. 634, 1931, tradução nossa)¹⁰.

⁸ Alors que *Stephen le Héros* a pour sujet la gestation esthétique, *le Portrait* est la gestation d'une âme qui s'essaie sur les mots, alors qu'à partir d'*Ulysse* c'est la phase qui devient lieu des expériences ; enfin dans *Finnegans Wake* les mots eux-mêmes contiennent le sens véhiculé par une phrase ordinaire, quant à la phrase sa structure linéaire éclate pour être remplacée par une structure littéralement galactique.

⁹ Tout ce qui constitue la réalité transposée dans le livre : cela peut être une chose, une personne, un dialogue, une situation...

¹⁰ J'ai eu l'occasion, au moment où je traduisais avec lui ou plutôt où il traduisait avec mon aide, un fragment de *Finnegans Wake*, l'épisode d'Anna Livia Plurabelle, de le voir et de l'entendre travailler. Ces séances de

No processo de evolução linguística da obra de Joyce, depois da publicação de *Ulysses*, obra que teve o efeito de um abalo sísmico, pareceu que nada mais vanguardista e revolucionário pudesse ser escrito, mas Joyce foi ainda além em suas experimentações com a linguagem. Sair da sombra de *Ulysses*, como escreve Daniel Ferrer na introdução de *Brouillons d'un Baiser. Premiers pas vers Finnegans Wake* (2014), edição contendo manuscritos inéditos de rascunhos de *Finnegans Wake*, foi o primeiro desafio de Joyce. Depois de ter escrito o livro que causou um grande impacto na história da literatura, sendo depois considerado o marco do modernismo de língua inglesa, não tornaria fácil a empreitada de escrever algo que tivesse a pretensão de ultrapassar esses limites. Para T.S. Eliot, que considerava *Ulysses* como a expressão mais importante de sua geração (ELIOT, 1923, p. 480),¹¹ não parecia que Joyce seria capaz escrever algo ainda mais revolucionário. Eliot teria comentado que não tinha restado mais nenhum tema a Joyce sobre o qual escrever outro livro; no entanto, quando interrogado por sua benfeitora Harriet Shaw Weaver (1876 – 1961) sobre o que iria escrever em seguida, Joyce responde: “uma história do mundo”.

No início da escrita de *Finnegans Wake*, precisamente em 1923, Joyce concentrava suas pesquisas e escrita em torno do envolvimento de Tristão e Isolda. É interessante perceber que a linguagem ainda não havia passado pelas elaborações presentes na versão final da obra. Um exemplo disso pode ser retirado de um trecho do penúltimo manuscrito presente também em *Brouillons d'un Baiser*: “*The Four Old Men and the Kiss of Tristan & Isolde*”, que tem início com a descrição dos pássaros que sobrevoavam o barco e que teriam testemunhado o beijo de Tristão e Isolda: “*Three caws for Mister Mark / Sure he hasnt got much of a bark / And sure any he has is all beside the mark [...]*” (JOYCE, 2014, p. 90). Em *Finnegans Wake*, esse trecho se apresenta de maneira bastante diferente e se encontra não no início da obra, como era de se esperar, já que são os primeiros rascunhos, mas no início do capítulo quatro do segundo livro. Curiosamente a palavra “*caws*” foi transformada em “*quarks*”, uma criação de Joyce que hoje se popularizou, uma vez que foi adotada pelo físico Murray Gell-Mann para designar a suposta partícula elementar da matéria.

traduction duraient trois heures. Elles étaient harassantes. Joyce n'était jamais satisfait de ses réussites. Et cependant je n'ai jamais rencontré un homme qui fût un aussi sûr, un aussi fidèle traducteur. Il lui fallait considérer les mots comme des objets, les étirer, les découper, les examiner au microscope. Il s'acharnait et ne cédait jamais.

¹¹ I hold this book to be the most important expression which the present age has found; it is a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape.

Apesar da forma de escrita presente nos manuscritos se diferenciar de sua versão final, encontramos alguns elementos que já são capazes de indicar as pretensões linguísticas do romance, como podemos notar, por exemplo, no terceiro manuscrito de *Brouillons d'un Baiser*, intitulado “*Tristan & Isolde, the kiss*”:

Her role was to roll on the darkblue ocean roll that rolled on the round the round roll Robert Roly rolled round. She gazed while from an altitude of 1 yard 11 ½ in. his deepsea peepers gazed O gazed O dazedcrazedgazed into darkblue rolling ocean orbs (JOYCE, 2014, p. 82).

Por mais que se argumente sobre a possibilidade de revelação dos múltiplos significados das palavras em *Finnegans Wake* através de uma mudança do olhar, mudança esta que é uma das premissas da teoria da epifania proposta por Stephen Dedalus, é possível que o contato com a obra continue provocando a sensação de que se está sempre deixando escapar algo, ou que há uma dimensão inatingível dessa obra. É importante ter em mente que não é só a complexidade presente na elaboração linguística que nos impede de compreender determinadas passagens, há também a densidade do seu conteúdo, isto é, os diversos fios do tecido da história que é preciso tecer na tentativa de contar a história do mundo. Escrever a história do mundo em uma linguagem, em certa medida, inventada ou profundamente transformada pelo seu autor, o “Finneganian” (fineganês)¹² como a batizou Umberto Eco (2001, p.108), não resultaria em algo de fácil compreensão. Apesar de alguns traços dessa linguagem já se encontrarem no *Ulysses*, em *Finnegans Wake* ela alcança sua realização máxima.

Em *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce* (1989), traduzido para o inglês por Ellen Esrock, Umberto Eco traz um argumento que corrobora essa ideia:

Pode parecer que *Ulysses* viola as técnicas do romance além dos limites, mas *Finnegans Wake* ultrapassa até mesmo esse limite. Pode parecer que *Ulysses* demonstra todas as possibilidades de linguagem, mas *Finnegans Wake* leva o idioma além de qualquer limite de comunicabilidade. Pode parecer que *Ulysses* representa a mais árdua tentativa de dar uma fisionomia ao caos, mas *Finnegans Wake* se define como caosmos e microcaosmos e constitui o documento mais terrível de instabilidade

¹² It is not written in English, but in ‘Finneganian,’ which some have defined as an invented language”. (ECO, 2001, p. 108, tradução de Alastair McEwen)

formal e ambiguidade semântica que possuímos (ECO, 1989, p. 61, tradução nossa).¹³

Talvez o ato de levar a linguagem para além das fronteiras da comunicabilidade em *Finnegans Wake*, como afirma Eco, tenha sido uma maneira possível de abranger grande parte dos rituais, mitos, religiões e palavras, como Eco alega ser a grande tradição dos catálogos medievais. *Finnegans Wake*, através da demonstração da sua afinidade com o passado, por meio de incontáveis referências literárias, parece querer se colocar no mesmo patamar dos textos sagrados, como discute Eco, fazendo-se revelar, de maneira lenta e comedida, por meio de epifanias:

De um contexto de eventos o poeta isolou o que era significativo para ele (desta vez o universo das relações linguísticas) e nos ofereceu o que ele retém como essência compreensível, a *quidditas* da experiência real. *Finnegans Wake* é a grande epifania da estrutura cósmica transformada em linguagem (ECO, 1989, p. 77, tradução nossa).¹⁴

A teoria da epifania elaborada pelo jovem Daedalus/Joyce alcança, por fim, sua realização máxima em *Finnegans Wake*. Isso se dá precisamente quando determinadas palavras (muitas, no caso de *Finnegans Wake*) demandam que reajustemos o olhar, tal qual “apalpadelas de um olho espiritual que pretende ajustar o foco da própria visão (JOYCE, 2012, p. 171). Pois só nessa condição as palavras podem revelar alguns dos seus múltiplos significados. “*Claritas é quidditas*”¹⁵ (JOYCE, 2012, p. 172), esta síntese feita por Stephen Dedalus em relação à teoria de Aquino, que pode ser tomado como uma definição simplificada da teoria da epifania, é aplicado a *Finnegans Wake* na medida em que seus leitores e leitoras o acessam através da única via possível em sua teoria, isto é, através da experiência da leitura.

¹³ It may seem that *Ulysses* violates the techniques of the novel beyond limits, but *Finnegans Wake* passes even this limit. It may seem that *Ulysses* demonstrates all the possibilities of language, but *Finnegans Wake* takes language beyond any boundary of communicability. It may seem that *Ulysses* represents the most arduous attempt to give physiognomy to chaos, but *Finnegans Wake* defines itself as chaosmos and microchasm and constitutes the most terrifying document of formal instability and semantic ambiguity that we possess.

¹⁴ From a context of events the poet isolated what was meaningful to him (this time the universe of linguistic relations) and has offered us what he retains as the comprehensible essence, the *quidditas* of the real experience. *Finnegans Wake* is the great epiphany of the cosmic structure resolved into language.

¹⁵ *Claritas*, ou radiância, seria *quidditas*, a essência do objeto, de acordo com a argumentação feita por Stephen Daedalus, em *Stephen Hero*.

REFERÊNCIAS

CHAYES, Irene Hendry. As epifanias de Joyce. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. In: *Retratura de Joyce: Uma perspectiva Lacaniana*. Revista da Letra Freudiana, Rio de Janeiro, Relume –Dumará, ano XII, n. 13, 1993.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Experiences in Translation*. Trad. Ellen Esrock. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

_____. *L'oeuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bézieux. Paris: Éditions Points, 2003.

_____. Sobre uma noção joyceana. In: *Joyce e o romance moderno*. Org. Stéphane Cordier. Trad. de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

_____. *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Trad. Ellen Esrock. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

ELIOT, T.S. Ulysses, Order, and Myth. *The Dial*, vol. LXXV, n. 5. Chicago, 1923. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/review-of-ulysses-by-t-s-eliot-from-the-dial>.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1983.

HAYMAN, David. *A first-draft version of Finnegans Wake*. Austin: University of Texas Press, 1963.

_____. The Purpose and Permanence of the Joycean Epiphany. *James Joyce Quarterly*, v. 36, n. 4, p. 633-655, 1998.

JOYCE, James. *Brouillons d'un Baiser. Premiers pas vers Finnegans Wake*. Paris: Gallimard, 2014.

_____. *De santos e Sábios: escritos estéticos e políticos*. Org: Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Trad: André Cechinel...[et al]. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *Dubliners*. London: Penguin Popular Classics, 1996.

_____. *Dublinenses*. Org. e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. Epiphanies. In: *The Workshop of Dedalus*. Northwestern University Press, 1965.

_____. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 1992.

_____. *Finnegans Wake*. Wordsworth Classics. Dublin, 2012.

_____. *Finnegans Wake*. Trad. Philippe Lavergne. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *Finnegans Wake / Finnícius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 5 v.

_____. *Finnegans Wake (por um fio)*. Trad. Dirce Waltrick do Amarante, São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. *Stephen Hero*. London: Granada Publishing Limited, 1979.

_____. *Stephen Herói*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Trad. Elton Mesquita. São Paulo: Hedra, 2013.

JOYCE, Stanislaus. *My Brother's Keeper*. London: Faber & Faber, 1958

LERNOUT, Geert. Joyce as a Reader. *James Joyce Summer School*, Dublin. 1996. Disponível em: <http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/reader.html>

MILLOT, Catherine. Epifanias. Trad. Claudia Moraes Rego. In: *Retratura de Joyce: Uma perspectiva Lacaniana*. Revista da Letra Freudiana, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, ano XII, n. 13, 1993.

SOUPAULT, Philippe. A propos de la traduction d'Anna Livia Plurabelle. *Nouvelle Revue Française*, v. 36, p. 633–36, 1931.

The Portrait of the Artist as a Satanic Man: Stephen's Pride and the Presence of Milton

O Retrato do Artista como um Homem Satânico: O Orgulho de Stephen e a Presença de Milton

Renata D. Meints Adail ¹

ABSTRACT

The intense web of intertexts present in James Joyce's work is widely known. However, some intersections with the greatest English epic writer, John Milton, have gone overlooked until recent times. In this article, a reading of the echoes of Milton in Joyce's *Stephen Hero* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*, with a focus on the use of the word 'pride'. This word is pregnant with signification for both authors and their main characters. Milton's Satan, once Lucifer, falls from heaven because of pride; in Joyce, I argue that our reading and understanding of Stephen Dedalus is enhanced by his weaving of a Miltonic presence surrounding his *alter ego*.

The intense dialogue with the writings of the past is hardly an undiscussed subject in the studies regarding James Joyce's *oeuvre*. Consider *Ulysses*, for instance, and its highly allusive nature including references to Homer, Shakespeare, the Bible, and a plethora of other literary and non-literary works. This abundance which lends itself to manifold interpretations leaves space for a number of fruitful investigations of Joyce's works.

In this article, a least explored (perhaps surprisingly!) imbrication will be discussed, that with the author of *Paradise Lost*, John Milton. Finding Milton's epic among a variety of other books in Joyce's library is far from surprising, though, as Joyce had been an avid reader since an early age, and Kevin Sullivan mentions that, in Preparatory School at Joyce's time, in 1897, a compulsory reading list would include Milton's "Lycidas", "L'Allegro" and "Il Penseroso". Furthermore, he also remarks that in 1899, during Joyce's matriculation examination, he 'offered for pass, in addition to 'grammar'

¹Renata D. Meints Adail has a PhD in English Literature from the University of Birmingham, UK. She currently teaches at CEFET-MG and Broward University Brazil. rdmeints@gmail.com.

and an essay, Scott's *Ivanhoe*, Book I of *Paradise Lost* and 'Lycidas.' (SULLIVAN, 1958, p.158)

Thus, I argue that since Joyce's formative years, Milton's writing has contributed significantly to the shaping of Joyce's characters, more specifically, Stephen Dedalus (Daedalus in *Stephen Hero*). However, this contribution is not received passively or as inevitable as when we think of influence-laden relationships, where there is the incessant desire to 'kill the father', and an eternal feeling of not living to the precursor's expectations. Think of an extraordinary writer, the inventor of his own language in *Finnegans Wake*, as he could not 'express [himself] in English without enclosing [himself] in a tradition.' (ZWEIG, 1943, p. 275) Hence, it is unlikely that Joyce would only receive influence passively; instead, he builds upon and alongside the work of his precursors making room for their presence to manifest and uncover extra meaning.

An idea of 'presence' rather than influence is deployed in this analysis, based on Hans Ulrich Gumbrecht's concept of a relationship between presence and language. For instance, he claims that 'spoken language does not only touch and affect our acoustic sense but our bodies in their entirety (...) even if we cannot understand what its words are supposed to mean.' (GUMBRECHT, 2006, p. 317) This specific type of presence of language can be applied to the reading of any literary work. A highly illustrative example of this 'touch' of spoken language is present in the 'hell sermon' of *A Portrait*, wherein the vividness of the imagery described by Father Arnall affects a petrified Stephen physically and he leaves the sermon feeling unwell, with the word 'hell' echoing in his ears (JOYCE, 142). I add to this notion that even written language has the capacity to 'touch' through the use of verbal echoes, and instead of affecting 'our bodies in their entirety', they affect and direct our reading. Using the same example of the 'hell sermon' in *A Portrait*, some passages and words used by Milton in his description of hell in *Paradise Lost* that are echoed in Father Arnall's sermon affect our reading of the latter, bringing in a familiarity for the educated reader that makes the demonic dwelling in the 'hell sermon' even more believable than a hell without the 'touch' of Milton.

The verbal echoes of words that are remarkably Miltonic aid to invoke the peculiar imagery of *Paradise Lost*, the fall of man, and especially Lucifer's fall. The presence of Milton is strongly invoked by Joyce through the use of the word *pride*. The sin that caused Lucifer's fall from Heaven is a continuous companion of Stephen Dedalus once he

discovers his unwillingness to serve. In chapter 4, when invited by the Reverend to join the order, it is pride that throws Stephen off his religious ways. Remarkably, both Milton and Joyce use the word *pride* frequently when describing their heroes' psychological state; it is a key word used when making any association to a fall from grace: Milton uses the word several times to relate that characteristic to Lucifer/Satan, obviously not for a lack of synonyms or vocabulary.

Linguistically, there is a last point that favours the assumption of Milton as Joyce's precursor of choice. Francis Peck, in his examination of Milton's style dating back to 1740, attested that Milton was inclined to make changes to words through lengthening, shortening or softening them. Milton was not restrained by neoclassical lexicon and diction and extended his vocabulary so that it would suit his expressive needs. He did so through the creation of Latinate neologisms. As Peck puts it, '[w]hen [Milton] wants a proper word to express his sense, he coins a new one.' Examples of these creations include 'infuriate' (as an adjective) and 'atheous'. (PECK, 1740, p. 108) This particular proclivity should be taken into account when analysing Milton's presence in Joyce's work, as both deal with language as an important tool for extra meaning, in order to involve the reader and make their work alongside the written words indispensable.

In addition to linguistic creativity, some biographical remarks made about Joyce's personality can be related to the fallen angel and the reason for his fall. For instance, Richard Ellmann cites an example of a letter from George Russell to Thomas Mosher about Joyce, in which Russell says: 'There is a young boy named Joyce who may do something. He is proud as Lucifer and writes verses perfect in their technique and sometimes beautiful in quality.' (ELLMANN, 1983, p. 100) Ellmann also cites a dialogue between Wyndham Lewis and T.S. Eliot:

'You think he is as proud as Lucifer?'

'I would not say Lucifer!' Eliot was on his guard at once, at this loose use of the surname of the Evil Principle.

'You would not say Lucifer? Well, I daresay he may be under the impression that he is being 'as proud as Lucifer' or some bogtrotting humbug of that order. (ELLMANN, 1983, p. 494-5)

Having these factors in mind, I propose an analysis of the use of the word *pride* by both Milton and Joyce, and its satanic implications. Most of the instances of the use of this word by Milton will be found in *Paradise Lost*, Book I, which is where the poet intends to

justify God's ways and introduce the generator of all revolt, Satan. Through the analysis of the examples from *Stephen Hero*, *A Portrait*, and *Paradise Lost*, it will be possible to observe that either vice or virtue, pride is definitely a characteristic that both authors wanted to accentuate. Take the first instance of the word in *Paradise Lost*:

Who first seduced them to that foul revolt?
The infernal serpent; he it was, whose guile
Stirred up with envy and revenge, deceived
The mother of mankind, what time his *pride*
Had cast him out from Heaven, with all his host
Of rebel angels... (MILTON, 2007, 1, 33-38, my emphasis)²

In this case and most of the following instances in *Paradise Lost*, the use of this word is associated to Lucifer / Satan. In this case, Milton uses it (and repeats it many other times) to emphasise the reason why 'the infernal serpent' had been cast out from Heaven. The sin of pride, from that moment on, becomes an instance of association with the fallen angel, a fair reason to be excluded from eternal grace. As Book 1 is centred on Satan waking up in hell and the infernal council, most instances of the word are contained therein, all of them referring to the Arch-Fiend:

(...) round he throws his baleful eyes
That witnessed huge affliction and dismay
Mixed with *obdurate pride* and steadfast hate: (...)
(MILTON, 2007, line 1, p. 56-58, my emphasis)

Or further in Book 1, after Satan recovers from his recent lapsarian state:

Like doubtful hue: but he his wonted *pride*
Soon recollecting, with high words, that bore
Semblance of worth, not substance, gently raised
Their fainting *courage*, and dispelled their fears.
(MILTON, 2007, 1, 527-530, my emphasis)

His pride is no longer mixed with 'affliction and dismay' – he recovers from the initial fragility – but rather, recollected 'with high words', able to dispel the fears of the other fallen angels, inspiring their courage to fight again. Satan, with his 'wonted pride' shows a characteristic commonly attached to heroes, their own resilience and ability to motivate others: he raises 'their fainting courage'. Further on in Book 1, 'his heart / Distends with pride' (MILTON, 2007, 1, 571-2) and he 'raised / Above his fellows, with monarchal pride

² All subsequent citations from John Milton's *Paradise Lost* will be given following the format: MILTON, book number, page number.

/ Conscious of highest worth' (MILTON, 2007, 2, 427-9). Even in his post-lapsarian state, Satan keeps his 'wonted pride' and rises above his fellows. He is motivated by his own pride and it propels his self-confidence.

Consequently, the use of the word by Joyce is suggestive of the presence of Milton and its connections to those from which the sin has originated. For instance, when Stephen mentions that he has lost his faith in God, his mother has a rather Biblical and Miltonic explanation for it:

I know what is wrong with you - you suffer from the *pride* of the intellect. You forget that we are only worms of the earth. You think you can *defy God* because you have *misused the talents* he has given you. (JOYCE, 1944, p. 122, my emphasis)

Stephen's mother detects the deeds that will lead Stephen to fall: pride, insolence, presumptuousness in using the talents given by Him. Stephen is too self-confident and proud and replies to his mother with 'wonted pride': 'I think Jehovah gets too high a salary for judging motives. I want to retire him on the plea of old age.' (JOYCE, 1944, p. 122) However, his mother knows he is on the verge of his lapse: pride, the sin with origins in Satan, becomes a reason for others to fall. Stephen suffers 'from the pride of the intellect' in a similar fashion to Satan. John Leonard mentions that that was the point of the Victorian readers: they 'saw the archfiend as an intellectual whose crime was to elevate reason above faith.' (LEONARD, 1990, p. 397) Stephen is found guilty of the same crime. For wanting too much knowledge and power, Stephen will not be in God's grace for long. As his mother predicts, he falls; and like Satan, not by himself:

— I am afraid that you are a changed boy since you went to that University. I suppose you *fell* in with some of those students... (JOYCE, 1944, p. 123, my emphasis)

The word 'pride' is heavy with Biblical and Miltonic overtones, as Milton associated it intensely with his Satan, as well as to the fall of Adam and Eve. When Joyce uses it in relation to Stephen, those overtones, even unconsciously, 'touch' our interpretations, as they constitute a part of Joyce's identity; furthermore, the connotations it carries along create the feeling of presence as discussed by Gumbrecht. The association of pride with

Satan might initially be taken for granted, but it later leads us to fully realise the character of Stephen. When the word ‘pride’ is associated with the word ‘fall’, as above, when Stephen’s mother mentions he ‘fell’ with the other students, there is a Miltonic aura coupled with a feeling of *déjà-vu* – the educated reader is aware of what the combination of ‘pride’ and ‘fall’ brings about and the character it engenders, bringing Stephen and Satan closer. A word is never merely a random combination of letters for Joyce, nor was it for Milton. ‘Pride’ points from Stephen right back at Satan. Both biblically and in a Miltonian way, the origin of the sin of hubris traces back to Satan, who knows himself the reason for his fall. When he meditates, looking at the Earth, before tempting Eve, he remembers his happy state:

That bring to my remembrance from what state
I fell, how glorious once above thy sphere;
Till pride and worse ambition threw me down
Warring in Heaven against Heaven's matchless King:
(MILTON, 2007, 4, 38-41)

A point to observe is that the word ‘courage’ appears alongside ‘pride’ both in Milton and in Joyce. The English poet frequently uses it in relation to Satan, while Joyce uses the word in relation to Henrik Ibsen, and Stephen. For instance, Milton describes Satan’s countenance during his speech to the other fallen angels in Pandemonium:

Like doubtful hue: but he his wonted pride
Soon recollecting, with high words, that bore
Semblance of worth, not substance, gently raised
Their fainting courage, and dispelled their fears. (MILTON, 1.527-530)

Satan’s recollected pride, right after their fall and the perception that they were in another realm, raises his mates’ ‘fainting courage’; it is a motivational factor for them. In *Stephen Hero*, it is Henrik Ibsen, the Norwegian writer and Stephen’s idol, who motivates Stephen’s courage:

It was the very spirit of Ibsen himself that was discerned moving behind the impersonal manner of the artist: [Ibsen with his profound self-approval, Ibsen with his haughty, disillusioned *courage*, Ibsen with his minute and wilful energy.] a

mind of sincere and boylike bravery, of disillusioned *pride*, of minute and wilful energy. (JOYCE, 1944, p. 41 – my emphasis)³

The ‘spirit of Ibsen’ plays the part of ‘a’ Satan at the beginning of *Stephen Hero*, as Henrik Ibsen was admired by Stephen (and Joyce), but considered a heretic at Joyce’s time. Joyce had a discussion about Ibsen with Father Delany, the President of University College Dublin, which was later incorporated into *Stephen Hero* as a more intense argument between Stephen and the dean of studies, in a much-embellished way, as Patrick Parrinder remarks (PARRINDER, 19). It is interesting to observe that Joyce had used ‘courage’ initially, and later decided to turn it into ‘pride’, as we can perceive from the bracketed parts when describing Ibsen’s disillusioned emotions. Again, Joyce’s choice of words is not accidental, and his change from ‘courage’ to ‘pride’, two words of extreme importance for Milton, may point towards his desire to maintain Milton present. Furthermore, the use of these specific terms evokes a Miltonic ‘aura’ around Ibsen and associates him with Satan, the epitome of heresy, pride, and all things evil. That association turns out to make sense when we remember that the main objection of the dean to Ibsen is the Norwegian author’s ‘heretic’ writings. A passage by Milton which also shows the repetition of the words ‘courage’ and ‘pride’ follows below:

Darkened so, yet shone
Above them all the archangel: but his face
Deep scars of thunder had intrenched, and care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless *courage, and considerate pride*
Waiting revenge: cruel his eye, but cast
Signs of remorse and passion to behold
The fellows of his crime, (...) (MILTON, 2007, 1, 599-606, my emphasis)

This passage shows Satan’s pride and courage recomposed, and his shining above the darkness and above all others with ‘dauntless courage, and considerate pride’. Furthermore, the former Lucifer, the lightbringer, still brings light from darkness.

In *A Portrait*, Joyce’s use of ‘pride’ is intensified, especially after its main turning point, which is the closing of Stephen’s childhood, and the beginning of the description of his young years in chapters 1 and 2. The novel’s title draws a stronger connection between the story of Stephen and Joyce’s growth as an artist, as well as the link between Joyce’s

³ The bracketed parts in the citations from *Stephen Hero* are sentences that had been crossed out or added by Joyce in the manuscript.

own personality and Milton's Satan. It is possible that the connection through Joyce's use of the word 'pride' was intentional, as the sin of pride is directly related to Satan. While in *Stephen Hero* there were about five mentions of the word, not all of which directly related to Stephen, in *A Portrait* the use is far wider: there are about twenty-two mentions of the word, more than half of which are directly linked to the main character.

The first mention of 'pride' in *A Portrait* comes surrounded by Miltonic and religious elements:

It was towards the close of his first term in the college when he was in number six. His sensitive nature was still smarting under the lashes of an undivined and squalid way of life. *His soul was still disquieted and cast down by the dull phenomenon of Dublin.* He had emerged from a two years' spell of revery *to find himself in the midst of a new scene*, every event and figure of which affected him intimately, disheartened him or allured and, whether alluring or disheartening, filled him always with *unrest and bitter thoughts*. All the leisure which his school life left him was *passed in the company of subversive writers* whose jibes and violence of speech set up a ferment in his brain before they passed out of it into his crude writings. (JOYCE, 1977, p. 78, my emphasis)

At that moment, during Stephen's transition from childhood to teenage years, there is a feeling of his long-gone innocence, as his soul 'was still disquieted and cast down (...)'. The way he feels about his soul reminds us of Milton's Satan, just fallen from Heaven 'but with looks / down cast and damp...' (MILTON, 2007, 1.522-3). Furthermore, both find themselves 'in the midst of a new scene': Stephen starts a new phase in life, while Satan starts anew in Hell. In that new scene Stephen is charged with heresy twice: firstly, by Mr. Tate, who believes his essay 'about the Creator and the soul' is heretic, and later, when he attests his preference for the 'heretic and immoral' Byron. (JOYCE, 1977, p. 81) Following this episode, Stephen heads to the theatre, where he is supposed to take part in a play. He listens to some voices in his head, one of which is a 'worldly voice' that 'would bid him raise up his father's fallen state.' (JOYCE, 1977, p. 84) Joyce's choice of wor(l)ds again makes Milton present, as the collocation 'fallen state' appears just once in *Paradise Lost* and is spoken by Adam after they taste the forbidden fruit. I believe that Joyce's use of this collocation, said by a 'worldly voice', likens his father to Adam, the father of humanity, whose fall was not caused by pride, but for love. However, unlike his father, the cause of Stephen's downfall is his vanity. Like Satan, when he 'Hurled headlong flaming from the ethereal sky / With hideous ruin and combustion down / To bottomless perdition'

(MILTON, 2007, 1.45-7), Stephen ‘ran across the road and began to walk at breakneck speed down the hill.’ While he is walking,

Pride and hope and desire like crushed herbs in his heart sent up vapours of maddening incense before the eyes of his mind. He strode down the hill amid the tumult of sudden-risen vapours of *wounded pride and fallen hope* and baffled desire. They streamed upwards before his anguished eyes in dense and maddening fumes and passed away above him till at last the air was clear and cold again. (JOYCE, 1977, p. 86, my emphasis)

Stephen’s going down the hill and Satan’s being ‘hurled headlong’ from the sky mark the precise point of their fall. While Satan is ‘flaming’, Stephen gets ‘vapours of maddening incense before the eyes of his mind’ coming from ‘[p]ride and hope and desire’, which are later categorised as ‘vapours of wounded pride and fallen hope and baffled desire.’ These vapours stream ‘upwards’ while Stephen is going down, ‘before his anguished eyes’. The context provided by Joyce echoes Milton’s Satan’s fall from heaven, attesting its main cause as pride. The imagery applied can bring to our mind what can be considered for Stephen the repressive nature of religion and church service. The ‘crushed herbs’ and ‘maddening incense’ are elements that are associated with mass and the beginning of catholic celebrations. The celebrant brings thuribles, inside which the herbs and incense are burned, which send ‘up vapours’. For Stephen’s troubled spirit, these vapours are in conflict with his ‘wounded pride and fallen hope and baffled desire’, until he can reach the bottom of the hill and feel the ‘clear and cold’ air again. At this point, he feels that ‘[a] film still veiled his eyes but they burned no longer. A power, akin to that which had often made anger or resentment fall from him, brought his steps to rest.’ (JOYCE, 1977, p. 86) The reference to the ‘film’ veiling Stephen’s eyes might be the remaining innocence in him, reflecting that it might have come to an end. The use of eyes as metaphor for enlightening/loss of innocence is also used by Satan as the Serpent when talking to Eve about the ‘beauties’ of eating the Forbidden Fruit:

He knows that in the day
Ye eat thereof, your eyes that seem so clear,
Yet are but dim, shall perfectly be then
Opened and cleared, and ye shall be as Gods (...)
(MILTON, 2007, IX.705-708).

Stephen’s eyes are also dim because of the vapours, and when he passes them and reaches the bottom of the hill (metaphorically the end of his fall), the air is ‘clear and cold again’.

His reflection on the power that ‘made anger or resentment fall from him’ can be an echo of Satan’s arrival in hell after his fall, when ‘round he throws his baleful eyes / That witnessed huge affliction and dismay / Mixed with obdurate pride and steadfast hate.’ (MILTON, 2007, 1.56-58) Pride, anger, resentment, affliction, hate, all become one in Joyce’s imagery, bringing in the Miltonic elements in order to make Stephen’s fall more dramatic and likened to Satan’s. Furthermore, the continuous echoing of the word ‘fall’ in ‘fallen hope’ and ‘resentment fall from him’ are a reminder of Stephen’s situation, likened to the Arch-fiend.

In the passage above, the presence of Milton can be identified through what Gumbrecht calls ‘‘amalgamation’ between language and presence’, and ‘language... as a physical reality’ when it ‘does not only touch and affect our acoustic sense but our bodies in their entirety.’(GUMBRECHT, 2006, 320) The visual language used by Joyce recalls the imagery of Milton’s Satan in free fall, but it also plays with the sense of smell when comparing pride, hope and desire to ‘crushed herbs’ and ‘maddening incense’, as well as the sense of sight in a metaphor through the ‘eyes of his mind’. The descriptive language used in the passage plays with all senses: Stephen walking ‘at breakneck speed down the hill’, emphasises the speed of his fall. The ‘vapours of maddening incense’ affect both the sense of sight and smell. The vapours, as described, seem to represent his ‘wounded pride and fallen hope and baffled desire’, making them almost tangible. Furthermore, the imagery of the hill is also to be found after Adam and Eve’s fall in *Paradise Lost*. In Book XII, after the admonition of Michael and the mention that they should leave Paradise, Adam walks down the hill with the angel: ‘He ended, and they both descend the hill’ (MILTON, 2007, XII. 606), as their time in Paradise, and consequently, their innocence, has come to an end. However, Adam’s descent is not as troubled as Stephen’s. The latter’s descent is highly more comparable to Satan’s ‘hurled headlong’ than to Adam’s calm, forgiving, and hopeful stroll downwards.

Therefore, in the passage taken from *A Portrait*, Joyce auspiciously evokes and responds to the presence of Milton through Stephen’s senses in their entirety. The lexical choice of the word ‘pride’ is the first hint of what Joyce is about to present to his readers. However, he makes it part of a much bigger picture, associating Stephen’s fall to Satan’s in order to construct a highly comprehensive context and make Stephen’s lapse less earthly and more dramatic.

Further on in the novel, there is another remarkable use of the word ‘pride’. However, the identification of Stephen as Satan shifts, and we see Stephen as the tempted. Curiously, his tempter is quite unexpected: he is called by the college director to have a conversation about Stephen’s supposed religious vocation.

— In a college like this, he said at length, there is one boy or perhaps two or three boys whom God calls to the religious life. (...) Perhaps you are the boy in this college whom God designs to call to Himself.

A strong note of pride reinforcing the gravity of the priest's voice made Stephen's heart quicken in response.

—To receive that call, Stephen, said the priest, is the greatest honour that the Almighty God can bestow upon a man. No king or emperor on this earth has the power of the priest of God. No angel or archangel in heaven, no saint, not even the Blessed Virgin herself, has the power of a priest of God (...) the power, the authority, to make the great God of Heaven come down upon the altar and take the form of bread and wine. What an awful power, Stephen! (JOYCE, 1977, p. 157-158)

In this passage, it should be noted that from the beginning, Stephen’s feelings conflict with his religious values: pride, as the first sin, is the last sensation that could be aroused by the call to church life. Initially, Stephen is enticed by the idea of having more power than any ‘angel or archangel in heaven’, or even ‘to make the great God of Heaven come down’. The words of the priest echo the Serpent’s persuasion of Eve to eat the Forbidden Fruit:

(...) and ye shall be as Gods,
Knowing both good and evil, as they know.
That ye shall be as Gods (...) (MILTON, 2007, IX. 708-710)

However, I would call that temptation an ‘inverted fall’. Stephen, through choosing the religious path, would actually not fall, but be saved from falling. Thus, Stephen refuses – and this refusal marks his *non serviam* (I will not serve). He chooses to go to University, contrarily to his mother’s will: ‘his mother was hostile to the idea, as he had read from her listless silence.’ (JOYCE, 1977, p. 164) For more detail on that, it is helpful to recall Stephen and his mother’s conversation in *Stephen Hero*, cited previously, in which she attributes his going to the university to his loss of faith and his rejection of the religious life: ‘I am afraid that you are a changed boy since you went to that University. I suppose you fell in with some of those students...’ (JOYCE, 1944, p. 123) In his mother’s view, the

‘pride of the intellect’ he would acquire at the university would be his ruin. As for Stephen, new life would begin:

The university! So he had passed beyond the challenge of the sentries who had stood as guardians of his boyhood and had sought to keep him among them that he might be subject to them and serve their ends. *Pride* after satisfaction uplifted him like long slow waves. *The end he had been born to serve* yet did not see had led him to escape by an unseen path and now it beckoned to him once more and a new adventure was about to be opened to him. (...) [Stephen hears music] like triple-branching *flames leaping fitfully, flame after flame*, out of a midnight wood. It was an elfin prelude, endless and formless; and, as it grew wilder and faster, *the flames leaping out of time* (...) The *pride* of that dim image brought back to his mind the dignity of the office he had refused. (...) Now time lay between: the oils of ordination would never *anoint* his body. *He had refused*. (JOYCE, 1977, p. 165, my emphasis)

The ‘guardians of his boyhood’, the Jesuits, to whom Stephen would ‘be subject to’ and ‘serve their ends’ had failed in their attempt. Instead of believing that he would be equal to them, as the director had tried to make Stephen believe, he sees that the ‘guardians’ had as a final objective to have him ‘subject to them’. Joyce’s evocative use of the ‘guardians’ and the idea of freedom to serve or subjection brings the passage of *Paradise Lost* to mind:

His equals, if in power and splendor less,
In freedom equal? or can introduce
Law and edict on us, who without law
Err not? much less for this to be our Lord,
And look for adoration, to the abuse
Of those imperial titles, which assert
Our being ordained to govern, not to serve. (MILTON, 2007, V. 769-802)

In addition to that, the use of the word ‘flame’ four times in the same passage is another factor indicative of Milton’s presence as it is a reminder of Satan being ‘hurled headlong flaming from the ethereal sky.’ (MILTON, 2007, 1. 45) It is a new fall for Stephen, as he refuses to serve, the flames leap ‘out of time’. Therefore, Stephen chooses a new path, ‘about to be opened to him’, as ‘the oils of ordination would never *anoint* his body.’ As he was not anointed, he refused to serve. Again, the choice of word by Joyce echoes Milton’s use of the same term; Milton uses the term ‘anointed’ to refer to the Son eight times throughout *Paradise Lost*. As Stephen was not anointed and was thus one who refused to

serve ‘the end he had been born to serve’, the parallel between him and the jealous Lucifer / Satan becomes clearer.

As Joyce evokes Milton’s presence, he breathes new life into his character. Stephen could be an ordinary character; however, perceiving him under the light of the presence of Milton gives readers a new perspective on the character, endowing Joyce’s *alter ego* with unwritten characteristics that turn him into an even more complex character. Once the reader is aware of the allusions to Milton’s Satan Joyce makes through the use of specific words a whole new perspective for Stephen’s character opens up before the reader’s eyes.

WORKS CITED

- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. ‘Presence Achieved in Language (With Special Attention Given to the Presence of the Past)’. *History and Theory*, 45 (2006), 317–327
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*, ed. by Chester Anderson, New York: Penguin Books, 1977.
- _____. *Stephen Hero*. ed. John J. Slocum and Herbert Cahoon. New York: New Directions, 1944.
- LEONARD, John. *Naming in Paradise: Milton and the Language of Adam and Eve*. Oxford: Clarendon, 1990.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. Harlow: Pearson Longman, 2007. Longman Annotated English Poets, 2nd ed., rev. (Abbreviated in-text to *PL*)
- PARRINDER, Patrick. *James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- PECK, Francis. *New Memoirs of the Life and Poetical Works of Mr. John Milton..., the Whole Illustrated with Proper Prefaces and Notes*. London: [s.n.], 1740.
- SULLIVAN, Kevin. *Joyce Among the Jesuits*. New York: Columbia University Press, 1958.
- ZWEIG, Stefan. *The World of Yesterday*. Cassell, 1943.

Apropriação e transgressão: uma investigação sobre os modos de representação da consciência em *Ulysses* monólogo interior de *Ulysses*¹

Appropriation and Transgression: an investigation into the modes of presenting consciousness in Ulysses

Camila Hespanhol Peruchi²

Transgredir significa sempre ultrapassar o limite de algo, o que naturalmente implica desrespeitar uma ordem estabelecida. Não é estranho, portanto, que *Ulysses* (1922) tenha sido, desde sua serialização parcial na revista *The Little Review* (entre março de 1918 e setembro-dezembro de 1920), associado a esse ato. Na época, a serialização foi censurada sob a alegação de obscenidade e interrompida. Nos Estados Unidos, o livro permaneceu proibido até 1933 e, no Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, a obra foi recebida com certo desprezo (RADEK *apud* GORKY, 1977). A perplexidade generalizada encontrava sua razão de ser no embate que a obra, grandemente afastada dos critérios habituais, travava com seu tempo histórico. Por um lado, *Ulysses* trazia para o romance “obscenidades”: aspectos escatológicos, sexuais e antirreligiosos que expandiam o horizonte representacional do que era, até então, considerado literário. Apresentava, enfim, “uma nova cor pra paleta dos nossos poetas irlandeses: verderranho” (JOYCE, 2012, p.99)³. Por outro, *Ulysses* produzia uma frustração das expectativas do leitor acostumado ao sistema de probabilidades da gramática do romance, e parecia, com isso, empenhado em menosprezar a sua forma tradicional. Ao negar a literatura como entretenimento e forçar os leitores a reconsiderarem a relação entre dificuldade e fruição, *Ulysses* rejeitava a submissão aos padrões do campo de produção e recepção literárias e assumia uma postura ativa e negativa diante daquilo que, no sistema de produção de

¹ Agradeço meu orientador, Fabio Akcelrud Durão, pelas discussões e sugestões ao texto.

² Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: camila.peruchi@gmail.com

³ “A new art colour four our Irish poets: snotgreen” (U 4.73). Visando facilitar a leitura corrida deste texto, bem como o acesso dos não leitores da língua inglesa, os excertos de *Ulysses* são citados em língua portuguesa (na tradução de Caetano Galindo) no corpo do texto e no original em nota de rodapé. Embora a tradução de Galindo se baseie em uma edição anterior de *Ulysses*, as citações originais são do texto estabelecido por Hans Walter Gabler (1986). As referências de *Ulysses* no original, portanto, seguiram esta edição, com o número do episódio, seguido de pontuação e dos números das linhas. Os grifos, quando houver, são nossos.

mercadorias, antecipa o nascimento da glória: o aparato estabelecido da crítica e as expectativas do público.

Entretanto, paralelamente ao efeito negativo do escândalo, havia outro, pois *Ulysses* oferecia um avanço palpável em relação a formas artísticas anteriores: a representação aparentemente fidedigna da consciência. A ideia de que este romance apresentava *exatamente aquilo que se passa dentro da mente* de uma pessoa foi sustentada pelo próprio Joyce que chegou a dizer: “Em *Ulysses*, registrei, simultaneamente, o que um homem, diz, vê e pensa e o que ao ver, pensar e dizer ocorre com aquilo que os freudianos chamam de subconsciente” (*apud* BARNES, 1922, s/p)⁴. Para Frank Budgen, Joyce disse que tentou “fornecer os pensamentos não ditos, não formulados das pessoas na forma como eles ocorrem” (*apud* BUDGEN, 1972, p.94, grifo nosso). Um romance, entretanto, não é apenas aquilo que o seu autor acredita que é, mas é também o que a crítica faz dele, o que, sem dúvida, muda ao longo da história por motivos que vão desde o modismo teórico até a imposição do próprio objeto que, ao se deparar com uma historicidade outra, deixa saltar de si também outras camadas de significação. A crítica, porém, parecia concordar com Joyce a respeito de *Ulysses* e via no romance um retrato fidedigno da consciência. Spender classificou-o como “uma tentativa estupenda de nos apresentar uma imagem mais verdadeira da mente humana jamais alcançada antes, por meio da criação de um fluxo descontínuo de pensamentos, hábitos da mente nascidos no passado e distúrbios causados pelo corpo, os quais, a todo momento, passam através da consciência fragmentária e ininterrupta das pessoas” (*apud* TULLY, 2004, p.28). Edmund Wilson (*apud* STEINBERG, 1973, p.3) afirmou que *Ulysses* era, em resumo, não só um registro preciso dos estados embriagados da mente, “o mais fiel raio-X já tirado da mente comum”, mas também que nele “tentou [...] exaustivamente representar, da maneira mais precisa e direta possível em palavras, como é nossa participação na vida – ou melhor, o que ela aparenta para nós em cada momento em que vivemos” (WILSON *apud* TULLY, 2004, p.61). Yeats (*apud* TULLY, 2004, p.26) considerou *Ulysses* “uma coisa totalmente nova – nem o que os olhos veem, nem o que os ouvidos ouvem, mas o que a mente divagadora pensa e imagina de momento a momento”. Entre as oscilações da recepção ao texto, retornando à avaliação negativa, um possível vínculo do romance com as descobertas de Freud continuou a ser invocado, mesmo que para depreciar o romance (e Freud): “todos os esgotos secretos do vício são canalizados em seu fluxo inimaginável de pensamentos, imagens e palavras

⁴ Salvo indicação contrária, todas as traduções são minhas.

pornográficas [...]. Ele também foi adotado pelos freudianos como a glória suprema do seu culto sujo e degradado” (DOUGLAS *apud* TULLY, 2004, p.27). Apesar de outras descobertas que *Ulysses* suscitava, uma percepção comum permanecia entre a crítica: a de que Joyce realizava uma representação exata do movimento da consciência. O que interessa aqui é notar essa espécie de consenso a respeito da originalidade da forma e do efeito por ela alcançado: uma verossimilhança psicológica até então inédita na história do romance.

Se a crítica, no entanto, pode nos informar sobre *o quê Ulysses* faz, só o romance poderá revelar *como* ele faz. A primeira parte deste artigo, portanto, se debruçará sobre alguns excertos da obra a fim de descrever os mecanismos específicos que, ao operarem nos episódios iniciais de *Ulysses*⁵, põem em funcionamento aquilo que ficou amplamente conhecido como seu “padrão narrativo” (LAWRENCE, 1981 p.38). Embora, hoje, seja ponto relativamente pacífico na crítica o argumento de que *Ulysses* possa ser dividido, além das três seções tradicionais que correspondem à lógica da *Odisseia*, em duas partes que compreendem o desenvolvimento de um padrão narrativo (predominantemente composto pelo monólogo interior) e sua posterior dissolução e substituição gradativa pela voz do estilo (KENNER, 1978, p. 61-71), antes mesmo de sua publicação em livro, o próprio Joyce já apontava nessa direção. Em 6 de agosto de 1919, em uma carta para sua editora Harriet Shaw Weaver, Joyce (*apud* MEDEIROS; AMARANTE, 2018, p.51) comentava o estilo musical de “Sereias” e, ao fazê-lo, se referiu à existência de um “estilo inicial” e ao seu posterior abandono: “Entendo que você talvez comece a considerar os estilos variados dos episódios com desânimo e prefira o estilo inicial tal como fez o viajante que ansiava pela rocha de Ítaca”. Como uma espécie de sustentáculo geral (mas ainda assim paradoxalmente variado) da obra, esse estilo que, a princípio, não tinha nome, acabou tendo nomes demais. Eles variavam a depender do que era então tomado como seu recurso primordial: discurso indireto livre (e suas variantes, como monólogo narrado), discurso direto não assinalado, narração psicológica, “princípio do Tio Charles”, monólogo interior, fluxo de consciência etc.

Num sentido geral, há sempre que se defrontar com a insuficiência de qualquer conceito, já que ele acaba sempre por revelar sua fraqueza quando reúne sob o mesmo signo representações artísticas essencialmente diferentes, igualando-as a despeito daquilo que lhes conferiria algo de próprio. No caso de *Ulysses*, no entanto, essa dificuldade ganha

⁵ Especificamente “Telêmaco”.

um sentido específico: não só o significado da unidade conceitual não está fixado, como o próprio significante varia. Isso quer dizer que há uma multiplicidade de termos que a crítica usa de modo intercambiável para designar o padrão narrativo de *Ulysses*, cujo efeito é a representação do processo de pensamento dos seus personagens. Sugerimos que a dificuldade de nomear e mesmo de descrever esse padrão (o que culmina na variedade de nomes que ele recebe) deve-se a um equívoco de partida que, uma vez assinalado, nos direciona para a hipótese de leitura que orientou este trabalho: o próprio padrão narrativo de *Ulysses* consiste, na verdade, em um conjunto de técnicas diversas, combinadas e alternadas de modo extremamente ágil e até então inaudito. Será nosso intuito aqui não só sustentar tal afirmação, mas também indicar que técnicas são essas, descrevendo o modo *sui generis* como elas operam na dinâmica interna do processo composicional.

É largamente conhecida a afirmação de Joyce (*apud* BUDGEN, 1972, p.94) de que Édouard Dujardin teria sido o escritor que lhe permitiu conhecer a técnica do monólogo interior. *Os loureiros estão cortados* (1888), um romance que possivelmente estaria fadado ao esquecimento caso seu autor não tivesse sido mencionado por James Joyce. Porém, longe de ser composto por monólogos isolados que interrompem a narração em terceira pessoa sem que atravessem a sua fronteira; ou, ainda, longe de ser narrado em primeira pessoa de modo que a autoconstituição do universo mimético só possa se dar embebida de impressões pessoais e desconexas, *Ulysses* dilui o monólogo na narração sem abdicar do narrador em terceira pessoa, o que certamente aumentava o seu mérito ao mesmo tempo em que indicava um rompimento com o esteticismo subjetivista romântico tardio encontrado na subjetivação lírica de vários romancistas, como o próprio Dujardin. Em suma, a pergunta inicial que essa modificação-chave suscita é “como um romance em terceira pessoa é capaz de configurar vozes narrativas que mimetizam tão exemplarmente a vida mental dos personagens que focaliza, gerando interioridades tão verossímeis e autônomas?”. Uma análise mais de perto dos procedimentos estilísticos empregados por Joyce nos permitirá constatar por meio de quais dispositivos formais a sua técnica de fato opera e também investigar se o que hoje conhecemos por monólogo interior joyciano corresponde realmente a uma ferramenta inteiramente nova ou se resulta da apropriação de materiais artísticos legados pela tradição. Investigar as minúcias desse padrão narrativo pode oferecer generoso acesso ao modo muito peculiar como Joyce apresenta a interioridade dos seus personagens.

Considerando a manutenção da terceira pessoa, cientes das conquistas técnicas já alcançadas pelo gênero romance para a representação da mente e familiarizados com *Dublinenses* e *Um retrato do artista quando jovem*⁶, somos levados a suspeitar de que a verossimilhança psicológica neste romance só poderia dever-se ao uso extremamente intenso do discurso indireto livre. Era esse, afinal, o modo natural, esperado (o caminho já trilhado e disponível) pra se representar a mente dos personagens em narrativas conduzidas por um narrador onisciente. No entanto, o discurso indireto livre, como historicamente concebido e definido, assume nesta obra papel coadjuvante (com exceção para “Rochedos Errantes” e “Nausícaa”). No primeiro episódio, por exemplo, ele ocorre apenas quatro vezes⁷. Vejamos como se dá a sua primeira manifestação:

Stephen, um cotovelo **descansado** no **rugoso** granito, punha a palma contra a testa e encarava a borda **esgarçada** da brilhante manga preta de seu casaco. Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração. *Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas. Pelo punho **puído** da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela **bem alimentada voz** a seu lado.* O anel de baía e horizonte continha opaca **massa verde** de líquido. Uma vasilha de porcelana branca ficara ao lado de seu leito de morte contendo a **bile verde** estagnada que ela arrancara do fígado podre em ataques de vômito em altos gemidos. (JOYCE, 2012, p. 100-1, grifo nosso)⁸

As primeiras linhas do excerto revelam a instância responsável pela narração predominante até o nono episódio de *Ulysses*: o narrador onisciente em 3ª pessoa. “Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração” é prova não só de sua capacidade de acessar a vida subjetiva dos personagens, mas também da maneira muito peculiar de fazê-lo: aponta para a onisciência característica desse narrador que opta por caracterizar a dor de

⁶ Como se sabe, o discurso indireto livre é o fundamento dessas duas obras, como notou a crítica contemporânea às publicações. Ezra Pound (1967a, p.27-30), por exemplo, apontou Flaubert como o precursor do realismo presente em *Dublinenses* e no início de *Um Retrato do Artista quando jovem*, sobre o qual escreveu que “Joyce produz a coisa mais próxima da prosa flaubertiana que temos agora em inglês” (POUND, 1967b, p.89). Essa posição foi firmemente mantida. Em 1933, Pound ainda dizia que Joyce “voltou a Papa Flaubert” (POUND, 1967c, p.248).

⁷ Cf. (U 1. 397-407); (U 1. 100-110) e (U 1. 650-64)

⁸ Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coatsleeve. Pain, that was no yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffed edge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting. (U 1. 99-110)

Stephen a partir do que ela não é. Afirmar pela negação não é propriamente afirmar coisa alguma. Por isso, somos informados de que não se trata de uma dor de amor, mas, apesar disso, jamais seremos informados de que ela é fruto da morte da sua mãe, mais especificamente do seu remorso por não ter ajoelhado quando ela lhe pediu: isso só nos chegará aos poucos, depois de um árduo trabalho que em muito se assemelha ao ato de juntar peças de um quebra-cabeça. Duas dinâmicas do processo composicional já estão contidas nesta única sentença que aparece logo na quarta página deste romance: a negação do enredo tradicional e a não nomeação da dor. Em *Ulysses*, a dor – espécie de aviso latente da existência da interioridade dos personagens – está sempre presente, mas nunca é predicada. O que de mais direto nos informa o narrador sobre a motivação do sofrimento de Stephen talvez seja esse momento marcado pelo emprego do discurso indireto: “No brilhante instante silente Stephen viu sua própria imagem de um luto barato empoeirado entre seus figurinos alegres”⁹ (JOYCE, 2012, p.117). Não há, no entanto, qualquer referência ao remorso que, mais do que o próprio luto, parece ser o gatilho dessa dor. *Sobre a dor, pode-se dizer o que Barthes (1970) disse sobre a beleza: a beleza (disse ele), a dor (dizemos nós) não se pode descrever, não tem referente, mas não lhe faltam referências.*

Antes dessa narração psicológica de Stephen, as sentenças que descrevem seus gestos aparentam consistir em uma descrição neutra e imparcial da cena externa, no entanto, um olhar mais cuidadoso pode indicar que mesmo essa descrição já está contaminada pela subjetividade de Stephen: seu cotovelo não está simplesmente apoiado, encostado no granito, mas *descansado* (“rested”). Trata-se de um adjetivo que pressupõe sensação, percepção. O mesmo vale para a adjetivação do granito no qual esse braço descansa. Ele não é descrito desde fora, a partir de suas características externas (como cor e formato, por exemplo), mas a partir da perspectiva daquele que nele encosta: trata-se de um granito *rugoso*, o que remete para seu aspecto desigual, sua superfície afiada, mas, sobretudo, para a sensação de aspereza que essa superfície provoca (em Stephen). Por fim, o narrador descreve o movimento do personagem – ele leva a mão até a testa e encara a borda *esgarçada* da manga de seu casaco. É também pelo punho *puído* da sua camisa que ele vê o mar. Esse narrador que, aparentemente, focaliza externamente a cena, escolhe para sua descrição detalhes nos quais, na verdade, se concentram a atenção de Stephen, sempre

⁹ “In the bright silent instant Stephen saw his own image in cheap dusty morning between their gay attires” (U 1. 570-1)

inclinado à autocomiseração (ainda mais quando perto de Mulligan) e algo perturbado com a própria pobreza. Assim, o que na cena é escolhido para ser descrito são a manga rasgada de seu casaco e o punho da sua camisa, desgastado pelo uso prolongado. “Esgarçado” e “puído” são os primeiros índices, nessa obra, da pobreza de Stephen (que se tornará patente com as falas de Mulligan), mas são também sinais de que a perspectiva (o ponto de vista) será a forma principal de emissão da informação narrativa neste romance, mesmo que essa informação consista em dados exteriores, pertencentes à realidade objetiva. O argumento aqui é o de que as descrições levadas a cabo pelo narrador joyciano são de natureza subjetiva, ligadas a uma atividade perceptiva do personagem. Isso faz com que apenas muito raramente o narrador se fixe num objeto sem que ele corresponda a uma apreensão do próprio personagem.

Vejam os outros casos que reforçam nossa afirmação sobre o caráter subjetivo das descrições externas em *Ulysses*, ao mesmo tempo em que nos permite fazer outras considerações. Nas primeiras linhas do romance, Buck Mulligan é descrito com “um roupão amarelo, **com cingulo solto**” (“ungirdled” no original), “sustentado atrás dele pelo doce ar da manhã”¹⁰ (JOYCE, 2012, p.97, grifo nosso). Embora esse também aparente ser um caso comum de focalização externa de gestos e ações, sem que sejamos diretamente submetidos aos pensamentos de qualquer personagem, é significativo que a palavra utilizada para descrever o roupão de Mulligan seja *ungirdled*, que não significa apenas “desamarrado”, pois *girdle* nos remete ao cordão usado pelos sacerdotes, o “cingulo”; daí a tradução de Galindo, enquanto Antônio Houaiss traduz a palavra apenas como “desatado” (JOYCE, 1975, p.3) e Bernardina Pinheiro como “desamarrado” (JOYCE, 2005, p.4). Quando lemos em Don Gifford (2008) que *ungirdled* sugere também a violação do voto de castidade por parte do sacerdote, notamos que a escolha lexical está submetida ao universo semântico e imagístico de Stephen, para quem, logo em seguida, Mulligan, de fato, como informa o narrador, evocará “um prelado, patrono das artes na Idade Média”¹¹ (JOYCE, 2012, p.98). Esse tipo de ocorrência, que será constante, mostra como as fronteiras entre narração externa do narrador e o pensamento das personagens vão sendo borradas, seja porque as descrições são rigorosamente focalizadas, seja porque o personagem determina algumas de suas escolhas lexicais.

¹⁰ “A yellow dressinggown, ungirdled” (*U* 1. 2-3)

¹¹ “recalled a prelate, patrono f arts in the middle ages” (*U* 1. 32-3)

No caso específico do excerto supracitado que agora analisamos, os adjetivos “esgarçado” e “puído” indicam uma percepção de Stephen, sobretudo, porque também contrastam com o termo “bem alimentada voz”, utilizado para caracterizar Mulligan que, logo em seguida, perguntará a Stephen – sempre espezinhando – sobre as calças “de segunda mão” que lhe doara. “Bem alimentada” aqui, embora seja uma adjetivação colocada pelo narrador, indica, a um só tempo, a visão de Stephen sobre Mulligan e também seu caráter algo ressentido em relação à certa superioridade do amigo, prestes a ser definitivamente abandonado, como a vasilha de barbear que Stephen cogita deixar no parapeito “o dia todo, amizade esquecida”¹² (JOYCE, 2012, p.108). Essa espécie de ressentimento e ciúme de Stephen perpassa todo o primeiro episódio. Quando Stephen, Mulligan e Heines conversam com a leiteira, um dos pensamentos de Stephen não deixa margem para dúvidas: “Ela curva a cabeça velha a uma voz que lhe fala alto, seu doutorzinho, seu xamã; de mim ela faz pouco”¹³ (JOYCE, 2012, p.112). Em outros momentos, por exemplo, Mulligan aparece para ser criticado, “a raça de bufões a que pertencia Mulligan” (JOYCE, 2012, p.120), ironizado, “Malachi mercurial” (JOYCE, 2012, p.115) e definitivamente abandonado com uma ofensa silenciosa: “Usurpador” (JOYCE, 2012, p.123), como sabemos, é a última palavra do primeiro episódio que pode se referir tanto a Mulligan, quanto a Heines.

A análise dos momentos de focalização externa que antecedem a incursão na subjetividade dos personagens indica que a representação da consciência na primeira parte de *Ulysses* pressupõe a 1) a conversão da perspectiva (ponto de vista) em forma principal de emissão da informação narrativa, o que, conseqüentemente, implicará 2) a existência de um narrador extremamente permeável, já que algumas sentenças apontam para uma fusão extrema entre narrador e personagem, como se, sintática e esteticamente, elas tivessem sido elaboradas pelo personagem: “sombrias vegetavam silentes na paz da manhã flutuantes da escada ao mar para onde olhava”¹⁴ (JOYCE, 2012, p.105) afirma o narrador descrevendo a paisagem vista por Stephen. A construção, como se vê, é bem confusa e se diferencia claramente de outros momentos em que esse narrador narra. Um pouco antes dela, por exemplo, seu discurso tinha sido: “Ele se afastou veloz seguindo o parapeito.

¹² “Or leave it there all day, forgotten friendship?” (*U* 1. 307-8)

¹³ “She bows her old head to a voice that speaks to her loudly, her bonesetter, her medicineman: me she slights” (*U* 1. 418-19)

¹⁴ “Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed.” (*U* 1. 242-3)

Stephen manteve seu posto, olhando por sobre o mar calmo na direção do promontório. Mar e terra escureciam. Seu sangue pulsava nos olhos, velando-lhes a vista, e ele sentia a febre de seu rosto”¹⁵ (JOYCE, 2012, p.104). A primeira citação subverte qualquer organização do discurso cuja função seja referencial, de modo que, em contraste com a segunda, ela revela que o processo de focalização interna é levado a tal extremo que o narrador, conseqüentemente, vai perdendo a sua capacidade de designar a realidade empírica. É curiosa a inversão operada pelo romance de Joyce: é como se a interioridade das personagens transbordasse, contaminando o narrador e impedindo-o de exercer aquela que – com algumas variações de grau – tinha sido sua principal função até aqui: transformar em estrutura organizada o discurso da personagem. Adeus ao mundo em que a objetividade do narrador elaborava esteticamente o pensamento das personagens; bem-vindo ao mundo em que a subjetividade das personagens gradativamente transforma em estrutura desorganizada o discurso do narrador. Falamos em “transbordar”, porque as sentenças que envolvem contágio estilístico e sintático raramente continuam sem culminar em uma incursão (que pode ser direta ou indireta) na mente do personagem.

Mas voltemos ao primeiro excerto citado, no qual a focalização externa também é substituída pela interna, mas agora por meio do emprego do discurso indireto livre (que se encontra em itálico no excerto): “Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas”. As marcas gramaticais dessa passagem são a permanência da terceira pessoa do singular e a mudança do tempo verbal: do passado simples para o passado perfeito. O tempo verbal, no entanto, é essencialmente o passado que, somado à permanência da terceira pessoa do singular, faz com que não haja indicadores evidentes dos limites entre o discurso do narrador e o discurso (interior) do personagem. Assim, o pensamento de Stephen nos é transmitido pela voz do narrador sem a presença do verbo declarativo (*verbum dicendi* or *inquit formula*) que, no emprego do discurso indireto, era responsável por esclarecer que o que vinha em seguida seria um pensamento, uma visão, uma fala; o discurso do outro, enfim. O discurso indireto livre nada mais é do que o discurso indireto livre do verbo declarativo que, caso presente, tornaria a sentença que analisamos em algo como: “*Stephen recordou que* calada, em um sonho ela viera a ele após a morte [...]”. Ao prescindir desses

¹⁵ “He walked off quickly round the parapet. Stephen stood at his post, gazing over the calm sea towards the headland. Sea and headland now grew dim. Pulses were beating in his eyes, veiling their sight, and he felt the fever of his cheeks” (U 1. 223-6)

elos subordinativos, o discurso indireto livre cria um efeito peculiar de sentido que fica a meio caminho entre a objetividade do narrador e a subjetividade do personagem. Assim, ele permite ao narrador a um só tempo 1) acessar conteúdos da consciência dos personagens e 2) vertê-los para uma imagem linguisticamente elaborada, cuja origem subjetiva pode ser atribuída ao personagem, mas cuja enunciação é atribuída ao narrador que, por sua vez, se deixa contaminar pelo estado de ânimo do personagem. Nesse discurso, portanto, são paradoxalmente duas vozes que se expressam, o que resulta naquilo que Banfield (2015) denominou como *unspeakable*, já que, na verdade, não há nenhum falante real.

Com isso em mente, é possível percebermos que, no trecho citado, Stephen *recordou* o sonho que nos é descrito por meio da voz do narrador, já que acabou de ser lembrado por Mulligan da morte de sua mãe e também da sua recusa em se ajoelhar em seu leito de morte. O adjetivo “reprovador” utilizado para caracterizar o hálito daquela que, apesar da indeterminação de *her*, podemos pressupor, pelo contexto, ser a mãe de Stephen, o aponta como a origem desse discurso, já que funciona também como sinal de culpa e remorso (que ficarão menos obscuros ao longo da narrativa). Também o modo sensório como a experiência é percebida – por meio, sobretudo, do cheiro (daquilo que não pode ser senão um oxímoro, “cinzas úmidas”) – nos fazem pressupor que esse discurso só pertence ao narrador do ponto de vista gramatical¹⁶, pois do ponto de vista do significado ele pertence a Stephen. Isso ocorre por um artifício do narrador que emula em seu próprio discurso o padrão mental e sensório do personagem.

O que vem logo depois da citação desse sonho – “Pelo punho puído da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela bem alimentada voz a seu lado. O anel de baía e horizonte continha opaca **massa verde** de líquido. Uma vasilha de porcelana branca ficara ao lado de seu leito de morte contendo a **bile verde** estagnada que ela arrancara do fígado podre em ataques de vômito em altos gemidos” –, indica que esse narrador é capaz de transitar da interioridade à realidade externa e novamente à interioridade sem qualquer marca perceptível. A repetição da palavra “verde”, usada para caracterizar a massa líquida do mar e a bile da mãe de Stephen, indica que a livre associação será outra marca da representação da consciência na primeira parte de *Ulysses*. O excerto também demonstra

¹⁶ O fato de que esse pensamento, exatamente com as mesmas palavras, se repete, 5 páginas depois, é mais uma prova de que se trata de um pensamento de Stephen elaborado, organizado, mediado e manipulado, enfim, pelo narrador.

que nas passagens de focalização externa já existem imagens e palavras que serão retomadas na focalização interna.

Como estávamos argumentando, o discurso indireto livre, embora seja um dos recursos empregados pelo narrador joyciano para a representação da mente na primeira parte de *Ulysses*, não é o recurso principal; o que ocorrerá na maior parte do tempo é, na verdade, de natureza um pouco diversa. Vejamos a terceira incursão direta na subjetividade de Stephen ainda no primeiro episódio: “*Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim? Este irmãodalmas cheio de vermes? Também ele me pergunta*”¹⁷ (JOYCE, 2012, p.102, grifo nosso). Esse será o modo predominante da representação do pensamento em *Ulysses*, sobretudo nos episódios “Calipso”, “Lotófagos” e “Hades”. A sua marca gramatical principal 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 “Cabelo em pé. Como ele e outros *me veem*. Quem escolheu este rosto para *mim*? Este irmãodalmas cheio de vermes? Também ele *me pergunta*” estamos diante de outra técnica de representação da consciência: o monólogo interior, por meio da qual o narrador desaparece, ao invés de ser simplesmente permeado pelo estado do ânimo do personagem, como ocorria no uso do discurso indireto livre. Nestes casos, o leitor mergulha diretamente no pensamento do personagem que, a essa altura, deixou de ser mediado pelo discurso do narrador. É o próprio pensamento que, substituindo completamente a forma usual da narrativa, nos dará a conhecer aquilo que o personagem faz e o que lhe acontece, cumprindo uma função que tinha sido, até então, a especialidade do narrador. Gérard Genette (1995) captou a sutileza do procedimento quando disse que o monólogo interior seria melhor denominado como “discurso imediato”, já que o essencial não é o ser interior, mas o surgir emancipado de qualquer patrocínio narrativo. Genette soube pontuar essa peculiaridade quando críticos e escritores insistiam num critério estilístico para definir o monólogo: seu caráter desconexo, desconforme. O próprio Dujardin (1931) o definia como um discurso sem interlocutor e não pronunciado, reduzido ao mínimo sintaxial, como escreveu em seu livro de ensaios *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, escrito em 1931 e*,

¹⁷ “Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack. Hair on end. As he and others see me. Who choose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too” (*U* 1. 135-7)

portanto, depois de ter empregado sua técnica e depois, inclusive, de Joyce a ter creditado a ele.

O resultado aparente da imediaticidade do monólogo é que a separação entre narração e representação dos pensamentos é clara. Aliás, a versão mais clara aconteceria a partir do acréscimo do verbo introdutório e da pontuação; ou seja, em algo como: “Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido [...] e pensou: ‘Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim? [...]’”. A ausência de *verba dicendi* e *cogitandi* e de qualquer pontuação fez com que, de acordo com Cohn (1978), pela primeira vez na história do romance, o discurso interior não estivesse separado da terceira pessoa da narrativa. Por isso, segundo ela, a inexistência de verbos introdutórios (“ele pensou”, “ele disse para si mesmo”, “concluiu” etc.) faria de *Ulysses* o romance responsável pela mudança mais radical no que concerne à integração do monólogo citado com o texto narrativo circundante. Se considerarmos a configuração gramatical, podemos chegar à conclusão de que o modo de representação da mente neste romance estaria muito mais próximo de algo como um discurso direto livre (do verbo e dos sinais) do que do discurso indireto livre. Isso, no entanto, é só meia verdade; já a separação clara entre narração e representação da mente é uma completa mentira. E é justamente a primeira aparição de monólogo interior em *Ulysses* que instaura aquela que será a problemática central (e a especificidade mesma) da representação da mente na primeira parte deste romance: “Ele olhou de canto ao alto e soltou um longo assovio baixo, um chamado, então suspendeu-se um instante em enlevada atenção, regulares dentes brancos brilhando cá e lá em pontos dourados. **Chrysostomos**. Dois assovios fortes e estridentes cruzaram a calmaria”¹⁸ (JOYCE, 2012, p.98). Até “Chrysostomos”, Mulligan e Stephen Dedalus tinham suas ações e gestos descritos sem que alguma vez fôssemos submetidos diretamente aos seus pensamentos. “Chrysostomos”, no entanto, é o primeiro aviso ao leitor de que, apesar disso, o livro que se está lendo não será um livro comum. Ela demonstra que o monólogo interior terá aspecto mais telegráfico, o que pode transformá-lo em uma série de substantivos isolados. Especialmente quando a intenção do monólogo interior é apreender sensações e visões (e não propriamente ideias e lembranças), a linha entre narração e representação da consciência se torna extremamente tênue, porque não traz consigo a mudança de enunciador (da 3ª para a 1ª pessoa), nem a mudança verbal que poderiam

¹⁸ “He peered sideways up and gave a long slow whistle of call, then paused awhile in rapt attention, his even white teeth glistening here and there with gold points. Chrysostomos. Two strong shrill whistles answered through the calm.” (1: 24-7)

indicar com a clareza anterior a diferenciação entre ambas. Mesmo no exemplo citado anteriormente a inseparabilidade não é tão clara como parece. Voltemos a ela: “Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim? Este irmãodasalmas cheio de vermes? Também ele me pergunta”¹⁹ (JOYCE, 2012, p.98). “Cabelo em pé”, afinal, é uma afirmação do narrador, ainda descrevendo externamente Stephen, ou é já o que Stephen disse para si mesmo ao se ver no espelho? Esse tipo de questionamento indica que o principal efeito do monólogo interior joyciano será a indeterminação: primeiramente, não podemos determinar se “Chrysostomos” ou “Cabelo em pé” foi algo pensado ou pronunciado em voz alta. Em seguida e, sobretudo, surge uma segunda indeterminação entre o discurso (pronunciado ou interior) da personagem e o do narrador. Quem, afinal, “disse” “Chrysostomos”? A maneira abrupta como ocorre, sintática e contextualmente deslocada da narração, parece indicar que não pode ser atribuída ao narrador. Além disso, se observarmos que se trata de uma palavra grega que significa “boca de ouro”, teremos o mesmo tipo de ligação (isto é, livre associação) que constatamos na relação “massa verde” – “bile verde”, ou seja, entre a visão dos dentes restaurados de Mulligan por Stephen e o seu pensamento posterior. Se notarmos, ainda, que “Chrysostomos” se trata também de um epíteto comumente aplicado ao santo católico St. John Chrysostomos, patriarca de Constantinopla e um dos Padres da Igreja primitiva (GIFFORD; SEIDMAN, 1988, p. 14), os detalhes do catolicismo e o conhecimento do grego apontarão claramente para Dedalus como autor dessa palavra que, no entanto, rapidamente é substituída novamente pela palavra do narrador.

A essa altura, podemos fazer algumas considerações de ordem mais geral. No primeiro episódio de *Ulysses*, ocorre uma alternância entre discurso indireto, monólogo interior e discurso indireto livre, como dá mostras o trecho que citamos a seguir. Ele se refere ao momento em que, na torre Martello, a leiteira serve o leite para Stephen. Para fins didáticos, mantemos sem formatação o discurso indireto; em negrito, o monólogo interior; e em itálico, o discurso indireto livre:

¹⁹ He peered sideways up and gave a long show whistle of call, then paused awhile in rapt attention, his even white teeth glistening here and there with gold points. Chrysostomos. Two strong shrill whistles answered through the calm. (1.22-27)

Ele a observou que vertia na medida e dali para a jarra gordo leite branco, não seu. **Peitos velhos mirrados**. Verteu de novo uma medida e uma quebra. *Secreta e velha, entrara vinda de um mundo matinal, quem sabe uma mensageira. Louvava a virtude do leite, vertendo. Agachada ao lado de uma vaca paciente na aurora do campo opulento, uma bruxa em seu cogumelo, velozes os dedos enrugados nas tetas que espirravam. Mugiam em volta dela, sua conhecida, gado sedosorvalhado. Seda da grei e pobre velhinha, nomes que ganhara nos tempos antigos. Uma velhusca errante, forma rebaixada de um imortal servindo seu conquistador e seu alegre traidor, ambos adúlteros seus, ela, núncio da manhã secreta. Servir ou vergastar, ele não sabia dizer qual: mas desdenhava implorar seu favor* (JOYCE, 2012, p.111)²⁰

No início e no final do excerto, o narrador descreve externamente aquilo que Stephen observa no ambiente. “Peitos velhos mirrados”, no entanto, já é o que o próprio Stephen diz a si mesmo ao observar a leiteira. Nesse momento, o narrador desaparece, de modo que mergulhamos no pensamento do personagem sem qualquer intervenção do narrador. O pensamento de Stephen, no entanto, é rápida e novamente substituído pelo discurso do narrador heterodiegético que, logo em seguida, passa a lançar mão do discurso indireto livre. A partir de “Secreta e velha” (em contraposição à primeira e à última linha, que indicam o discurso indireto), notamos não só a mudança do passado simples para o passado perfeito, mas uma mudança na própria forma de expressão da onisciência do narrador, claramente contaminada pelo estado de ânimo de Stephen que imagina toda a história da leiteira enquanto ela serve seu “conquistador” (Heines) e seu “traidor” (Mulligan). Esses adjetivos – flagrantes do modo como Stephen concebe tanto Heines quanto Mulligan – indicam que, embora o narrador seja quem enuncie o discurso, esse discurso é permeado pelos pensamentos de Stephen. Como vemos, em um mesmo parágrafo, o narrador pode aparecer e desaparecer. Quando aparece, lança mão da focalização externa, por meio do discurso indireto, ou do discurso indireto livre, a partir do qual media o pensamento do personagem. Quando desaparece, somos expostos diretamente à mente do personagem; isto é, sem qualquer mediação e, portanto, por meio da técnica do monólogo interior. O trecho supracitado também dá mostras da agilidade com a qual o

²⁰ He watched her pour into the measure and thence into the jug rich white milk, not hers. **Old shrunken paps**. She poured again a measureful and a tilly. *Old and secret she had entered from a morning world, maybe a messenger. She praised the goodness of the milk, pouring it out. Crouching by a patient cow at daybreak in the lush field, a witch on her toadstool, her wrinkled fingers quick at the squirting dugs. They lowed about her whom they knew, dew-silky cattle. Silk of the kine and poor old woman, names given her in old times. A wandering crone, lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer, their common cuckquean, a messenger from the secret morning. To serve or to upbraid, whether he could not tell: but scorned to beg her favour.* (U 1.397-407)

narrador desta obra é capaz de entrar e sair da cabeça dos personagens e, conseqüentemente, da especificidade do seu monólogo interior, que dará o tom de toda a primeira parte do romance. Dessa forma, mesmo que o pensamento de Stephen fosse introduzido com verbos introdutórios e sinais explícitos (“Ele a observou que vertia na medida e dali para a jarra gordo leite branco, não seu e, então, pensou: “Peitos velhos mirrados””).), ainda assim a maneira abrupta e constante como o monólogo interior atravessa o discurso do narrador impede que se delimite com facilidade qual discurso é do narrador e qual é do personagem. O formato do monólogo interior, portanto, está longe de ser uma mera poda de redundância de marcadores enunciativos, a partir da qual não seria difícil entender algumas passagens, uma vez familiarizados com elas, só pela mudança de tempo verbal e do enunciador. Assim, se analisamos esse modo de citação do pensamento alheio do ponto de vista de seus efeitos, observamos que eles vão, na verdade, no sentido oposto do discurso direto: ele resulta na mistura de narração e representação da vida interior, o que nos leva de volta ao efeito principal do emprego do discurso indireto livre. Ou seja, conforme o monólogo interior passa a ser composto apenas por palavras isoladas ou por construções que prescindem de sujeito e verbo, a decisão de onde situar os possíveis “pensou” precisa acontecer quase a cada frase, salvo nos exemplos mais óbvios. Isso, sem dúvida, depende de o discurso indireto livre “padrão” já estar suficientemente convencionalizado e indica que o critério decisivo do monólogo interior joyciano não é tanto a verossimilhança psicológica, mas a possibilidade material, devendo-se, portanto, muito mais a uma espécie de evolução do discurso indireto livre. Derivada do discurso indireto livre, mas completamente independente da voz do narrador, a técnica narrativa do monólogo interior em *Ulysses* pode ser considerada 1) gramaticalmente mais próxima do discurso direto (já que significa a instauração da primeira pessoa e do tempo presente) e 2) representacionalmente mais próxima do discurso indireto livre (pois, ao ser, nesta obra, constantemente alternada com o discurso do narrador, seu efeito principal continua a ser a mistura entre narração e representação da vida interior). Essa peculiar configuração gera uma indeterminação de vozes e de sentido que será estrutural neste romance. Embora as coisas sejam sempre mais complicadas do que gostaria nosso ímpeto definidor, podemos definir como “indeterminação” o gesto de interrupção, abertura ou negação sistemática dos processos de significação. *Primeiramente, somos levados a nos perguntar* “Quando fala o narrador?”, “Quando inicia a voz do personagem?”. Sem a leitura em voz alta, com a ausência de entonação, as instâncias enunciativas tornam-se praticamente indiscerníveis e

conformam um embate que só pode ser atenuado (nunca totalmente resolvido) a partir de certo caráter performático da leitura. Esse tipo de ambiguidade quem está falando? Sobre o que se está falando?) não poderia ter surgido dentro de uma situação narrativa tradicional, mas apenas em um contexto em que a distância entre narrador e personagem já foi reduzida por outros meios, como a ausência do narrador enquanto subjetividade (*persona*) informadora, o discurso indireto livre e a focalização interna. Explorar esses meios adequadamente exigiria passar em retrospectiva os modos de representação da mente ao longo da história do romance. Uma análise dos antecedentes fundamentais do monólogo, apesar de ser impossível de ser realizada aqui, tornaria possível demonstrar com mais exatidão que a supressão do “pensou” e dos recursos gráficos – por conta da disponibilidade pioneira desse formato na tradição literária – consiste num avanço técnico que depende, para ser alcançado, de certa disponibilidade de materiais artísticos e, para ser entendido, de certo grau de “alfabetização” do público leitor na gramática narrativa convencional. O curioso é que seu resultado, a indeterminação, depende paradoxalmente do domínio sob todos os materiais convocados: da combinação de organização extremada e indeterminação, surge uma ideia de forma como produção (enquanto leitores precisamos reconsiderar a relação entre trabalho e fruição e, enquanto críticos, nos deparamos com a capacidade – frequentemente esquecida – da própria obra propor ou desestabilizar conceitos). Empregar tais estratégias técnico-compositivas que criam tamanha instabilidade semântica significa transgredir – ainda que pela apropriação de alguns de seus elementos – uma estrutura narrativa que passou e que tende a passar tão incólume que a crítica acabou por assumir sua função (em especial em sua fúria explicativa no acúmulo de notas e mais notas sobre o romance). Ou seja, no lugar do narrador informador, a crítica informativa.

REFERÊNCIAS

BANFIELD, Ann. *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*. New York: Routledge, 2015.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.

BERNES, Djuna. James Joyce. *Vanity Fair*, nº 3 (April 1922). Disponível em www.vanityfair.com/news/1922/03/james-joyce-djuna-barnes-ulysses Acesso em 21 ago. 2019.

BUDGEN, Frank. *James Joyce and the making of Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

COHN, Dorrit Claire. *Transparent minds: narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton: University Press, 1978.

DEMING, Robert. H (Editor). *James Joyce: The Critical Heritage*. Volume 2 1920-41. London and New York: 2005.

DUJARDIN, Edouard. *Le monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris: A. Messein, 1931.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3ª edição. São Paulo: Veja, 1995.

GIFFORD, Don; SEIDMAN, Robert. J. *Ulysses Annotated – Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 2008.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. *Ulysses*. The Gabler Edition. New York: Random House, 1986.

_____. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KENNER, Hugh. *Ulysses*. London: George Allen & Unwin LTD, 1980.

_____. *Joyce's voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.

LAWRENCE, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. United States of America: Princeton University Press, 1981.

MEDEIROS, Sérgio; AMARANTE, Dirce Waltrick do (Organização e tradução). *James Joyce: Cartas a Harriet*. 1ª edição. São Paulo: Iluminaras, 2018.

POUND, Erza. Dubliners and Mr. James Joyce. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles About Joyce*. New York: New Directions Books, 1967a, p.27-30.

_____. At last the novel appears. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles About Joyce*. New York: New Directions Books, 1967b, p. 88-91.

_____. The quality of Mr. Joyce's work. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles About Joyce*. New York: New Directions Books, 1967c, p. 248-52.

RADEK, Karl. Contemporary world literature and the tasks of proletarian art. In: GORKY, Makim. et al. *Soviet Writers' Congress, 1943: the debate on socialist realism and modernism*. London: Lawrence & Wishart Ltd, 1977.

STEINBERG, Erwin. R. *The Stream of Consciousness and Beyond Ulysses*. United States of America: University of Pittsburgh Press, 1973.

TULLY, Nola (Editor). *Yes I said yes I will Yes: A celebration of James Joyce, Ulysses, and 100 years of Bloomsday*. United States: Vintage Books, 2004.

QORPUS

VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL

JAMES JOYCE

ISSN 2237-0617

TRADUÇÕES



JUTO & MUTO (um excerto do *Finnegans Wake*)

Caetano Waldrigues Galindo (UFPR/CNPq)

O trecho a seguir, recortado das páginas 15 a 18 do *Finnegans Wake*, contém uma das mais famosas “cenas” da abertura do romance. Como quase tudo neste trecho do livro, o diálogo entre Mutt e Jute aparece do meio do nada. Ele encena a conquista da Irlanda pelos povos germânicos (os Jutos, nesse caso, possivelmente vindos da península dinamarquesa que até hoje se chama Jutlândia), além de vários outros conflitos entre “estranhos”, que moldaram a história (e a pré-história) da terra de Joyce. Além disso, as personagens também ecoam os cartuns de Mutt e Jeff, populares entre 1907 e 1983 (!), que tiravam seu humor das inadequações recíprocas dos dois personagens.

O parágrafo que encerra o excerto traduzido, no entanto, pode já ser lido como parte da “transição” para o momento seguinte do livro. A possibilidade, contudo, de que ele forneça alguma espécie de arremate, ou questionamento, para o áspero (e hilário) conflito de Mutt e Jute, levou à sua inclusão nesta amostra. Ali, saímos da cena pré-histórica em terceira pessoa que se transforma em diálogo e nos debruçamos (*stoop*) sobre o próprio livro que lemos, ou sobre a famosa “carta” (*litter from aloft*, ou uma *caita caída do cal*) cuja existência é permanentemente insinuada ao longo do livro, apenas para nos vermos então levados a um resumo (ou mais de um) de toda a existência humana, como vida entre parto e morte, e como vidas sucessivas (*miscigerações*) sintetizadas numa glosa muito tenuemente velada da cadeia de originação dependente (a *paṭicca-samuppāda*) do cânone páli do budismo.

Em certa medida, portanto, o trecho (como tantos outros nesse que é o mais fractalmente organizado de todos os livros) espelha em ponto pequeno o arco de todo o *Wake*, do contato com algo (ou alguém) estranho a uma cena pasmante, a uma reflexão sobre a linguagem e à literatura, à despersonalização da vida (um apagamento do *ego* no mundo) e a uma conclusão aquiescente, mais dissolução que solução dos problemas.

Em termos de tradução, o trecho demonstra o que vem sendo a possibilidade sondada para o projeto de tradução integral do *Finnegans Wake* que espero poder concluir nos próximos anos. Diante da proteica semiose do *Finnegans Wake*, que se nega a “referir” uma coisa por vez, ou centralmente; diante de uma opacidade que ao mesmo tempo permite enxergar reflexos do que não necessariamente está “por trás” da superfície (o texto do *Wake* como lente densa que refrata e reflete), mas que a ela se acresce; diante da impossibilidade final de ressignificar aquilo que resiste à significação, o que tenho tentando é forjar um credo tradutório todo novo, *ad hoc*, que sirva para enfrentar a singularidade e propiciar uma leitura igualmente singular do texto. Tradução como presença radical, atenção e aceitação do acaso, do fortuito, do novo, num processo que parece algo autorizado pela própria postura de Joyce nos momentos em que se viu envolvido com grupos que traduziam fragmentos do *Wake* para o italiano e para o francês.

Isso pode parecer também denso, também opaco.

Mas no fundo o moto maior é tentar gerar um *Finnegans Wake* brasileiro feito não para os joyceanos, não para os eruditos, anotadores e exegetas. Um *Finnegans Wake* que soe bem, que seja engraçado, que seduza e, sem trair o que julgo ser central e característico do romance, tente ser interessante para o leitor brasileiro de literatura de invenção.

*

Em norme de Anem esse carl no kopje contanga pelar isoulado souliteiro quendiebus pões seria? Defórmica porcabeça pigminha, deminutos pés passados. Tem-te-tano, é estarracado, e, meu velhuz quepeitoral, de mamamúsculus quetão, mausterioso. Emerenda uma jointa ser-vida na calota desmiolos lá d’algúem. Diloía homem-dragão. Fica pousto quase all’herba aqui, o comestável Saxun, seja ginho ou febirreiro, márçool ucabril ou múrgidos motins de pluvinhoso ou frorioso. Suujeito maais exkwisipto. É vidente mente a legoria. Saltaremos suas cercas de chamas empilhas demedu-las rechupadas. (Cave!) Ele sabe nostergar a via cencalúnia às colunas de Hírculos. Anda, porta porteiro, come unvai monblom mês cier? Exculpai, gringolé! Taller du densk? N. Ocê talka estueguês? Não. Espica anglais? Nnn. Fona saxo? Nnnn. Taclaro em tão! Se fazJuto. Troqueumos chapéis e traqueumas verbos de poentes oum cum uotro asinha sôbolos tantos tintos depaupéis.

Juto. — Yutah!

Muto. — Sastifeição.

Juto. — Tu exsurdas?

Muto. — Poucadim.

Juto. — Mas não exsurdas mudas?

Muto. — Nonada. Só nuncio demais.

Juto. — Epa. Que mãis que tu têis?

Muto. — Merredigogago.

Juto. — Que coisa haurrerrerrerrrenda, desce-ser! Como, oMuto.

Muto. — Na botilha, moucavalheiro.

Juto. — Que bortalha. Qualhures?

Muto. — No cocontestado onde vosco for devêsseis.

Juto. — Cê desse lado assua voz missão quase inedíveis. Venha um porquinho mais sabível, como seu fora tu.

Muto. — Eis? Eisisto? Eisistação? Urpa, Booهورو! Booru Usurpa! Eu treno derreiva eminhamente quando lelembro-lo!

Juto. — Ai, nau quemplique. Dodores Dodô passado. Permita-me ante sua toda Eisistação cruzar-te a qualmaria com missangas. Dou-ses medas de prada, pedaço d'olmo. Ghinees ebó pati.

Muto. — Luiii, luyii! Como eu não sabreria, intelível capagris de Cedric Silkyshag! Cead mealy foltes raizes por um barde dabblin. Ovelho ruge-tuge! Partiu-se nesse humptêntico lockall. Cá foram livrés, Monomarko. Lá soaram sem horitas dalua, Minikin passe.

Juto. — Simplesmente porque como prelata Taciturno, nosso tencuntador de mhistifória, ele derrhumpou uma demão carrinho de rubagas com solarem-se aqui.

Muto. — Bem como enseixo que bruxeleasse ali verpool.

Juto. — Cenoh sejalavado! Qom quê qomo norse?

Muto. — Sumularmente a um toiro numa loja de porcirlanda. Rux ror um rex rum! Eu jour haria fedelidade lhe, ao do corno espúmeo, com seu flanco delanoso, pelínsula em que estou suttonado, esse Brian d' of Linn.

Juto. — Olhos ferventes e meles melentes em mim quando manteigo que mel coprendo má palavra do índickio ao finn de patuagens como exceteu rotordão farrapado. Imaudito e homsceno! Pastar bem! Até louco.

Muto. — Certissimost. Maespera unsegundim. Rode um instonta e tento essa quasisla e caverá como é antica tal planiça d'Anteastrais, deliberta e tota nossa, wonde womem

wurla pranto a pissar enressaltos, wonde vila sará pelalei distmo mesmo, wonde por jus tossinhario, o gelo do pélago foi e é Difício do no Inn Cípio a cujo Punct O’Finnishterra. Sem eire nem lembreire. Misturmar duas raças, dócio e salmaura. Ruda mortália. Heis-que, culspindo eastuárdios, eles são em surgência: Hó-que, calmariados no estiário, requiescem. Inumerabilidade de vivas estórias percaíram rholando nesta plaga, flágeis flocos fluminantes, caitas caídas do cal, talque maagno maago todo ele em redemundos. Ora todos tumbados no munte, sim já das cinjas, aterra aterrada. Orgulho, ah, orgulho, um teu entulho!

Juto. — ‘Cafede!

Muto. — Fiafuit! Sobonós jazem pós. Llargos aos parcos e toda noite havida hainda hestranha, babelônia a bisagrandoteleira com a casa dos quem dos quim dos quintos, alpe sobre enseto, dracon sobre flula, talquao feito e annperfeito nesse estreito seminteiro dito iz libez luv.

Juto. — ‘Zerdado!

Muto. — Meldumlaço! Pela férica onda consadido. Canto de Presso. E morro de thanacestross engoliu-mos todos. Esta torra que anos cabe é meropó dalvenaria e sêndu manos omesmo roturna. Quem se arruna pode lelas de quatras. O’c’stle, n’c’stle, tr’c’stle, crolando! Venda-me-avista a passagem Airlanda! Humirlanda senhora. Sed enuncie sempre sem resoo, maitri! Como mequeiras!

Juto. — Por quêiras??

Muto. — Gyganto Forfículo com Amni lafada.

Juto. — Cômoo do?

Muto. — Eilas vestes de vice, a do rei.

Juto. — O quem!

Muto. — És otariolítico, ah juto?

Juto. — Eu me trovo plasmado, mutoutro.

(Palra) sestás letraído, mira este livro que se delama, que cúrias de sinos (prego, palra), nesse allafabeto! Podes-to lher (jacque Nós e Você já solveigmos) seu mundo? É o mesmo redito de todos. Tantos. Miscigênios sobre miscigerações. Coscam. É parto é sem-fardo, é amar-te e ceifado. Pieterno. Urreino será dos Mancebos e Porvos. Meandretal ecoisa, reperdidamente, sobre o velho Heindeburgh nos tempos em que Hocabeça-nos-Cirros errava a terra. Na ignorância que implica impressão que sutura o saber que finca a forma-nome que esperta espíritos que aduzem contatos que seduzem sensações que desenharam

desejo que adere ao apego que assola a morte que avassala o parto que acarreta o seguimento da existência. Mas conjorro de um seu bigo que chega ao retablo de Ramasbatham. Terrícola, panorâmica avisão, estaqui; bisonha e permanece balouçante.

1

In the name of Anem this carl on the kopje in pelted thongs a parth a lone who the joebiggar be he? Forshapen his pigmaid hoagshead, shroonk his plodsfoot. El hath locktoes, this short-shins, and Obeold that's pectoral, his mammamuscles most mouserious. It is slaking nuncheon out of some thing's brain pan. Me seemeth a dragon man. He is almonthst on the kiep fief here, is Comestipple Sacksoun, be it junipery or febrewery, marracks or alebrill or the ramping riots of pouriose and froriose. What a quhare soort of a mahan. It is evident the michindaddy. Lets we overstep his fire defences and these kraals of slitsucked marrogbones. (Cave!) He can prapsposterus the pillory way to Hirculos pillar. Come on, Fool porterfull, hosiered women blown monk sewer? Scuse us, chorley guy! You tollerday donsk? N. You tolkatiff scowegian? Nn. You spigotty anglease? Nnn. Clear all so! 'Tis a Jute. Let us swop hats and excheck a few strong verbs weak oach eather yappyazzard abast the bloody creeks.

Jute. — Yutah!

Mutt. — Mukk's pleasurad.

Jute. — Are you jeff?

Mutt. — Somehards?

Jute. — But you are not jeffmute?

Mutt. — Noho. Only an utterer.

Jute. — Whoa? Whoat is the mutter with you?

Mutt. — I became a stun a stummer.

Jute. — What a hauhauhauhaudibble thing, to be cause! How, Mutt?

Mutt. — Aput the buttle, surd.

Jute. — Whose poddle? Wherein?

Mutt. — The Inns of Dungtarf where Used awe to be he.

Jute. — You that side your voice are almost inedible to me. Become a bitskin more wiseable, as if I were you.

¹ A edição usada foi a Faber and Faber, 1975.

Mutt. — Has? Has at? Hasatency? Urp, Boo hooru! Booru Usurp! I trumple from rath in mine mines when I rimimirim!

Jute. — One eyegonblack. Bisons is bisons. Let me fore all your hasitancy cross your qualm with trink gilt. Here have sylvan coyne, a piece of oak. Ghinees hies good for you.

Mutt. — Louee, louee! How wooden I not know it, the intellible greytcloak of Cedric Silkyshag! Cead mealy faulty rices for one dabblin bar. Old grilsy growlsy! He was poached on in that eggtentical spot. Here where the liveries, Monomark. There where the missers moony, Minnikin passe.

Jute. — Simply because as Taciturn pretells, our wrongstoryshortener, he dumptied the wholeborrow of rubbages on to soil here.

Mutt. — Just how a puddinstone inat the brookcells by a riverpool.

Jute. — Load Allmarshy! Wid wad for a norse like?

Mutt. — Somular with a bull on a clompturf. Rooks roorum rex roome! I could snore to him of the spumy horn, with his woolseley side in, by the neck I am sutton on, did Brian d' of Linn.

Jute. — Boildoyle and rawhoney on me when I can beuraly forsstand a weird from sturk to finnic in such a patwhat as your rutterdamrotter. Onheard of and umscene! Gut aftermeal! See you doomed.

Mutt. — Quite agreem. Bussave a sec. Walk a dun blink roundward this albutisle and you skull see how olde ye plaine of my Elters, hunfree and ours, where wone to wail whimbrel to peewee o'er the saltings, where wilby citie by law of isthmon, where by a droit of signory, icefloe was from his Inn the Byggning to whose Finishthere Punct. Let erehim ruhmuhrmuhr. Mearmerge two races, swete and brack. Morthering rue. Hither, craching eastuards, they are in surgence: hence, cool at ebb, they requiesce. Countlessness of livestories have netherfallen by this plage, flick as flowflakes, litters from aloft, like a waast wizzard all of whirlworlds. Now are all tombed to the mound, isges to isges, erde from erde. Pride, O pride, thy prize!

Jute. — 'Stench!

Mutt. — Fiatfuit! Hereinunder lyethey. Llarge by the smal an' everynight life also th'estrange, babylone the greatgrandhotelled with tit tit tittlehouse, alp on earwig, drukn on ild, likeas equal to anequal in this sound seemetery which iz leebez luv.

Jute. — 'Zmorde!

Mutt. — Meldundleize! By the fearse wave behoughted. Despond's sung. And thanacestross mound have swollup them all. This ourth of years is not save the brickdust and being humus the same returns. He who runes may rede it on all fours, O'c'stle, n'wc'stle, tr'c'stle, crumbling! Sell me sooth the fare for Humblin! Humblady Fair. But speak it allsoftly, moulder! Be in your whisht!

Jute. — Whysht?

Mutt. — The gyant Forficules with Amni the fay.

Jute. — Howe?

Mutt. — Here is viceking's graab.

Jute. — Hwaad !

Mutt. — Ore you astoneaged, jute you?

Jute. — Oye am thonthorstrok, thing mud.

(Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all. Many. Miscegenations on miscegenations. Tieckle. They lived und laughed ant loved end left. Forsin. Thy thingdome is given to the Meades and Porsos. The meandertale, aloss and again, of our old Heidenburgh in the days when Head-in-Clouds walked the earth. In the ignorance that implies impression that knits knowledge that finds the nameform that whets the wits that convey contacts that sweeten sensation that drives desire that adheres to attachment that dogs death that bitches birth that entails the ensuace of existentiality. But with a rush out of his navel reaching the reredos of Ramasbatham. A terricolous vivelyonview this; queer and it continues to be quaky.

Dois poemas de *Pomes Penyeach*

Tradução de Vinicius Alves

Vinicius Alves nasceu em Florianópolis em 1961. É escritor e editor da Bernúcia Editora. Tem publicadas as seguintes traduções: O corvo, corvos e o outro corvo, de Edgar Allan Poe; O livro de nonsense (50 poemas), de Edward Lear; Pomas penicada, de James Joyce; e A casca ao cascação, de Lewis Carroll. De sua lavra, publicou nens nãois; arte em tear; coisa; isso; e tuda (ainda sem editora). Flagrante delitro, contos, também está pronto e em busca de editora, entre outros. Abaixo seguem as suas traduções de dois poemas de Pomes Penyeach (1927).

TUTTO È SCIOLTO

A birdless heaven, seadusk, one lone star
Piercing the west,
As thou, fond heart, love's time, so faint, so far,
Rememberest.

The clear young eyes' soft look, the candid brow,
the fragrant hair,
Falling as through the silence falleth now
Dusk of the air.

Why then, remembering those shy
Sweet lures, repine
When the dear love she yielded with a sigh
Was all but thine?

TUTTO È SCIOLTO

Um céu des pas sar inho m ar som b rio um a só estr ela
Per fur ando o o este
E tu a paix onado o tem po do amor pass ou ao longe vê la
Reme mor aste

Os jo vens olhos cl aros de olhar ma cio când ida cara
Os ca belos a per fumar
Ca indo com o o silên cio cai ag ora
Naescu ri dão do ar

Por que en tão lemb rar aqu eles tím idos

Doces en c antos mur mú rio m eu
Quan do o meigo a morq eu ela te de u em s eus sus piros
Er a só t eu ?

Trieste, 1914

A PRAYER

Again!
Come, give, yield all your strength to me!

From far a low word breathes on the breaking brain
Its cruel calm, submission's misery,
Gentling her awe as to a soul predestined.
Cease, silent love! My doom!

Blind me with your dark nearness, O have mercy,
beloved enemy of my will!
I dare not withstand the cold touch that I dread.
Draw from me still
My slow life! Bend deeper on me, threatening head,
Proud by my downfall, remembering, pitying
Him who is, him who was!

Again!
Together, folded by the night, they lay on earth. I hear,
From far her low word breathe on my breaking brain.
Come! I yield. Bend deeper upon me! I am here.
Subduer, do not leave me! Only joy, only anguish,
Take me, save me, soothe me, O spare me!

PRECE

Novamente!
Vem, concede, cede toda tua força a mim!
Ao longe, palavras sopradas, re-quebram em minha mente
Tua calma cruel, a miséria da submissão
Suave, tua veneração, pra uma alma predestinada.
Cessa, silente amor! Minha sina!

Me cega com tua sombria intimidade; Oh, tem piedade,
amada inimiga da minha vontade!
Não me atrevo a tocar no que tremo.
Me arrasta pro sossego; pra minha vida estúpida!
Inclina-te sobre mim, cabeça que temo,
orgulhosa da minha queda, lembrando, piedosa,
aquele que é, aquele que foi!

Novamente!

Juntos, envoltos pela noite, estendidos sobre a terra. Ouço,
longe, palavras sopradas, que deixam a cuca re-quebrante.
Vem! Me rendo. Inclina-te ainda mais sobre mim. Aqui estou.
Dominadorim, não me deixes! Só prazer, só dor,
me pega, me salva, me acalma; oh, me guarda!

Paris, 1924

QORPUS

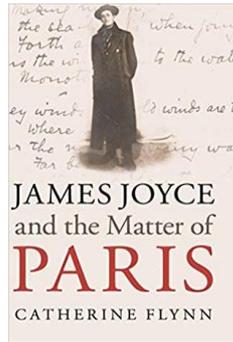
VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL

JAMES JOYCE

ISSN 2237-0617

RESENHA





FLYNN, Catherine. *James Joyce and the Matter of Paris*. Cambridge: Cambridge University Press, 12 de setembro de 2019. 252p.

Fedra Rodríguez Hinojosa

Lançado neste ano de 2019, o livro “James Joyce and The Matter of Paris”, de Catherine Flynn, professora associada do Departamento de Inglês da Universidade de Berkeley, Califórnia, busca a origem do vínculo de James Joyce com a capital francesa para entender como ela se faz presente em vários momentos da carreira literária do escritor irlandês, deixando evidente que, para mergulhar na obra de Joyce, é imprescindível conhecer o modo como Paris participou e, mais ainda, moldou o complexo universo de sua obra literária.

Este tema já havia sido analisado por outros autores, como por exemplo, Jean-Michel Rabaté, no terceiro capítulo de “The Cambridge Companion to James Joyce” (1990), editado por Derek Attridge. Rabaté, em seu texto “Joyce, the Parisian”, se afasta do clichê que inclui Joyce na massa de boêmios expatriados flanando pelos cafés de Montparnasse e Odéon e apresenta as diferentes fases do autor na França, analisando com cuidado a relação orgânica estabelecida com a Ítaca que ele mesmo elegeu (2004, p. 49). No entanto, Rabaté enfoca principalmente a figura “paleoparisiense” (termo cunhado em *Finnegans Wake*) de Joyce durante os dois períodos na Cidade-Luz, (1902-1903 e 1920-1940), as influências de outros autores e seus paralelos homéricos, entre eles, Anatole France com “Le Cyclope”, Jean Girardoux, com seu “Elpénor” e Guillaume Apollinaire, com sua peça “Les Mamelles de Tirésias”.

Não obstante, o livro ao centro da resenha de Flynn abre as fronteiras dessa análise e decompõe minuciosamente, em cada um dos seis capítulos de seu livro, os textos mais célebres, com o objetivo de encontrar as pegadas deixadas por Paris no cânone joyciano – justamente, é a cidade que passeia pelo imaginário do escritor e, ao deixar suas marcas, lhe permite criar uma forma senciante de pensar.

Para chegar ao cerne dessa escritura sensível (no sentido lato do adjetivo), o ponto de partida da pesquisadora é a França da segunda metade do século XIX, conduzida por Napoleão III à “luz da verdade”, que nada mais seria do que a luz pervasiva do mercantilismo, do capitalismo burguês. Por sua vez, a capital, sob essa política napoleônica, sofre um reforço ainda maior pela reforma haussmaniana, que a tornou intrincada: física e arquitetonicamente higiênica e clara, socialmente obscura e ininteligível. Flynn se apoia nos estudos de Christopher Prendergast (1995) e Timothy J. Clark (1999) para compor o retrato histórico da Paris de 1850 a 1940, cujas estruturas sociais seriam o pano de fundo das *promenades* de Joyce em duas etapas diferentes. No período em inicial analisado, isto é, a segunda metade do século XIX, que repercutiu no início do século XX, Paris havia deixado de ser um lugar de intercâmbios e de confluências entre indivíduos de distintas classes socioeconômicas e passara a ser uma urbe de exibição sem qualquer espírito comunitário. É exatamente nesse cenário que comércios de toda sorte florescem e os habitantes se entregam ao consumo desenfreado. Sobre este ponto, o livro põe em destaque, como construção social e política do município, a substituição do espírito de coletividade e de compartilhamento pelo individualismo calculista, mecanização e reificação, algo manifesto em narrativas da época, como *Bola de Sebo*, de Guy de Maupassant – naturalista que gerava sentimentos ambivalentes em Joyce, mas cujas escritas se aproximaram em certos aspectos, vide o caso de “O Colar” e “Araby”. Ademais, a cidade exibe nessa época uma intensa estimulação dos sentidos com vistas à fruição do prazer corporal, personificando antecipadamente a “petrificação mecanizada” de Max Weber. Como bem destaca Catherine Flynn (2019, p.7), citando Weber, Paris se torna habitat dos “especialistas sem alma e dos sensualistas sem coração”. Esse aspecto também reflete a presença massiva de casas de prostituição e o consumo excessivo de drogas recreativas, incluindo o ópio, um dos paraísos artificiais de Charles Baudelaire.

Joyce apreende o frenesi parisiense daquele tempo e o representa em seus escritos, penetrando no âmago das sensações e restaurando, através dessa mesma corporeidade fisiológica, a capacidade de reflexão sobre a oposição entre a materialidade e o

insubstancial. Deste modo, o texto de Flynn destaca que a escritura joyciana possibilita que os sentidos (especialmente odor, paladar e tato) e os estímulos captados por estes, experimentados sem qualquer volição ou controle, ativem o pensamento senciente, como já mencionamos anteriormente.

Cabe mencionar, entretanto, que nos dois *séjours*, Joyce e Paris não eram exatamente os mesmos, menos ainda as condições sob as quais ambos se conduziam, contudo, o primeiro encontro determinou a assimilação do espírito mundano e tornou possível a elaboração de uma nova estética voltada para os sentidos, norteando a ruminação intelectual, algo que repercutiu na obra do escritor em diversas etapas.

Nesse mesmo conjunto de percepções, destacam-se em particular o desejo erótico e o prazer que dele deriva para a construção desse pensar sensível. Indiscutivelmente, Joyce propõe novos meio de caracterizar e descrever os encontros sensuais entre homens e mulheres, sugerindo, assim, outras configurações de criação e coexistência, ao mesmo tempo em que desconstrói conceitos como gênero e individualidade, como a própria autora salienta.

Além de viabilizar essa maneira original de conceber o sentir físico e a identidade individual, a Cidade-Luz funcionou para o escritor irlandês como um espelho de sua Dublin, para que pudesse reconhecer nesta a influência funesta do mercantilismo desgovernado que havia observado na metrópole francesa. Catherine Flynn destaca no capítulo 2, “Paris Recognized: Stephen Hero and Portrait”, que a partir da perspectiva parisiense, Dublin desvela seu conteúdo erótico e sua inclinação para a mundanidade. Como já havia observado Rabaté (2004, p. 51), e Flynn concorda, o deleite sensual derivado da contemplação das multidões na Grafton Street à noite (recontado, aliás, numa das cartas à Nora Barnacle) reflete a sexualidade fervilhante das ruas de Paris, com suas prostitutas e cabarés espalhados em todos os cantos. Esse jogo de espelhos é tão marcante que vai ao encontro das memórias de Stephen Dedalus da sua época de estudante e dos passeios pelo Boulevard de Saint Michel em *Ulysses*, sendo também posteriormente incorporado e “Giacomo Joyce”.

Especificamente sobre Stephen (*alter ego* do autor), o livro da pesquisadora destaca alguns trechos de “Um Retrato do Artista Quando Jovem”, principalmente a última seção do último capítulo, que corresponderia à da epifania de uma partida rumo a Paris. Aqui a referência ao mito grego, presente até mesmo no sobrenome do personagem (Dedalus é Dédalo em português), dá lugar à queda de Lúcifer, que por vontade própria deixa seu

lugar de origem, acompanhado de legiões de anjos de asas negras, indivíduos cuja ousadia representa a dos poetas malditos (vagabundos como Rimbaud, Verlaine e outros) que atraíram Joyce a Paris. Dedalus abandona a ordem e a serenidade, em troca de um mundo seu e ao mesmo tempo forâneo¹. Flynn, apoiando-se em David Weir (1987) e Scarlett Baron (2012) nos recorda que as raízes parisienses de Stephen e a influência dos poetas franceses do século XIX aparecem em vários de seus traços e maneiras de pensar: a invisibilidade que atribui ao artista, “Deus da criação que permanece dentro, atrás, além ou acima de sua obra”, tem o toque de Stéphane Mallarmé; a rebeldia do artista em conflito com a sociedade de seu tempo faz alusão a Baudelaire e Rimbaud.

Aliás, não é unicamente com Stephen que a presença indireta dos *maudits* é perceptível. Em *Finnegans Wake*, o evento do crime no parque, se desdobra de forma caleidoscópica em todo o texto, mas Catherine Flynn destaca a passagem em que as lavadeiras conversam sobre o crime ao lavar as peças íntimas de Humphrey Chimpden Earwicker (HCE): apesar de conhecerem os pormenores do assunto, o diálogo é obscuro para o leitor, uma metáfora da sujeira que mancha a roupa, esta, ademais, uma indumentária que vai colada ao corpo e não aparece externamente. À medida que retiram as impurezas e nódoas das peças, entregam-se a um pensamento senciente, isto é, o trabalho físico, sentido no corpo, lhes permite também sentir odores, texturas e imagens, que por sua vez levam a diversas ponderações (também para o receptor do texto). Em meio a essa tarefa, acrescentam mais uma oferta para os sentidos ao cantar “uma sedutora canção de sereia que é, no entanto, coincidente com seu trabalho. Como ressalta Flynn no último capítulo do seu livro (2019, p. 204), recordando o estudo de Margot Norris, Joyce convida o leitor a “ouvir” essa canção com interesse proletário, como os marinheiros atados ao mastro do navio, que “ouvem na beleza do lirismo do texto uma música que raramente se pode ouvir na arte de alta grandeza, pois trata-se de uma melodia que pode ser reconhecida como própria”.

E é exatamente nesse excerto que há uma aproximação do esteticismo do século XIX, em particular da proposta baudelairiana de “encontrar flores no mal e ouro na lama” (Flynn, 2019, p. 204). Segundo a autora da obra em questão, não obstante, Joyce recompõe esse esteticismo e desenvolve uma arte somática que suscita no público uma nova prática

¹ “Bem-vinda, oh vida! Eu vou encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e forjar na forja da minha alma a consciência incriada da minha raça.” JOYCE, J. *Um retrato do artista quando jovem*. [Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 96.

de leitura, que trabalha dentro e ao mesmo tempo contra o âmbito puramente material dos sentidos.

Ainda sobre a influência de certos autores e poetas franceses, Flynn analisa com atenção, na última parte, a figura de Guillaume Apollinaire, que chamou a atenção do irlandês em 1918 com seus “Calligrammes”. Igualmente, como já foi dito aqui, “Les Mamelles de Tirésias”, peça de temática provocativa – o feminismo e o antimilitarismo aparecem em sua plenitude – em que uma mulher, Térésa, se transforma em homem para obter o poder entre os homens, atraiu o interesse de Joyce. A diluição de identidades, a superposição e a troca também surge na escrita joyciana, mas a marca de Apollinaire não se limita a esse ponto. Provavelmente também a partir de “Calligrammes”, Joyce enfoca “as cadências da fala urbana”, afastando-se da ordem sintática e da rigidez narrativa que tanto caracterizam “Finnegans Wake”. Em caminho semelhante, as múltiplas vozes e efeitos de colagem surgem em *Ulysses*. Como o próprio autor afirmou, seu propósito era “escrever a história do mundo”. Para tanto, essa polifonia, assim como a colagem e a “montagem”, permitem a reconstrução do conceito de obra épica, ao enveredar por um modo radical de inclusão e pluralidade.

Catherine Flynn colocou à disposição de pesquisadores do modernismo e, em particular, estudiosos da obra do escritor, um volume que funcionaria como um mapa do cosmos joyciano, no qual a França, ou melhor, Paris, representaria um dos pontos de maior afluência. De acordo com a autora, não seria viável, num único livro, contemplar todos os pormenores dessa relação tão estreita. No entanto, justamente pela despretensão de abranger todas as faces dessa intersecção, o texto torna-se um recurso de grande valia para aqueles que desejam repensar as próprias leituras sobre Joyce ou mesmo adentrar no labirinto de Dédalo.

Recentemente, a tradutora francesa dos manuscritos de *Finnegans Wake*, Marie Darrieussecq, em entrevista a Catherine Rodgers da Swansea University (2018) e no colóquio internacional *L'écrivain-traducteur: ethos et style d'un co-auteur*², colocou em dúvida se poderíamos ler por inteiro ou mesmo compreender completamente uma obra de Joyce, em especial “*Finnegans Wake*, algo tão louco”. Talvez essa possibilidade não seja

² Tive a oportunidade de estar presente nesse colóquio, que teve lugar em 18 e 19 de janeiro de 2018 na Bibliothèque Sainte Barbe em Paris, e de ouvir a opinião e a experiência de Marie Darrieussecq como tradutora, não de apenas de James Joyce, mas de outros autores. O irlandês, em particular, desagradou Darrieussecq em alguns aspectos, assunto que ela já havia abordado na entrevista a Catherine Rodgers.

tão inalcançável se nos apoiarmos em ferramentas oportunas e proveitosas como este livro de Catherine Flynn.

REFERÊNCIAS

BARON, S. *Strandentwining Cable: Joyce, Flaubert and Intertextuality*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

JOYCE, J. *Um retrato do artista quando jovem*. [Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 96.

PRENDERGAST, Christopher. *Paris and the Nineteenth Century*. New Jersey: Wiley, 1995.

RABATÉ, J-M. “Joyce, the Parisian”. In: ATTRIDGE, D. (ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 83-102.

RODGERS, C. “Interview de Marie Darrieussecq sur la traduction”. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xwKgmZnUS4o&t=1102s>. Acesso em: 25 de janeiro de 2018

WEIR, D. Stephen Dedalus: Rimbaud or Baudelaire? *James Joyce Quarterly*, 18 (1), 1987, pp. 87-91.

QORPUS

VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL
JAMES JOYCE
ISSN 2237-0617

ENTREVISTAS



Interview with Fritz Senn

Por Vitor Alevato do Amaral

The interview with Fritz Senn took place on 21 March 2019, at the Zurich James Joyce Foundation. The questions were defined in collaboration with Dirce Waltrick do Amarante. The transcription and translation of the audio were done by the interviewer.

The video of the interview in English with subtitles in Portuguese is available at <https://www.facebook.com/revistaqorpus/>.

Good morning, Fritz Senn. Thank you for receiving me here at the Zurich James Joyce Foundation. It is a real pleasure. And thank you for talking to us, friends in Joyce from Brazil. I have a few questions for you and would be delighted if you could give us some answers. The first one is about *Finnegans Wake*. It was published in 1939 and it turns 80 years old this year. Do you think that after eight decades the language of the book is more accessible to readers? And how do you evaluate the role of translations for the readability of the work?

Ja. Now, first of all, *Finnegans Wake*... it is eighty years old and I think they have all the celebrations about it. Now, you said, “has it become more accessible?”. It certainly has become more popular. I mean, it has moved into the focus. I mean, there’s a lot of scholarship devoted to it. Maybe even more than the rest of the books you would see at the conferences, all that. I don’t quite know. I mean, people are more willing to face *Finnegans Wake* than they were before. I mean it’s a ... as a challenge and ... whether it’s more accessible I couldn’t tell. From my own experience, I must say I have – that might surprise you – given up *Finnegans Wake* as a scholar. We read it with pleasure [in the Foundation], we have probably been reading it longer than most people. It has to with my age. But I gave up as a scholar because I don’t know enough to pose as a scholar. I think what we don’t know about *Finnegans Wake* is still the majority. And I think that we only, collectively, have found out about thirty percent, so it’s lamentable how we failed. And scholars don’t care. And the only one who cares, I couldn’t pose as a scholar because... You see I am getting quite upset. We’ve read it several times, and still most things I don’t know: what is going on, why the changes are, and things like that. I myself have failed with *Finnegans Wake*. The scholars don’t think they have failed, fortunately. Otherwise they would stop. I just have to say that as my thing. But, I mean, it’s interesting. It’s a challenge. Its mere existence as something is important, you know. It can also be done like that. So, its existence in a way puts the whole literary world into a kind of motion, you know.

And the role of the translations? Do you think it has helped?

Well, of course, then there is translation. I simply don't quite know how it is... in some way, of course, it is... not translation, of course, it is quite obvious, you don't have to explain that, in the sense that you could hardly do *Finnegans Wake* scholarship based on the translation. Translation has, say, a value as a work of art. It can be pleasant. As I think you do it, you can bring out this potential as music, and that's great, that's a performance. But I don't think you could do a study of *Finnegans Wake* on the translation. You can do a study on the translation of *Finnegans Wake*. That's a different thing. And, of course, I think simply because it cannot be translated it should be translated. I mean, because all culture depends on translation and all translation is... incomplete. Everything we have is somehow translated from one culture into another. And, of course, it's easy to say: "don't look at translation", but the alternative is usually nothing, it's not the original, because most people have no access to the original. So, translators do something very important. And, of course, it should be done. In some odd way, I think it [*Finnegans Wake*] is even easier to translate because the normal kind of... criteria don't apply. It's futile to say, "but there's a meaning you didn't get". Of course, there are many meanings you don't get. Whereas in a more ordinary piece of [literature] you can fault the translator for not giving it more or less exactly. But, *Finnegans Wake*, it has more scope. If you have a good idea that brings life into the translation, you should do it. It will be different, but with a similar effect. So, I think it should be more oriented towards effect.

Thanks, Fritz. Again, on *Finnegans Wake*, what is your tip for readers who want to approach *Finnegans Wake* for the first time?

Well... I mean, just try, just go ahead and try to figure out what you can. Don't be discouraged if you don't understand it. *Ja*. And now, of course, it depends on how you do it, [if you] do it on your own, as many people do, that is. One of the interesting things is that *Finnegans Wake* is probably still the most advanced. You can't outdo *Finnegans Wake*, I believe. You can't go beyond it. I wouldn't know how this should be. Ironically, the way we read it, we read it in a traditional way, in groups, like in the Middle Ages, when we seated around the text. So, the procedure we do goes back in time for the piece of literature that is most advanced in time. So, reading in a group is something. On your own, the question is really... should you rely on annotation and all of those things? One probably needs it, or something like that, but I can't tell how one should read. I started reading it on my own. There was nobody around. I looked up words and things like that. I believe where we usually fail to understand it – certainly I do – is that we look too much... we look at the words, and we can look up words, there's the alphabet and things like that, but we often don't hear the sense behind it. Often the letters, the constellation of letters is something that, I feel, it hides some sounds, some word sounds which I can't get at. So, I think it is our failure to hear, which is more important than to read ... You can always... Words you can find out. The computer helps you and all of that. I mean, the one thing is, and it's easy to introduce *Finnegans Wake* to create some kind of pleasure, it has really unique pieces of richness of meaning and pleasure and humor and all of that. There are very, very good and attractive passages. Perhaps the best way would be to read it using

chosen bits, like these fables, “The Ondt and the Gracehoper” or “Anna Livia”, that in a way can be followed better than some other parts, and perhaps a selection that would be... And I say you get some great experiences that are quite unique when you find more and more. In fact, I have a little project – nothing original – to put out a calendar with, for every day, one piece of thing in clear writing, isolated, because when you see it clearly, not hidden on the whole page of the book, it makes an impression. I would call that *appeteasers*, so that people would, I don’t know, would be drawn in and sucked in. That would work quite well. But, that’s different from the whole thing and, saying something decisive about that, as I say, I don’t quite understand that people who probably do not understand *Finnegans Wake* much, much better than I do can write books about it. It’s different from, say, genetic studies and things like that, because that’s hard work and quite useful. But, as I say, most... most passages we... it’s... But that shouldn’t deter readers from doing it. It has a great effect. Or, putting differently, it is precisely those great moments of what we call aha experiences that make it more... more impressive, that... In other cases, you don’t get out of it anything at all. But that’s my own feeling.

That’s what we are interested in, your feeling, your impressions. Now, about *Ulysses*, what is its place in 20th century literature? And is *Ulysses* the most influential novel of the last century?

It might well be. I mean, it is hard to mensurate, but I think it has a... It probably has had a great impact, *ja*. I mean, one thing is simply that it helped to... in the fight against censorship, in a way, that was a great breakthrough to have it. And then, of course, Joyce shows how many things can be done, you know, how the changes... or that kind of focusing in on the interior processes, thought, and all of the interior monologue and things like that. Also, the allusiveness and all... I think it has had a great impact. I mean, it’s... every, I suppose almost every writer – that’s exaggerated, though – would have to react to it. Either you say, “that’s too much to me. I don’t follow this”, but then you become too..., or else you do something similar. But what do you do then? It is now not very original to write a novel about one day in Zurich, you know, that kind of thing. And it’s also unsettling. You can see that Irish writers sometimes almost have compulsively tried to do something else so as not to do a kind of second-rate Joyce. I remember quite well, Anthony Burgess, who wrote very illuminating books about *Finnegans Wake*, a great fan also, once said, “Joyce is a damn nuisance”. And I understood he said, “well, he does something that... we cannot do the same thing and at the same time we cannot not do it”. You know... you are inevitably compared to Joyce.

I see, I see.

And I think... I guess [on] what you can do with language, I think that Joyce had a great influence. And, as to translation, it is still possible to do *Ulysses*. It’s certainly not quite the same thing, but enough comes probably across. Also because of its bulk there’s so much of it that even if you mainly single many aspects you can’t do much. For example, what do you do when certain people in *Ulysses* speak that kind of Anglo-Irish, the kind of English that is affected by Gaelic that characterizes some people? There’s no equivalent in

Portuguese, there's no equivalent in German, you know. So, you inevitably, through nobody's fault, you lose a lot. Or how can you – now you do it in Portuguese – how can you recreate a song that Joyce knew but now nobody even in Ireland knows anymore? And there's no basis, with the Bible, with Shakespeare. It's impossible. As I always said, the results of a translation are, inevitably, "something is lacking". But the problems are always fascinating. And so, what I do now is rather than looking at translations – it's always antique to find mistakes and something that isn't good–, it's much better to see, if you are not satisfied by a translation, to see what in the original causes that. So, you see, there is some problem there, and the more the translations go apart or seem to go somewhere else, what is it? So that's what's more profitable than just to be feeling superior.

True. Now, Fritz, the “James Joyce Industry”, the so-called “James Joyce Industry”, has not stopped growing. Will it ever reach a sort of point of saturation? What do you think?

Well... It almost has to. I have always been surprised... I mean, I have been around a long time, I thought it in the fifties, and there was a lot, and I've seen it grow, we had conferences and then publications. You can see in the Foundation how much there is. I always thought that somehow the stock, the stock market would go down, but it hasn't so far. For example, there was, forty or fifty years ago, at every conference, somebody who would have talked about Faulkner. And now hardly anyone does that. That is not saying anything against Faulkner, but in Joyce there has always been something. Maybe because there have always been new ways of looking at Joyce, often promoted by new theories, the French and things like that. And so, you do it from a number of points of view or fashions... neo-colonial, or you now get disability studies, whatever is the fashion. Feminism of course. Whatever is the fashion. So, that has kept things going, but I don't know whether this will last. Somebody said, it would make sense, that there will be a peak in 2022 – a hundred years of *Ulysses*. There would be all kinds of things. As you know the public celebrations really celebrate the decimal system. Simply because it's a hundred years doesn't mean that we better ideas. It may subside. I don't know. It hasn't yet but I say I wouldn't be surprised, because other writers... other fashions come. Apart from this, the Humanities are being a bit reduced, the money, the universities don't put so much in, what we are doing is not important enough, certain right-wing politicians are certainly not in favor of that. So, there may just be fewer of us, who walked by ourselves in literature. But I think Joyce will obviously have space and it's... I think what has always attracted me is what can be done with language, and there I think Joyce is quite supreme, and it's how we can handle it.

Now, how do you respond to the trend that now avoids writing on individual authors, Joyce included?

You mean academics.

Yes, academics.

It's no longer... *Ja*. It doesn't concern me. I'm an amateur. I did it on my own. In fact, as I always say, I had one great disadvantage: I never took a Joyce course. And I had one great advantage: I never took a Joyce course. So, I am a bit outside. But, of course, academically, there are fashions. Right now, they don't encourage people to write about one... I don't see why... I have occupied myself with only one writer, more or less. That doesn't mean others should do it. I also don't see why it should be discouraged. If you have something important to say about a whole movement, Modernism, or if you have something to say about one writer, I don't quite know... But I said, it's not my concern. It's a concern of the academics and it's serious.

I see. But do you have anything to say about the future of Joyce Studies?

It's very hard to say. I could never have predicted what would happen, so I don't know. I'm still a kind of relic. I always say I am an old-fashioned, pedestrian philologist. That is not modest. There is nothing wrong with pedestrian feet. But I need... I want to know what it is. I see the language... It's quite interesting that even scholars from backgrounds with only English, they pay less attention to language, whereas for us, who had to learn English, we know it is something strange and we know we don't know it, whereas native speakers might be led to believe they do know it. We are more careful. And I think we, and especially me, see language in a way, and talk about language more than anything else.

I see. And to finish, we plan to show this interview on Bloomsday in Brazil. What does Bloomsday mean to you?

Ja. Well, I mean, let's put it this way: it's quite something. It's something about Joyce that he, in a way, created a day on the calendar. There's no Hamlet day and things like that. So that is always something. And, of course, we need these festivals and that sort of thing. Bloomsday, however... There's a certain danger of things becoming too much action and commerce as well, you know. It's also something like that. So, I'm ambivalent about it. I mean, Joyce is now something you can make money with. Not writing books about it, but selling souvenirs and stuff, giving tours, and all that. And that can go a bit far. On the other hand, I think Joyce would have been amused that he became, kind of he became popular culture, you know, which is also part of his books, that people do funny things, and that's an effect, a connected effect from his books. And that's perhaps the mood in Joyce that sets things in motion, it's dynamic, it makes us do something. Even if you go hating Joyce, you could hate Joyce much better than somebody else. I've seen that. So, he was a great force in the physical sense. My concern is always with the dynamics of Joyce's texts. They are not just things that become a property, but they do something. In fact, they changed some lives, I mean. It helped me through difficulties of my own. For me, as I said, I did it on my own, at home, alone. It was quite an interesting thing to feel that you can pass on something and tell them what you experienced and encourage others to read. That's a good thing.

Thank you, Fritz Senn, Director of the Zurich James Joyce Foundation. Thank you so much for your time, for your words.

Ok, and hello to all the Brazilian Joyceans.

Please, say hello to everybody in Brazil. Thank you.

Ok.

Entrevista com Fritz Senn

A entrevista com Fritz Senn foi realizada no dia 21 de março de 2019, na Fundação James Joyce de Zurique. As perguntas foram elaboradas em colaboração com Dirce Waltrick do Amarante. A transcrição e a tradução do áudio foram realizadas pelo entrevistador.

O vídeo da entrevista em inglês com legendas em português está disponível em <https://www.facebook.com/revistaqorpus/>.

Bom dia, Fritz Senn. Obrigado por me receber aqui na Fundação James Joyce de Zurique. É um grande prazer. E obrigado por conversar conosco, amigos joyceanos do Brasil. Tenho algumas perguntas e adoraria que pudesse nos dar algumas respostas. A primeira é sobre *Finnegans Wake*. O livro foi publicado em 1939 e completa 80 anos agora. Você acha que depois de oito décadas a linguagem do livro é mais acessível para os leitores? E como avalia o papel das traduções na leitura da obra?

Ja. Primeiro, *Finnegans Wake*... completa 80 anos e eu creio que todo tipo de comemoração esteja ocorrendo. Você pergunta: “o livro se tornou mais acessível?”. Tornou-se, certamente, mais popular. Quer dizer, entrou em foco. Quer dizer, há muita pesquisa sobre ele. Talvez até mais do que sobre os outros livros nas conferências. Não sei bem. As pessoas estão mais dispostas a enfrentar *FW* do que antes. Quer dizer, é um... como um desafio e... se é mais acessível, não saberia dizer. Pela minha experiência, devo dizer, e isso pode surpreender você, que desisti de *FW* como pesquisador. Lemos com prazer [na Fundação], e talvez por mais tempo do que a maioria das pessoas. Tem a ver com minha idade. Mas desisti como pesquisador porque não conheço o suficiente para me posicionar como pesquisador. Creio que o que o que não sabemos sobre *FW* é a maior parte do livro. E creio que descobrimos, coletivamente, apenas cerca de 30 por cento. Então é lamentável como falhamos. Ainda assim, os pesquisadores não se importam. E o único que se importa, eu não consegui posicionar como pesquisador, porque... Você vê que eu fico irritado. Continuamos a ler *FW* e ainda assim não sabemos a maioria das coisas: o que está ocorrendo, o porquê das mudanças, e coisas do tipo. Eu mesmo falhei com relação a *FW*. Os pesquisadores não acham que falharam. Ainda bem. Do contrário teriam parado.

Essa é minha opinião. Mas, o livro é interessante. É um desafio. Sua mera existência é importante, você sabe. Ele pode ser lido assim. Sua existência de alguma forma põe o mundo da literatura em movimento, você sabe.

E o papel das traduções? Ajudou?

Bem, tem as traduções, claro. Simplesmente não sei como... de alguma forma, claro, é... não a tradução, obviamente, nem preciso explicar, no sentido de que é quase impossível pesquisar *FW* com base em uma tradução. A tradução tem, digamos, valor como obra de arte. Pode dar prazer. Como creio que você faça, pode-se trazer todo seu potencial musical, o que é ótimo, é uma performance. Mas não creio que se possa estudar *FW* com base em uma tradução. É possível estudar uma tradução de *FW*. Isso é coisa diferente. E, claro, penso que, simplesmente porque não pode ser traduzido, deve ser traduzido. Quer dizer, porque toda cultura depende de traduções e porque toda tradução é... incompleta. Tudo o que temos é de alguma forma traduzido de uma cultura a outra. E, claro, é fácil dizer: “não olhe para a tradução”, mas a alternativa é quase sempre nada, não é o original, porque a maioria das pessoas não têm acesso ao original. Então os tradutores fazem algo muito importante. E, claro, deve ser feito. Paradoxalmente, creio que *FW* seja ainda mais fácil de se traduzir porque os... critérios normais não se aplicam a ele. É perda de tempo dizer: “mas tem um sentido que você perdeu”. Óbvio, há muitos sentidos que perdemos. Por outro lado, em uma obra mais comum podemos culpar o tradutor por não ter mantido algum sentido com alguma exatidão. Mas, em *FW*, os limites são outros. Quando se tem alguma ideia que dê vida à tradução, deve-se usá-la. Será diferente, mas com efeito similar. Então, creio que ela deva ser mais orientada ao efeito.

Obrigado, Fritz. Ainda sobre *FW*, que sugestão você daria aos leitores que querem enfrentar a obra pela primeira vez?

Bem... tente, vá em frente e tente entender o que puder. Não desanime se não entender algo. Mas, claro, depende de como se lê. Se de modo solitário, como muita gente faz. Uma das coisas interessantes é que *FW* é talvez ainda a obra mais avançada de todas. Não se pode superá-la, creio. Não se pode ir além. Como fazer isso? Ironicamente, ainda lemos *FW* da maneira tradicional, em grupos, como na Idade Média, quando nos sentávamos ao redor do texto. Então, voltamos no tempo para ler a obra mais avançada no tempo. Então, ler em grupo é uma coisa. Solitariamente, a pergunta é... deve-se confiar em notas e coisas do tipo? Provavelmente precisamos delas, ou de algo parecido, mas não sei dizer como alguém deve ler. Eu comecei a ler sozinho. Não havia ninguém. Pesquisava por palavras e coisas assim. Creio que o ponto em que normalmente falhamos em entender *FW*, eu certamente, é ao olharmos muito para as palavras, e podemos fazer isso, há o alfabeto e tudo mais. Porém, costumamos não ouvir o sentido por trás das palavras. Normalmente, a constelação de letras, eu sinto, esconde sons que eu não consigo alcançar. Então, creio que seja nossa falha em ouvir, que é mais importante que ler... pode-se sempre encontrar o significado das palavras. O computador ajuda e tudo mais. Quer dizer, o importante é que é fácil apresentar *FW* para criar algum tipo de prazer. O livro tem realmente riquezas de significado, de prazer, de humor e tudo mais. Há passagens muito, muito boas e atrativas.

Talvez a melhor maneira seja ler a partir de curtas passagens selecionadas, como as fábulas “The Ondt and the Gracehoper” ou “Anna Livia”, que de alguma forma podem ser entendidas com mais facilidade do que outras partes, e talvez uma seleção que seja... Eu digo, podemos ter grandes experiências que são bastante únicas quando descobrimos mais e mais. Tenho o pequeno projeto, nada muito original, de montar um calendário com passagens curtinhas de *FW*, claras, isoladas, porque quando as vemos claramente, e não escondidas na página do livro, elas criam um impacto. Pensei em chamar o projeto de *appeteasers*, para que as pessoas pudessem, talvez, ser sugadas, absorvidas. Funcionaria bem. Porém, isso é diferente do livro inteiro e, para dizer algo definitivo sobre isso, como tenho afirmado, não sei como pessoas que provavelmente não entendem *FW* muito, muito melhor do que eu, podem escrever livros sobre ele. É diferente o caso da crítica genética, que é trabalhosa e muito útil. Mas, como digo, a maioria das passagens... Mas isso não deve impedir os leitores de seguirem adiante. A obra produz um grande efeito. Em outras palavras, são exatamente os momentos em que dizemos “aha!” que criam os maiores impactos, que... Em outros casos, não tiramos nada da leitura. Mas esse é meu sentimento.

É nisso que estamos interessados, no seu sentimento, suas impressões. Agora, sobre *Ulysses*, qual seu lugar na literatura do século 20? É o romance mais influente do último século?

Pode muito bem ser. Quer dizer, é difícil mensurar, mas creio que tenha... provavelmente produziu um grande impacto, *ja*. Para começar, ele ajudou na luta contra censura, de uma forma ou de outra, o que foi um grande avanço. E Joyce, claro, mostra quantas coisas podem ser feitas, sabe, como as mudanças... ou aquela maneira de pôr foco nos processos interiores e pensamentos e no monólogo interior e coisas do tipo. Além disso, tem as alusões e tudo o mais... Creio que *Ulysses* tenha tido grande impacto. Quer dizer, suponho que todo quase todo escritor, com algum exagero, devesse reagir ao livro. Ou se diz, “é demais, não consigo ler”, mas isso torna a pessoa muito..., ou se faz algo similar. Mas o que fazer? Hoje não é muito original escrever um romance sobre um dia em Zurique, por exemplo. E isso também é inquietante. Notamos que escritores irlandeses algumas vezes tentaram de maneira compulsiva fazer algo diferente para não parecerem um Joyce de segunda categoria. Lembro bem que Anthony Burgess, que escreveu livros muito elucidativos sobre *FW*, também grande fã, certa vez disse, “Joyce é uma maldita pedra no sapato”. Eu entendi que ele quis dizer, “bem, ele faz algo que... não podemos fazer a mesma coisa e, ao mesmo tempo, não podemos evitar fazer a mesma coisa”. Sabe... a comparação com Joyce é inevitável.

Entendo, entendo.

E eu penso... eu creio que Joyce tenha tido grande influência sobre o que podemos fazer com a língua. Quanto à tradução, é possível estudar *Ulysses*. Certamente não é a mesma coisa, mas provavelmente ela passa o suficiente. E também por causa do tamanho da obra, muita coisa, mesmo quando nos concentramos em passagens, não conseguimos resolver. Por exemplo, o que fazer quando algumas pessoas em *Ulysses* empregam o anglo-irlandês, tipo de inglês afetado pelo gaélico e que caracteriza algumas pessoas? Não existe

equivalente em português, nem em alemão, como você sabe. Então, sem que seja culpa de alguém, perde-se muito. Como você poderia, em português, recriar uma canção que Joyce conhecia, mas que ninguém, nem mesmo na Irlanda, conhece mais? E não existe base para isso, com a Bíblia ou Shakespeare. É impossível. Como sempre disse, o resultado de uma tradução é sempre, inevitavelmente, “falta alguma coisa”. Mas os problemas são sempre fascinantes. Portanto, em vez de ler traduções da maneira antiga, procurando erros e o que não está bem, é muito melhor tentar enxergar, quando não se está satisfeito com uma tradução, o que no original causa essa insatisfação. Então, existe um problema na tradução, e quanto mais uma tradução se afasta ou parece tomar outra direção, o que está acontecendo? Isso é mais proveitoso do que ficar se sentindo superior.

Verdade. Agora, Fritz, a chamada “Indústria James Joyce” não para de crescer. Ela vai um dia atingir um ponto de saturação? O que você acha?

Bem... Quase necessariamente. Sempre me surpreendeu... Veja, eu estou nisso há um longo tempo, pensei isso nos anos cinquenta, e tinha muita coisa, e eu vi isso crescer, tínhamos conferências e publicações. Você pode ver aqui na Fundação quanta coisa. Sempre pensei que as ações dessa indústria iam cair, mas isso não aconteceu até hoje. Por exemplo, 40 ou 50 anos atrás, alguém sempre falava de Faulkner nas conferências. Hoje quase ninguém fala dele. Não estou falando nada contra Faulkner, mas em Joyce sempre existe algo. Talvez porque sempre tenha havido novas maneiras de se olhar para Joyce, geralmente estimuladas por novas teorias, os franceses e tudo mais. Então lemos Joyce a partir de diversos pontos de vista ou tendências... neocolonial, ou estudos da deficiência, qualquer que seja a tendência. Feminismo, claro. Qualquer que seja a tendência. Então, isso fez com seguissemos em frente, mas não sei se isso vai durar. Alguém disse, e faria sentido, que poderia haver um pico em 2022, ano do centenário de *Ulysses*. Muita coisa apareceria. Como sabe as comemorações públicas celebram na verdade o sistema decimal. Apenas porque é o centenário não quer dizer que temos ideias melhores. Isso pode passar. Não sei. Não aconteceu ainda, mas eu não ficaria surpreso, pois outros escritores... outras tendências chegam. Além disso, as Humanidades estão sendo reduzidas, as universidades não investem tanto dinheiro nisso, o que fazemos não é importante o bastante, alguns políticos de direita certamente não são a favor. Então, pode ser que simplesmente haja menos de nós, que trilhamos um caminho pela literatura. Mas creio que obviamente sempre existirá espaço para Joyce... O que sempre me atraiu é o que pode ser feito com a língua, e nisso Joyce é supremo. É como podemos levar isso a frente.

E como você reage à tendência que hoje evita escrever sobre um só escritor, incluindo Joyce?

Você se refere aos acadêmicos.

Sim, aos acadêmicos.

Não é mais... Não me diz respeito. Sou um amador. Fiz tudo do meu jeito. Na verdade, como sempre digo, tive uma grande desvantagem: nunca fiz um curso sobre Joyce. E tive uma grande vantagem: nunca fiz um curso sobre Joyce. Sou um pouco estrangeiro nisso.

Mas, claro, academicamente, há tendências. Agora as pessoas não são encorajadas escrever sobre um... não sei a razão... sempre me ocupei de um só autor, mais ou menos. Não quer dizer que outras pessoas devam fazer o mesmo. Tampouco entendo por que isso deveria ser desencorajado. Se alguém tem uma coisa importante a dizer sobre um movimento, Modernismo, ou sobre um escritor, não sei bem... Mas, como disse, não me diz respeito. Diz respeito aos acadêmicos e é sério.

Entendo. Mas você tem algo a dizer sobre o futuro dos Estudos Joycianos?

É difícil dizer. Jamais poderia ter previsto o que aconteceria, então não sei. Ainda sou uma espécie de relíquia. Sempre digo que sou um filólogo pedestre e à moda antiga. Não é modéstia. Nada de errado com pés pedestres. Mas preciso saber... quero saber o que é. Observo a língua... É bem interessante que mesmo pesquisadores cuja formação foi apenas em inglês, eles prestam menos atenção à língua. Ao passo que para nós, que tivemos que aprender inglês, sabemos que é algo estranho e sabemos que não sabemos. Somos mais cautelosos. Creio que nós, eu especialmente, enxergamos a língua de um modo, e falamos dela mais do que de qualquer outra coisa.

Entendo. E para terminarmos, planejamos apresentar esta entrevista durante o Bloomsday no Brasil. O que o Bloomsday significa para você?

Ja. Bem, digamos assim: é relevante. É algo sobre Joyce que ele, de certa forma, criou uma data no calendário. Não há o Dia de Hamlet, por exemplo. Então é sempre algo relevante. E, claro, precisamos desses festivais e coisas do tipo. O Bloomsday, no entanto... Há um certo risco de tudo ser também ação e comércio demais, você sabe. É sempre assim. Por isso, fico dividido sobre o tema. Joyce é fonte de lucro. Escrever livros sobre ele não é lucrativo, mas vender lembrancinhas e organizar passeios é. E isso pode ir longe. Por outro lado, creio que Joyce teria se divertido com o fato de ter se tornado um pouco personagem da cultura popular. E isso também se deve aos seus livros. As pessoas fazem coisas engraçadas e isso é um efeito ligado aos seus livros. E é talvez o ânimo em Joyce que ponha as coisas em movimento, ele é dinâmico e nos faz fazer algo. Mesmo que alguém odeie Joyce, poderá odiar Joyce muito melhor do que do que odiaria outra pessoa. Já vi isso. Então, ele era uma grande força no sentido físico. Minha atenção se volta sempre para a dinâmica dos textos de Joyce. Eles não são apenas coisas que podemos possuir, eles fazem coisas. Na verdade, eles já mudaram algumas vidas, quero dizer. Já me ajudaram em momentos difíceis. Eu, já disse, li do meu jeito, em casa, sozinho. Foi bom sentir que podia transmitir algo, contar sua experiência e encorajar outros a lerem. Isso é uma coisa boa.

Obrigado, Fritz Senn, Diretor da Fundação James Joyce de Zurique. Muito obrigado por seu tempo e suas palavras.

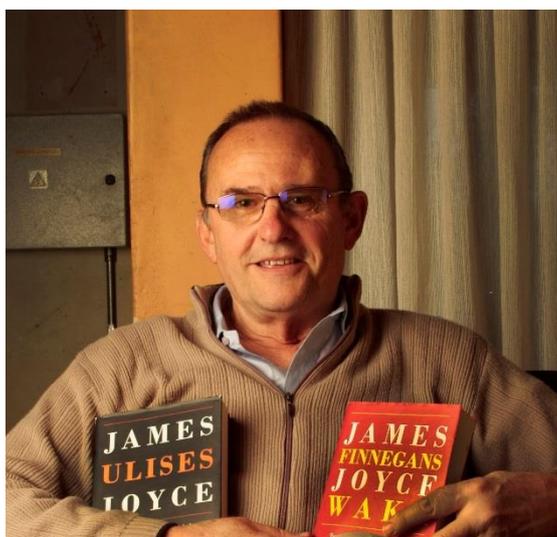
Ok. E um “oi” para os joycianos do Brasil.

Por favor, mande um “oi” a todos no Brasil. Obrigado.

Ok.

Entrevista con Marcelo Zabaloy, traductor de Joyce al castellano

Por Luis Henrique Garcia Ferreira¹



Fotografía de Zabaloy proporcionada por el propio traductor (2019).

El argentino Marcelo Zabaloy es traductor de *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce al castellano, siendo el único en el mundo que tradujo completamente las dos epopeyas modernistas del escritor irlandés. Si ya había otras traducciones de *Ulysses* para el idioma de Gabriel Garcia Márquez y Jorge Luis Borges, la primera traducción completa de *Finnegans Wake* fue la de Zabaloy, publicada en 2016 por la editorial El Cuenco de Plata. En la entrevista, que se realizó con el traductor por correo electrónico entre finales de agosto y principios de septiembre de 2019, el argentino de 63 años habla sobre su relación con la literatura y cuenta detalles sobre los hercúleos caminos por los que pasó para traducir dos de los libros más laberínticos e importantes del siglo XX.

¿Puede hablar un poco sobre usted y su camino en la literatura a Joyce?

¹ Bacharel en Periodismo por la Pontificia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) – Campinas, SP, Brasil. E-mail: henriquemgarcia.pesquisa@gmail.com.

Nací en Bahía Blanca, el 10 de septiembre de 1956, en un hogar de clase media. Fui a la escuela N° 4, a la vuelta de mi casa, y a los seis años de edad mi madre me llevó a estudiar inglés en el colegio Southlands. Me gustó el idioma y seguí yendo a inglés hasta los dieciocho años. Mis padres no eran grandes lectores, pero cuando cumplí diez años mi madre me regaló una novela que me entusiasmó, *El Príncipe Valiente*.² Leyendo ese libro comencé mi carrera de lector. Hice la escuela secundaria en el Ciclo Básico y la Escuela Normal, dependientes de la Universidad Nacional del Sur. Todo ello en la escuela pública, que es uno de los pocos orgullos de mi país, la enseñanza libre, gratuita y laica, desde el jardín de infantes hasta la universidad. De todos modos, cursé dos años de Abogacía en la Universidad Católica Argentina, período de mi vida que prefiero olvidar. Fue durante los años de la dictadura militar del 76.

Me casé muy joven, a los veintiuno, y en siete años tuve seis hijos por lo que no pude continuar con mis estudios, a Dios gracias, que me hubiesen convertido en abogado. Heredé de mi padre un negocio de máquinas de oficina y sobreviví vendiendo y reparando calculadoras, máquinas de escribir y computadoras. Después evolucioné un poco y me dediqué al tendido de redes de datos. Desde que tengo memoria leo. Cuentos, novelas, poesía. Todo lo que puedo leer en mi tiempo libre. Sería tedioso enumerar los libros leídos, pero existen puntos de referencia, libros emblemáticos, como usted dice: el *Martín Fierro* [de José Hernández], que era el libro de cabecera de mi padre (y no sé si leyó muchos otros), el *Quijote* [de Miguel de Cervantes], *Rayuela* [de Julio Cortázar], *Cien años de soledad* [de Gabriel García Márquez], *La vida instrucciones de uso* [de Georges Perec]. Siempre seguí leyendo libros en inglés, para aumentar el vocabulario. Leí cuentos de Poe, la obra de Shakespeare, Mark Twain, Dickens, en fin, los clásicos.

Mi primera lectura de un texto de Joyce fue en el colegio Southlands. Nos dieron para leer un cuento de *Dubliners* que se llama “Counterparts”. Me gustó mucho. Volví a leerlo cuarenta años después, cuando leí todo *Dubliners* y entonces decidí intentar con el *Ulysses*, leyéndolo en inglés.

¿Qué lo llevó de este primer contacto con el trabajo del modernista irlandés a la traducción de *Ulysses*?

² Es el nombre de una serie de cómics ambientada en la época de la leyenda del Rey Arturo, creada por el dibujante de cómics Hal Foster en 1937. [Nota del entrevistador]

El azar. Un impulso irresistible de traducir un párrafo – la comparación entre la luna y la mujer, que Bloom imagina en “Ítaca”. Quise mostrarle a mi mujer de qué se trataba y me propuse leérselo en castellano mientras lo leía en inglés. No funcionó y le dije que en un rato lo traduciría y se lo leería de nuevo. Me llevó toda la tarde traducir veinte líneas. Pero el proceso me produjo una enorme satisfacción. Y entonces no pude detenerme. Seguí con el otro párrafo y así sucesivamente, durante cuatro años.

Es un caso único de un traductor que lleva adelante la tarea de traducir las dos obras – *Ulysses*³ y *Finnegans Wake*⁴ – completamente en el mundo. ¿Cómo dimensionas esto?

Es algo poco usual. Son dos libros difíciles. No podría haberlo hecho por encargo, ni nadie me lo hubiese pedido. Pero una vez hecho no puedo decir mucho al respecto. A veces recibo alguna felicitación, alguna crítica, o algún amigo me reenvía un artículo de un diario. Me parece que ambas traducciones han sido consideradas decentes y con eso me alcanza.

¿La ausencia de antecedentes académicos en literatura fue un aspecto limitante o liberador de su traducción, ya que no estaba limitado a fórmulas académicas? Dado que *Ulysses*, entre otras cosas, es un libro que parodia la historia de la literatura y los estilos literarios, ¿ha realizado un estudio al respecto?

No tuve la responsabilidad que tiene un traductor profesional y eso es muy importante. No tuve más presiones que las que me impuse, y eso hizo la tarea mucho más placentera. Nunca lo consideré un trabajo, sino al contrario, las dos traducciones fueron mis mejores vacaciones. Por otra parte, no pertenecer al mundo académico tiene sus ventajas y sus desventajas. Leí mucho, mucho en serio, durante ambas traducciones. Leí para comprender y traduje para entender lo que leía; digamos que fue un proceso circular, como la Odisea. No sería capaz de escribir un ensayo, un estudio o un tratado sobre el *Ulysses* o sobre el proceso de traducción; no tengo los elementos que se requieren para ello.

³ Las citas de *Ulysses* utilizadas en esta entrevista se refieren a la traducción de Marcelo Zabaloy: JOYCE, James. **Ulises**. 2. ed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2017. [Nota del entrevistador]

⁴ Las citas de *Finnegans Wake* utilizadas en esta entrevista se refieren a la traducción de Marcelo Zabaloy: JOYCE, James. 2. ed. **Finnegans Wake**. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016. [Nota del entrevistador]

Traté de emular las parodias literarias de Joyce recurriendo a escritores de distintos períodos de la literatura castellana; hasta ahí llegó mi conocimiento.

¿Puede decir cómo fue este proceso de traducción?

Empecé a leer el *Ulysses* en 2004 y a traducirlo en 2005. Terminé la primera versión en 2009, por lo tanto, algo así como cuatro años. Pero después seguí revisando y corrigiendo durante otros seis años, hasta que se publicó. Creo que en promedio pude haberle dedicado no menos de cuatro horas diarias, de lunes a lunes, siempre que me fue posible, claro. El método fue sencillo, leer un párrafo, tratar de comprenderlo, buscar en los libros de apoyo – *Ulysses Annotated* [de Don Gifford y Robert J. Seidman] y muchos otros libros – y reescribirlo en castellano. Después leer ambos textos en voz alta. Con el *Finnegans* usé el mismo método, consultando otros libros, claro.

Con Egdardo Russo, el editor del Cuenco de Plata, y el profesor Eugenio Conchez, trabajamos durante tres o cuatro años leyendo y releendo los capítulos por Skype, hasta que por fin los dimos por buenos. También participaron otros traductores en el proceso de revisión, como Teresa Arijón y Anne Gatschet. Eugenio Conchez editó las notas y aportó muchísimo a las revisiones del texto. Yo no leí las otras traducciones, pero Edgardo Russo sí. Su referencia siempre fue la traducción de Salas Subirat.⁵ Mi referencia principal fue la traducción al francés de Valery Larbaud,⁶ porque en ella participó Joyce.

En cambio, la traducción del *Finnegans Wake* fue en solitario. Una vez hecha – me llevó siete años – la revisé con Eugenio Conchez quien hizo un trabajo formidable de detección de errores en los miles de nombres que hubo que revisar, además de las faltas de ortografía exprofeso, las erratas reales o ficticias, los miles de neologismos que tuve que forjar, etc, etc etc.

Hasta llegar a la cama de “Penélope”, ¿cómo sobrevivió al “Ganado del Sol”, y cuál fue el episodio que más le exigió, ya sea tiempo o esfuerzo intelectual?

⁵ José Salas Subirat es el primer traductor al castellano del *Ulysses* de Joyce (1945). [Nota del entrevistador]

⁶ La traducción francesa de 1929 indicaba en su portada una jerarquía en la que Auguste Morel figuraba como traductor, asistido por Stuart Gilbert, Valery Labaud y el propio Joyce. Fue la segunda traducción de *Ulysses*, que comenzó su odisea de traducción en 1927 por la traducción alemana de Georg Goyert. [Nota del entrevistador]

Ese episodio lo titulé “Los bueyes del sol” y fue sin duda el que más me costó. La reacción de Edgardo puso en peligro la publicación. Él insistía con que tal cual estaba no se podía leer. Yo, con que no debíamos enderezar el texto sino reproducir las retorcijones (las torsiones, los pliegues, del útero donde nacía una lengua.) Creo que fue este argumento que lo convenció. Iríamos pasando de una prosa elemental a una cada vez más elaborada según fuese evolucionando el capítulo. De todos modos, para que tenga usted una idea, cuando Edgardo lo dio por bueno, el episodio “Los bueyes del sol” iba por la octava versión. Entonces Edgardo dijo: “ahora está maduro”.

Desconozco, es decir no conozco, la teoría de la traducción porque nunca estudié traducción literaria. Hubiese sido maravilloso tener ese respaldo académico, pero no lo tuve. Es así como sucedieron las cosas; puro azar.

Lo más parecido a un “estudio” es el tiempo que pasé en París, leyendo en la BNF⁷ todo lo que pude sobre el proceso de escritura de *Finnegans Wake*. Pero fui a leer y nada más. Tomé algunas notas, compré decenas de libros que después leí en mi casa. Y eso fue todo. Me di el gusto de vivir un mes y medio la bohemia que todo escritor quiere vivir. Extraño mucho ese tiempo.

Creo que cada capítulo requiere diferentes soluciones. ¿Podría ejemplificar algunas diferencias solicitadas por los monólogos internos de los personajes principales Bloom, Stephen y Molly?

El monólogo de Molly Bloom es una delicia. Por su falta de puntuación es muy difícil interpretar a qué se refiere; en un momento encontré un CD con el monólogo completo editado por NAXOS y leído con una voz deliciosa por la actriz irlandesa Marcella Riordan (¡Mrs. Riordan!).⁸ Entonces me puse los auriculares y lo fui escuchando con absoluta atención, oyendo el ritmo, la respiración, las pausas del pensamiento y los cambios repentinos de un tema al otro (que es como pensamos todos, a los saltos). En el texto original fui marcando los puntos, las comas, las pausas. Después revisé mi primera traducción para que coincidiese con las comas no escritas, pero sí dichas por Molly.

⁷ Biblioteca Nacional de Francia. [Nota del entrevistador]

⁸ Mrs. Riordan es uno de los personajes secundarios de *Ulysses*, que en el pasado supuestamente coqueteó con el personaje central, Leopold Bloom. [Nota del entrevistador]

Los monólogos de Stephen son, según todo parece indicar, los de un joven Joyce, por lo cual, haber leído y traducido *A Portrait of the Artist as a Young Man*⁹ y haber leído con gran placer la biografía de Ellmann,¹⁰ simplificaron mucho la tarea. El conocimiento y el gusto de la obra de Shakespeare también ayudó. Todo corroborado por *Ulysses Annotated*.

Los monólogos de Leopold Bloom son de una sencillez conmovedora. Como lo dice su creador, en boca de uno de los parroquianos en Cíclopes, “el viejo Bloom tiene algo de artista”. Lo que Bloom piensa es lo que uno piensa cuando camina, cuando se acuesta, cuando conversa con alguien por el solo hecho de hablar.

¿Cómo se recibió su traducción de *Ulysses*?

La de *Ulysses* fue bien recibida; diría que con simpatía general un poco por sus supuestos méritos y otro poco, supongo, por mi condición de – mi querida amiga Lil Sclavo se enojará por decirlo, pero de todos modos lo diré – *outsider* que le da un toque de romanticismo a la rígida figura del traductor profesional. Se agotaron dos ediciones y estoy revisando por enésima vez el texto para una tercera edición. Es buen signo.

Con el *Finnegans Wake* cambia mucho el panorama. En la Argentina hubo una primera crítica que hizo un periodista de la revista *Ñ* [revista semanal de cultura del diario argentino *Clarín*] al poco tiempo de aparecer el libro, sin haberlo leído. Fue muy desagradable, pero pronto hubo defensores, incluso en la propia revista, que lo dejaron en una posición bastante incómoda.

Las críticas más fundamentadas, en general favorables, vinieron de diarios y revistas de Uruguay, España y México. Los lectores de Joyce por lo general se detienen en *Finnegans Wake* y solo puedo decir que los comprendo. Los amigos de Joyce hicieron lo mismo, salvo algunas excepciones. Ezra Pound, que tanto lo ayudó promoviendo el *Ulysses*, dijo que *Finnegans Wake* era un error.¹¹ La lectura y la traducción de *Finnegans Wake* me produjo un enorme placer y una adicción a las distorsiones verbales de la cual no me

⁹ *A Portrait of the Artist as a Young Man* es una novela publicada por primera vez en 1916. Fue la segunda obra en prosa de Joyce publicada, pronto después del libro de cuentos *Dubliners* (1914) y antes de *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939). [Nota del entrevistador]

¹⁰ Hasta el día de hoy, *James Joyce*, de Richard Ellmann, se considera la biografía principal de la vida del escritor irlandés. [Nota del entrevistador]

¹¹ La relación entre Pound y Joyce puede conocerse por biografías, pero principalmente por el libro *Pound-Joyce: the letters of Ezra Pound to James Joyce with Pound's critical essays and articles about Joyce*. [Nota del entrevistador]

recupero. *Finnegans Wake* es un juego sin reglas, solo hay que leer con una dosis extra de paciencia. Es una fuente inagotable de sorpresas y de genuina diversión.

Sabemos que hasta la publicación de *Ulysses*, Joyce siempre tuvo dificultades para publicar sus libros. ¿Cómo usted llegó al sello “El Cuenco de Plata”? ¿Cómo fue la relación con los revisores y el editor?

Cuando terminé la primera versión de *Ulysses*, el 16 de junio de 2009,¹² coincidencia que tuve que forzar un poco para escribir el último *YES!*, me propuse darlo a conocer. Escribí emails a casi todos los agentes literarios de España y México y a las editoriales de más renombre en mi país. A la semana me respondió la Sra. Laure Merle d’Aubigny, dueña de una agencia española, para decirme que su agencia no se dedicaba a traducciones pero que podía intentar con El Cuenco de Plata, cosa que hice. Les envié un correo con un archivo adjunto, Ítaca. No respondieron y me olvidé del tema. A los dos o tres meses me llamó Edgardo Russo y me dijo que lo que leyó le había gustado mucho. Entonces nos pusimos de acuerdo y firmamos un contrato. Con Edgardo nos hicimos muy amigos; nos reímos mucho y disfrutamos las largas sesiones de revisión por Skype; él me dejaba leer y cada tanto observaba alguna palabra. Nunca discutimos porque en general aceptaba mis justificaciones. Recuerdo que primero se extrañó por mi uso de la palabra “propinquidad” (en “Ítaca”), pero le dije que si bien “proximidad” o “cercanía” eran sinónimos, Joyce había elegido “propinquity” en vez de “proximity”, y por otro lado, le dije, la palabra era rara y por eso mismo elegante y bonita. Lo convencí. Su muerte fue una pérdida enorme. Con Eugenio Conchez nos hicimos muy amigos gracias a *Ulysses* y *Finnegans Wake*.

¿Cuáles son los pasajes favoritos de la traducción que hizo de *Ulysses*?

Todo Ítaca y en particular la enumeración de las propiedades del agua en las que piensa Bloom mientras le prepara una infusión a Stephen. ¿Por qué? Porque no creo que nada más se pueda decir del agua, como no sea una descripción físicoquímica.

¿Qué era lo que en el agua Bloom, aguamante, extractor de agua, acarreador de agua, al volver a la cocina admiraba?

¹² Bloomsday se refiere al día en que se narra *Ulysses*, el 16 de junio. Se celebra en varias partes del mundo y es el segundo festival turístico irlandés más grande después del Día de San Patricio. [Nota del entrevistador]

Su universalidad: su democrática igualdad y la constancia con su naturaleza al buscar su propio nivel: su vastedad en el océano de la Proyección de Mercator: su profundidad inexplorada en la hendidura Sundam del Pacífico excediendo las 8000 brazas: el infatigable movimiento de sus olas y las partículas de su superficie, visitando a su turno todos los puntos de su litoral: la independencia de sus unidades: la variabilidad de los estados del mar: su quiescencia hidrostática en calma: su turgencia hidrocínética en las mareas muertas y vivas: su apaciguamiento luego de la devastación: su esterilidad en las capas de hielo circumpolar, ártico y antártico: su significación climática y comercial: su preponderancia de 3 a 1 sobre la tierra seca del Globo: su indisputable hegemonía extendiéndose en leguas cuadradas sobre toda la región por debajo del trópico sub ecuatorial de Capricornio: la multiseccular estabilidad de su cuenca primitiva: su lecho color pardo: su capacidad de disolver y contener en solución todas las sustancias solubles incluyendo millones de toneladas de los metales más preciados: su lenta erosión de islas y penínsulas, su persistente formación de islas homotéticas y promontorios en declive: sus depósitos aluviales: su peso, volumen y densidad: su imperturbable quietud en lagunas y estanques en las tierras altas: la variación de sus colores en las zonas tórridas, templadas y frías: sus ramificaciones vehiculares en corrientes continentales lagocontenidas y confluentes ríosquefluyenhaciaelmar con sus tributarios y corrientes transoceánicas, corriente del golfo, cursos ecuatoriales norte y sur: su violencia en los maremotos, surgentes, pozos artesianos, erupciones, torrentes, crecientes, inundaciones, chaparrones, manantiales, marejadas, vertientes, partidores, géiseres, cataratas, remolinos, vórtices, desbordes, diluvios, aguaceros: su vasta curva ahorizontal circunterrestre: su sigilo en los manantiales y su humedad latente, revelada por instrumentos rabdománticos o higrométricos ejemplificada por el pozo junto al hueco de la pared en Ashtown Gate, la saturación del aire, la destilación del rocío: la simpleza de su composición, dos partes constituyentes de hidrógeno y una parte constituyente de oxígeno: sus virtudes curativas: la flotabilidad en las aguas del mar muerto: su perseverante permeabilidad en túneles, barrancas, diques inadecuados, filtraciones en paneles marinos: sus propiedades de limpieza, de apagar la sed y el fuego, de nutrir la vegetación: su infalibilidad como paradigma y modelo: sus metamorfosis como vapor, niebla, nube, lluvia, escarcha, nieve y granizo: su potencia en hidrantes rígidos: la variedad de formas en lagos y bahías y golfos y meandros y estrechos y lagunas y atolones y archipiélagos y pasos y fiordos y pasajes y estuarios de marea y brazos de mar: su solidez en glaciares, icebergs, témpanos: su docilidad para hacer andar ruedas de molinos hidráulicos, turbinas, dínamos, usinas

eléctricas, líneas de teñido, curtiembres, molinos de cáñamo: su utilidad en canales, ríos, si son navegables, dársenas flotantes: su potencialidad derivable de mareas controladas o cursos de agua cayendo de un nivel a otro: su flora y fauna submarina (anacústica y fotofóbica), numéricamente, sino literalmente, los verdaderos dueños del globo: su ubicuidad como constituyente del 90% del cuerpo humano: la nocividad de sus efluvios en los pantanos lacustres, los marjales pestilentes, el agua podrida de los floreros, los charcos estancados en luna menguante. (626-627)

La comparación que Bloom hace entre la luna y la mujer, también en Ítaca, porque es la más bella que pueda hacerse de ambos misterios y porque fue mi primer párrafo en esta deliciosa aventura.

¿Qué afinidades especiales le parecía que existían entre la luna y la mujer?

Su antigüedad en preceder y sobrevivir sucesivas generaciones telúricas; su predominio nocturno; su dependencia satelital; su reflexión lumínica; su constancia en todas las fases, saliendo y poniéndose en los horarios establecidos, creciendo y menguando; la obligada invariabilidad de su aspecto; su respuesta indeterminada a una interrogación no afirmativa; su influjo sobre las aguas afluentes y refluentes; su poder de enamorar, de mortificar, de revestir de belleza, de enloquecer, de incitar y de ayudar a la delincuencia; la tranquila impenetrabilidad de su rostro; lo terrible de su aislada dominante implacable resplandeciente propinquidad; sus presagios de tempestad y de calma; el estímulo de su luz, su movimiento y su presencia; la admonición de sus cráteres, sus mares áridos, su silencio; su esplendor, cuando es visible; su atracción cuando es invisible. (655)

Después de traducir el último “SÍ” del monólogo de Molly Bloom que termina con *Ulysses*, ¿qué le llevó a decir “sí” a la traducción de *Finnegans Wake*?

Después de escribir el último SÍ de Molly quedé en un estado de profundo desasosiego, como diría Pessoa.¹³ Me quedé sin motivación porque había dedicado años a una tarea gratísima y ahora venía la nada misma. ¿Cómo llenar ese espacio que me había inventado? Entonces me propuse leer *Finnegans Wake*. Lo compré y empecé a leerlo con curiosidad y quedé perplejo. Insistí como si tuviese la obligación de leerlo, pero en la página 240 me detuve. No tenía sentido seguir de ese modo. Y entonces se me ocurrió que si intentaba traducir a medida que leía podría comprender mucho más. De nuevo traduje para leer,

¹³ Alusión al *Livro do Desassossego* del escritor portugués Fernando Pessoa. [Nota del entrevistador]

como hice con el *Ulysses*. Y enseguida quedé cautivo con lo que iba leyendo y traduciendo; me encontré de nuevo con un glorioso pasatiempo. Compré todos los libros que pude referidos a *Finnegans Wake*, y los leí con avidez. En ese proceso conocí a Hervé Michel, un genio que tradujo el *Finnegans Wake* al francés. Su *Veillée Pinouilles*¹⁴ es una genialidad absoluta y no tiene nada que ver con la traducción existente de Philippe Lavergne.¹⁵ Hervé me sugirió que utilizase el sitio web FWEET (Finnegans Wake Extensible Elucidation Treasury) creado por Raphael Slepon. La paginación exacta del original y la traducción, es decir que a cada página del *Finnegans Wake* original corresponde una de mi traducción, fue una idea que copié de Hervé Michel. Que yo sepa no hay una sola traducción de un idioma a otro que replique el libro original como si fuese un espejo. Esa fue una idea de Hervé que copié encantado. La utilidad que le brinda a quien quiera hacer un estudio a fondo de la traducción, es enorme. Incluso cada página empieza y termina casi con la misma palabra (donde fue posible). Esto fue parte del juego. La tarea fantástica de edición fue obra de Pablo Hernández, del Cuenco de Plata.

En *Ulysses*, Stephen quiere liberarse de la pesadilla de la historia. ¿Fue esta pesadilla, estos hilos formales, que rompió *Finnegans Wake*?

Finnegans Wake quiso ser una historia universal. Creo que eso le dijo Joyce a su amigo Budgen cuando éste le preguntó qué haría después de *Ulysses*.¹⁶ No sé si lo consiguió. No es un libro de texto con el que un joven universitario pueda estudiar Historia. Pero sí hilvana los temas y los personajes emblemáticos de la *Historia* en cursiva. Una y otra vez aparecen Napoleón, Nelson, Wellington, Adán y Eva, Guillermo el Conquistador, Cromwell, Victoria, y miles de personajes. Hay libros donde se enumeran los personajes que entran y salen de *Finnegans Wake* como en una obra de teatro. En *Finnegans Wake* no hay una sola aseveración, una sola moraleja, enseñanza o mensaje. Todo está escrito en clave de humor. Joyce dijo que era el mundo de los sueños lo que quería representar. Y eso es *Finnegans Wake*, muy parecido a los sueños que pretendemos recordar al despertarnos y que huyen ni bien queremos expresarlos con palabras. Tiene resabios de pesadilla, pero en general es más bien un sueño alocado y dulce. No hay crueldad en la obra de Joyce.

¹⁴ Michel Hervé comenzó su traducción en 1997 y la publicó en 2004 bajo el nombre *Veillée Pinouilles* en un formato digital en el que puede revisar y actualizar continuamente. [Nota del entrevistador]

¹⁵ La traducción al francés de Philippe Lavergne fecha de 1982. [Nota del entrevistador]

¹⁶ Después de repetidas conversaciones en Zurich con su amigo Joyce, el pintor inglés Frank Budgen escribió el libro *James Joyce and the making of Ulysses*, en el que habla sobre los detalles de la creación del libro del escritor irlandés. [Nota del entrevistador]

¿Puede detallar cómo fue el proceso de traducción de *Finnegans Wake*?

Como dije antes, empecé en 2009 y el libro se publicó en 2016; es decir que todo el proceso duró siete años. Los cuatro primeros años le dediqué un promedio de cuatro horas por día, pero los tres últimos fueron a tiempo completo. Gracias a que ya no tenía inconvenientes económicos y había terminado de criar una familia numerosa, era dueño de mi tiempo. Los días se me pasaban volando porque leía y traducía entre diez y doce horas por día. No me daba cuenta si era lunes o domingo, si hacía calor o frío. La inmersión en esta tarea fue absoluta, salvo los períodos en los que tenía que viajar con algún grupo de rugby por el mundo.¹⁷ Y en esos viajes compraba libros que devoraba como un poseído. Como lo hice con el *Ulysses*, no leí ninguna traducción en castellano de los fragmentos o capítulos que se habían traducido. En un momento creí que había una traducción integral al francés, que me podría servir de guía como sucedió con la traducción de Larbaud y Morel, pero no. Joyce solo participó en la traducción del capítulo Anna Livia Plurabelle, junto con Jolas, Beckett y Péron (no confundir con nuestro Perón).¹⁸ En esa búsqueda que hice en la BNF di con Hervé Michel y le pedí una entrevista en su casa de Montrouge. Nos hicimos amigos enseguida y su colaboración fue invaluable para mi traducción. Porque me di cuenta de que él hacía lo mismo que yo, no queríamos poner notas porque nos parecía un trabajo inútil e interminable. En ese momento yo había traducido y anotado los primeros ocho capítulos.

En un análisis de modelado¹⁹ por ordenador del trabajo de Joyce en comparación con Shakespeare y la Biblia, se descubrió que menos del treinta por ciento de las palabras contenidas en el texto original están diccionariozadas. ¿Cómo lidió con ello? ¿Tiene una idea de cuántas palabras nuevas tuvo que crear para realizar la tarea?

¹⁷ Jugué al rugby de joven me retiré a los 36 años; luego mis cuatro hijos varones empezaron a jugar y los acompañé. Fui entrenador y desde hace muchos años soy dirigente de un club de mi ciudad que se llama Club El Nacional. Además, soy secretario de la Unión de Rugby del Sur. Aparte de esto trabajo con mi hijo Joaquín en una agencia de viajes en la que nos dedicamos a organizar giras de rugby por Europa y Oceanía, principalmente el Reino Unido, Irlanda, Francia, Nueva Zelanda y Australia. Dos o tres veces por año voy con alguno de esos grupos como coordinador (nota propia del traductor). [Nota del entrevistador]

¹⁸ Juan Domingo Perón fue un presidente argentino de origen militar, que gobernó su país por tres períodos. El primero de 1946 a 1952, el segundo de 1952 a 1955 y el último de 1973 a 1974. [Nota del entrevistador]

¹⁹ El estudio utilizado como referencia es *A simple text analytics model to assist literary criticism: comparative approach and example on James Joyce against Shakespeare and the Bible* (2018), de Renato Fabbri y Luis Henrique Garcia Ferreira. [Nota del entrevistador]

El capítulo 8 (ALP) en mi traducción tiene 11549 palabras. Pasando el revisor ortográfico de Word en la página 197 se detectan 80 palabras desconocidas. Digamos que en promedio hay 60 palabras inexistentes en el diccionario de la lengua castellana; multipliquemos por 628 (número de páginas) y tendremos como resultado 37680, que puede ser el número aproximado de neologismos o palabras inventadas. Todo el libro tiene 237821 palabras. Es imposible saber cuántas palabras hay que no se corresponden con el diccionario.

***Finnegans Wake* es un libro de caídas y renacimientos. ¿Usted, como HCE, que representa las muchas reencarnaciones del héroe del libro, cayó y renació muchas veces durante la traducción?**

He Cometido Excesos, es verdad, He Cometido Errores, sin duda, pero me pregunto si Habrá Castigos Excesivos por mi osadía. Hoy Creo Esto, mañana aquello, Hice Cuanto Estimé necesario para traducir lo intraducible; He Crecido Equivocado; no lo niego. Todos Hemos Caído Engañados y el que no se equivocó nunca es que nunca hizo nada. Como HCE, niego todos los cargos de los que se me acusa, porque el delito es difuso y los testigos no vieron lo que dicen que vieron. Durante las traducciones de *Ulysses* y *Finnegans Wake* sufrí tres infartos. Si bien nunca me morí no puedo negar que en tres ocasiones He Cometido El dudoso pecado de revivir.²⁰

Hay varias líneas que se pueden seguir o resaltar en la traducción de *Finnegans Wake*, como sonido, transculturación, paralelo biográfico, neologismos, alusiones etc. ¿Ha buscado un equilibrio entre estos elementos o ha elegido resaltar algunos? ¿De qué manera cree que lo hizo mejor? ¿Por qué?

A medida que traduje *Finnegans Wake* fui leyendo en voz alta cada párrafo que terminaba. En general quedé satisfecho con el sonido y la cadencia, que se asemejaban bastante al original. Los neologismos terminaron siendo mi especialidad, puse mucho cuidado en cada uno de ellos tratando de agregar tantos significados como fuera posible siempre dentro del contexto. La clave es la multiplicidad de posibles significados. No es sencillo, pero fue muy entretenido. Un verdadero *puzzle*. La distorsión de las palabras produce resultados

²⁰ Uno de los muchos juegos de *Finnegans Wake* se refiere al disfraz del personaje Humphrey Chimpenden Earwicker que el lector debe descubrir. Este disfraz viene dado por las letras iniciales de su nombre (HCE), que se repiten cientos de veces en las 628 páginas del libro, como al final del primer párrafo de la primera página en "*Howth Castle and Environs*". En esta respuesta, Zabaloy también nos propone este juego. [Nota del entrevistador]

asombrosos y paralelismos geográficos y biográficos intencionales o no. Lo que es un chiste en Dublín es una reverenda estupidez en Río de Janeiro o en Buenos Aires; por eso, siempre que pude y sin alterar el sentido del texto original, reemplacé chistes o alusiones incomprensibles para el lector rioplatense. Es un recurso inocente que produce el efecto inverso al chiste en Dublín. Una broma porteña es una estupidez en Río o en Dublín. Esto me valió alguna crítica, pero yo tuve la culpa por señalarle al periodista dónde estaban esos chistes o alusiones. El pobre jamás podría haberlos encontrado porque ejerce la crítica de la *no lectura* o de la infame lectura *diagonal*. Punto. No lo volveré a hacer.

En principio no tuve ninguna estrategia ni proyecto establecido sobre cómo traducir *Finnegans Wake*; lo fui construyendo como quien hace un edificio, como HCE. Si no se cae, quiere decir que tiene cierto equilibrio.

¿Es importante leer la traducción comparándola con el original? ¿Tiene algo que ver una traducción simétrica con el original?

Todo lo que puede hacer un traductor es aproximarse al original. Una reproducción, una falsificación, un fraude tienen que ver con el original, en tanto que lo imitan, pero no dejan de ser una trampa para el ojo. ¿Se puede admirar un cuadro comparándolo con su copia? Se puede y no se puede al mismo tiempo. Depende de los motivos de la mirada. Si es un juego de encontrar las diferencias no se disfrutará mucho la mirada (o la lectura en este caso) pero se verán defectos y aciertos, lo cual es en sí mismo entretenido. El lector que es capaz de leer *Finnegans Wake* en el original tendrá en la traducción una guía que puede ayudarlo a llenar un hueco en su comprensión de lo aparentemente incomprensible. Creo que esta traducción tiene que ver con el original. Sería una pedantería que yo dijese cuánto tiene que ver. Eso queda a criterio de los lectores insomnes que quieran tomarse el trabajo de comparar. Eso es lo que yo hice cuando comparé el original con la traducción maravillosa de Hervé Michel. Todas las dudas estructurales, fundamentales, las consulté con él. Y por supuesto con la bibliografía provista por FWEET, *Annotations to Finnegans Wake* y muchos otros libros de apoyo.

Desde *Ulysses*, la industria crítica joyceana es masiva, tal vez en busca de las respuestas que nos resulta difícil cavar. A diferencia de la suya, muchas traducciones de *Finnegans Wake* van acompañadas de textos críticos y notas explicativas, como la

del portugués brasileño de Donaldo Schüler, la del italiano de Schenoni y la del español mexicano de J. D. Victoria, que tiene más de mil notas solo en el primer capítulo. ¿Cuál es su opinión sobre las traducciones comentadas?

Creo que es un trabajo loable que lo hace sentir a uno una especie de Sísifo. Hoy en día hay una cantidad enorme, desproporcionada de información en línea sobre la obra de Joyce y particularmente sobre *Ulysses* y *Finnegans Wake*. En *Ulysses* pusimos un mínimo de notas al final del libro; fueron las notas que consideré esenciales para el lector promedio. Podría haber decuplicado el número, pero hubiese sido una enciclopedia y no una novela. *Finnegans Wake* es un libro infinito; en FWEET hay más de 85.000 notas y cada una de ellas tiene por lo menos cuatro o cinco significados posibles. En ALP Joyce puso más de 1500 ríos de todo el mundo, según dicen los que saben. Yo detecté casi 900, creo, y los anoté, pero después los quité. Por las dudas guardé el archivo con las notas. ¿Cuál sería el sentido de publicar un libro con, digamos, 20.000 notas? Esto lo charlé varias veces con Juan Díaz Victoria. Él está haciendo una tarea monumental que merece todo el apoyo que se le pueda dar. Es joven y tiene tiempo. No es mi caso. Sin duda alguna, la versión de Juan Díaz Victoria mejorará enormemente esta primera traducción. Y luego vendrán mejores. Por los siglos y los siglos.

Hasta ahora solo había traducciones parciales al español, como Pozanco y Tortosa, y los expertos comentaron que una traducción completa no sería posible o, de ser así, debería ser un trabajo colectivo. ¿Cómo fue derribar este mito? ¿Y cuál fue la recepción de los lectores, la prensa y la crítica?

No quisiera sonar irrespetuoso ni mucho menos quedar como un pedante. Dicho lo cual agrego que un mito se derrumba cuando queda más o menos demostrado, con mayor o menor grado de verosimilitud, que la cosa no era tan así. Muchas veces se confunde dificultad con imposibilidad. Si una editorial hubiese invertido el dinero necesario ya se hubiese traducido hace sesenta o setenta años, pero como lo dieron por intraducible así quedó. Hazte la fama y échate a dormir. Hay toda una teoría, por ejemplo, que ha decretado que es imposible escribir en castellano sin utilizar la letra “A”, o que es lo más difícil de hacer. Mientras que lo verdaderamente difícil en castellano, como en francés, es escribir sin utilizar la letra “E”. Por eso Georges Perec escribió *La Disparition* que yo traduje (sin usar la letra “E”) como *La D su aparición*. Un grupo de traductores catalanes la tradujo en los años noventa como *El secuestro* so pretexto de que lo verdaderamente

difícil, la proeza en castellano sería escribir una novela sin la letra “A”, es decir un lipograma en “A” en vez de uno en “E”. Como me dio rabia este razonamiento, volví a traducir *La disparition* como lipograma en “A” y la llamé *El de ese Perecido* o el *Desepercido*” Quizás algún día se publiquen ambas novelas. Los mitos son eso, mitos.

La prensa hasta ahora se ha mostrado benévola cuando no generosa. Por lo menos he logrado inspirar respeto y eso me produce un orgullo que me esfuerzo en ocultar.

Se hicieron algunas críticas a su transculturación, que supuestamente habría argentinizado el original. El propio Joyce, cuando asistía a las primeras traducciones del Capítulo 8 del Libro I al italiano y al español, conocido como “Anna Livia Plurabelle”, alentó la alteración semántica en aras del ritmo y el sonido. ¿Cuál es tu posición sobre esto?

Creo que Joyce habría aceptado los localismos, muy pocos, que usé. Nos dimos un gusto con Edgardo y le pusimos una especie de firma casi invisible. Lo que dije antes sobre el chiste en Dublín y la estupidez en Río o en Buenos Aires se puede aplicar aquí. Pongo el caso en *Ulysses* cuando en “Circe” hay una escena en el hipódromo; la muchedumbre aúlla:

¡Programa de las carreras! ¡Programa de carrera!

¡Diez a uno a placé!

¡La salvación al galope por acá! ¡Leguisamo solo nomás!

¡Diez a uno menos uno! ¡Diez a uno menos uno!

¡Pruebe suerte a las patas del Spinning Jenny!²¹

¡Diez a uno menos uno!

¡A vender el mono, muchachos! ¡A vender el mono! ¡Pago diez a uno!

Todo esto es un griterío con anuncio de apostadores en la jerga del turf irlandés. Ningún joven argentino de estos días sabría qué quiere decir *¡Leguisamo solo nomás!* Pero la gente de mi edad sí, porque era un famosísimo jockey de los años 40. Si es una infracción, pido disculpas.

En Brasil tenemos la traducción completa de Donald Schüler y tres parciales, uno de los hermanos Campos y dos de Dirce Waltrick do Amarante. También hay dos

²¹ **Spinning Jenny**: un dispositivo de juego, parecido a la ruleta, con caballos en miniatura que se mueven a velocidades aleatorias (nota propia del traductor). [Nota del entrevistador]

traducciones completas en curso, una colectiva y otra de Caetano Galindo, quien también tradujo *Ulysses*. ¿Cree que esto fomenta nuevas traducciones, incluso al castellano, como la que está haciendo J. D. Victoria?

Juan Díaz Victoria está haciendo un trabajo colosal y será el próximo *Finnegans Wake* en castellano. Creo que toda traducción es bienvenida y muy necesaria.

Umberto Eco califica a *Finnegans Wake* como un excelente ejemplo de libro abierto a la co-construcción.²² ¿Cree que *Finnegans Wake* comparte la autoría con traductores y lectores?

Una de cada cuatro palabras de *Finnegans Wake* es por lo menos opinable, discutible. Cada lector es un traductor potencial que puede aportar su sugerencia en el sitio FWEET. Este es un sitio dinámico que crece, se construye con cada aporte que pase el filtro de su creador, Raphael Slepon.

Para las ediciones más recientes del *Panorama de Finnegans Wake*,²³ Augusto de Campos volvió a traducir el mismo fragmento de *Finnegans Wake* después de un intervalo de 15 años, obteniendo resultados bastante diferentes. ¿Tomaría el desafío de elegir un pequeño fragmento de su traducción y volver a traducirlo? Sería una buena forma de ver el postulado de que el texto y el traductor (o lector) se mueven continuamente.

Podría ser. No sé si cambiaría muchas cosas hoy porque no ha pasado tanto tiempo desde que se publicó el libro. Hubo una segunda edición donde revisé y cambié muchas cosas, aunque nada sustancial. De hecho, una de las críticas del crítico que me criticó sin leer, es que puse “macri” por “machree” (una similitud sonora entre nuestro presidente Macri y el cariñoso “mi querida” en irlandés o el “ma chérie” en francés). Esto no lo cambiaría, por ejemplo. Solo un argentino entendería los chistes, guiños o alusiones. Dentro de quince años, si estoy, con mucho gusto. Acá le doy la lista completa de las alusiones a cosas o personas o situaciones que solo un argentino puede captar:

²² Alusión al libro *Opera aperta* del escritor italiano Umberto Eco. [Nota del entrevistador]

²³ Esta es la primera traducción al portugués de extractos de *Finnegans Wake* por los hermanos Campos en 1962. Después de eso, ha sido publicado una traducción completa de Donald Schüler (1999-2003) y dos de Dirce W. do Amarante, *Para ler Finnegans Wake* (2009) y *Finnegans Wake (por um fio)* (2018). [Nota del entrevistador]

Nombres argentinos emergentes del *Finnegans Wake*

- menem
- macri
- massa
- saer
- mujica
- insaurralde
- wanda nara
- berni
- nismann
- suris
- horangel
- fariña
- jorge urso
- bellande
- tusam
- donda
- alak
- rial
- aira
- macalister
- elaaskart
- discepolino
- sabattini
- fontanarrosa
- magneto
- kicillof
- nuncio

Otros

- La refalosa
- Twitter

- Quark
- Griesa
- Bahiense
- Calafate
- Reñaca

Frases

- ¡A ti nos debemos, Cris! ¡Realeza en cuclillas!
- Chiquilín de Bachín
- Billetera mata galán
- ¡Lilita bolero, burlas la ley!

Si *Finnegans Wake* fue un desafío después de que se terminó la traducción de *Ulysses*, ¿qué puede motivarlo ahora? Entiendo que también tradujo *A Portrait of the Artist as Young Man* ¿Desea publicarlo? ¿Tiene nuevos planes para la literatura?

Traduje *A Portrait* a pedido de Edgardo, pero después Edgardo decidió no publicarlo porque la traducción existente era, para él, inmejorable. Me sirvió muchísimo para las otras traducciones. El texto está disponible y si hay interés quizás alguna vez se publique.

Después de traducir *Finnegans Wake* seguí con una obra de Raymond Queneau que se llama *Le chiendent*, después traduje *The Sinking of The Odradek Stadium*, de Harry Mathews, *La Disparition*, de Georges Perec (sin “A” y sin “E”) y *Old Angel Midnight*, de Jack Kerouac. Todas estas traducciones están esperando autorizaciones de los respectivos agentes y herederos literarios. Es una lástima, pero hay que tener paciencia. También escribo novelas y cuentos. Una de mis novelas, *Rapsodia*, será publicada por El Cuenco de Plata en noviembre. Después vendrá una novela lipogramática que se llama *Cartas amargas*.

Para terminar, ¿puede citar los pasajes favoritos de su traducción de *Finnegans Wake* y explicar por qué?

Son demasiados, pero van estos dos de *Finnegans Wake*:

Ante una sugerencia semejante la única respuesta respetable es afirmar que hay ciertas aseveraciones que no tendrían que existir, y uno quisiera tener la esperanza de que le fuera posible añadir, que no tendría que estar permitido que fueran hechas. (33.20-23).

¿Por qué? Porque en la vida cotidiana suelo usarla como respuesta a cualquier cosa que me causa gracia y suelo dejar perplejo a mi ocasional interlocutor. Úsela usted y verá qué práctica es.

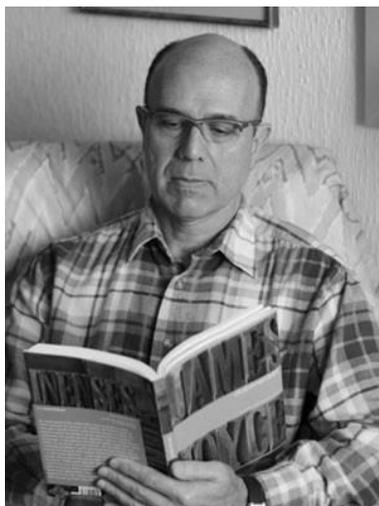
Y este otro fragmento, que quiero mucho:

No, así que oyúdame Petault, no se trata de una ineficaz blanjacintinosa disputa de manchas y borrones y barras y balones y aros y serpenteos y notas yuxtapuestas vinculadas por arranques de aceleraciones: sólo que se le parece tanto como el mismo demonio; y, seguro, tenemos realmente que estar agradecidos de que en esta hora deletérea del alba de las moscas bosteras tengamos siquiera un trozo de papel escrito con tinta seca para mostrarnos al menos a nosotros mismos, tálalo o lífalo, (y nos abandonaron a nuestra suerte como el pescador de almas cuando sacó el gato del bote) después de todo lo que perdimos y lo que saqueamos de aquello incluso en los más hidimulados rincónitos de la tierra y todo lo que ha atravesado y por todos los medios, después de un gran beso al suelo en Terracussa y para guerra suerte con nuestras sobras echadas alhom al homeplato, aferrarnos a eso con manos de ahogado, esperando contra toda esperanza que, por la luz de la filosofía, (¡y ojalá que ella nunca nos folsage!) las cosas empezarán a aclararse un poco de una manera u otra dentro de la próxima querella de un ahora y a la horca con ellos como que diez a uno lo serán también, si el cerdos place, como deberían categóricamente además, ya que, estrictamente entre nosotros hay un límite para todas las cosas así que esto nunca servirá. (118-119.31-10).

¿Por qué? Porque cada vez que lo leo me conmueve. Eso sí, estos fragmentos, como todo *Finnegans Wake*, deben ser leídos en voz alta y con una sonrisa. No hay una sola palabra en serio en todo el *Finnegans Wake*, como dijo Mr. Joyce.

Entrevista com José Roberto Basto O'Shea

Por Emily Arcego¹ e Bruna Silva Fragoso²
Universidade Federal de Santa Catarina



Fonte: *G1*. Bahia. 2015³.

José Roberto Basto O'Shea nasceu em 22 de outubro de 1953, no Rio de Janeiro. A língua inglesa esteve sempre presente na sua vida, devido a influência que recebeu dos seus avós paternos. Sua formação acadêmica foi realizada nos Estados Unidos e, em 1981, começou a lecionar na Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro. Seu ingresso na Universidade Federal de Santa Catarina ocorreu no ano de 1990 e, atualmente, ele atua como professor titular voluntário (aposentado). José Roberto O'Shea é tradutor, escritor e coordenador de estudos sobre Shakespeare há mais de 23 anos. Além disso, é considerado um dos maiores pesquisadores nacionais da obra shakespeariana e seu processo tradutório para o português do Brasil. Não obstante, já traduziu mais de 40 livros de outros autores, como James Joyce,

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET/CAPES - UFSC). E-mail: arcegoemily@gmail.com.

² Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura (PGLit/CAPES - UFSC). E-mail: bruna.s.fragoso@gmail.com

³ *G1*. *Teatro Vila Velha recebe pesquisador para discutir obra de Shakespeare*. Bahia, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2015/07/teatro-vila-velha-recebe-pesquisador-para-discutir-obra-de-shakespeare.html>. Acesso em: 12 set. 2019.

D. H. Lawrence, Richard Yates, Conrad, W.H. Auden, Flannery O'Connor e Kathleen McCracken.

Algumas das suas traduções em versos e anotadas de peças de Shakespeare são: *Antônio e Cleópatra*; *Péricles de Tiro*; *Hamlet, o Primeiro In-Quarto*; *Os Dois Primos Nobres* (antes inédita no Brasil); *Tróilo e Créssida* (no prelo); *Tímon de Atenas* (concluída); e *As Alegres Comadres de Windsor* (em progresso). A peça *Cimbeline, Rei da Britânia* ganhou o Prêmio Jabuti (2003).

A entrevista com José Roberto O'Shea, realizada em 2019, teve como motivação entender melhor o processo de tradução de *Dubliners*, de James Joyce, que O'Shea traduziu por duas vezes (1993 e 2012). Desta forma, a entrevista foi concedida presencialmente. A transcrição foi realizada pelas autoras, mantendo as marcas orais de O'Shea.

Como surgiu a oportunidade de traduzir James Joyce? Antes de traduzi-lo, você possuía conhecimentos sobre o autor ou a obra?

Foi um convite da Editora Siciliano, em 1990. Pedro Paulo Sena Madureira, que trabalhava na editora como um dos editores na época, me convidou para traduzir *Dubliners* e depois o *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Como eu pedi um ano e meio e ele tinha mais pressa, então encaminhei o *Retrato* para a Bernardina Pinheiro e ela fez a tradução no mesmo tempo, eu aqui em Florianópolis, no *Dubliners*, e ela no Rio, no *Portrait*, nós até interagimos, trocamos ideias, no início dos anos 90. Até escrevi a orelha do *Retrato* que ela traduziu. Solicitaram desde o início introdução, paratexto... Eu já tinha um PhD em Literatura Norte-Americana, que eu consegui na Universidade de North Carolina, Estados Unidos, já tinha um mestrado em Literatura Ocidental na American University, já tinha feito um seminário só de James Joyce no doutorado com o Weldon Thornton, que é um dos grandes especialistas de Joyce no mundo, autor do livro *Allusions in Ulysses*. Estudei toda a obra do Joyce com o Weldon, que inclusive está citado na introdução do *Dubliners*. Eu agradeço a ele porque esclareceu dúvidas e consultei o material. [O entrevistado lê um excerto do livro no qual o tradutor agradece ao especialista de Joyce].

Durante o processo tradutório, quais foram os materiais utilizados para auxiliar na tradução? Você costuma fazer glossários ou recorrer a outras traduções tanto em português quanto em outro idioma?

Na primeira tradução, de 30 anos atrás, não tinha muito material. Eu peguei anotações da minha edição, que já era uma edição anotada, e glossários. Assim peguei o livro do Weldon, *Allusions in Ulysses*, que, embora fosse sobre *Ulysses*, tratava muito sobre a questão da linguagem e do estilo do Joyce. Na segunda tradução, aí já foi diferente, eu pude... mudei até meu *copy text* porque já tinha saído uma nova edição do *Dubliners* toda anotada, ilustrada, e eu ganhei esta edição das mãos do sobrinho do Joyce, que me convidou para ir à Dublin para falar sobre a minha tradução, isso em 1997, já faz mais de 20 anos. Ele me convidou lá, e eu fui e... ele me deu de presente, tinha acabado de sair essa edição ilustrada, anotada, uma beleza, é uma edição crítica, imensa, e aí eu mudei meu *copy text* porque a minha edição anterior não tinha sido essa. Aí eu peguei essa nova edição, e ela tinha muito mais paratexto do que estava disponível antes. Eu também li as cartas dele editadas por Stuart Gilbert, eu tinha lido também a biografia dele do Richard Ellmann, com toda a parte que trata de *Dubliners*. Tinha lido também o Harry Levin, que tinha escrito muito sobre *Dubliners*, para tentar entender o romance, a estrutura, aquelas famosas divisões do romance de infância, adolescência, idade madura e vida pública. Então... mas entre a primeira tradução, que foi início dos anos 90, e a segunda, que foi no início dos anos dois mil, já 2010, passaram-se 20 anos. Eu mudei até o *copy text*. Já tinha havido bastante coisa nestes 20 anos, já bastante obras de referência. Como na primeira tradução só tinha a tradução do Hamilton Trevisan em português, eu estudei profundamente aquela tradução, eu li cada linha, levei muito a sério o trabalho dele. Eu não sabia que o Tristão da Cunha tinha traduzido uma parte do “The Dead”, então eu só tive acesso ao Hamilton, e ali eu estudei bem, e eu me vali do trabalho dele. Ele desbravou um terreno para todos nós que viemos depois. Eu acho que nós, que estamos na academia, que estamos habituados à pesquisa, e a gente tenta não reinventar a roda, eu acho que nós temos que saber valorizar os avanços que foram feitos antes de nós, os acertos e os erros, né?! Porque assim o conhecimento avança, um pesquisador, um pensador tenta de alguma forma ficar de pé nos ombros do anterior e dar um passo para cá, para lá, para direita, para a esquerda ou para frente a partir do que já foi pensado. Como diz um colega meu que está na Inglaterra, a gente que trabalha com pesquisa tem que se lembrar que “You can’t unthink what has been thought” (Não se pode “despensar” o que foi pensado) [O entrevistado repete a frase, ressaltando que é um neologismo]. Se a coisa já foi pensada, você precisa levar em consideração, né?! Então eu estudei muito a tradução do Hamilton. Durou um ano e meio a primeira tradução e um ano a segunda porque, como eu digo nesta introdução, quando a Editora Hedra me contratou para fazer uma revisão daquela outra

tradução e, no início, eles me disponibilizaram eletronicamente o texto, fizeram um scanner porque eu não tinha eletronicamente, aí então eu comecei a tentar fazer uma revisão, mas foi impossível, eu digo isso na introdução aqui. Logo eu avisei para eles, “olha vai ser uma nova tradução”, 20 anos se passaram, eu tenho novas fontes, uma nova cabeça, eu amadureci 20 anos... Então, acabou sendo uma nova tradução mesmo, eu mudei o *copy text*, por exemplo, só aí você imagina...

Houve alguma restrição ou imposição pela parte editorial? Quanto tempo levou para traduzir o livro *Dubliners*?

Na primeira tradução, os editores sugeriram que não houvesse consulta e que fosse feita uma tradução original. Porém, eu não considerei a sugestão, tanto que estudei muito outras fontes, inclusive a primeira tradução feita para o português brasileiro de Hamilton Trevisan.

Qual traço ou vocabulário de James Joyce você considerou interessante na tradução? Se você tivesse a oportunidade de retraduzir este livro, haveria alguma coisa que mudaria?

Duas questões fundamentais aí: a questão do estilo, primeiro, a cadência da prosa dele, que é uma coisa extraordinária. Você vê que o *Dublinenses*, ele começou a escrever em 1904 e publicou em 1914. Então leva dez anos porque foi uma saga a publicação disso, você sabe... Como é uma obra de início de carreira, comparada com *Ulysses* e *Finnegans Wake*, você já tem traços, por exemplo, na questão da pontuação, porque o Joyce, ele não gostava muito de pontuação, ele acreditava e conseguia realizar que a cadência da prosa se instalasse por meio das palavras em si, da pulsação da prosa, e que ele podia prescindir da pontuação. Então, já aqui ele só pontua quando a ausência da pontuação produz um caos em termos de entendimento, ou seja, prejudica o entendimento ou produz uma ambiguidade não intencional. Então, ele quase nunca utiliza vírgulas desnecessárias. Isso, claro, vai chegar ao extremo, por exemplo, em todo fluxo de consciência de *Ulysses*, no 18º episódio, que é o da Molly, que são cerca de 40 páginas sem uma vírgula, um ponto... não tem nem parágrafo... só prosa, prosa, prosa, não tem uma quebra de parágrafo, muito menos vírgula ou ponto. Se você ler aquilo com o mínimo de sensibilidade, você vai perceber que aquilo se resolve sintaticamente a despeito de pontuação. Então, essa maestria dele de conseguir orquestrar a prosa a despeito da pontuação já está instalada aqui.

Inclusive, no *Dubliners* o tipógrafo acrescentou muitas vírgulas e quando a obra retornou para Joyce, ele cortou centenas delas. Então é um traço dele, ele evita a utilização de pontuação desnecessária. Outro traço de Joyce é o uso, por exemplo, dos dois pontos dentro de uma oração, dentro de um período composto, ele tem uma cláusula, uma *clause*, e os dois pontos, aí tem uma outra *clause* e outros dois pontos, às vezes outra *clause* e outros dois pontos. Ele usa assim os dois pontos, dentro de um período composto, em vez de ponto e vírgula ou vírgula, sabe? Então é uma característica dele. Outra coisa é a repetição de palavras, ele repete palavras, nomes ao invés de pronomes. Essas repetições, essas anáforas, todas têm a ver com cadência, com som, então isso tudo precisa ser preservado. Você não pode substituir pronome por um nome para ajudar a esclarecer de quem se trata, ele ou ela, dizer, por exemplo, Gabriel ao invés de “ele” porque aqui ficou um pouco distante, você está querendo ajudar o leitor a saber que esse “ele” é o Gabriel, por exemplo. Não dá para fazer isso. Você tem que respeitar as excentricidades do autor porque essas excentricidades são o delinear da obra igual ao autor, são a impressão digital do autor. Se você apagar, você apagou o traço do estilo do autor. Então eu sempre dou de exemplo a abertura do “Eveline”, uma coisa linda que ele escreve: *she sat at the window watching the evening invade the avenue*. Olha que coisa, né? Uma oração não tem ponto não tem nada, eu traduzi: “Sentou-se à janela vendo a noite invadir a avenida”. Eu mantive essas aliterações do “v” [o tradutor repete a frase em inglês dando ênfase ao som do “v”]. Então, isso para ele, na prosa do Joyce, é música, é cadência, é ritmo. Então essa característica tem que ser observada e só depende de você. Se não, é como dar para o seu leitor uma bala para ele chupar com papel e tudo... ele não vai sentir o gosto da bala, tens que tirar o papel para ele sentir o gosto. Então as características do estilo dele são muito importantes. Ao retraduzir, mudei algumas coisas, como o *copy text*, o título de alguns contos, se você comparar com a tradução anterior, mudei o título de dois contos. Sabe que a noção de retradução é utilizada na Tradutologia com dois sentidos pelo menos: uma nova tradução de uma mesma obra, uma retradução de *Dubliners*, e também pode ser uma tradução intermediária, quando você não teve acesso a uma tradução no mesmo idioma, por exemplo, traduzir Dostoiévski a partir de uma tradução francesa, isso está sendo usado nos dois sentidos. Nesse caso, foi uma retradução por mim mesmo de uma mesma obra, a retradução pode ser pelo próprio tradutor ou por outros. Então parece que, conforme [Antoine] Berman diz, uma retradução faz uma obra se aproximar um pouquinho mais do literal, a retradução joga a obra mais para uma estrangeirização. Parece que é isso que o pessoal está descobrindo, quem está estudando retradução. Aliás, o Vitor Alevato do

Amaral estuda muito esta questão da retradução e, no meu caso, eu não fui uma exceção. Eu tenho convicção que a minha retradução foi menos domesticadora do que a minha tradução. Eu acho que, na minha retradução, eu levei o meu leitor mais para o Joyce. Eu acho que a minha retradução é mais estrangeirizadora, parece que isso é um fenômeno que se observa nas retraduições. Eu tinha a impressão que a minha tradução não tinha sido muito domesticante e quando eu fui fazer a retradução mudei de ideia. Na retradução, optei por domesticar menos e estrangeirizar mais.

Uma vez que o objetivo desta dissertação é analisar a tradução a partir de um *corpus* de bebidas presente no conto “The Dead”, como foi traduzir este segmento linguístico? Você acha que as editoras procuram deixar determinadas palavras em língua estrangeira ou procuram aproximá-las do público, tornando o vocabulário mais próximo a realidade das pessoas?

Depende da situação, depende do livro, não dá para generalizar. De um modo geral, com os clássicos, como por exemplo *Dubliners*, que hoje em dia é um clássico, as editoras preferem uma estrangeirização, elas preferem que você deixe o sabor local, por exemplo, no caso das bebidas, que você não traduza. Quando um autor não é considerado um clássico ou está sendo lançado no mercado editorial, aí as editoras pedem o contrário, elas pedem que, se a gente puder domesticar um pouco, é melhor para facilitar a chegada, a entrada desse autor no mercado brasileiro. Então depende um pouco do autor e da obra. Eu estou vendo aqui... [O’Shea folheia sua retradução] eu deixei todas as expressões em gaélico, mas eu boto a nota, tem um pouquinho de paratexto aqui, como por exemplo *sherry*, eu deixei assim e coloquei em itálico, não vou botar “xerez” porque eu acho que isso aqui é o sabor do conto: *sherry*. Então a intenção é você manter o sabor local, mais do que domesticar. Sobretudo com os clássicos, depende da obra também, por exemplo, eu acabei de fazer a minha nova tradução de *Adventures of Huckleberry Finn*, pela editora Zahar. Passei 14 meses trabalhando e saiu pela série: Clássicos da Zahar. Eu ainda estou respondendo a tua pergunta sobre que diretiva você recebe de uma editora em relação à domesticação e à estrangeirização de bebidas, ou seja, o que for de diálogo, de linguagem... Na Zahar eu tive duas experiências interessantes, no *Adventures of Huckleberry Finn*, que é um livro de 1884, do Mark Twain – a edição canadense e britânica, pois a edição americana é de fevereiro de 1885 –, o livro não tem norma culta. É uma narrativa em primeira pessoa, de um garoto de 12 anos, e o Mark diz que é uma autobiografia, então toda história é narrada por ele. Portanto, não existe norma culta porque ele é semiletrado.

Então, desde os primeiros parágrafos, você já percebe questões de desvios, léxico-sintáticos e ortográficos, no segundo parágrafo ele grafa “civilased” com “s” sem itálico e sem aspas, em 1885. O livro ficou proibido um tempão, foi um escândalo. Quando eu fui fazer esse livro, claro, eu tive carta branca para fazer o que eu quisesse em termos de variedade linguística, de tudo, dividir os personagens em três grupos, entre os iletrados, semiletrados e letrados... estabelecer graus de variedade linguística lexical, ortográfica, sintática... Em seguida, a Zahar me convidou para fazer uma nova tradução do *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, uma retradução a partir de uma tradução inglesa, já o *briefing* foi outro, porque no caso do *Aladim* é um romance tradicional, você tem um narrador culto, onisciente, e a variedade linguística, quando ela ocorre, é apenas nos diálogos, isso já estava sendo feito na literatura de língua inglesa desde Chaucer no século XIV. Então eu produzi bastante variedade linguística no diálogo assim dos escravos. Aí a editora deu uma “freadinha”, porque eu queria nos diálogos reproduzir marcas de oralidade de variação linguística do português brasileiro, por exemplo, usar o pronome do objeto, usar o pronome do sujeito depois do verbo ao invés do pronome do objeto, como por exemplo “levar ele”, “entender ele” ao invés de “levá-lo”, “entendê-lo”. Porém, mesmo nos diálogos, a editora pediu para que fossem mais cultos... mesmo quando havia diálogos entre personagens de nível sociocultural mais baixo, porque a narrativa é culta. Então, essa questão varia... dependendo da obra. Mas, de modo geral, quando se trata de clássicos, as editoras permitem que a gente produza variedade linguística ou que a gente tome decisões de não domesticar. Quando é um autor novo, desconhecido, aí a editora quer que seja mais domesticado.

QORPUS

VOLUME 9 NÚMERO 3
DEZ 2019 - ESPECIAL
JAMES JOYCE
ISSN 2237-0617