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

**MARIA TERESA QUIRINO**

# Retratos de tradutores de James Joyce como agentes da tradução literária no Brasil: um estudo de caso

**Versão corrigida: o exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH (Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)**

**São Paulo**
**2012**

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

# Retratos de tradutores de James Joyce como agentes da tradução literária no Brasil: um estudo de caso

**Maria Teresa Quirino**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. John Milton**

**Versão corrigida: o exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH (Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)**

***De acordo*:**

_____
**Prof. Dr. John Milton**

**São Paulo**
**2012**

## Banca examinadora

Presidente:

Prof. Dr. John Milton  (DLM – USP)

Componentes:

Prof. Dr. Donaldo Schüler (UFRGS)

Profa. Dra. Gisele Giandoni Wolkoff (UTFPR)

Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes (Externo)

Prof. Dr. Alípio Correia de Franca Neto (Externo)

## Data da defesa

06 de dezembro de 2012

# Agradecimentos

Esta tese não teria sido elaborada sem o auxílio de vários professores e colegas que me acompanharam nestes anos de pesquisa, oferecendo-me suas críticas, sugestões, incentivo e apoio constantes. Entre eles estão estas pessoas, das quais isento quaisquer falhas neste trabalho e que, por representarem o aprendizado que obtive ao longo deste estudo, agradeço nominalmente o privilégio de ter convivido com elas.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. John Milton, por sua amizade, paciente acompanhamento e confiança na minha capacidade de produzir esta tese.

Aos Professores Edwin Gentzler (University of Massachusetts Amherst) e Vanete Santana (UNICAMP), pela leitura minuciosa do meu relatório e pelas orientações decisivas durante o processo do Exame de Qualificação.

Ao Professor Anthony Pym, co-orientador na Universitat Rovira i Virgili, e à sua família, por aceitarem me receber em Tarragona, dando-me inestimável apoio e acolhida durante o período de bolsa de doutorado-sanduíche na Espanha em 2010.

Aos Professores Andrew Chesterman (Univ. Helsinki) e Daniel Gile (Univ. Lumière de Lyon 2) por seus tutoriais inspiradores durante os eventos do Winter Seminar 2011 na Universitat Rovira i Virgili.

À Professora Heloísa Cintrão (DLCV-USP), pelo estímulo durante a fase inicial de elaboração da tese.

Aos Professores Georges Louis Bastin (Univ. Montreal), Paul Bandia (Univ. Montreal), Alain Marcel Mouzat (DLM-USP) e Élide Valarini Oliver (Univ. California Santa Barbara), por sua atenção e comentários em seus cursos de pós-graduação na USP para a obtenção dos créditos desta tese.

À Professora Anne Fogarty, da University College Dublin, pela concessão de bolsa de estudo e acolhida em Dublin durante os eventos da James Joyce Summer School 2010.

Aos Professores Donaldo Schüler (UFRGS), José Roberto O'Shea (UFSC) e Caetano W. Galindo (UFP) pelas conversas em vários encontros e eventos ligados aos estudos joyceanos.

Aos Professores Wladyr Nader e Moira Andrade, pelas suas preciosas informações sobre o tradutor Hamilton Trevisan e pelo apoio em parte decisiva da pesquisa.

Ao Professor Marcelo Tápia, diretor do museu Casa Guilherme de Almeida, por sua amizade, apoio constante e convite para a realização de oficinas de leitura da obra de James Joyce em tradução assim como para minha participação nos eventos do *Bloomsday* em São Paulo.

A todos os colegas participantes dos encontros das Oficinas de Leitura "James Joyce entre *Nós*: Tradução Brasileira", pelo seu interesse pelo meu trabalho com as obras de James Joyce em tradução e por seus comentários inspiradores para a elaboração da tese.

Ao Esmaeil Haddadian Moghaddam, por seu apoio e amizade em Tarragona, e pela inspiradora troca de idéias proporcionada com seu estudo sobre a agência de tradutores literários no Irã.

À Edite Mendez Pi, do DLM/USP, e à Sandra Albuquerque Cunha, do CITRAT/FFLCH/USP (Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia da USP), por sua atenção para comigo em todas as etapas do curso de Doutorado e dos cursos de extensão.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, Glauco M. Roberti, Afonso Teixeira Filho, Luiza Campos, Nilce M. Pereira, Vera White e Paula "Gorki" Souza Ribeiro pelo companheirismo em várias fases deste trabalho.

Aos meus filhos: André, por sua ajuda financeira em minhas viagens, na compra de livros e pesquisa nos Estados Unidos; Fernando, pela organização das viagens e pelo apoio constante para "não deixar a casa cair"; e Ricardo, por seu companheirismo e ajuda em todos os momentos em que estive ausente para a confecção deste trabalho. Também aos amigos de Sorocaba, Sandra Regina Cardoso, José Carlos Sanches, Marinês Leme de Souza, Paulo Edson Alves Filho, Kátia Hanna e ao "dublinense sorocabano", Stephen Little, pelo incentivo em várias fases deste trabalho.

Aos meus netos, André e Marina, pelos momentos de descanso e de comemoração da vida nos intervalos das atividades de pesquisa.

Ao CEETEPS (Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza) e à ETEC Fernando Prestes de Sorocaba, pela concessão de licença parcial remunerada durante os

quatro anos para a realização desta pesquisa. Agradeço especialmente a atenção de Sonia Maria Gonelli e Clinéia Jaymes Silva para com a documentação do processo de licença.

À CAPES e à Fundación Carolina, na pessoa da técnica responsável Thailisa Sousa Bernardes, pela concessão de bolsa do Programa de Doutorado-sanduíche na Espanha em 2010, possibilitando a pesquisa em museus em Barcelona e na Universitat Rovira i Virgili em Tarragona.

*Last but not least*, agradeço a amizade e o apoio inestimável do Professor Joaquim Mallafrè, por me inspirar com seu trabalho de tradutor de James Joyce em catalão e como professor de tradução literária. Também ao carinho de sua esposa Carme Buixeda Bordallo, por sua acolhida mais que familiar em sua casa em Reus, na Catalunha: *moltes gràcies*.

*In memoriam*, dedico este trabalho à Professora Irene Hirsch, tradutora, amiga e conselheira. Seu exemplo e amizade serão sempre lembrados.

# RESUMO

Por meio da elaboração de um estudo de caso envolvendo as traduções brasileiras de quatro obras em prosa de James Joyce, este trabalho descreve o papel e a história social dos tradutores brasileiros como agentes de inovação cultural por meio de suas traduções, teorias e produções no campo literário brasileiro. A tese destaca o papel individual dos tradutores das obras de Joyce que foram fundamentais na introdução e assimilação da literatura ocidental canônica no Brasil e que também são os responsáveis por incluir o país no centro da cultura moderna. A hipótese deste estudo de caso é que a escolha dos tradutores ao traduzirem obras de Joyce e as traduções produzidas no Brasil a partir de 1945 até o momento da escrita desta tese contribuíram para tornar possível uma teoria de tradução literária eclética, mas de características muito brasileiras e que esta foi sendo edificada a partir do trabalho desses agentes.

**Palavras-chaves:** estudos de tradução - agentes da tradução -tradutores – historiografia - teorias de tradução – *habitus*

## ABSTRACT

By building a case study of Brazilian translations of four works in prose by James Joyce this study describes the role and social history of Brazilian translators as agents of cultural innovation through their translations, theories and production in the Brazilian literary field. The thesis stresses the role of individual translators of Joyce's works who have played a key role in the introduction and assimilation of canonical Western literature in Brazil and are also responsible for including the country at the center of modern culture. In my case study, the hypothesis is that the translator's choice of translating Joyce's works, and the translations produced in Brazil from 1945 until the time of this thesis have helped make possible an eclectic but also a very characteristic Brazilian theory of translation, and that it has been possible to be built from the work of these agents.



**Key words:** translation studies – comparative literature – literature in English - reading – critics – translation agents – *habitus*

## Lista de ilustrações

Retrato 1 - Antoine Berman .....33
Retrato 2 - Daniel Simeoni .....37
Retrato 3 - Haroldo de Campos .....77
Retrato 4 - Augusto de Campos .....106
Retrato 5 - José Geraldo Vieira .....115
Retrato 6 - Hamilton Trevisan .....151
Retrato 7 - Antônio Houaiss .....173
Retrato 8 - José Roberto O'Shea .....199
Retrato 9 - Bernardina da Silveira Pinheiro .....219
Retrato 10 - Donaldo Schüler .....233
Retrato 11 - *As meninas* de Velázquez e *As meninas* de Picasso .....256

## Lista de quadros

Quadro 1 - Obras publicadas de José Geraldo Vieira .....118
Quadro 2 - Obras publicadas de Hamilton Trevisan .....154
Quadro 3 - Obras publicadas de Antônio Houaiss .....178
Quadro 4 - Obras publicadas de José Roberto O'Shea .....201
Quadro 5 - Obras publicadas de Bernardina da Silveira Pinheiro .....221
Quadro 6 – Obras publicadas de Donaldo Schüler .....235

## Lista de gráficos

Gráfico 1 – Relação entre obras traduzidas e própria de José Geraldo Vieira .....128
Gráfico 2 - Relação entre obras traduzidas e romances de José Geraldo Vieira .....132

# Sumário

**Agradecimentos** .....4
**Resumo** .....7
***Abstract*** .....8
**Listas de ilustrações, quadros e gráficos** .....9
**INTRODUÇÃO** .....11
1.1 Pressupostos teóricos e hipóteses: considerações metodológicas .....21
1.1.1 **Antoine Berman** .....33
1.1.2 **Daniel Simeoni** .....37
1.2 Agência e Estudos de Tradutores: *habitus* .....40
**2. CASOS DE AGENTES / TRADUTORES DE JOYCE NA EUROPA E NO BRASIL** .....49
2.1 França .....52
2.2 Alemanha .....57
2.3 Catalunha .....63
2.4 Portugal .....67
2.5 Retraduções no Brasil .....70
**3. O ESTUDO DE CASO: Tradutores Brasileiros de *Dubliners* (1914), *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce** .....77
3.1 Haroldo de Campos: *Panaroma do Finnegans Wake* (1962) .....79
3.2 Augusto de Campos: *Panaroma do Finnegans Wake* (1962) .....106
3.3 José Geraldo Vieira: *Retrato do Artista Quando Jovem* (1945) .....115
3.4 Hamilton Trevisan: *Dublinenses* (1964) .....151
3.5 Antonio Houaiss: *Ulisses* (1966) e *O Gato e o Diabo* (1995) .....173
3.6 José Roberto O'Shea: *Dublinenses* (1993/2012) e *Stephen Heroi* (2012) .....199
3.7 Bernardina da Silveira Pinheiro: *Um Retrato do Artista Quando Jovem* (1992) e *Ulisses* (2005) .....219
3.8 Donaldo Schüler: *Finnicius Revém* (1999-2003) e *Finnício Riovém* (2004) .....233
**4. CONCLUSÃO** .....257
**Referências bibliográficas** .....262

# 1. INTRODUÇÃO

"...este texto que nos faz pensar"

Donaldo Schüler, em dedicatória manuscrita no primeiro volume de

*Finnegans Wake/Finnicius Revém*, 15/06/2008.

O ano de 2012 certamente figurará na história da tradução literária como o ano de James Joyce. Cessados os direitos autorais de seu neto, Stephen Joyce, para a publicação de traduções do *Ulysses* de 1922, o mundo comemorou em festa o *bloomsyear* tradutório. Só no Brasil tivemos neste ano o lançamento de quatro traduções: um *Ulysses*, "irmão" verdadeiramente brasileiro, por Caetano W. Galindo, e dois novos *Dublinenses*: um na retradução "em cumplicidade" de José Roberto O'Shea, e outro numa nova versão de Guilherme da Silva Braga. Além disso, contamos agora com o nosso *Stephen Herói*, ainda na tradução hamletshakespeareana de José Roberto O'Shea, e a obra *De Santos e Sábios*, na tradução dos "joicistas" André Cechinel, Caetano W. Galindo, Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros. As crianças têm também como se divertir, ou se assustar com Joyce, com o conto *O Gato e o Diabo*, retraduzido diretamente da *bolsa amarela* de Lygia Bojunga e nas cores das ilustrações de Lelis. Adaptações teatrais estão sendo encenadas e estudos acadêmicos sobre a obra de Joyce multiplicam-se em ritmo exponencial. E, quem diria, neste ano de 2012 também pudemos ler o *Ulysses* traduzido num "tuíte", vertido para o inglês e divulgado em jornais de circulação mundial via Internet pelo nosso mago mais acadêmico, Paulo Coelho[1].

Este estudo, no entanto, começou a ser pensado em 2008, a partir da leitura da versão brasileira por Donaldo Schüler de outra obra de Joyce, o *Finnegans Wake*. Tendo como proposta refletir sobre esse e outros textos traduzidos da obra joyceana, o estudo parte de um ponto de vista pouco estudado no Brasil, ou seja, de seus principais agentes de realização, os tradutores. Fica, então, nesta introdução, como minha homenagem ao ano joyceano, o estudo da obra dos seus tradutores Haroldo de Campos, Augusto de Campos,

[1] Cf. notícia disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/61176-o-tamanho-de-ulysses.shtml> Acesso em: 12 ago. 2012.

José Geraldo Vieira, Hamilton Trevisan, Antônio Houaiss, José Roberto O'Shea, Bernardina da Silveira Pinheiro e Donaldo Schüler. E, por meio deles, estendo a homenagem a outros tradutores brasileiros de outras poéticas de Joyce como Alípio Correia de Franca Neto, José Antonio Arantes, Afonso Teixeira Filho e Marcelo Tápia[2].

A justificativa para tal reflexão parece ser óbvia, e um tanto tardia. Afinal de contas, como argumenta Jeremy Munday em *Introducing Translation Studies*: *Theories and Applications*, nenhuma tradução seria possível sem seus tradutores ou intérpretes[3]. E conjeturando com Munday, mesmo que uma suposta tradução da obra de Joyce pudesse ser feita por máquina, e pudesse ser produzida de forma totalmente automatizada, e mesmo que pudéssemos identificar todos os estilos e que fosse apenas esse o problema de traduzir os textos de Joyce, essa tradução automática necessitaria de programadores, operadores e revisores que trabalhassem com os dados e com os produtos/textos-alvos. Munday também estranha que tenha demorado tanto a ocorrer o estudo dos tradutores e que apenas recentemente haja tomado o palco central na pesquisa sobre estudos de tradução em vez dos textos e culturas[4].

Mas já em 2001, Douglas Robinson argumentava, em *Who Translates?*[5], que o problema do apagamento dos tradutores se deve ao racionalismo e ao pós-racionalismo ainda presentes na maioria das teorias de tradução em que o foco dos estudos é a equivalência. O autor do texto-traduzido ainda é aquele que é tomado de maneira sobrenatural pelo autor do texto-fonte. E assim "incorporados", tanto o autor quanto o tradutor ainda são vistos como se escrevessem seus textos racionalmente, e os tradutores como se estruturassem as matérias-primas na reformulação de uma única intenção, a do autor[6]. Essa intenção seria coerente e racionalmente governada para um significado

---

[2] Uma listagem ilustrada com fotos das capas das traduções da obra de Joyce no Brasil pode ser encontrada no *blog* de Denise Botmann "Não Gosto de Plágio" <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br> e no *website* <http://www.visiteirlanda.com/> de Peter O'Neill, bem como em seu artigo "Irish Literature in Brazil since 1888" (O'NEILL, Peter, 2005).

[3] MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 2nd ed. T & F Books UK. Kindle Edition, 2010.

[4] Ibidem, p. 157.

[5] ROBINSON, Douglas. *Who Translates? Translator subjectivities beyond reason*. Albany, NY: State University of New York Press, 2001.

[6] Ibidem, p. 141.

pretendido. Nessas teorias da equivalência, Robinson considera que o tradutor não pode mesmo ter qualquer existência, pois sua maior qualidade seria o de ser invisível[7].

Robinson observa ainda que foi a partir do final da década dos anos 1970 e do começo dos anos 1980, que os estudiosos dos polissistemas e dos estudos descritivos da tradução como James Holmes, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere e Theo Hermans demonstraram os mecanismos "sistêmicos" que controlam a tradução na cultura-alvo, notadamente em termos da regulação da tradução através das normas culturais[8]. Mas, critica Robinson, também o fizeram num nível ainda muito racional e em termos sócio-culturais muito gerais.

Se a tradução deixou de ser pensada como uma atividade realizada por um único agente racional, o tradutor, a partir de um texto criado por um outro agente racional, o autor do texto-fonte, ainda assim os outros agentes, o comissionador da tradução ou o cliente, são vistos como guiados pela razão, como se apenas decidissem ter o texto-fonte traduzido para a língua-alvo, e procurassem um agente coletivo ou individual (o tradutor) para então realizar a tradução. Cada membro entre esses agentes realizaria esse trabalho também racionalmente para dirigir e coordenar as traduções – e geralmente essas tarefas estariam apenas relacionadas a problemas linguísticos para a obtenção de um texto-alvo bem sucedido.

A partir da metade dos anos 1980, os teóricos alemães da escola funcionalista dos estudos de tradução, como Katharina Reiß, Hans Vermeer e Christiane Nord entre outros, propuseram a teoria de *Skopos* e começaram a articular as linhas ainda mais racionalistas dos processos sociais pelos quais um texto-fonte chega ao tradutor para ser traduzido e da maneira como é traduzido, e de como a tradução é então disseminada. Mas, como argumenta Robinson, quaisquer que sejam as tarefas que caibam a cada agente individual nesse processo industrial, essas seguem os ditames da razão: a transferência semântica, sintática e/ou pragmática; os ajustes para as diferenças culturais, o gerenciamento da

[7] Ibidem, p. 141-179.

[8] Para uma explicação e abordagem da pesquisa com os Estudos Descritivos da Tradução, ver o trabalho de Irene Hirsch com as traduções da ficção norte-americana no Brasil, em HIRSCH, Irene. *Versão Brasileira: traduções de autores de ficção em prosa norte-americanos do século XX.* São Paulo: Alameda, 2006.

terminologia, a leitura das provas, a coordenação dos ciclos de enviar e receber, a maximização dos lucros, a publicidade, a reputação profissional, etc[9].

Quando se dá a virada desconstrucionista, a qual, segundo Robinson, acontece a partir da publicação do ensaio de Jacques Derrida "Des Tours de Babel"[10] nos anos 1980, os ideais racionalistas, seus métodos e práticas de tradução começaram a ser criticados por vários teóricos pós-estruturalistas. Estes chegaram ao estudo da tradução a partir da leitura não só de Derrida, mas também a partir do trabalho de Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Fèlix Guattari, Hélène Cixous, Julia Kristeva e outros. No entanto, o trabalho da escola desconstrucionista focalizou questões outras que a subjetividade do tradutor. Continuou mais interessada nos textos do que em seus agentes, estudando principalmente a fragmentação ou a indeterminação do sentido, as infinitas regressões da "originalidade" e o desaparecimento dos "textos originais"[11]. Então, novamente, com o desaparecimento do "autor", o tradutor é relegado ao que se pode chamar com Foucault de a "função-tradutor". E como um não-autor[12], tem continuado refém de um construto social que controla suas decisões com mais eficiência do que qualquer subjetividade, ou mesmo humanidade, que lhe possa ser atribuída. Desse modo, dependendo de sua relação com a editora, o tradutor continua a não ter o nome na capa, a ter sua função regida por contratos restritivos e mal pagos e, muitas vezes, a ver seu trabalho modificado aleatoriamente por revisores e pela máquina de produção editorial.

Lawrence Venuti, segundo Robinson, também se apóia firmemente na teoria pós-estruturalista para dar suporte a uma posição bem tradicional, explicitamente racionalista, em favor da visibilidade do tradutor via procedimentos de estrangeirização[13].

Em sua crítica ao racionalismo, Robinson ainda faz referência à teórica brasileira Else Vieira (1998) como sendo também uma pós-estruturalista que lê o Movimento da Antropofagia, lançado por Oswald de Andrade na década de 1920, para o transformar de

---

[9] ROBINSON, 2001, p. 141.

[10] Traduzido no Brasil em 2002 por Júnia Barreto, como DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, reimpressão em 2006.

[11] Ver as considerações de Rosemary Arrojo em *Oficina de Tradução: A teoria na prática* (ARROJO, 1999).

[12] PYM, Anthony. "The Translator as Non-Author, and I Am Sorry About That". Texto disponível no *website* do autor: http://www.tinet.cat/~apym, 2009. Acesso em: 11 abr. 2010.

[13] Cf. VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility* (1995) e *The Scandal of Translation* (1997).

maneira grotesca, sob a bandeira do "canibalismo"[14] ou da "intradução", a obra dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Silviano Santiago nas décadas de 1970 e 1980[15].

Ainda segundo Robinson, Anthony Pym também toma as idéias do pós-estruturalismo para fundamentar sua abordagem econômica e fundamentalmente racionalista para a tradução, propondo métodos científicos para o estudo da história da tradução e para os problemas de transferência intercultural[16].

E mesmo as recentes teorias feministas da tradução, como as de Lori Chamberlain, Suzanne Jill Levine, Sherry Simon e Luise von Flotow, na opinião de Robinson, tentam desatar os nós patriarcais usando as ferramentas pós-estruturalistas.

Robinson reconhece, no entanto, que também suas obras *The Translator's Turn* (1991), *Translation and Taboo* (1996) e *Who Translates?* (2001) se apoiam paralelamente no pós-estruturalismo, embora o façam de maneira diferente. Consciente que está sobre toda espécie de contigências sociais, psicológicas e históricas que influenciam a agência tradutória, Robinson propõe uma abordagem mais realista do que racionalista, em que não existe o perfeito controle sobre o trabalho do tradutor. Assim, tenta ajustar os modelos teóricos à realidade dos modelos de "agência desagregada", que é a sua proposta para estudar a subjetividade do tradutor.

O único trabalho que Robinson considera como relevante ao lidar com a subjetividade do tradutor de maneira pós-moderna, ou pós-racionalista de fato, é o do estudioso lingüista francês Daniel Simeoni, com a noção de "*habitus* em mosaico", proposta em seu artigo seminal de 1998, "The pivotal status of the translator's habitus"[17], derivada do pensamento sociológico de Pierre Bourdieu. Para Robinson, a noção bourdieusiana do *habitus* é a de que "nós somos o que fazemos": todas as práticas da nossa vida social, inclusive as de conversar e interagir com os outros, nos moldam e fazem de nós quem e o que somos, isto é, "habitamos os espaços sociais da nossa vida por meio do que fazemos"[18]. E o que fazemos socialmente constitui um tipo de personalidade social que, por sua vez, se estende psicológica e socialmente sobre toda a rede de pessoas, lugares e ocasiões à nossa volta, interferindo seja com quem ou com o que interagimos.

---

[14] Cf. VIEIRA, 1998.
[15] ROBINSON, 2001, p. 143.
[16] Ibidem, loc. cit.
[17] SIMEONI, Daniel. "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", in *Target* 10.1, 1998, p. 1-39.
[18] ROBINSON, op. cit., p. 143.

A posição de Robinson se associa à de Simeoni na preocupação com a fragmentação e com a "dispersão" da subjetividade do tradutor por largas redes psicossociais, "canalizadas" no tradutor pelas ideologias que são dominantes na sociedade contemporânea.

Minha abordagem neste trabalho, porém, não vai tentar explicar a subjetividade dos tradutores estudados nesta tese, à maneira de Robinson, ou seja, buscando as razões de sua agência desagregada ou desagregadora. Meus objetivos, embora ambiciosos no seu conjunto, ao escolher tratar dos tradutores de Joyce num estudo de caso, estão longe de querer investigar exaustivamente os determinantes ideológicos ou psicológicos de cada um dos agentes tradutores ou dos textos de Joyce por eles traduzidos. Pretendo, em vez disso, estudar as disposições que fazem parte da sua agência tradutória e que se configuram como fator relevante nos estudos de tradução literária, sem voltar ao romantismo da crítica literária de tentar estudar os tradutores como se estudavam os componentes psicológicos do escritor artista.

Na introdução ao número especial do periódico *The Translator* (2005), dedicado aos conceitos bourdieusianos para a sociologia dos estudos de tradução, Moira Inghilleri também considera que a pesquisa que empregue a teorização de Bourdieu, no sentido de "agência", pode nos ajudar a compreender como os tradutores e intérpretes tanto "se implicam quanto são capazes de transformar as formas da prática em que se comprometem"[19].

A obra de Jean-Marc Gouanvic também é importante nesse contexto, ao nos oferecer exemplos de emprego do conceito de *habitus*. Já em 1999, em sua obra *Sociologie de la traduction*, examinava as questões sociológicas nas traduções francesas de ficção científica norte-americana. Em seu artigo "A Bourdieusian Theory of Translation", também no número especial de *The Translator* (2005), investiga o *habitus* de três importantes tradutores franceses de literatura norte-americana, Maurice-Edgar Coindreau, Marcel Duhamel e Boris Vian e sua contribuição para a emergência de tipos específicos de gêneros literários na literatura francesa. A argumentação de Gouanvic é que a atenção para as

[19] "[T]ranslators and interpreters […] 'both implicated in and able to transform the forms of practice in which they engage'". In: INGHILLERI, Moira (ed.) *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, Special Issue of *The Translator* 11.2, 2005, p. 143. (Os trechos sem indicação da autoria da tradução foram por mim traduzidos).

práticas de vida desses tradutores, isto é, seus *habitus*, é crucial para uma compreensão de como eles influenciaram o desenvolvimento no campo literário francês. Gouanvic apresenta o termo *habitus*, explicado por Bourdieu, como parte integral da história individual do tradutor, de sua educação e de suas experiências:

> ...o "habitus", que é o princípio gerador de respostas mais ou menos bem adaptadas às demandas de um certo campo, é o produto de uma história individual, mas também, através das experiências formativas da primeira infância, da história coletiva total da família e da classe.[20]

Embora Gouanvic alegue que escolhas lexicais e prosódicas revelando a "voz" do tradutor "não sejam uma escolha estratégica consciente, mas antes um efeito de seu *habitus* específico, como adquirido no campo literário alvo"[21], a relação entre essas escolhas no texto e a "disposição" do tradutor está longe de ser evidente. O que causa exatamente que um tradutor aja de um determinado modo numa dada situação, e por que um tradutor age diferentemente de outro não são questões formuladas para este estudo de caso. Essas questões têm sido tratadas de um ângulo principalmente linguístico nos estudos estilísticos e psicanalíticos da tradução da obra de Joyce[22].

A sociologia é, portanto, a principal 'new perspective' nos estudos de tradução.

Para Maria Tymoczko (2007), na análise que faz das características da história dos estudos de tradução, o interesse na agência dos tradutores intensificou-se durante o segundo estágio dos estudos descritivos, o que a autora identifica como sendo os dos estudos desconstrutivistas. Assim, à medida que a disciplina dos estudos de tradução vem tomando forma no clima pós-positivista desde a Segunda Guerra Mundial, tem havido um claro movimento de distanciamento do foco primário nas questões técnicas sobre o "como traduzir", em direção a questões éticas mais amplas, muitas das quais dirigem-se à agência e ao poder do tradutor (Tymoczko, 2007, p.189).

Várias abordagens convergiram nos papéis políticos e ideológicos que têm os tradutores, com várias delas movendo-se da análise para a sua programática.

---

[20] BOURDIEU, 1990, p. 91, apud GOUANVIC, 2005, p. 158-159.
[21] GOUANVIC, op. cit., p. 158.
[22] Cf. o capítulo "Translating the evocative spirit in James Joyce" da obra de Tim Parks (1998) e as teses de Lenita Maria Rimoli Esteves (1999) e a de Lourdes Bernardes Gonçalves (2006).

Trabalhando através de estudos de caso, estudiosos como Antoine Berman e Lawrence Venuti promoveram técnicas e estratégias que poderiam atuar como corretivos ao enclausuramento e imperialismo culturais, assim como para outras limitações ideológicas na interface cultural em que age o tradutor. Discutindo primeiramente a partir de seus próprios contextos culturais (França e Estados Unidos respectivamente), Berman (1985) e Venuti (1995), ao tentarem generalizar essas percepções a contextos sociais mais amplos, recomendavam determinadas estratégias de tradução que, eles acreditavam, elevariam o papel dos tradutores como agentes de mudanças culturais. De modo semelhante, os estudos de tradução pós-coloniais do final da década de 1990 focalizavam os papéis que os tradutores desempenharam em situações ideologicamente carregadas, tanto para promover a mudança cultural e política ou para consolidar o poder (BASSNETT e TRIVEDI, 1999; TYMOCZKO, 1999). Ainda outros estudos teóricos têm tentado generalizar esses vários paradigmas para contextos mais abrangentes envolvendo a política, a ideologia e o poder, de maneira a elucidar a agência dos tradutores (PYM, 1998; TYMOCZKO e GENTZLER, 2002). John Milton e Paul Bandia (2009), organizando a obra *Agents of Translation*, apresentam estudos de casos em que os agentes "são muitas vezes indivíduos que devotam grande energia e dedicam a vida pela causa de uma literatura, de um autor ou de uma escola literária estrangeira, traduzindo, escrevendo artigos, ensinando e promovendo a disseminação do conhecimento e da cultura" (MILTON e BANDIA, 2009, p. 1).

O meu primeiro problema é, pois, escolher, entre esses vários campos de estudo da agência dos tradutores, um modelo teórico e um método de análise da agência de tradutores literários e de sua produção que contemple os tradutores brasileiros de James Joyce em prosa e sua agência tradutória no campo literário brasileiro. Esse campo não estaria restrito apenas aos Estudos de Tradução literária, mas envolveria também os Estudos Joyceanos e a teoria literária, além dos estudos linguísticos.

O referencial teórico escolhido para analisar a agência individual dos tradutores brasileiros foi o dos estudos descritivos da tradução (TOURY, 1995; 2004), aliado ao desenvolvimento da teoria hermenêutica da tradução proposta por Antoine Berman (1995/2009) e ao desenvolvimento simultâneo da "sociologia" da tradução que tem investigado o papel do tradutor como agente ativo, apoiada principalmente na teoria do etnógrafo e sociólogo francês Pierre Bourdieu (1993) como interpretada por Daniel

Simeoni (1998) para os estudos de tradução. Para tanto, utilizarei os conceitos bourdieusianos de *campo* (que é o lugar da luta de poder entre participantes ou agentes e que, para nós, estudiosos da tradução, inclui os tradutores), o de *habitus* (a ampla disposição social, identitária e cognitiva dos agentes que estruturam e são estruturados pelo campo) e o de *capital* simbólico e material que pode resultar do *habitus*. Também utilizarei os conceitos de agência textual, paratextual e extratextual como aplicados por Paloposki (2009) em seu estudo de caso sobre a agência de tradutores na Finlândia[23].

O trabalho então se delineia como um estudo histórico, descritivo e cultural para responder às seguintes questões: Quem são os tradutores de James Joyce no Brasil? O que traduziram e o que publicaram além de suas traduções da obra de Joyce? Como aconteceu o fato de traduzirem as obras de Joyce no Brasil? Como era o ambiente sócio-cultural em que produziram suas obras? Como se deu a formação de seus *habitus*? Quais foram os seus papeis como agentes da tradução literária? Quais são as teorias que desenvolvem ou empregam para traduzir a obra de Joyce em português brasileiro?

Perguntas mais específicas estão relacionadas à própria interpretação ou aos problemas que identifico como tais na tradução da obra joyceana, a saber: Como o tradutor lidou com os diálogos em inglês hibérnico do texto joyceano, com a questão dos nomes próprios e topônimos dublinenses, enfim com a tradução da cultura irlandesa, sua história, com o discurso de Joyce, e o que isso representa em termos de teoria e agência dos tradutores?

Outras questões têm a ver com causas e efeitos: por que as traduções de certo tradutor são mais "difíceis", ou possuem um vocabulário mais elaborado? Por que foi traduzido *A Portrait of the Artist as a Young Man* primeiramente no Brasil e não outra obra de Joyce?

O modelo que desenvolverei para responder a essas questões tem a ver com a proposta de Andrew Chesterman para um novo campo de estudos, o campo a que o estudioso chama de "Translat*OR* Studies" em seu artigo de 2009, "The Name and Nature of

[23] PALOPOSKI, Outi. "Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator". In MILTON, John & BANDIA, Paul (ed.). *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009, p. 189-206.

Translator Studies" [24], ou seja, o campo dos Estudos de Tradutores. Esse campo encontra subsídios em várias áreas de pesquisa em Estudos de Tradução: na obra organizada por John Milton e Paul Bandia (2009), em que os tradutores são estudados como agentes da tradução; na obra póstuma de Antoine Berman (1995), em sua ênfase no estudo do projeto do tradutor; em André Lefevere (1992), na relação que o autor estabelece entre a patronagem e os tradutores; nos estudos teóricos e culturais de Edwin Gentzler (1993; 2008); e nos estudos de Theo Hermans, em sua visão sistêmica sobre a tradução literária (1999; 2007). Também considero a abordagem de Anthony Pym (1998; 2009; 2010a) para a composição da história no conjunto de tradutores.

Para desenvolver o modelo, o trabalho está estruturado em quatro capítulos.

No Capítulo 1, descrevo de maneira mais ampla os pressupostos teóricos que fundamentam as principais hipóteses que orientam o meu trabalho. A seguir, trato da explicação dos termos que norteiam a pesquisa e faço as considerações sobre a metodologia empregada para a análise dos dados.

No Capítulo 2, a título de revisão da literatura existente sobre a recepção da obra joyceana na Europa, verifico o papel de alguns tradutores de Joyce em outras circunstâncias culturais, sociais e históricas para contextualizar e inserir o estudo de caso da agência dos tradutores brasileiros de James Joyce.

No Capítulo 3, inicio o trabalho histórico-descritivo sobre a agência de oito tradutores que publicaram traduções da obra de Joyce em prosa no Brasil a partir de 1945, a saber, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, José Geraldo Vieira, Hamilton Trevisan, Antônio Houaiss, José Roberto O'Shea, Bernardina da Silveira Pinheiro e Donaldo Schüler. O estudo se fará por meio da análise de biografias e da elaboração de quadros com os dados coletados sobre suas obras literárias publicadas. O material coletado para estabelecer o *corpus* de análise do estudo de caso compõe-se da documentação obtida por meio de pesquisa biobliográfica em arquivos e bibliotecas, entrevistas tanto em forma de comunicação pessoal como as publicadas, traduções e obra própria publicadas, além de material paratextual e de divulgação na mídia impressa e eletrônica. O capítulo encontra-se dividido em oito seções que contemplam os dados analisados sobre cada tradutor. As

[24] CHESTERMAN, Andrew. "The Name and Nature of Translator Studies". In: *Hermes* – Journal of Language and Communication Studies, n. 42, 2009, p. 13-22.

análises empreendidas apresentam caráter mais qualitativo que quantitativo, devido ao fato de escolhermos trabalhar com elementos de investigação interpretativa. Concomitantemente, faço o levantamento dos resultados da pesquisa, reavalio as hipóteses e respondo as questões levantadas como problemas de pesquisa.

Na conclusão, ao destacar o papel individual dos tradutores das obras de Joyce e recompor os retratos da sua agência tradutória no Brasil, espero que o estudo de caso possa contribuir para o prosseguimento da pesquisa em outras possíveis aplicações no campo dos Estudos de Tradução.

## 1. 1 Pressupostos teóricos e hipóteses: considerações metodológicas

> "His (Bloom's) logical conclusion, having weighed the matter and allowing for possible error?
>
> That it was not a heaventree, not a heavengrot, not a heavenbeast, not a heavenman. That it was Utopia, there being no known method from the known to the unknown: an infinity, renderable equally finite by the suppositious probable apposition of one or more bodies equally the same and of different magnitudes: a mobility of illusory forms immobilised in space, remobilised in air: a past which possibly had ceased to exist as a present before its spectators had entered actual present existence."[25]

Dentro do mundo de linguagem imaginado por Joyce na composição de *Ulysses*, os personagens Leopold Bloom e Stephen Dedalus interagem em 16 de junho de 1904, de modo que o pensamento lógico de Bloom responda ao pensamento estético de Stephen. Bloom rejeita a dimensão totalmente vertical da experiência, a própria noção de que os céus podem significar. No entanto, nesse universo metafórico de Joyce, informado pela teleologia de sua ficção, é exatamente isso o que as estrelas fazem. Joyce passa do conhecido ao desconhecido do passado, pelo uso de seus modelos históricos e literários e,

[25] JOYCE, James. *Ulysses. (The 1922's text)*. Introduction, Select Bibliography, Chronology, Appendices, Explanatory Notes from Jery Johnson. Oxford: OUP, 1993, p. 654.

assim como Bloom, utiliza o método da paralaxe estelar. Bloom percebe o mundo do ponto de vista antropocêntrico, da sua posição de homem mortal dentro do vasto universo. Mas Bloom não se perde em seus devaneios estelares e volta para casa, para a cama de sua esposa Molly, para a sua vida prática, para o seu futuro dia-a-dia, intercalado por esse seu "Bloomsday".

Tentaremos utilizar o mesmo método empregado por Joyce neste estudo. Com a revisão da literatura produzida pelos tradutores que apresentaram a obra joyceana via tradução na Europa e no Brasil, vamos tentar passar do conhecido para o desconhecido e verificar como os agentes tradutores e editores contribuíram para tornar Joyce um autor "canônico".

O método é em princípio descritivo e tem como problema principal demonstrar a mudança no paradigma do papel dos indivíduos tradutores: mais que o conjunto de agentes na publicação de obras traduzidas, a prática do tradutor literário brasileiro parece estar contribuindo para alterar o *status quo* ainda vigente da teoria da equivalência na invisibilidade do tradutor: de mero ator (invisível e fiel), o tradutor passa a ser co-autor do texto original. Essa mudança será verificada no contexto brasileiro por meio de um estudo de caso em que os tradutores individuais brasileiros da obra de James Joyce em prosa, com suas traduções publicadas a partir de 1945, tiveram um papel chave na mudança desse paradigma. Ao introduzirem e assimilarem a literatura ocidental, esses tradutores tornam-se os agentes responsáveis por incluir o país no centro da cultura moderna.

O *corpus* utilizado para esse estudo de caso historiográfico focaliza, portanto, os agentes que realizaram as traduções de *Dubliners* (1914), *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939), assim como as respectivas retraduções dessas obras no Brasil a partir de 1945.

O levantamento da biografia e produção literária do *corpus* de tradutores e seus respectivos contextos de produção é o procedimento metodológico empregado para descrever suas teorias, seu papel como agentes de inovação cultural por meio de suas traduções. Assim, tentaremos, neste estudo de caso, compor o retrato dos tradutores e sua agência tradutória no contexto da prática social em que essas traduções da obra de Joyce foram publicadas.

Além das traduções, a coleção de dados é composta das obras ficcional e não-ficcional própria e metatextual realizada pelos tradutores. Esse material constitui os dados concretos de análise e foram obtidos através da pesquisa biobibliográfica em arquivos, bibliotecas físicas e digitais, e por meio de entrevistas não estruturadas.

A pesquisa fundamenta-se, portanto, no estudo do indivíduo tradutor como agente da tradução e na centralidade de sua posição na cultura em que desenvolve sua prática.

A relação entre os agentes tradutores e os estudos de tradução é interpretada a partir dos pressupostos teóricos dos estudos desenvolvidos por Andrew Chesterman (2009), Antoine Berman (1995), Daniel Simeoni (1998), John Milton e Paul Bandia (2009) e Outi Paloposki (2009).

Desse modo, o estudo de caso foi primeiramente pensado como possibilidade de dar seguimento à proposta de Chesterman (2009) de desenvolver um campo de Estudos de Tradutores. Fundamentando sua proposta no diagrama desenhado por Gideon Toury (1995, p. 10) para o campo de Estudos de Tradução, Chesterman revisita o artigo de James Holmes de 1988[26]. Holmes propunha, nesse artigo, um nome para os Estudos de Tradução, bem como delineava a natureza desses estudos. Chesterman, do mesmo modo, delineia os pressupostos para um novo campo de estudos para o qual sugere o nome de "Transla*TOR* Studies". Na área de "Translation Studies", esse novo campo pertenceria, na terminologia do diagrama de Toury, ao ramo de estudos "puros", "teóricos" e "parciais", e seriam "restritos" tanto em relação ao seu meio de expressão[27], isto é, à produção textual interlingual de traduções, quanto em relação ao seu tempo histórico de produção. No presente estudo de caso, esse tempo histórico corresponde ao intervalo que vai desde a primeira tradução da obra de James Joyce realizada no Brasil em 1945, até o presente ano de 2012, data da publicação das últimas traduções e retraduções da obra pelos tradutores que constam do *corpus* desta tese.

Em minha dissertação de mestrado de 2007[28], cujos objetivos eram principalmente descrever como foram traduzidas as primeiras versões de *Ulysses* em francês, espanhol e português, verifiquei que as características textuais variavam muito de tradutor para

---

[26] HOLMES, James S. (1988): "The Name and Nature of Translation Studies". In VENUTI, Lawrence. (ed.) *The Translator Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2004, 180-192.
[27] CHESTERMAN, 2009, p. 19.
[28] QUIRINO, Maria Teresa. "Uma odisséia tradutória do *Ulysses*: Análise de traduções da obra de James Joyce", Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

tradutor, embora todas as traduções analisadas correspondessem semântica e literalmente ao texto em inglês, o que me induziu a pensar na possibilidade de equivalência entre as traduções. Mas ao comparar os textos daqueles tradutores, verifiquei que em cada cultura, Joyce tem a voz de seus tradutores. Verifiquei também que cada tradutor evidenciava seu diferente estilo e interpretação em sua atividade tradutória. O que consigo ver hoje é que as primeiras traduções de *Ulysses*, embora imperfeitas ou até mesmo com "erros", estão cada uma a seu modo muito "próximas" do texto de Joyce.

Darei sequência à investigação neste trabalho, cujo objetivo agora é tentar observar por que essas traduções não se equivalem. Farei isso primeiramente a partir da análise da história de como essas traduções da obra de Joyce foram produzidas e apresentam relevância na história moderna européia e qual o papel dos próprios tradutores como os agentes dessa relevância, agindo não apenas para dar continuidade à obra de Joyce em outras línguas e culturas mas, de maneira ímpar, como têm contribuído para os estudos da teoria tradutória e literária.

Procurarei neste trabalho descrever o processo tradutório de seus agentes, em especial, a de seus tradutores, e mostrar a relação do texto traduzido com as circunstâncias externas de produção dessas traduções, ou seja, de maneira extrínseca, no nível do evento de tradução proposto por Toury (1995, p. 249), nas condições sócio-culturais do contexto da língua-fonte e alvo e na história biobibliográfica dos tradutores constantes do *corpus*. De maneira intrínseca, a relação estará no próprio dizer e fazer de seus tradutores, isto é, em seu discurso paratextual e ensaístico. No entanto, a prioridade da pesquisa agora não é para o aspecto textual, tanto do texto-fonte quanto das traduções, mas sim os aspectos sócio-histórico-culturais da produção de seus tradutores. Como afirma Chesterman:

> [N]os Estudos de Tradutores, os textos são secundários, os próprios tradutores é que são prioritários; essa prioridade leva a questões de pesquisa bem diferentes. (Isso não significa negar que a pesquisa orientada ao produto não possa revelar aspectos interessantes sobre as pessoas por trás dos textos.) [29]

[29] "[I]n Translator Studies, texts are secondary, the translators themselves are primary; this priority leads to quite different kinds of research questions. (This is not to deny that product-oriented research can reveal interesting things about the people behind the texts.)" In CHESTERMAN, 2009, p. 15-16)

Foi justamente a partir da observação de que muitos trabalhos de pesquisa sobre as traduções da obra de James Joyce, feitas até o momento no Brasil, delegam à parte textual da pesquisa seu maior esforço explanatório[30], que me instou a buscar nos próprios produtores desses textos e em seu ambiente sócio-histórico a principal motivação para as diferentes equivalências encontradas nos textos analisados na minha dissertação de Mestrado.

A parte descritiva do trabalho foi realizada por meio da pesquisa biobibliográfica, buscando os efeitos textuais que essas traduções parecem ter tido na produção tradutória e de própria autoria de seus tradutores. Esses efeitos são depois interpretados a partir de suas condições sócio-históricas e culturais de produção.

Definir precisamente o que é um efeito não é muito fácil, mas tentarei mostrar os efeitos textuais interpretados em amostras de tradução em suas características discursivas e também no dizer dos tradutores.

Acredito que as hipóteses não poderão ser testadas no âmbito deste trabalho, uma vez que a própria metodologia escolhida para compor seu modelo de análise (baseado nas premissas dos estudos sociológicos e descritivos da tradução) difere de abordagens culturais, linguísticas e semióticas.

No entanto, no que concerne às hipóteses, segundo Williams e Chesterman (2002), elas são relevantes, mesmo que não sejam de imediato testadas porque, indo além do particular, sugerem maneiras de generalizar, de compreender melhor e de relacionar um determinado projeto de pesquisa a outro trabalho na mesma área (WILLIAMS e CHESTERMAN, 2002, p. 73).

A principal hipótese, neste trabalho, é que ao traduzirem a obra de James Joyce, os tradutores brasileiros contribuíram para tornar possível uma teoria de tradução literária eclética, mas de características muito brasileiras, e que esta foi sendo edificada a partir do trabalho desses agentes.

---

[30] Minha própria dissertação de Mestrado (2007) possui essa característica, assim como os artigos publicados em que aplico os conceitos teóricos da "analítica negativa" de Antoine Berman em *A Tradução e a Letra, ou o Albergue do Longínquo* (2007), as teses de Esteves (1999) e de Gonçalves (2006) já mencionadas, os artigos publicados em vários números de *Cadernos de Tradução* (UFSC) desde 1996 e os do recente periódico acadêmico digital, *Scientia Traductionis*, também da UFSC, em seu número 8, de 2010, dedicado à análise de traduções da obra de James Joyce.

Outra hipótese, de teor mais específico ao estudo de caso, é que empregar o método sociológico de estudar os tradutores de Joyce é mais importante do que apenas estudar os textos traduzidos. Além disso, incluir o agente tradutor no centro do estudo é trazer a dimensão humana para compreender o processo tradutório e as próprias traduções. Nesse sentido, as traduções da obra de Joyce são o resultado do que já constitui o *habitus* do tradutor, fazendo dele um co-autor e ao mesmo tempo um autor livre e responsável por sua tradução. Estudar os tradutores significaria também um modo de interpretar a cultura brasileira na dimensão histórico-sociológica em que eles se inserem.

As tentativas de compreender algum fenômeno muitas vezes começam com uma tentativa de compreender com o que esse fenômeno se parece, ou da maneira como podemos vê-lo numa análise conceitual. Daí a utilidade das metáforas na ciência, até na ciência empírica. Então as hipóteses interpretativas são afirmações sobre questões de pesquisa que têm a ver com o significado, com a definição ou a interpretação. Williams e Chesterman comentam o exemplo do estudo de Michael Cronin (2000). Cronin, ao propor o nome para uma teoria, de "teoria nômade da tradução", baseia-se na idéia de que os tradutores podem ser vistos como nômades. Quando vistos como nômades e viajantes, a metáfora fornece novos *insights* que nos permitem visualizar novas conexões entre campos diferentes da experiência (tradução e viagens, no exemplo dos autores). A questão de pesquisa de Cronin, portanto, tem a ver com a melhor maneira de interpretar o papel cultural do tradutor. Com o que ele se parece? Para Pym, o tradutor está entre as culturas, é o agente intercultural. Essa é outra afirmação interpretativa. John Milton (1998) nos apresenta a visão de Ezra Pound, em que o tradutor se coloca como crítico e como criador:

> [M]uitas das traduções de Pound correspondem à categoria de Dryden de *imitação*. De fato, Pound é conhecido por esse tipo de tradução, *Make It New* (Renovar). E Pound acrescenta seu elemento especial a esse tipo de tradução – a importância do tradutor. O tradutor não segue os passos do original, aspirando a ser seu amigo; em vez disso, ele domina a tradução, colocando seu próprio ser dentro dela[31].

Ainda com relação à metáfora do tradutor como criador e seu papel no contexto literário, faz com que Milton veja Pound com a característica de diretor teatral:

[31] MILTON, John. *Tradução: Teoria e Prática.* São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.118.

> Também importante para Pound é o lugar que a tradução ocupa na literatura e a idéia de tradução como um processo criativo. Diferente dos românticos ingleses, que não consideravam a tradução um processo criador, Pound vê a tradução como a força motriz no processo criativo e como elemento central ao desenvolvimento das literaturas. A criatividade não é um dom que vem de Deus, mas o resultado de prática rigorosa. E a melhor maneira de o poeta praticar e dominar a sua profissão é traduzir. A tradução está também no centro de mudanças e desenvolvimentos em literaturas. É impossível separar uma literatura de outra. As traduções sempre asseguram que estilos novos e idéias sejam transferidas de uma literatura para outra.
>
> Assim Pound trouxe a tradução para o centro do palco literário do século XX.[32]

A hipótese interpretativa, para este estudo, é que o tradutor é o próprio agente na interpretação da obra que traduz. É um agente intrínseco em sua prática tradutória, que o torna como um bom ator ou uma boa atriz. As hipóteses interpretativas estão na base de todas as análises conceituais, e de todas as tentativas de estabelecer definições e classificações de todos os tipos. No entanto, esse tipo de análise é justamente o que critica Daniel Gile (1995/2009), pois quer o trabalho empírico, objetivo, não idealizado, que produz evidências para testar algo. Gile critica o trabalho que apenas classifica e não procura evidências. Prefere a pesquisa sistemática, com muitos exemplos, que procure olhar para todas as evidências, que seja cautelosa, representativa, mas não enviesada. O trabalho a ser realizado aqui vai tentar seguir o caminho do meio, entre a pesquisa empírica e a conceitual.

Os Estudos de Tradução estão repletos de hipóteses interpretativas como estas: "A tradução pode ser definida como... ou deveria ser vista como...". Minha hipótese interpretativa é, portanto, que os tradutores podem ser vistos como agentes, concordando com Milton e Bandia (2009, p.1). A retradução é interpretada aqui como significando diferentemente para os estudos de tradução, sendo melhor estudada a partir dos estudos de retradução (Cf. BERMAN, 1985; MILTON, 2001, 2009; KOSKINEN e PALOPOSKI, 2003) para observar as retraduções da obra de Joyce.

[32] MILTON, 1998, p.119.

Precisamos das hipóteses interpretativas, mas elas não são suficientes para uma disciplina empírica. No entanto, as hipóteses interpretativas subjazem a todas as outras hipóteses, na medida em que elas oferecem conceitos em termos de quais outras hipóteses podem ser formuladas. Para Daniel Gile, mais importante do que as hipóteses seria estabelecer objetivos específicos. Fazer perguntas como: O que eu quero obter com a tese?

No meu estudo de caso, seria o equivalente a perguntar: o que posso encontrar sobre as traduções de Joyce? Sobre os tradutores de Joyce? Posso detectar regularidades na agência tradutória dos tradutores de Joyce? O que acontece se as traduções da obra de Joyce forem mais importantes para entender Joyce do que os próprios estudos teóricos literários sobre Joyce?

O que posso acrescentar à teoria? Segundo Gile, o de que precisamos é uma pergunta, não uma teoria ou hipótese. Mas não posso encontrar a verdade. O que posso esperar é estar consciente do fato. Para isso, procurarei também seguir a hipótese descritiva da classificação proposta por Williams e Chesterman (2002, p. 69 e passim).

Segundo os autores, a hipótese descritiva faz uma afirmação empírica sobre a generalidade de uma condição: é uma tentativa de generalizar. A afirmação descritiva é menos que universal, mas ainda assim é uma generalização. São afirmações feitas em resposta a questões de pesquisa descritiva. Nos Estudos de Tradução, encontramos hipóteses descritivas (as irrestritas) em pesquisa sobre os universais da tradução. No nível mais baixo da generalidade, também as encontramos (as restritas) em pesquisa sobre determinados tipos de tradução ou tipos de texto, ou pares de línguas. Porque o nosso campo é o humano, as hipóteses descritivas são geralmente formuladas como “tendências” em vez de se constituírem como declarações universais.

Minha afirmação como hipótese de tendência descritiva e não-restritiva seria: os tradutores de Joyce tendem a ter um papel relevante na cultura para a qual traduzem. Outra ainda seria que os tradutores de Joyce, dada a dificuldade da obra, tendem a ser mais livres das restrições editoriais do que outros tradutores literários profissionais, na medida em que podem estar mais conscientes quanto às teorias literárias para a interpretação da obra joyceana.

Os dois tipos de hipóteses restantes, segundo Williams e Chesterman, têm a ver com questões de pesquisa começando com questões iniciadas com um “por quê?”. São questões

sobre causas e efeitos. As hipóteses explanatórias começam com o objeto a ser explicado e propõem uma explicação ou uma causa. No meu estudo de caso, essas hipóteses corresponderiam à minha investigação sobre uma determinada característica de uma tradução, pelo uso das notas de rodapé que o tradutor faz, por exemplo. Depois de estudar as questões, talvez por meio de entrevistas com o tradutor, eu deveria ser capaz de propor uma hipótese explanatória para a existência de notas de rodapé nas traduções. E então, teria de generalizar, propor hipóteses que explicariam a existência das notas de rodapé dos tradutores em geral, isto é, as razões de por que os tradutores as usam.

Já as hipóteses preditivas, por outro lado, começam com condições que são pensadas serem causais, e prevêem o fenômeno resultante. Eu poderia fazer previsões sobre a agência e suas explicações: o poder preditivo de uma teoria científica refere-se à sua habilidade em gerar previsões testáveis. Teorias com forte poder preditivo são altamente valorizadas no meio científico porque as previsões podem muitas vezes encorajar o falseamento da teoria.

O conceito de poder preditivo é diferente do poder explicativo ou descritivo (em que fenômenos que já são conhecidos são retrospectivamente aplicados por certa teoria) na medida em que aquele permite um teste prospectivo da compreensão teórica.

A fase de testagem das hipóteses é o que distingue o trabalho científico de outras maneiras de pesquisa para o conhecimento. Idéias, afirmações, argumentos e hipóteses, tudo isso necessita ser testado, de maneira que possam ser avaliados. Especialmente no trabalho empírico, o primeiro passo é o que Williams e Chesterman chamam de "operacionalização" (ibidem, p. 78). Isso significa reduzir a hipótese, que é abstrata, a termos concretos, de modo que ela realmente possa ser testada na prática. No meu caso, para a testagem da minha hipótese de que a agência dos tradutores de Joyce em nível mundial é mais importante de ser analisada do que as próprias traduções, eu deveria ter uma definição de "agência" de uma maneira que pudéssemos medir, torná-la concreta. Neste trabalho, no que concerne à testagem possível nas limitações de um estudo de caso, utilizarei os dois conceitos de agência apresentados em *Agents of Translation*, da obra organizada por John Milton e Paul Bandia: o conceito de agência histórico-cultural e o de

agência textual, paratextual e extratextual. Esse segundo tipo consiste no tipo de agência relacionado a alterações perceptíveis no fazer textual dos tradutores[33].

Aplicarei essa definição de agência para testá-la em meu *corpus* de traduções e retraduções ligadas aos tradutores. Estas são as concretudes que vou medir: definir quais foram as mudanças históricas que ocorreram com as traduções de Joyce em várias culturas em que é mencionado o nome do tradutor. Isto ocorrerá sempre que o tradutor for a causa da mudança. A questão da agência textual, paratextual e extratextual, como no estudo de caso de Outi Paloposki (2009), "Limits of freedom: Agency, choice and constraints in the work of the translator"[34] serão a maneira de verificar essas características nas obras traduzidas por esses tradutores, relacionando-as à própria obra produzida por esses tradutores, isto é, ao seu discurso enquanto "autores"[35] de suas traduções.

Então, operacionalizar, no meu caso, é definir o que quero dizer com agência em primeiro lugar, e testar a hipótese de que os tradutores de Joyce são tão relevantes para a cultura da língua em que traduzem e para a teoria da tradução, quanto o próprio Joyce em relação à literatura mundial e suas teorias literárias.

Uma outra razão para operacionalizar é assegurar a confiabilidade da pesquisa. Desse modo, uma hipótese tem de ser falseável, ou refutável, possível de ser provada que está errada. Assim, na amostra representativa dos tradutores de Joyce que fazem parte do meu *corpus* de análise, deve haver mais tradutores com agência importante do que sem agência.

O modelo de pesquisa foi construído de maneira a explicar o problema da tradução de Joyce no Brasil a partir, não da ordem cronológica de publicação da obra original, mas a de publicação no Brasil por seus tradutores, e a partir da idéia do tradutor como agente da tradução iniciada com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos no Brasil[36].

Para isso, o modelo construído prevê a análise dos agentes tradutores nos dois tipos já especificados por John Milton e Paul Bandia (2009, p. 2), na tradução da obra de Joyce em prosa no Brasil: os que provocaram mudanças no estilo da tradução literária no Brasil,

[33] MILTON e BANDIA, 2009, p. 2.
[34] In MILTON e BANDIA, op. cit., p. 189-208.
[35] BERMAN, 2009, p. 5.
[36] Cf. NÓBREGA e MILTON, 2009.

ampliando a extensão das traduções disponíveis, e os que ajudaram ou tentaram inovar ao selecionarem a obra de Joyce a ser traduzida.

Sendo um modelo que tenta cobrir esses dois tipos de agência, desenvolve-se dentro de uma metodologia própria de pesquisa. Assim, a parte historiográfica será representada pela pesquisa biobibliográfica da produção do agente tradutor e a parte interpretativa da agência ideológico-político-cultural será observada na prática do indivíduo tradutor, bem como nas inovações estilísticas observáveis em trechos da obra traduzida em seu contexto de produção (a agência textual, paratextual e extratextual). Esse é, portanto, o conceito de agência que será desenvolvido nesta tese.

A tese não tem a pretensão, ao abordar como agentes principais da tradução literária o fazer de seus tradutores, de englobar todos os estudos de tradução e de adaptação, uma vez que o campo ainda não se encontra bem estruturado, não possuindo ainda, no dizer de John Milton[37], uma terminologia coesa. Segundo Milton, dado o crescimento do campo, o processo parece estar mesmo em vias de se fragmentar, por sua deficiência em apresentar unidade.

No entanto, acredito que estudar os tradutores e suas produções poderia ser o ponto de partida para uma melhor homogeneidade na disciplina, ou pelo menos, para observar o fato tradutório sob outra perspectiva. Também colocaria o tradutor como o elemento chave na pesquisa dos Estudos de Tradução, dando-lhe assim a visibilidade que vários teóricos, como Douglas Robinson, Michael Cronin, Daniel Simeoni e outros estudiosos da tradução têm mostrado como relevantes nos estudos sociológicos da tradução, quando se leva em conta a agência e o papel dos tradutores nesse campo.

A pesquisa também se filia ao estudo de Jean Delisle e Judith Woodsworth (1995), organizadores da obra *Translators through History*[38], em que especialistas de várias partes do mundo examinam de maneira seletiva e temática os principais papéis exercidos pelos tradutores ao longo da história. Sob a direção do teórico francês Jean Delisle, há ainda dois volumes devotados à análise biográfica de tradutores e tradutoras: *Portraits de traducteurs*

[37] Seu discurso em várias de suas comunicações em congressos e em apresentações acadêmicas que tive a oportunidade de presenciar, como em "Os Estudos de Tradução no Brasil", comunicação apresentada na VII Semana de Filologia na USP, 7 a 11 de maio de 2012, em evento promovido pela FFLCH.
[38] Traduzido por Sérgio Bath no Brasil em 1998, como *Os Tradutores na História*.

(1999) e *Portraits de traductrices* (2002). Ambas as obras são apresentadas por Deslile como uma oportunidade de:

> "...entrar no escritório do tradutor, interrogá-lo em seus motivos, seus objetivos e seus métodos de trabalho, observar suas traduções e procurar conhecer as circunstâncias que lhe propiciaram o nascimento. Ao fazer isso, nos damos conta de que a tradução é realizada em diferentes contextos sócio-culturais e que têm desempenhado papéis insuspeitados.[39]

O estudo de caso também apresenta relação com o trabalho de Anthony Pym em sua obra *Method in Translation History*, de 1998, no que respeita aos capítulos "Translators", "Intercultures" e "Interdisciplinarity", nos quais o autor demonstra a importância de se alterar o foco das análises descritivas de traduções para o elemento humano que as produz. No entanto, a insistência do autor em focalizar o agente coletivo, "Translators, not 'The translator'" (p. 160), e em problematizar a observação da agência individual como sendo muito abstrata e incompatível com uma sociologia quantitativa, nos faz continuar com o aparato teórico já utilizado na dissertação de Mestrado.

Assim, a fundamentação deste estudo de caso também se utiliza dos estudos de André Lefevere em sua obra *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame* (1992), em que o autor propõe a divisão entre o trabalho literário autoral e as reescrituras. Para Lefevere, tanto os tradutores como os críticos e estudiosos de tradução deveriam ser estudados como pertencendo ao grupo de "reescritores" (LEFEVERE, 1992, p. 2) que produzem "textos refratados" (Lefevere, 1982, p. 13).

No entanto, é principalmente do tradutor e linguista francês Antoine Berman, em sua obra minuciosa de construção histórica em *L'épreuve de l'étranger* (1984)[40] e na obra publicada postumamente, *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995)[41], que se

---

[39] "…pénétrer dans le cabinet du traducteur, l'interroger sur ses motifs, ses visées et ses méthodes de travail, scruter à la loupe ses traductions et chercher à connaître les circonstances qui les ont vues naître. Ce faisant, il rappelle que la traduction s'est pratiquée dans des contextes socio-culturels les plus divers et a joué des rôles insoupçonnés." In : DELISLE, Jean. *Portraits de traductrices*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa/Artois Presses Université, 2002, p. 1.

[40] Traduzida no Brasil em 2002 como *A prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*, por Maria Emília Pereira Chanut.

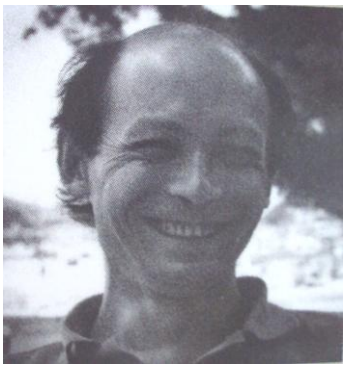
[41] Traduzida em 2009 para o inglês como *Toward a Translation Criticism: John Donne*, pela professora de francês e diretora do Institute for Applied Linguistics da Kent State University, Françoise Massardier-Kenney,

assenta o objetivo deste trabalho de conhecer quem são os tradutores de Joyce. A tese se configura, portanto, como um primeiro movimento na tentativa de empreender a confrontação das traduções com o "projeto" dos tradutores para, num trabalho de pesquisa posterior, realizar-se a avaliação crítica das traduções (Berman, 1995, p. 73-96).

E para agregar o conceito de "agência" tradutória às análises que propomos para descrever os tradutores em sua prática social, vamos buscar empregar neste estudo de caso a terminologia utilizada pelo linguista e sociólogo francês Daniel Simeoni.

Passemos, então, ao resumo da biografia e obra desses dois importantes agentes reescritores nos Estudos de Tradução a fim de entender sua contribuição para com o novo campo dos Estudos de Tradutores.

### 1.1.1 Antoine Berman[42]



"Aller au traducteur", c'est là un tournant méthodologique d'autant plus essentiel que, comme nous l'avons vu plus haut, l'une des tâches d'une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant. Ainsi la question *qui est le traducteur* ? doit-elle être fermement posée face à une traduction.[43]

---

essa obra já se configura como um trabalho sociológico no campo da tradução. Em sua introdução para a obra, a tradutora explica que obteve as informações biográficas sobre Berman diretamente a partir de entrevista com a esposa do autor, Isabelle Berman, e que o trabalho com as citações e notas de rodapé tiveram a assistência de Annie Brisset, entre outros estudiosos de tradução.

[42] A foto de Antoine Berman foi obtida na contra-capa da edição norte-americana da obra, *Toward a Translation Criticism: John Donne* (2009), traduzida por Massardier-Kenney.

[43] BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne.* Paris: Éditions Gallimard, 1995, p. 73.

Antoine Berman nasceu em 1942, em Argenton sur Creuse, cidade do centro da França, perto de Limoges. Seu pai era judeu oriundo da Polônia, sua mãe francesa e sua avó iugoslava. Com o aviso de que poderiam ser presos, a família passou o período da Segunda Guerra escondida na região francesa de Berry. Depois da guerra, retornaram à região de Oise, perto de Paris, onde o pai de Berman havia conseguido o emprego de gerente numa fábrica de calçados. Antoine frequentou o Liceu Montmorency, colégio situado num subúrbio católico burguês. Depois passou a estudar filosofia na Sorbonne e a escrever uma dissertação sobre a poética dos escritores românticos alemães. Em 1968, envolvendo-se no ambiente teatral, Antoine abandonou sua dissertação e partiu para a Argentina, o país de origem de sua futura esposa, Isabelle Berman, a fim de produzir uma peça. Berman e a esposa ali permaneceram por cinco anos, durante os quais, sendo estudantes, sustentavam-se com aulas particulares e dirigiam peças teatrais. Durante esse período, tiveram a oportunidade de tomar contato com a literatura latino-americana e testemunhar o final do governo Perón.

De volta a Paris, Antoine Berman encontrou na tradução uma forma de tornar conhecidos os autores latino-americanos que ele havia descoberto durante sua estadia na Argentina. E assim começou a traduzir o romance *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos, para a editora Belfond. A qualidade de suas traduções o tornaram um tradutor respeitado em terras francesas. Berman também conseguiu retomar sua dissertação sobre os românticos alemães e publicá-la pela Gallimard em 1984, com o título de *L'épreuve de l'étranger*. Foi indicado, então, para ser o primeiro diretor do Collège International de Philosophie, uma instituição totalmente independente no sistema universitário francês, fundada por François Chatelet e Jacques Derrida. A instituição oferecia seminários livres e era frequentado por uma variedade de estudiosos, alunos e intelectuais interessados em estudos linguísticos. Berman ministrou vários desses seminários e, dentre eles, um sobre Walter Benjamin.

No governo de Mitterand, Berman foi convidado a fundar um centro de tradução, o Centre Jean Amyot, o qual nunca chegou a ser devidamente amparado pelo estado. Quase sem recursos, Berman o dirigiu sozinho, num escritório anexo ao centro de treinamento para redatores Coforma, em Paris. O interesse de Berman pelos vários aspectos da tradução levou-o a organizar oficinas para empresários, a manter relações com a AFNOR (a

instituição nacional francesa para padronizações) e a publicar livretos sobre terminologia e tradução especializada. Toda essa "agência" de Berman acontecia num esforço para educar as empresas sobre os processos da tradução, enquanto escrevia o que hoje conhecemos como suas principais obras nos estudos de tradução: *L'épreuve de l'étranger* (1984) e *Pour une critique des traductions:John Donne* (1995) [44]. Esta última obra, editada e publicada por Isabelle Berman, foi sendo escrita durante os três meses quando Berman se encontrava hospitalizado, pouco antes de falecer aos 49 anos em 1991[45].

O movimento teórico de Berman, no início da década de 1990, dirigia-se para a hermenêutica nos Estudos de Tradução, tendo sido principalmente influenciado pelo filósofo Hans-Georg Gadamer. Segundo Bandia (2001), o legado de Berman é muito relevante na medida em que influenciou pensadores dos estudos de tradução como Paul Ricœur (*Sur la traduction*, 2004) e autores como Lawrence Venuti e Tejaswini Niranjana[46].

De fato, em termos hermenêuticos, o método desenvolvido por Berman vai reconhecer que o "texto original" é um texto literário cujos sentidos são ativados por meio de uma leitura, seja esta a leitura do crítico ou a leitura do tradutor em sua tradução. Berman se afasta da noção de "fidelidade" servil e focaliza a tradução como um processo especialmente árduo de compreensão e de respeito pela integridade da obra literária, em que o tradutor procura adequar em sua prática tradutória literária os meios de expressão do texto estrangeiro e, ao mesmo tempo, preservar as características de sua própria língua.

Enquanto os estudos de Meschonnic são criticados por Berman como sendo demasiadamente linguísticos, e os de Toury, como demasiadamente sociológicos e funcionalistas, Berman considera que há espaço para o meio termo, e propõe que se analise primeiramente o projeto do tradutor.[47]

Para alcançar esse meio termo, o método de Berman privilegia o próprio texto traduzido, uma vez que o primeiro passo de sua crítica é a leitura da tradução como um texto literário autônomo. Essa leitura inicial pode livrar o crítico de tradução de tecer

---

[44] Dados biográficos de Antoine Berman obtidos a partir da biografia organizada pela tradutora Françoise Massardier-Kenney em sua introdução à obra *Toward a Translation Criticism: John Donne* (2009, op. cit., p. xv-xvii).

[45] O relato de Isabelle sobre como Berman elaborou o livro, mesmo ele estando já muito doente e hospitalizado, encontra-se em "Note de l'éditeur", in: BERMAN, 1995, p. 7-8.

[46] BANDIA, Paul. "Le concept bermanien de 'l'Etranger'dans le prisme de la traduction postcoloniale". In *TTR*, n. 14.2, 2001, p. 123-39.

[47] In BERMAN, 1995, p. 62.

comparações inconscientes com o texto original. No segundo passo, o crítico de tradução deve voltar-se à análise do texto original e verificar suas "regularidades" estilísticas, no que se refere a seu ritmo e suas redes semânticas e metafóricas. Esse trabalho de análise reconstitui alguns dos passos do trabalho do tradutor, uma vez que esse estudo dos meios de expressão do texto original serviria como base para a tradução. Um terceiro passo exigiria do crítico estudar o material secundário, escrito tanto pelo autor quanto pelo tradutor (variando-se a análise a partir da leitura de prefácios, pósfácios, glossários e entrevistas) a fim de que o analista se prepare para a comparação entre o original e a tradução. Somente então, e baseando-se em sua interpretação como crítico de obra literária, o analista selecionaria passagens específicas do texto, isto é, as porções do texto onde se concentraria a singularidade da obra, às quais Berman dá o nome de "zonas significativas".

Essa fase é seguida pela pesquisa sobre o tradutor para que o analista possa determinar sua "posição tradutória", seu "projeto de tradução" e também o seu "horizonte tradutório". Berman define a noção de "horizonte", termo que empresta das obras de Gadamer, Jauss e Ricœur, como sendo a totalidade dos parâmetros linguístico, literário, cultural e histórico que "determina" os modos de sentir, agir e pensar do tradutor" (ou o que podemos corresponder a seu *habitus*, na terminologia de Bourdieu), bem como o horizonte de expectativas dos leitores em determinado tempo e lugar.

O objetivo dessa contextualização, segundo Berman (1995, p. 79-83) não é prescrever o que o tradutor deveria ou não fazer, mas compreender por que traduziu do modo como o fez e como se realizou o projeto. Esse trabalho preliminar tem sequência na análise textual, em que o crítico compara o texto original e a tradução. Ao ancorar a obra do tradutor dentro de um horizonte específico e ao mostrar sua situação histórica e geográfica, Berman aponta para a necessidade das retraduções e sugere que a própria prática da crítica de tradução seja temporalmente situada, e que deveria ser pensada em sua historicidade.

Observa-se, portanto, que Berman amplia o espaço para se pensar a prática do tradutor na metodologia de análise e crítica de traduções que desenvolve em sua última obra. Esse espaço nos Estudos de Tradução parece ter sido ampliado para receber um aprofundamento teórico e profícuo a partir da obra de Daniel Simeoni, para a qual daremos destaque a seguir. Veremos que esta contribuiria ainda mais para a humanização da disciplina.

### 1.1.2 Daniel Simeoni[48]

"The perfection of nature always reminds me of the imperfection of our own work"[49].

Daniel Simeoni[50] é um dos principais teóricos dos estudos de agência tradutória. Em "To the Memory of Daniel Simeoni", Hélène Buzelin e Deborah Folaron nos informam sobre sua biografia. Nascido na França em 1948, especializou-se em linguística na Université Paris VII antes de obter seu grau de doutoramento na École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Seu interesse nas práticas e nos estudos de tradução o levou paulatinamente a trocar os aspectos estruturais e normativos da tradução para os estudos sobre a sociologia dos tradutores. Favorecido por sua dupla herança obtida por meio dos estudos linguísticos e sociológicos, e tendo sido inspirado tanto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu quanto por outro sociólogo, o alemão Norbert Elias, Simeoni desenvolveu um modo de teorizar

---

[48] A foto de Daniel Simeoni foi obtida do *website* de Anthony Pym, na página "Teaching staff, 2003-2011" do *Intercultural Studies Group* da Universitat Virgili i Rovira. Disponível em: <http://isg.urv.es/publicity/doctorate/faculty.html>. Acesso em: 30 ago. 2010.

[49] Comentário de Daniel Simeoni, apud BUZELIN e FOLARON, 2007, p. 604.

[50] Cf. "Glendon mourns the passing of much-loved Professor Daniel Simeoni". Disponível no *website* da York University: <http://gl.yorku.ca/monglendon.nsf/e3601b9ee83d44c1852577c300675487/352e886f12eaf5698525738a0079ba57?OpenDocument>. Acesso em: 19 mai. 2012.

sobre as práticas da tradução no entrecruzamento entre a sociologia reflexiva e a linguística fenomenológica. Ao fazer isso, tentou estreitar a enorme distância entre as origens linguísticas dos estudos de tradução e a "virada cultural" que perpassou os anos 1980, convencido do poder dos conceitos de Bourdieu ao colocar em foco um assunto essencial para a análise da interação social.

No entanto, Simeoni foi sensível à necessidade de rever os conceitos de Bourdieu, pois ele sentia que Bourdieu entendia muito pouco sobre os aspectos da linguagem e da tradução. Assim, Simeoni se destacou por ter sido o primeiro a introduzir a noção bourdieusiana de *habitus* no campo dos estudos de tradução.

Ao começar a trabalhar em 1999 no *campus* de Glendon, da Universidade de York em Toronto, Simeoni descrevia seu trabalho como sendo o de exploração interdisciplinar de tipos específicos de conhecimento que a tradução se encarrega de transportar e transformar. A partir de 2002, Simeoni começou a levar adiante um projeto historiográfico sobre Domenico Valentini, autor da primeira tradução completa da obra *Julius Caesar* de Shakespeare na Itália (1756). Para isso, Simeoni havia se lançado a perseguir toda a trilha do tradutor em Siena, tendo, por um ano, vasculhado bibliotecas, examinado caixas de materiais em arquivos e consultado vários especialistas. Em busca de pistas, sua pesquisa finalmente descobriu ligações inesperadas entre o destino de seu escritor/tradutor e os cenários políticos que ambientavam a Itália da época. Segundo Buzelin e Folaron (2007), embora o pensamento de Simeoni fosse projetado com humor, originava-se da questão profunda sobre os elos entre a biografia, a ficção e o ensaio. Preocupava-se sempre em como melhor formular as idéias e como escrever as histórias de uma maneira que elas pudessem finalmente fazer a diferença quando publicadas em livro. Não se sabe em que língua este teria sido elaborado ou mesmo se ele teve tempo de completar o livro. Mais preocupado com o futuro de seus alunos do que com sua carreira, Simeoni devotou os dois últimos anos de sua vida apoiando e supervisionando o programa de Mestrado em Tradução, ao mesmo tempo em que desenvolvia o programa de Doutorado, ambos da Universidade de York.

Entre suas obras em francês estão a co-autoria de *Mots / Représentations. Enjeux dans les contacts interethniques et interculturels* (1994), *Les convergences culturelles dans les sociétés pluriethniques* (1996), *Catégorisation épistémique, catégorisation*

*praxéologique* (1999) e *Variations de la perception catégorielle: Enjeux énonciatifs et interculturels* (2002).

No entanto, é a partir de ensaios em inglês como “Translating and Studying Translation: the View from the Agent", publicado em 1995, que Simeoni estuda a linguística da enunciação a partir do ponto de vista do agente (sujeito). Nesse ensaio, defendia que as análises de "produtos" e "processos" só podem ganhar ao se focalizar o agente da prática. Para Simeoni, as regularidades observadas pelos polissistemistas na disseminação de modelos não necessariamente se aplicam à transmissão estrutural mais refinada dos *estilos de pensamento* individuais, dos quais comparativamente pouco se conhece. Simeoni está, então, mostrando as diferenças entre o fazer do polissistemista e o do estudioso da agência dos tradutores. Também vai afirmar que, a não ser que se tome como um sólido ponto de referência a visão do tradutor no ato de traduzir, qualquer abordagem (e mais ainda, qualquer teoria) de tradução ou de transferência cultural correrá o risco de se tornar afastada de seu objeto (SIMEONI, 1995, p. 448).

Quanto ao emprego dos termos “sujeito” e “agente” da tradução, derivados da oposição entre *Illusio*/*Collusio* em Bourdieu, Simeoni quer igualá-los: o agente é o sujeito, mas socializado[51]. O *agente tradutório* pode ser uma voz, uma caneta ou um computador nos dias de hoje, mas esse agente está ligado de modo inextricável a uma rede de outros agentes sociais. Além disso, diferentemente do “sujeito”, o agente pode ser concebido como *instituído*, em vez de ser *constituído*. Fazer sentido da tradução a partir do ponto de vista do agente também facilitaria, segundo Simeoni, a readmissão da linguística no campo dos estudos da tradução. Ainda para Simeoni, o que é constitutivo da experiência *in abstracto* do tradutor relaciona-se com um *habitus* adquirido num *campo* em particular, que é também o *campo* para o qual o texto a ser traduzido pertence. No entanto, os campos não se encontram hermeticamente selados. Devido à sua relativa permeabilidade, o *habitus* de tradução pode ser transferido de um *campo* e de um texto para outro como, por exemplo, da sociologia para a etnologia, ou seja, para o estudo comparativo e analítico das culturas. Simeoni defendia, portanto, uma visão humanista da tradução e a interdisciplinaridade dos estudos de tradução.

[51] SIMEONI, 1995, p. 452.

De maneira geral, os textos de Simeoni revisitam o conceito de "normas" de tradução e explicam a formação do *habitus* do tradutor através da história. Simeoni também questiona o que constituiria um bom estudo de caso ou uma contextualização apropriada, além de desvelar as razões pelas quais a tradução, uma prática tão profundamente constitutiva da vida social, sempre fracassou para ser considerada como um objeto sociológico legítimo. Esse fato, pondera o teórico, apenas mudou recentemente. Sua constante reflexividade e preocupação com a construção da memória também o levou a interrogar-se sobre o que as futuras gerações de estudiosos da tradução iriam reter dos trinta anos de pesquisa que levaram à institucionalização da disciplina.

O conceito de *habitus* será o foco de Simeoni em seu importante artigo de 1998, publicado no periódico *Target*, "The Pivotal Status of the Translator's Habitus". Dada a relevância do assunto para o presente trabalho, o ensaio será considerado em maiores detalhes na próxima seção deste capítulo sobre os pressupostos teóricos que embasam a argumentação deste estudo.

O último ensaio de Simeoni, "Norms and the state. The geopolitics of translation theory", foi publicado na obra de que participaria como co-editor juntamente com Anthony Pym e Miriam Shlesinger, *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. A obra acabou sendo publicada em 2008, um ano depois do falecimento de Daniel Simeoni, vítima de ataque cardíaco em 3 de novembro de 2007. Com sua morte aos 58 anos, os estudos de tradução perderam um de seus maiores pensadores, e um dos mais inspirados autores. É o que pretendemos comprovar com o estudo que faremos na próxima seção sobre os termos *habitus* e agência empregados por Simeoni, e apresentar como tais termos serão utilizados neste estudo de caso para o novo campo dos Estudos de Tradutores.

## 1.2 Agência e Estudos de Tradutores: *habitus*

Na descrição da genealogia do conceito de *habitus*, Simeoni explica que o termo vem da tradução latina clássica da palavra *hexis*, empregada por Aristóteles: é "uma

qualidade do ser ou uma 'disposição' caracterizada pela estabilidade e permanência, em oposição a *diathesis* (a disposição que se altera) e *pathos* (o simples acidente)"[52].

Simeoni entende que *hexis*, para Aristóteles, relaciona-se intimamente a *ethos*, ou ao "caráter", ambos moldados pelas escolhas que alguém faz e que, por sua vez, modelam futuras escolhas. O *habitus* seria então, tanto dependente quanto criador das escolhas. O autor cita a *Retórica*, obra em que Aristóteles faz a distinção entre *hexis*, como sendo "somente aquelas disposições que determinam o caráter da vida do homem", e a variação estilística, insistindo que *hexis* está "reproduzido" no estilo do falante[53].

Tanto o termo grego *hexis* de Aristóteles quanto a sua tradução latina para *habitus* haviam caído em desuso no século 20, até ser usado novamente pelo sociólogo alemão Norbert Elias. Por *habitus*, Elias queria significar "o tipo de 'aprendizagem social incorporada e generalizada", por meio da qual "as fortunas de uma nação ao longo dos séculos se tornam sedimentadas em seus membros individuais". Para Elias, segundo Simeoni, "as nações são portadoras de um *habitus* cultural específico que é transmitido para seus habitantes como uma forma de rotina além de imperiosa socialização"[54].

Mas é do sociólogo francês Pierre Bourdieu que Simeoni vai emprestar o termo *habitus* e mostrar a relevância de sua aplicabilidade nos estudos de tradução. Bourdieu, por sua vez, também deve à tradução muito de seu trabalho com a noção de *habitus*. Em 1967, Bourdieu havia traduzido para o francês a obra *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951 apud SIMEONI, 1998, p. 16), do historiador de arte Erwin Panofsky. Nessa obra, o historiador traçava a forte ligação cultural entre os dois termos do título da obra. Bourdieu havia escrito um posfácio à sua tradução em que chama o *habitus* de "estenógrafo" para qualquer "sistema de disposições" específicas e ativas, não apenas em qualquer nação-estado mas também em seus vários "campos". Simeoni acrescenta que Bourdieu foi capaz de operacionalizar a noção da diferenciação individual dentro de uma única cultura sem colocar em risco a centralidade das propriedades sistêmicas organizadas. Simeoni cita John B. Thompson na tradução sintética que faz do conceito Bourdieu na definição do *habitus*:

> O habitus é um conjunto de disposições que inclinam os agentes a atuarem e reagirem de certos modos. As disposições geram práticas, percepções e atitudes

[52] SIMEONI, 1998, p. 15: "a quality of being or 'disposition' characterized by stability and permanence, as opposed to *diathesis* (changing disposition) and *pathos* (simple accident)".
[53] Id., ibid., p. 15.
[54] Ibid., p. 16.

> que são ‘regulares’ sem serem conscientemente coordenadas ou governadas por nenhuma ‘regra’... As disposições são adquiridas por meio de um processo gradual de inculcar, no qual as primeiras experiências da infância são particulamente importantes. Através de uma miríade de processos mundanos de treinamento e aprendizado, tais como aqueles envolvidos no inculcar dos modos à mesa... o indivíduo adquire um conjunto de disposições que literalmente moldam o corpo e se tornam uma segunda natureza. As disposições produzidas desse modo são também estruturadas no sentido de que elas inevitavelmente refletem as condições sociais dentro das quais foram adquiridas.[55]

Mas o *habitus* é muito mais do que um conjunto de disposições que nos inclinam em direção e ao desenvolvimento de nossa escolha de profissão. Nossas decisões na vida social fazem sentido apenas para nós mesmos, convencendo-nos de que nossas escolhas são as únicas válidas, todas as outras sendo ou fúteis ou insatisfatórias, complementa Bourdieu. Assim, cada diferente *habitus* profissional do tradutor condiciona a pessoa a vivê-lo para generalizar a partir dele em todas as traduções, para considerar as “regras” ou as “regularidades” de sua própria experiência de maneira universal, intrínseca à “tradução em geral”, e a estimá-las com diferentes visões como algo um tanto perverso ou esquisito.

Como ilustra Douglas Robinson (2003, p. 93), o *habitus* do tradutor ou do estudioso da tradução é vivenciado como sendo “o” mundo total porque nossa experiência nos altera somaticamente. Essas somatizações são aprendidas, mas são sentidas como se fossem instintos: daí a nossa suposição irrefletida de que nossas intuições sobre o mundo em que vivemos sejam não só “precisas” mas de algum modo universalmente humanas, como se estivessem impressas no circuito do nosso cérebro, como reflexo biológico imediato. Na explicação de Robinson, raramente nos ocorre o quão realmente construído é o nosso senso “intuitivo” do mundo. Essa característica se deve ao fato de pertencermos a vários grupos

---

[55] Tradução do conceito de Bourdieu em sua obra *Language and Symbolic Power* pelo editor John B. Thompson (1991, p. 12) e citada por Simeoni, 1998, p. 16-17: “The habitus is a set of dispositions which incline agents to act and react in certain ways. The dispositions generate practices, perceptions and attitudes which are ‘regular’ without being consciously coordinated or governed by any ‘rule’… Dispositions are acquired through a gradual process of inculcation in which early childhood experiences are particularly important. Through a myriad of mundane processes of training and learning, such as those involved in the inculcation of table manners… the individual acquires a set of dispositions which literally mold the body and become second nature. The dispositions produced thereby are also structured in the sense that they unavoidably reflect the social conditions within which they were acquired”.

sociais diferentes e internalizarmos as disposições características de cada grupo em um complexo "mosaico de *habitus*", nos termos de Simeoni, e que seria unicamente nosso. E porque cada ser humano tem um sistema nervoso separado e preocupado com sua própria sobrevivência, vai somatizar as experiências a seu próprio modo. Nossa condição de mamíferos, com uma forte necessidade de pertencer ao grupo e de compartilhar sentimentos, nos faz estar rodeados por pessoas como nós; mas também somos criaturas separadas que não podem deixar de experimentar o mundo, pelo menos em parte, idiossincraticamente (ROBINSON, 2003, p. 94). Como continua a explicar Robinson, as pessoas já estão estruturadas da mesma forma como são estruturadoras de outras pessoas: somos moldados somaticamente por nossos encontros com outras pessoas, e as moldamos em troca. Determinadas pessoas, com as quais nos acontece de conviver, nos moldam e nós as moldamos de maneiras que são significativamente diferentes daquelas que seriam se tivéssemos entrado em contato com outras pessoas.

Quanto ao *habitus* do tradutor, Simeoni (1998) inicia sua discussão com uma revisão crítica da abordagem descritiva das "normas" nos Estudos de Tradução, como propostas por Gideon Toury em sua obra *Descriptive Translation Studies and beyond* (1995). Segundo Toury, o processo de tornar-se um tradutor profissional envolveria a internalização de normas sociais e profissionais. Dessa forma, o tradutor interage com seu "ambiente" em estágios que vão fazer dele um profissional reconhecido em sua competência como tradutor por seus pares e pela sociedade[56]. As normas, para Toury, são as forças reguladoras, coletivas e prescritivas da sociedade, que cada tradutor vai gradualmente internalizando em sua tomada de decisões profissionais.

Robinson (2003, p. 82 e passim) emprega o conceito de normas de Toury em seu modelo "ideossomático" na aprendizagem de uma língua, por exemplo, em que os aprendizes são corrigidos externamente por autoridades até que eles internalizem essas correções de maneira somática. Uma vez internalizadas as normas linguísticas, esses representantes individualizados da autoridade coletiva utilizam a língua da maneira que é aceita na comunidade linguística à qual pertencem. No entanto, a teoria das normas como proposta por Toury e seus seguidores no campo de DTS (Descriptive Translation Studies) se ressente de quatro elementos importantes, segundo Robinson. Três desses elementos são

[56] TOURY, 1995, p. 248-249.

supridos pela teoria somática e incorporados na teoria do *habitus* por Simeoni, sendo esta última correspondente ao quarto elemento a suprir a teoria das normas. O primeiro elemento que faltaria, então, à teoria de Toury é a descrição de como as normas são percebidas, alcançadas e aprendidas pelo indivíduo. Toury compreende o problema em termos da metáfora da "negociação" e do "acordo", o que não responde, segundo Simeoni, a como essas normas são transmitidas e desenvolvidas. A resposta de Simeoni é que seria pelo "contágio" somático que internalizamos um grupo de normas. Esse contágio nos fornece respostas autônomas para os processos de tomada de decisões, sejam elas boas ou más escolhas. Dessa forma, há uma pressão somática para agirmos de acordo com o grupo de normas, o que nos compele a também pressionarmos os outros a se conformarem a tais normas. A teoria do *habitus* seria então *intrinsicamente* somática, na opinião de Robinson (2003, p. 84), uma vez que Simeoni já havia lido sua obra *The Translator's Turn*, de 1991, em que expunha o seu modelo somático.

Simeoni reconhece o potencial descritivo para nossa experiência com as normas sociais ou da "estruturas de campo", que são as estruturas percebidas pelo indivíduo e que lhe causam tensão. No indivíduo tradutor, a evidência dessa tensão é sentida na grande disponibilidade de opções internalizadas para o trabalho de tradução. Dessa forma, alguns tradutores podem sentir grande prazer em traduzir textos difíceis, como é o caso dos tradutores da obra de James Joyce, por exemplo. Outros, por outro lado, podem se sentir desgastados pela rotina de traduzir textos repetitivos.

O segundo elemento que falta na teoria das normas é a noção de que as pessoas que internalizam as normas se tornam também as suas portadoras, passando-as para os outros membros do grupo, invariavelmente de maneiras um tanto transformadas ou "personalizadas". Os seres humanos, não sendo máquinas, estão sempre contribuindo com algo individual para o que quer que passe por eles. Desse modo, somatizar uma estrutura social é ser transformado por ela; mas é também, em troca, transformar essa estrutura. Simeoni assevera que o *habitus* é adquirido e moldado, não sendo nem uma construção inata ou acidental, e também é um mecanismo estruturador. Assim, o feixe de disposições adquirido contribui diretamente para a elaboração das normas e convenções[57].

[57] SIMEONI, 1998, p. 21-22.

A principal diferença da teoria do *habitus* para a teoria das normas de Toury é que, para este, os tradutores ou os membros de qualquer grupo social são agentes cujas ações não impactam o grupo e suas normas, mas são receptores passivos e obedientes às normas do grupo, nunca sendo os criadores, portadores ou revisores dessas normas, embora alguns possam alcançar posições de poder no grupo. No entanto, Toury não explica como essas posições são "negociadas" ou quem as decide. As normas de tradução surgiriam das interações estruturadas e estruturadoras do mercado.

Relacionado a esse efeito estruturado/estruturador está a falta, no modelo teórico de normas de Toury, do sentido da complexa *liberdade* social do indivíduo. Embora Toury aponte para a "liberdade de escolha" do tradutor, que pode quebrar as regras e arriscar-se às sansões do comportamento "impróprio", Simeoni atenta para o fato de que as normas nunca governam perfeitamente qualquer comportamento do indivíduo. Isso porque as normas estão sempre em conflito: o mesmo tradutor pode aplicar diferentes escolhas tradutórias a diferentes trabalhos de tradução; pode trabalhar para um cliente que lhe peça uma tradução mais próxima do original, pode "localizar" um programa de *software*, ou, por exemplo, editar o trabalho de outro tradutor. Quais seriam, então, as normas que governam o comportamento profissional do tradutor? Simeoni argumenta que a variabilidade de normas externas e internas que pressionam o comportamento do tradutor permite a ele ou a ela considerável liberdade de movimento, muito mais do que é reconhecido por Toury (Simeoni, 1998, p. 32-33).

Na concepção de Simeoni, portanto, os tradutores se tornam muito mais do que receptores passivos e obedientes às normas: eles se tornam os intérpretes e aplicadores ativos das normas. Eles têm de interpretar a natureza do trabalho para que possam aplicar a norma de tradução apropriada. Esta é uma liberdade de ação muito maior do que aquela que o modelo de Toury permitiria de simplesmente quebrar as regras e sofrer as consequências. No modelo de *habitus* de Simeoni, portanto, o papel do tradutor é ativo ao identificar e internalizar as normas de subserviência, de modo que seu comportamento profissional governado por normas vai diferir "idiossomaticamente"[58] daquele de outros tradutores.

[58] Termo empregado por Robinson em várias obras sobre sua teoria "somática".

O quarto elemento que falta à teoria de normas de Toury e à teoria somática de Robinson é aquele mais amplamente fornecido pela teoria de *habitus* de Simeoni. Esse elemento seria a visão complexa do mundo social e sua internalização pelo indivíduo.

No entanto, a análise das circunstâncias extrínsecas num estudo de caso como o aqui proposto não estaria completa somente com a visão intrínseca do *habitus* de cada tradutor presente no *corpus* de análise. E como no artigo de Chesterman (2009) não há também a indicação de uma metodologia específica para o campo dos Estudos de Tradutores que possa ser aplicada para analisar a agência dos tradutores neste estudo de caso, faremos uso das instâncias mais extrínsecas selecionadas por John Milton e Paul Bandia conforme descritas na introdução da obra *Agents of Translation* (2009), por eles editada. Nessa obra, os autores examinam os elementos que subjagem ao seu conceito de agente da tradução nos Estudos de Tradução, conforme os itens a seguir relacionados de a-f, os quais inspiraram muitos dos questionamentos relacionados às hipóteses deste trabalho.

Esses questionamentos, por sua vez, correspondem em grande parte à visão complexa do mundo social que envolve a agência dos tradutores analisados neste estudo. Segundo Milton e Bandia (2009, p. 2-16), fazem parte dessa visão complexa em que se insere o agente tradutor:

a) A "patronage" – termo utilizado por André Lefevere (1992) ao enfatizar o papel com que a patronagem atua na produção de artefatos culturais. Os comissionadores das traduções, operando em editoras e instituições, são muitas vezes os que decidem quais obras deveriam ser publicadas ou traduzidas e, desse modo, podem atuar também como agentes importantes, além dos agentes individuais como tradutores, críticos literários, jornalistas e políticos (MILTON e BANDIA, 2009, p. 3). Os comissionadores, neste estudo de caso, comparecem entre os editores que proporcionaram a agência aos tradutores de Joyce abordados no trabalho, na medida em que aceitaram e fizeram ou não publicar as traduções da obra de Joyce. Estarão, portanto, ao lado dos tradutores, compreendidos na descrição de sua agência individual.

b) As formas de poder – englobam a patronagem. De que lado do poder está o tradutor de Joyce? Segundo Milton e Bandia (op. cit., p. 5), há vários perigos a serem enfrentados por um agente da tradução que vai contra o sistema de normas. Desse modo, o estilo literário também pode se tornar uma atitude política. Milton e Bandia exemplificam

com o movimento crítico do “New Historicism” de Stephen Greenblatt, para quem a agência individual é “inescapável” e toda forma de comportamento, quando se trata de agência, é uma estratégia (ibidem, p. 6). Para lidar com essas questões de poder, as descrições a serem empreendidas neste estudo levarão em conta interpretar como se comportam os tradutores de Joyce quando se posicionam contra o sistema de normas literário brasileiro e quais são suas estratégias de enfrentamento.

c) O *habitus* – como já visto na seção precedente, o *habitus* difere das normas, mas Milton e Bandia ressaltam o que o próprio Simeoni já havia constatado: que os tradutores modernos tendem a obedecer a certas convenções e são geralmente seguidores da norma de subserviência ao autor (ibidem, p. 9). Em vista disso, propomos analisar, nos textos traduzidos, em que medida os tradutores de Joyce seguem ou não a norma de servitude ao autor e verificar qual o seu papel na manutenção ou na criação de normas.

d) Os papéis de certos atores – para Milton e Bandia (ibidem, p. 10), a proposta de se traduzir um autor de prestígio pode, além de ser um meio de sobrevivência para muitos tradutores, alterar certos elementos do *habitus* do tradutor e ser também um modo de lhe conferir prestígio, isto é, de agregar capital simbólico a certos tradutores/agentes. Esses aspectos também serão observados quanto ao prestígio conferido ao tradutor de James Joyce na cultura brasileira. Desse modo, as análises extratextuais empreendidas neste estudo de caso procurarão destacar esses aspectos para os tradutores analisados.

e) A política dos agentes – segundo Milton e Bandia, “as características do agente da tradução podem variar consideravelmente”, podendo o agente não ser especificamente um tradutor, mas um agente institucional que promova a tradução (ibidem, p. 14). No presente estudo de caso, o foco principal são os próprios tradutores da obra de Joyce como os principais agentes da tradução literária. Porém, a abordagem de composição de seus retratos não se limitará exclusivamente a elementos biobliográficos e à interpretação dos dados dos tradutores como agentes da tradução. Os aspectos de publicação de traduções e de produção de paratextos serão também relevantes na argumentação, assim como alguns aspectos da literatura e da teoria literária e de tradução que se produzem e que de algum modo se relacionam aos tradutores de Joyce.

f) Formas literárias e política literária – segundo Milton e Bandia (2009, p. 16), os agentes/tradutores podem modificar as teorias literárias dominantes no contexto sócio-

histórico de sua agência. Os autores destacam, nesse aspecto, a relevância da atuação de dois agentes brasileiros, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Essa ênfase de Milton e Bandia na atuação dos dois tradutores no cenário brasileiro nos instou a prosseguir na pesquisa e a dar continuidade ao destaque dos irmãos Campos, colocando-os como os primeiros a serem "retratados" no Capítulo 3. A ordenação do capítulo atende, portanto, à necessidade metodológica de construção de um modelo de estudo de caso que pretende contribuir para o debate na investigação da agência dos irmãos Campos, mas a partir do foco em suas traduções da obra de Joyce.

No que concerne à visão de política literária, exploraremos no Capítulo 2, a seguir, alguns exemplos de agência de tradutores e de outros agentes da tradução que, envolvidos com a obra de Joyce traduzida em países europeus, ajudaram a inventar novas teorias literárias e tiveram relevância em seus contextos sócio-histórico-culturais. No final do capítulo, também teceremos considerações sobre outros tradutores brasileiros de Joyce que, com suas traduções e retraduções, apresentam relevância como contribuintes para novas formas literárias que podem desestabilizar as anteriores e que, possivelmente, sinalizam com novas teorias de tradução literária.

# 2 CASOS DE AGENTES/TRADUTORES DE JOYCE NA EUROPA E NO BRASIL

Os tradutores da obra de James Joyce no mundo parecem representar uma mudança na história da tradução literária, tendo em vista sua evidente contribuição nas mudanças sócio-culturais de cada língua em que a obra foi traduzida. Essa é a percepção que se tem ao pesquisar a história da recepção das obras de James Joyce em vários países. No entanto, muitas vezes não se dá o crédito necessário aos tradutores nos estudos de recepção da obra, como se as traduções surgissem do nada, sem o devido destaque do esforço de traduzir para qualquer língua as dificuldades linguísticas da obra joyceana[59].

De fato, ainda são poucos os estudos que foram realizados para entender o papel das traduções e dos tradutores na tarefa de verter a prosa joyceana. Em nível internacional, destacam-se os estudos do filólogo suíço Fritz Senn em *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation* (1984), os da norte-americana Karen R. Lawrence como editora da obra *Transcultural Joyce* (1998), do canadense Patrick O'Neill em *Polyglot Joyce: Fictions of Translations* (2005a), e uma obra de 2004 com várias contribuições de estudiosos europeus sobre a influência da obra de Joyce e de suas traduções européias nas literaturas da cultura receptora, reeditada em 2008 por Geert Lernout e Wim Van Mierlo: *The Reception of James Joyce in Europe*. Esta última evidencia que traduções, como a catalã de *Ulysses* empreendida pelo professor e estudioso joyceano Joaquim Mallafrè e que se tornou um *bestseller*, têm grande relevância na cena cultural moderna. As obras destacadas, além disso, sinalizam para o potencial que os estudos das traduções da obra de Joyce podem oferecer aos próprios estudos literários ditos joyceanos. Nessas obras, no entanto, são quase inexistentes os dados sobre o impacto das traduções da obra de Joyce em países como Portugal, onde *Ulysses* primeiramente apareceu na tradução brasileira de Antônio Houaiss in 1966.

Faremos, então, a seguir, uma revisão da importância que a tradução significou para várias culturas na Europa, como exemplos da possibilidade de se traçar o papel relevante de seus agentes/tradutores na história sócio-cultural de países como a França, a Alemanha, a

[59] Cf. o artigo de Mª Ángeles Conde-Parrilla, "James Joyce's *Ulysses*: The Style of Molly's Soliloquy in Spanish", in BUSH, Peter and MALMKJÆR, Kirsten (eds.). *Rimbaud's Rainbow: Literary Translation in Higher Education*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998, p. 79-103.

Espanha e Portugal. Para isso, é preciso verificar como o autor era considerado na Europa, no ambiente em que divulgou sua obra e onde se realizaram as primeiras traduções. Vamos tentar, dessa forma, traçar o "horizonte tradutório", na acepção da terminologia de Berman, bem como descrever a historicidade das traduções.

Geert Lernout, em sua "Introduction"[60] para a obra que editou com Wim Van Mierlo, mostra que o estudo da recepção da obra joyceana sempre causou divisões. Segundo o autor, há duas teses sobre a leitura que se faz sobre a figura de James Joyce: uma é a tese do escritor tipicamente irlandês, na qual Joyce pertenceria a uma geração de escritores irlandeses das primeiras duas décadas do século vinte, que começaram a seguir o exemplo estabelecido por George Moore, John Synge, Lady Gregory, William Butler Yeats e outros escritores do "Irish Revival" (o movimento de Renovação cultural irlandesa) no teatro, na poesia e na ficção. Essa é a visão de Joyce também adotada pela estudiosa das traduções da literatura antiga irlandesa Maria Tymozcko, em sua obra *The Irish Ulysses* (1994).[61]

Para Lernout, diametralmente oposta é a visão de James Joyce como sendo fundamentalmente um escritor cosmopolita, cujo contexto intelectual não era irlandês em nenhum sentido significativo mas sim, formado num contexto europeu, cujos predecessores seriam Ibsen, Wagner, Turgenev e Flaubert (Lernout, 2008, p. 9). Nessa visão, Joyce apenas se tornaria um ícone modernista por ter deixado para trás as imposições de sua tradição nativa.

Lernout observa que essas duas interpretações divergentes sobre a significância cultural de James Joyce têm sua origem na dupla natureza do próprio entendimento que Joyce fazia de si mesmo. Como escritor nascido em Dublin, e pelo que pode ser interpretado em suas cartas, Joyce se via como irlandês. De fato, em sua obra ele raramente se aventura para fora de Dublin. Sua única peça tem como cenário a capital irlandesa e muitos dos seus poemas e obra crítica não pode ser divorciada do contexto irlandês. Os contos de *Dubliners*, os romances *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* e mesmo *Finnegans Wake* são todos distintamente irlandeses.

---

[60] LERNOUT, Geert. "Introduction" in LERNOUT, Geert and MIERLO, Wim Van. (eds.) *The Reception of James Joyce in Europe.* London: Continuum, 2008, 4-13.

[61] A obra de Tymoczko foi analisada em minha dissertação de Mestrado. Cf. QUIRINO, Maria Teresa. "Uma odisséia tradutória do *Ulysses*: Análise de traduções da obra de James Joyce". São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

Lernout focaliza mais um problema com a tese do Joyce irlandês: seria preciso descrever Joyce mais como sendo um escritor essencialmente urbano dublinense do que irlandês. Sua primeira lealdade fora sempre para com Dublin, e a segunda para com Cork, terra natal de seu pai, ou para com Galway, a terra de sua mulher, Nora, e os dois locais também são centros urbanos. Pelas cartas e por suas conversas documentadas, podemos interpretar que o personagem Stephen Dedalus, pelo menos em parte, expressa as atitudes do autor, e assim, ser dublinense não é necessariamente ser um irlandês. De fato, a maioria dos personagens autobiográficos de Joyce são cuidadosos em se distinguirem de seus compatriotas que não gozam do privilégio de viver em Dublin, cidade que era para Joyce a segunda cidade do Império Britânico e a sétima da Cristandade. O personagem Gabriel Conroy expressa essa distinção no conto "The Dead", mostrando-se sempre distante da perspectiva arraigadamente irlandesa dos outros personagens. No caso de Stephen Dedalus, este claramente se distingue em relação ao colega personagem de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, que se expressa à maneira do "caipira irlandês". Lernout oferece mais exemplos dessa distinção em todas as obras de Joyce e, no final de sua introdução, se apresenta como adepto da perspectiva de que Joyce se considerava muito mais britânico, uma vez que o escritor nunca aceitara o passaporte irlandês quando da criação do Irish Free State e, portanto, na visão de Lernout, Joyce seria um escritor cosmopolita (Lernout, op. cit., p. 11).

As atitudes políticas de Joyce são realmente muito difíceis de definir, mas está claro que a Primeira Grande Guerra representa uma quebra definitiva em sua visão política. Antes de 1914, as visões políticas de esquerda de Joyce poderiam ser traçadas em seus ensaios italianos e em suas cartas. Depois de 1918 (e, portanto, depois do *Easter Rising*, o Levante de Páscoa de 1917 na Irlanda), Joyce ficou tão em silêncio sobre temas políticos ao ponto de se tornar explicitamente apolítico, mesmo na década extremamente política dos anos de 1930, quando muitos escritores sentiam que não havia nenhuma outra opção a não ser tomar partido em um dos lados.

Quanto a esse fato, Bourdieu explica que os escritores e poetas não poderiam escrever o que escrevem se não se afastassem de sua militância, qualquer que seja ela. "Eles não dispõem do tempo necessário", observa Bourdieu em entrevista concedida à

pesquisadora brasileira Maria Andréa Loyola em 1999[62]. Dessa forma, torna-se difícil medir a exata natureza da opinião de Joyce sobre a luta para a *Irish Home Rule* (a autonomia do governo local na Irlanda) entre 1916 e 1922. Os estudiosos também discordam sobre a opinião de Joyce sobre a guerra civil que veio a seguir, mas está claro que, apesar de suas simpatias iniciais por Charles Stewart Parnell e Arthur Griffith, Joyce não foi um grande apoiador da luta irlandesa pela independência. Enfim, na opinião de Lernout, Joyce poderia até reconhecer que era essencialmente um escritor irlandês, mas não queria ser associado a seu país (Lernout, op. cit., p.13).

Essa cosmopolitização de Joyce será observada a seguir como parte da agência do tradutor Valéry Larbaud (um dos mais proeminentes escritores e críticos franceses da década de 1920). Embora não seja dada muita atenção ao seu trabalho como tradutor na obra de Lernout e Mierlo, as obras de Casanova (2002) e de Delisle (1999) parecem identificar no tradutor francês[63] o relevante papel na divulgação da obra de Joyce pela equipe que Larbaud formou para produzir o *Ulysses* em francês[64]. Mas é ao estudo de Sam Slote[65], sobre a recepção crítica de James Joyce na França, que vamos nos remeter na próxima seção para identificar a agência tradutória de Larbaud.

## 2. 1 França

Logo de início em seu ensaio Sam Slote (2008) apresenta o trabalho do tradutor francês Valéry Larbaud como sendo o do escritor que, a partir de 1921, substituiu Ezra Pound como o principal agente de divulgação de *Ulysses* na França, e também como o responsável por contextualizar Joyce mais como escritor europeu que irlandês:

---

[62] Cf. BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2002, p. 31, sobre a contribuição dos intelectuais e seu papel na visão política do mundo moderno.

[63] Devido às limitações deste estudo de caso, os "retratos" dos tradutores europeus que fazemos a seguir não se estendem a minúcias biobibliográficas, mas aos aspectos que interpreto como de relevância para exemplificar sua agência como tradutores de James Joyce.

[64] Ao comentar sobre a tradução de Auguste Morel para o poema "Going to Bed", de John Donne, Antoine Berman expressa em nota o poder da participação de Larbaud na equipe formada para traduzir o *Ulysses* em francês em 1929. Para Berman, o apagamento do principal tradutor francês de Joyce, Auguste Morel, a quem fora atribuído o trabalho efetivo de escrever a tradução, "ficou multiplicado pela invasão de um 'conselheiro linguístico' (Gilbert), de um revisor de peso (Larbaud) e do próprio autor [Joyce], cuja paixão pelas questões de tradução certamente não o tornavam um leitor passivo". In BERMAN, 1995, nota da p. 185.

[65] SLOTE, Sam. '"Après mot, le déluge' 1: Critical Response to Joyce in France", in LERNOUT & MIERLO, 2008, p. 362-381.

> Ele é o que nós chamamos de um puro "milesiano": irlandês e católico de antiga linhagem, dessa Irlanda que sente algumas afinidades com a Espanha, a França e a Itália, mas para a qual a Inglaterra é um país estrangeiro, onde nada, nem mesmo uma língua comum, a aproxima.[66]

Como poliglota, falante de seis línguas, Larbaud traduziu Coleridge, Whitman e Butler para o francês. Era "reconhecido como um fazedor de gostos entre a elite literária francesa e seu selo de aprovação era avidamente buscado pelos jovens autores e publicadores" (BROWN, 1982, p. 31, apud SLOTE, p. 362).

Larbaud fora apresentado a Joyce por Sylvia Beach no Natal de 1920, mas ela já havia enviado a Larbaud cópias da revista norte-americana *The Little Review*[67]. Larbaud ficou muito entusiasmado com os fragmentos de *Ulysses* publicados em *The Little Review* e achava que Joyce viria a ser tão grande em importância quanto Rabelais. Sendo influente nos meios literários franceses, Larbaud era aquele a quem os novos autores e editores procuravam para ter o seu aval crítico. Esse "capital" simbólico de Larbaud era corroborado por Adrienne Monnier, a futura editora da tradução francesa de *Ulysses*. Monnier acreditava que era a primeira vez que uma obra em inglês estava sendo estudada por um escritor francês como Larbaud, antes mesmo de a obra ter sido estudada na Inglaterra ou na América do Norte. Referia-se a um ensaio de Larbaud de 1922, sobre *Ulysses*, que fora traduzido ao inglês na revista *The Criterion*[68].

Percebemos aqui o primeiro movimento de Larbaud como agente da tradução: a apresentação de Joyce na França num ensaio em francês sendo *traduzido* ao inglês para ser publicado. Nesse artigo, Larbaud contextualizava Joyce como escritor europeu e o comparava também a autores naturalistas franceses, como Flaubert e Maupassant, e a simbolistas como Lautréamont e Rimbaud. Então, a primeira agência de Larbaud para

---

[66] "Il est ce qu'on appelle un pur 'Milésien' : Irlandais et catholique de vieille souche ; de cette Irlande qui se sent quelques affinités avec l'Espagne, la France et l'Italie, mais pour qui l'Angleterre est un pays étranger dont rien, pas même la communauté de langue, ne la rapproche" (LARBAUD, 1922, p. 387, apud SLOTE, 2008, p. 363)

[67] Esta revista fora fundada por Margaret Anderson e circulou de 1914 a 1929. Com o auxílio de Ezra Pound, a revista teve o papel de apresentar muitos autores modernistas ao público europeu e norte-americano. Foi essa revista que primeiramente publicou o *Ulysses* de maneira serializada.

[68] *The Criterion* era a revista literária britânica, criada pelo poeta, dramaturgo e crítico literário T. S. Eliot, que circulou de 1922 a 1939. O artigo de Larbaud intitulava-se "The *Ulysses* of James Joyce" (*The Criterion*, 1.1, p. 94-103, apud SLOTE, op. cit., p. 363).

introduzir Joyce na literatura francesa é o da "assimilação" (CASANOVA, 2002, p. 255). Embora Joyce ironizasse qualquer forma de assimilação da cultura irlandesa[69], o ensaio francês de Larbaud, ao evidenciar as correspondências de *Ulysses* para com a *Odisséia*, defendia a obra contra o que se considerava na França da época sobre o *Ulysses*, como sendo apenas um livro pornográfico.

Há mais uma agência de Larbaud através de seu ensaio: caracterizar Joyce não como escritor irlandês, no contexto do movimento de Renovação literária irlandês, mas como escritor comparável a grandes escritores franceses, e dar o seu aval a *Ulysses* como importante obra literária. Larbaud empresta suas credenciais de conceituado tradutor e *gatekeeper*[70] das letras francesas para avaliar um escritor do domínio inglês, enaltecendo-lhe principalmente a técnica do "monólogo interior", ao associá-la a um conceito de técnica narrativa nova para os franceses. Em 1922, Larbaud ainda não creditava a Edouard Dujardin essa "nova" técnica que, segundo o próprio Joyce, teria sido inventada pelo escritor francês em 1888, em seu romance *Les Lauriers sont coupés*[71]. Com essa estratégia de creditar a inovação do monólogo interior a Joyce, Larbaud assegurou o prestígio literário de Joyce e de *Ulysses* entre os franceses, tanto que, conforme Slote, na década de 1920, a maioria dos artigos sobre Joyce na França enfatizava esse aspecto inovativo da obra joyceana (SLOTE, op. cit., p. 365).

No entanto, a técnica do monólogo interior já havia sido empregada pelo próprio Larbaud, embora de maneira menos elaborada que a de Joyce, no conto "Amants, heureus amants" de 1921. Esse conto é considerado o primeiro exemplo da influência de Joyce na literatura francesa, mesmo que a técnica tivesse sido já usada por um escritor francês. Somente em 1925, Larbaud iria dar o crédito a Dujardin no prefácio que escreve para uma nova edição de *Lauriers*. Também este é um exemplo de como um tradutor aclamado consegue inserir um autor estrangeiro na cultura receptora.

No final de 1922, cinco contos de *Dubliners*, traduzidos por vários tradutores, deram a lume em publicações francesas. Na prosperidade da aceitação de Joyce via Larbaud, a tradução de *A Portrait of the Artist as a Young Man* surgiu em 1924 traduzida

---

[69] Cf. CASANOVA, 2002, p. 256-257.
[70] Cf. MILTON e BANDIA, 2009, p. 10.
[71] Há uma tradução brasileira para a obra, com prefácio de Donaldo Schüler sobre o monólogo interior: DUJARDIN, Édouard. *Os Loureiros Estão Cortados*. Trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.

por Ludmila Savitsky. As críticas foram muito favoráveis a essa tradução que se chamou *Dedalus*, acarretando a elevação de Joyce, via França, a autor universal, em conformidade com a boa aceitação da crítica sobre a representação que Joyce faz da humanidade em todos os seus aspectos e pelo uso da realidade como temática de suas obras (SLOTE, op. cit., p. 363).

A tradução completa de *Dubliners*, *Gens de Dublin*, apareceu em 1926, em meio a controvérsias sobre a validade estético-literária de *Ulysses*, que ainda estava em processo de tradução. Mas o ensaio de Larbaud de 1922 sobre *Ulysses* continuava suscitando debates na mídia francesa bem como a tradução do artigo para o inglês nos países de língua inglesa, ao ponto de alguns críticos franceses, como Edmond Jaloux, questionarem se os ingleses não iriam ler mais nada além da obra de Joyce, uma vez que as obras anteriores, *A Portrait* e *Dubliners*, já há dez anos suscitavam vários debates (SLOTE, op. cit., p. 366).

Dessa forma, percebe-se o quanto Larbaud continuava a influenciar a crítica joyceana não só na França, mas na Europa e América do Norte. E isso apesar de haver outros críticos da estatura de Larbaud na França, como Louis Gillet e Edmond Gosse, que consideravam negativamente os experimentos de *Ulysses*. Em vez do autor cosmopolita, assimilado à cultura européia, Gillet e Gosse colocavam Joyce como autor irlandês provinciano. Suas críticas, porém, não conseguiram alijar a benéfica influência de Larbaud. Mas é em 1929 que Joyce vai ser realmente consagrado quando da tradução de *Ulysses* em francês. Embora Larbaud tivesse desistido da empreitada solitária de traduzir a obra, colaborou na tradução de Auguste Morel e na revisão feita pelo tradutor inglês Stuart Gilbert e pelo próprio Joyce.

Depois de anos de esforços e brigas entre os tradutores, e de ter havido críticas quanto à participação de Larbaud na equipe[72], sua agência ainda se faz relevante por ter sido ele mesmo quem indicara o jovem Morel para o trabalho. O que significa dizer que Larbaud, além de ter preparado o caminho para a recepção de Joyce[73], ainda era o principal agente da tradução das obras não só na França, como também na divulgação da tradução francesa no mundo não anglófono leitor do francês. Em julho de 1929, Joyce escreveu a Larbaud comentando a boa acolhida da imprensa francesa sobre a tradução de *Ulysses*,

[72] Cf. a nota 64 sobre a invisibilidade do tradutor Auguste Morel segundo Berman.
[73] Cf. a obra de Casanova, 2002, sobre a agência de Larbaud para os "escritores traduzidos".

considerando-a “muito melhor que a alemã” (JOYCE, *Letters I*, p. 282, apud SLOTE, p. 368). De fato, *Ulysse*, o título da tradução francesa, fora elogiado de maneira intensa não só pela crítica francesa mas também por outro tipo de leitor: os outros tradutores. O tradutor francês de T. S. Eliot, Henri Fluchère, exclamava em 1931 que “o *Ulysse* era, sem dúvida alguma, o evento literário mais significativo dos últimos dez anos”[74].

A opinião de Larbaud de que Joyce fazia lembrar Rabelais será depois corroborada por vários comentadores franceses quando da publicação de *Finnegans Wake* em 1939. Larbaud, então, aproxima Joyce da cultura francesa, comparando-o a Rabelais, um escritor “clássico” de língua francesa[75]. Larbaud tem, portanto, o capital simbólico, ou seja, o prestígio suficiente como tradutor e escritor para introduzir, por meio de sua crítica e colaboração na tradução, a literatura joyceana na cultura francesa.

Mas, segundo Geert Lernout (2008, p. 12-13), a recepção da obra de Joyce nas diferentes literaturas européias seguiriam diferentes caminhos nos quais nem sempre a influência de Larbaud seria decisiva. De maneira mais ampla, essas diferenças eram devidas aos variados quadros culturais de referência que cada país europeu possuía em meados do século 20. Nessa época, a língua inglesa não tinha ainda uma presença dominadora e, em muitos países europeus, Paris e Berlim tinham muito mais prestígio cultural do que Londres ou Nova York. Na maioria das culturas, a obra de Joyce não apenas era lida em consonância com a recepção alemã e francesa, mas em alguns casos também, as primeiras traduções não foram feitas tendo os originais em inglês como base, mas indiretamente, a partir das primeiras traduções em francês ou alemão. A recepção em países comunistas da Europa oriental foi marcada pelos debates ideológicos russos e alemães sobre o realismo socialista, assim como nos anos de 1970, a recepção francesa logo se tornaria paradigmática para uma recepção distintamente pós-estruturalista.

No período entre as duas guerras mundiais, Joyce parece ter se tornado um autor célebre mais por ter escrito uma obra considerada escandalosa, como paradigma para uma vanguarda internacional de inspiração freudiana. No final dos anos de 1930, a controvérsia

---

[74] Slote cita Fluchère, 1931, p. 1: “*Ulysse* est, sans aucun doute, l’événement littéraire le plus considérable des dix dernières années". (In SLOTE, op. cit., p. 368).

[75] No Brasil, o livro de Élide Valarine Oliver é uma excelente introdução ao estudo da relação entre as obras de Rabelais, Joyce, Mário de Andrade e Machado de Assis. Há inclusive, no livro, a reprodução de uma página manuscrita de Joyce assinalada com termos retirados da obra de Rabelais. Sua tese é a de que “Joyce deforma Rabelais”. Cf. OLIVER, Élide Valarine. *Rabelais e Joyce: Três Leituras Menipéias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 89-141.

sobre a rejeição socialista-realista do modernismo teve um papel importante que continuaria a ter uma influência na literatura e na crítica na parte da Europa controlada pelos soviéticos, em alguns casos até a época da queda do muro de Berlim.

Para Lernout, a publicação da biografia de Joyce por Richard Ellmann em 1959 e o centenário de nascimento em 1982 marcaram e aumentaram a atenção sobre a obra de Joyce, assim como o fizeram, em cada caso, a tradução e, em alguns países, a segunda tradução de *Ulysses* a partir da primeira tradução francesa realizada por Morel, Larbaud e Gilbert (LERNOUT, op. cit., p. 12).

Mas, para compreender a relevância dos tradutores no contexto da recepção de Joyce na Europa, a seguir passamos a elencar alguns aspectos da tradução da primeira tradução de *Ulysses* em alemão.

## 2. 2 Alemanha

Na Alemanha, a tradução de *Ulysses* por Georg Goyert em 1927, publicada pela editora Rhein-Verlag, inicia a fase mais ativa da recepção de Joyce nos países de língua alemã, uma vez que o inglês ainda não era tão estudado quanto o latim e o grego o eram como línguas estrangeiras.

Antes de 1927, segundo Robert Weninger (2008), a obra de Joyce era vista com hostilidade, devido ao uso da técnica narrativa joyceana do fluxo de consciência. A tentativa da técnica literária de expor o inconsciente apontava para o mesmo impacto negativo da psicanálise freudiana na cultura alemã, e o experimentalismo de Joyce era visto do mesmo modo que o expressionismo alemão, ou seja, como um material literário comparável ao de um Rabelais moderno. Assim, o papel de Goyert e de seu editor como agentes da tradução em alemão é relevante, na medida em que alteram a visão do público alemão sobre Joyce. Mesmo apresentando considerável número de erros, pois em 1927 Goyert ainda não conhecia o esquema de Stuart Gilbert publicado em 1930, sua tradução ajudou a tornar o *Ulysses* em alemão mais acessível ao público leitor. E graças às

estratégias do editor para driblar a censura alemã contra a venda de "material erótico", Joyce passou a ser visto como politicamente adequado aos valores alemães.

A primeira estratégia do editor foi vender a tradução de Goyert em três volumes apenas para assinantes maiores de 25 anos que estivessem interessados em literatura, e também a artistas, médicos e advogados[76]. Depois, na 2ª. edição corrigida da obra, em 1930, a estratégia de venda estava em seu anúncio explicativo de que a obra tinha sido proibida nos Estados Unidos e na Inglaterra. A proibição denotava que o autor seria contra os valores norte-americanos. Além disso, a obra de Joyce era considerada de teor "metafísico-religioso por natureza", nada tendo a ver com a literatura erótica. Ao parodiar as aventuras épicas gregas na pessoa de um homem comum como Leopold Bloom, Joyce estava, na verdade, parodiando Deus e sua criação, o que estaria muito de acordo com o reinado do projeto político do próprio Lenin. E isso apesar do prefácio incluído na terceira edição da tradução conter uma crítica negativa sobre a obra por ninguém menos que o influente psicanalista Carl Gustav Jung. Para Jung, *Ulysses* era o "inconsciente coletivo da psique moderna". Mas o maior impacto de *Ulysses* em alemão estaria para ser reconhecido na obra do dramaturgo e ensaísta marxista Bertold Brecht e na obra crítica do filósofo Georg Lukács.

Segundo o relato de Weninger (2008, p. 35), a partir de 1933, quando da tomada de poder pelos nazistas, enquanto os livros de escritores como Karl Marx, Arthur Schnitzler, Lion Feuchtwanger e Thomas Mann eram proibidos e queimados, as obras de Joyce não foram de imediato banidas. Como a editora Rhein-Verlag da tradução de Goyert manteve a a política de venda exclusiva para assinantes, sua circulação não era expressiva e não incomodou aos censores até 1938. Só foi banida completamente dos estudos universitários alemães em 1942, por estar listada entre as obras de escritores ingleses ou norte-americanos que tratavam de assuntos judaicos.

Apesar de haver uma certa tolerância para com Joyce, por ser irlandês, e os escritores irlandeses serem considerados como aqueles que apresentavam um sentimento anti-britânico, tanto a obra de Joyce como a de Yeats eram consideradas como "a exceção das exceções" (WENINGER, op. cit., p. 36). Listadas como doentias, acabaram sendo

[76] Cf. Robert Weninger, "James Joyce in German-speaking Countries: The Early Reception, 1919-1945", in LERNOUT & MIERLO, 2008, p. 23.

banidas por representarem um certo "perigo" aos nazistas. No entanto, edições de *Ulysses* em inglês continuaram a ser impressas pelo ramo alemão da Odyssey Press, até 1939 em Hamburgo, para serem exportadas para outros países, menos, é claro, para o Reino Unido e os Estados Unidos.

A tradução da obra de Joyce também foi recebida diferentemente pelos marxistas alemães. George Lukács, que apoiava o realismo objetivo em vez do modo considerado subjetivo e retrógrado de Joyce, classificava o *Ulysses* como a versão literária do expressionismo alemão que criticava, sendo apenas um formalismo que não constituia a essência da realidade. Já Bertold Brecht, o mais importante escritor marxista alemão, ironizava a postura de Lukács, considerando-a enviezada, anti-experimental e igualmente formalista. Brecht mostrou que as técnicas de "montagem" e do "monólogo interior" de Joyce combinavam com as representadas no "efeito de alienação" de seu próprio "teatro épico" anti-ilusionista, e que poderiam ser vistas como componentes essenciais para um Realismo bem sucedido. Passou a citar Joyce como modelo de como o artista poderia derivar uma estética marxista, em que a contradição histórica, provocada pelos meios e condições de produção, determina a sociedade moderna[77].

Em 1956, a tradução de Goyert sai publicada em um único volume, ampliando a recepção de Joyce via tradução alemã: das trinta mil cópias vendidas entre 1927 e 1956, a uma média de mil cópias por ano, a nova edição chegou a alcançar a média de sete mil e quinhentas cópias por ano até 1967, quando as críticas do escritor alemão Arno Schmidt sobre a tradução de Goyert começaram a gerar debates sobre o processo tradutório. Como escritor, em 1956 Schmidt era menosprezado pela crítica como mero copiador das técnicas de Joyce. Schmidt então procedeu a uma comparação da tradução de Goyert com os originais, não só de *Ulysses*, mas também estudou o *Finnegans Wake* e, com suas críticas, acabou por destruir a confiabilidade do tradutor. Embora Goyert se defendesse das críticas de Schmidt, argumentando que sua tradução fora completamente sancionada por Joyce e feita sob a direta supervisão do autor, os méritos da sua tradução foram questionados ao ponto de a editora Suhrkamp Verlag comissionar uma nova tradução de *Ulysses* para o escritor Hans Wollschläger no final dos anos de 1960.

[77] Cf. WENINGER, 2008, p. 40-50.

No entanto, a tradução de Goyert continuou a ser reeditada, e em 2001 alcançava a marca de 470 mil exemplares vendidos em sete décadas[78]. Em que pese a contribuição de Schmidt para os estudos literários, que o consideram o autor alemão do pós-guerra mais influenciado pela obra de Joyce, há que se levar em conta que a tradução de Goyert e seu prestígio como o primeiro tradutor de Joyce é que proporcionaram o que hoje temos da crítica joyceana alemã.

Podemos destacar outro tradutor alemão cuja agência tradutória também é das mais importantes no relato de Weninger sobre a "institucionalização" de Joyce na antiga Alemanha ocidental (LERNOUT e MIERLO, 2008, p. 51-69). Ao lado de Fritz Senn, Wolfgang Hildesheimer (1916-1991), um dos curadores da Zurich James Joyce Foundation e tradutor alemão da obra *Nightwood* (1936), de Djuna Barnes, aparece no artigo de Weninger (p. 66) como um dos poucos estudiosos joyceanos que contribuiram para a publicação de traduções da obra de Joyce em alemão. Nascido de pais judeus em Hamburgo, Hildesheimer emigrou para a Inglaterra em 1933, servindo como oficial do exército britânico na Palestina de 1943 a 1945. Foi o tradutor nos julgamentos de Nuremberg entre 1946 e 1949. Por conta de seu exílio no mundo de língua inglesa, Hildesheimer havia tomado contato com Joyce antes de outros alemães da sua geração e, depois da guerra, foi o primeiro a escrever sobre Joyce em 1946. Em 1969, publicou um artigo sobre como traduzir fragmentos de *Finnegans Wake* ("Übersetzung und Interpretation einer Passage aus *Finnegans Wake* von James Joyce"). Sua adaptação para o alemão das primeiras duas páginas do fragmento *Anna Livia Plurabelle* (*ALP*) serviu como tradução orientadora para a versão completa do Capítulo I.8 de *Finnegans Wake*, publicada num volume da editora Suhrkamp Verlag e organizado por Klaus Reichert em 1970. O volume continha ainda uma tradução para o alemão de *ALP* realizada por Hans Wollschläger e um apêndice com uma primeira tradução de Georg Goyert, além da tradução parcial francesa feita por Samuel Beckett, Philippe Soupault e outros.

Com a menção à tradução de Philippe Soupault nessa publicação alemã, voltamos à França da década de 1930 para entender como a agência paratextual de um dos primeiros tradutores de fragmentos do que seria o *Finnegans Wake* interfere na disseminação da obra

[78] Cf. Robert Weninger, "The Institutionalization of 'Joyce': James Joyce in (West) Germany, Austria and Switzerland, 1945 to the Present", in LERNOUT e MIERLO, 2008, p. 65.

de Joyce. Também voltamos ao relato de Sam Slote no primeiro de seus dois ensaios[79], com os quais contribuiu para a obra editada por Lernout e Mierlo (2008).

Já em 1930, segundo Slote (p. 370), esse tradutor francês, Philippe Soupault, iria ter a incumbência de apresentar o fragmento *ALP* do que ainda era chamado de *Work in Progress* de Joyce, o *Finnegans Wake.* A estratégia de Soupault, na introdução que faz à sua tradução de *ALP* para o francês, era interpretar o que pretendia Joyce com a nova linguagem do *Work in Progress* (*WiP*) e colocar-se contra o que Breton negava de inovação em Joyce. Soupault  mostrar como o experimento do *WiP* excedia o *Ulysses*, pois registrava agora o uso da língua em várias épocas, buscando as raízes da linguagem e considerando as pessoas comuns as verdadeiras criadoras da linguagem.

A partir dessa interpretação do tradutor do que seria a tentativa de Joyce, parece que outros críticos começariam a compartilhar com Soupault a idéia de que a nova obra iria transformar completamente a experiência da linguagem literária. Para um comentador anônimo, a 'alquimia da palavra' em Joyce iria muito além do *Un coup de dés* de Mallarmé (SLOTE, 2008, p. 370). Joyce garantiria, assim, por meio da agência inicial de seus tradutores, um lugar de prestígio na *élite* intelectual francesa, ao ponto de amenizar as críticas dos detratores da tradução de *ALP* para o francês e impressionar a ficção de André Gide em 1941[80], além de preparar o caminho para os estudos lacanianos quando da publicação de *Finnegans Wake*.

O papel relevante de outro tradutor de Joyce vai ser o de Jacques Aubert, na medida em que este "scholar" francês praticamente confirmou Lacan nos estudos joyceanos[81].

Na seção "Two Jacques for Joyce" do segundo artigo de Sam Slote em *The Reception of James Joyce in Europe* (LERNOUT e MIERLO, 2008, p. 402-410), há as considerações do autor sobre a influência de Joyce na obra de Jacques Derrida e de Jacques Lacan. Slote comenta que a relação das obras de Derrida e de Lacan com Joyce não pode ser efetivamente delineada dentro dos modelos tradicionais de influência, uma vez que ambos os autores, de modos diferentes, utilizam a obra de Joyce como exemplo e a

[79] SLOTE, Sam. '"Après mot, le déluge' 1: Critical Response to Joyce in France", in LERNOUT e MIERLO, 2008, p. 362-381. Idem, '"Après mot, le déluge' 2: Literary and Theoretical Responses to Joyce in France", op. cit., p. 382-410.

[80] Em 1941, André Gide escreveu um diálogo imaginário referente aos méritos de Joyce como escritor (In GILLET, 1941, apud SLOTE, p. 371).

[81] Os estudos lacanianos sobre a obra de Joyce e a agência de tradução serão discutidos, neste estudo, no capítulo 3 sobre a tradução brasileira da obra por Donaldo Schüler.

enxertam em seus respectivos projetos. Para compreender como e por que Derrida e Lacan realizam esse procedimento, precisamos ver como eles interpretam Joyce dentro da estrutura de suas *arts et métiers*.

Numa palestra dada no *Joyce Colloquium* realizado em 1982, no Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Derrida afirma que "sim... toda vez que escrevo, e mesmo nos trabalhos mais acadêmicos, o fantasma de Joyce está sempre presente"[82]. Derrida menciona Joyce de maneira peculiar em sua primeira obra publicada, a longa introdução à sua tradução da obra de Edmund Husserl, *Origin of Geometry*. Assim, Joyce se inscreve na origem de Derrida como filósofo por meio da tradução. No ensaio sobre Husserl, depois de uma longa descrição do projeto husserliano como uma tentativa de regular o pensamento filosófico em termos de univocidade, isto é, em realidades distintas com o mesmo sentido, onde a linguagem é transparente ou contígua com a história, Derrida propõe que poderia haver um paradigma alternativo para a equivocidade, ou seja, para o equívoco. Desse modo, a leitura que Derrida faz de Joyce é para que o filósofo se oponha a Heidegger em sua questão do Ser, em que há um movimento de junção de todos os sentidos de Babel. Derrida, ao contrário, propõe um movimento de dispersão do Ser.

Quanto a Lacan, Slote afirma que as idéias lacanianas sobre Joyce tiveram ainda mais influência na França que as de Derrida e que, em consequência disso, Joyce é, desde 1975, mais interpretado através de leituras lacanianas do que derridianas. Essa nova contribuição aos estudos joyceanos também acontece em razão da agência do tradutor francês Jacques Aubert, uma vez que este transcreveu a conferência que Lacan proferiu no *V Simpósio Internacional James Joyce* que aconteceu em Paris em 1975. Nessa conferência, Lacan declara a estreita afinidade que percebe entre sua própria obra e a de Joyce, ao ponto de afirmar que Joyce modificara sua teoria do inconsciente[83]. Essas idéias seriam depois reunidas a partir dos anais do simpósio e apresentadas por Jacques Aubert e Maria Jolas em dois volumes publicados em 1979. O papel de Jacques Aubert é, pois, relevante, na medida em que, como estudioso da obra de Joyce desde 1964, transforma-se no principal interlocutor de Lacan para os estudos literários joyceanos, proferindo também ele mesmo uma palestra durante o seminário de Lacan em 1976. Aubert ainda editaria em

[82] "yes... every time I write, and even in the most academic pieces of work, Joyce's ghost is always coming on board" (DERRIDA, 1984, p.149 apud SLOTE, 2008, p. 402).
[83] SLOTE, op. cit., p. 406-407.

2004 a nova tradução em equipe de *Ulysses* para o francês, contribuindo com um posfácio sobre a realização do projeto editorial para essa nova tradução[84].

Mas a importância dos agentes/tradutores de Joyce no ambiente europeu na segunda metade do século 20 pode ser ainda melhor vislumbrada no contexto catalão. É o que exploraremos a seguir em mais um ensaio da obra organizada por Lernout e Mierlo, sobre a recepção da obra de Joyce na Catalunha.

## 2. 3 Catalunha

A tradução de *Ulysses* em catalão realizada por Joaquim Mallafrè em 1981, responde a um clima cultural diferente na Espanha, coincidindo com o programa de normalização linguística da Catalunha depois do período da ditadura franquista. A importância da tradução para o nacionalismo linguístico catalão tem sido traçada por vários estudos, inclusive os realizados e divulgados na obra do próprio Mallafrè.

No capítulo que trata da recepção de James Joyce na Catalunha, Teresa Iribarren[85] relata que a Guerra Civil Espanhola significou o fim de um dos mais brilhantes períodos da história cultural catalã. Os problemas sócio-econômicos e o estabelecimento da ditadura do General Francisco Franco (1939-75) corresponderiam a uma "idade das trevas" para a Catalunha, uma região que fora especialmente punida. Como o Governo Generalitat da Catalunha fora dissolvido por Franco, muitas publicações desapareceram e uma rígida censura foi introduzida; a língua catalã foi totalmente proibida em todas as esferas da vida pública por mais de sete anos. Enquanto que uma boa parte da *intelligentsia* do país fora para o exílio, outros optaram pelo silêncio e outros ainda escolheram escrever em espanhol. Enquanto uma política definitivamente espanhola era imposta com rigor, a cultura nativa foi sendo reduzida a mero folclore. Foi apenas na década de 1950 que a literatura catalã começou a se recuperar. Alcançaria sua plena concretização em 1975, com a restauração da

---

[84] Cf. ALBERT, Jacques. "Postface: Écrire après Joyce". In JOYCE, James. *Ulysse*. *Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert*. Paris: Gallimard, 2004, p. 1161-71.

[84] IRIBARREN, Teresa. "The Reception of James Joyce in Catalonia", in LERNOUT, Geert e MIERLO, Wim Van (eds.). *The Reception of James Joyce in Europe*. London and New York: Continuum, 2008 [2004], p. 445-54.

monarquia espanhola, e efetivamente a partir de 1977, com a retomada do Governo das "Generalitats".

Segundo Iribarren, no que respeita às traduções da obra de Joyce, a Guerra Civil Espanhola teve duas implicações. A primeira foi a interrupção da tradição joyceana. A regularidade com que Joyce havia aparecido no período pré-guerra retornaria apenas na década de 1980. A segunda implicação foi que a crítica catalã remanescente sobre o romancista passou a ser realizada mais em espanhol. Mas é digno de se notar que quase todas as traduções de Joyce em espanhol foram publicadas em Barcelona, inclusive a de *Ulysses*, de José María Valverde em 1976.

Joan Ramon Masoliver foi um dos primeiros autores na Espanha a escrever sobre Joyce depois da guerra. Publicou uma breve biografia do autor irlandês na revista *Destino* (1942), evocando a arriscada situação em que doze anos antes a tradução catalã de cinco fragmentos de *Ulysses* havia sido publicada na *Hèlix*, uma revista de vanguarda, em que o nome do tradutor aparecia apenas com suas iniciais. Ao mesmo tempo, Masoliver reivindicava um direito exclusivo de autoridade sobre Joyce porque fora ele o único autor na literatura a ter lidado com a obra joyceana. *Destino* foi praticamente a única publicação em Barcelona que os escritores espanhóis e catalães tiveram por muitos anos. De fato, nesse semanário espanhol havia muito poucas referências a Joyce. Essas eram feitas por autores como Josep Pla, que havia anteriormente escrito sob a influência de Joyce, e sido também o responsável pelo evento joyceano mais significativo da década de 1950, quando publicou em 1951, *El carrer estret* (A rua estreita), um dos mais destacados romances do século, nitidamente inspirado por *Dubliners*.

O grande evento joyceano da década de 1960 foi a primeira tradução completa de uma das obras de Joyce em catalão, *Retrat de l'artista adolescent*, por Maria Teresa Vernet (1967). Na década de 1970, quando da tradução em espanhol do *Ulysses* em 1976, por José María Valverde, o impacto foi imediato. Em 1977, a editora Leteradura lançou um fac-símile da revista *Hèlix*. No ano seguinte, a revista *Camp de l'arpa* (O campo da harpa), um periódico em espanhol, publicou um número especial sobre Joyce com duas contribuições de autores catalães: uma apresentação da opinião de Virginia Woolf sobre Joyce, por Marta Pessarrodona, e uma análise das epifanias de Joyce por Lluís Izquierdo. Pouco tempo

depois, em 1979, Pla traduziu excertos de *Ulysses* em *Notes del capvesprol* (Notas sobre o entardecer), confessando que sempre lia Joyce.

Segundo Iribarren, embora na década de 1970 ainda não houvesse um fluxo regular de contribuições críticas, a partir de 1969 começaram a aparecer vários romances sob evidente influência joyceana. Mas é apenas em 1981 que a tão esperada versão de *Ulysses*[86] em catalão vai ser publicada pela editora Leteradura na tradução de Joaquim Mallafrè. Para Iribarren, a obra de Mallafrè, muito celebrada e laureada em 1982 com o prêmio da *Generalitat* e o prêmio *Serra d'Or*, teve um significado muito especial, pois "simbolizava uma realização considerável para uma língua, uma literatura e uma cultura que havia sofrido com o banimento das traduções"[87].

O *Avui*, o primeiro jornal em catalão publicado depois da Guerra Civil Espanhola (de 1976 em diante), deu a Joyce calorosas boas-vindas com um suplemento de domingo contendo artigos de Joan Triadú, M. Aurèlia Capmany, Jordi Llovet e Marta Pessarrodona. Em *La Vanguardia*, Robert Saladrigas elogiou a tradução de Mallafrè, porque ela contribuía "para prestigiar o indiscutível valor cultural da língua catalã pelo mero fato de haver sabido expressar, com brilhantismo e assombrosa eficácia, o mundo pouco menos que intraduzível de Joyce"[88].

A agência extratextual de Mallafrè se faz sentir já a partir de 23 de abril de 1981, o dia conhecido como o dia de São George na Catalunha (um dia nacional de celebração, quando as pessoas trocam livros e rosas como presentes), em que o *Ulisses* alcançou um recorde de vendas, tornando-se a partir de então um *bestseller*. Juntamente com o centenário do nascimento de Joyce um ano depois, o *Ulisses* de Mallafrè introduziu um novo período da presença de Joyce na Catalunha. A atenção da imprensa que o evento recebeu estimulou a publicação da primeira coleção de ensaios críticos, *James Joyce en els seus millors escrits*. No mesmo clima de euforia, a edição de dezembro de *El Eco de Sitges* (1982) devotou um suplemento para Joyce. Ambas as publicações contêm excertos de *Finnegans Wake* traduzidos em catalão por Josep-Miquel Sobré.

---

[86] Segundo Iribarren, apenas um excerto da tradução havia aparecido em 1978 na revista *Els Marges* (Os limites). Cf. nota em IRIBARREN, 2008, p. 453.
[87] Ibid., p. 453.
[88] SALADRIGAS, 1981, p. 3, apud IRIBARREN, op. cit., p. 453.

O sucesso do empreendimento da editora Leteradura fez com que esta lançasse duas edições do *Ulisses* de Mallafrè, seguidas em 1983 pela edição em brochura, numa tiragem total de 15 mil cópias; três anos depois em 1986, a edição ficou esgotada. Depois que a Leteradura fechou, a editora Edhasa obteve os direitos de tradução, mas o preparo da nova edição interrompeu-se pela controvérsia entre Hans Walter Gabler e John Kidd, os estudiosos dos manuscritos de Joyce que publicamente se enfrentavam depois do lançamento em 1986 da nova versão do *Ulysses* com as correções de Gabler. Finalmente em 1990, a Edhasa optou por uma reimpressão da edição da Leteradura e, em 1996, publicou a nova versão de Mallafrè, baseada no texto corrigido e estabelecido por Gabler.

Quanto às outras obras de Joyce em catalão, também em 1981, *Retrat de l'artista adolescent* havia sido reimpresso e, no final da década de 1980, duas outras traduções foram lançadas: *Dublinesos*, traduzido também por Mallafrè (1988), e *Exiliats*, por Joan Soler (1989). Mallafrè ainda traduziria em 1992 a obra *Giacomo Joyce* para o catalão. No entanto, a obra poética de Joyce ainda permanece sem nenhuma tradução.

Desse modo, desde 1981 Mallafrè tem sido a autoridade joyceana na Catalunha. Além de agente tradutor, também tem atuado como um dos maiores propagadores da obra de Joyce, em forma de traduções, prefácios, conferências, cursos, ensaios e muitos artigos, lançados tanto em publicações especializadas como nas mais populares. Também escreveu sua tese de doutorado sobre Joyce: nela propõe um tratamento teórico da tradução baseado em sua experiência com *Ulisses*, que também lhe fornece o fundamento de seu livro *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària* (Língua da tribo e língua da pólis: bases para uma tradução literária) publicado em 1991. Nessa obra, Mallafrè considera que a recuperação da memória oral das formas da língua catalã na sua cidade natal, Reus, foi essencial para a construção de uma tradução literária e não "literal". Mallafrè também explicou em várias ocasiões que não se encarregaria da tradução de *Finnegans Wake* por considerar que *Ulysses* já estaria no limite da traduzibilidade. Mallafrè é, portanto, um exemplo de tradutor agente que faz com que a obra de Joyce hoje seja vista com uma parte importante tanto da herança cultural catalã quanto da literatura ocidental.

Até aqui vimos que a obra de Lernout e Mierlo nos oferece muitos exemplos da atuação dos agentes/tradutores de Joyce no contexto europeu. É de surpreender, porém, o

fato de nada ser mencionado sobre a recepção da obra de Joyce em terras portuguesas[89]. Precisaremos nos valer de outras obras de referência dos estudos joyceanos em tradução para entendermos como os tradutores de Joyce em Portugal iriam atuar no contexto europeu. É o que verificaremos na última seção deste capítulo sobre a agência tradutória na Europa.

## 2. 4 Portugal

Patrick O'Neill, em sua obra *Polyglot Joyce: Fictions of Translation* (2005), considera que as traduções em português da obra de Joyce são especialmente marcadas pela natureza transatlântica da língua portuguesa. Assim, a primeira obra de Joyce em português foi a versão brasileira de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, traduzida por José Geraldo Vieira e publicada em Porto Alegre pela Editora do Globo em 1945 (29 anos após a publicação do texto original de Joyce em 1916). Em Portugal[90], a publicação das obras de Joyce em português europeu começaria um ano depois, em 1946, com uma antologia intitulada Os *Melhores Contos de James Joyce*, publicada em Lisboa, com seleção e tradução de dez contos de *Dubliners* por Maria da Paz Ferreira e com prefácio de João Gaspar Simões[91]. Em 1957, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos começam a publicar suas recriações para sete fragmentos de *Finnegans Wake* no *Jornal do Brasil* em São Paulo. Em 1960, é lançada a primeira edição de *Retrato do Artista Quando Jovem* em Portugal, traduzida pelo escritor, ensaísta e poeta Alfredo Margarido, em edição da editora Livros do

---

[89] Uma importante resenha da obra de Lernout & Mierlo por Maria Teresa Caneda Cabrera pode ser consultada no *website* do *Project Muse*: Scholarly journals online. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/demo/james_joyce_quarterly/v044/44.1cabrera.html>. Acesso em: 24 jan. 2008.

[90] As referências às traduções portuguesas da obra de Joyce são do trabalho de Vivina Almeida Carreira de Campos Figueiredo, em seu artigo sobre os paratextos em publicações da obra de Joyce em Portugal, publicado em *O Língua – Revista Digital sobre Tradução*, número 5, dezembro de 2004 com a continuação no número 6, abril de 2005. Os números encontram-se disponíveis em <http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/05/lingua02.html> e <http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/06/lingua02.html. Acesso em: 12 out. 2007.

[91] Segundo Figueiredo (2005, op. cit.), razões de auto-censura terão pesado para essa versão aparecer "mutilada" na coletânea. Nela não foram incluídos os contos "The Sisters", "An Encounter", "Two Gallants", "Ivy Day in the Committee Room" e "A Mother", e as razões parecem óbvias devido aos temas contidos nos contos excluídos: "no momento histórico-político, e também sócio-económico de então era melhor deixar de lado temas como a pobreza, a sexualidade, a religião, a política, etc.".

Brasil[92]. Em 1962, mais fragmentos traduzidos pelos irmãos Campos são publicados em forma de livro, numa edição não-comercial em São Paulo, pelo Conselho Estadual de Cultura e depois, com notas e comentários dos tradutores, pela editora Perspectiva, também em São Paulo, com o título de *Panaroma do Finnegans Wake*. A versão integral de *Dubliners* seria lançada em Lisboa em 1963, traduzida por outra mulher, Virgínia Motta, sob o título *Gente de Dublim*, também numa sóbria edição da Livros do Brasil.

Um ano depois, em 1964, a editora Civilização Brasileira lança no Rio de Janeiro a primeira tradução de *Dubliners* realizada no Brasil pelo tradutor paulista da cidade de Sorocaba[93], Hamilton Trevisan. *Dublinenses* de Trevisan é seguido por *Ulisses*, traduzido pelo respeitado lexicógrafo brasileiro Antônio Houaiss, e publicado pela mesma Civilização Brasileira em 1966. Muito aclamada pelos críticos, a tradução de Houaiss foi sendo vendida discretamente em Portugal ao longo de quase vinte anos.

Em 1983, a editora Difel de Portugal, do mesmo grupo editorial da Civilização Brasileira, lançou a edição da tradução de Houaiss com pequenas alterações para adaptá-la à ortografia lusitana. A obra foi um sucesso editorial, tanto no Brasil quanto em Portugal. No entanto, a aceitação de um *Ulysses* brasileiro não era unânime em terras portuguesas, como relata Figueiredo (2005):

> Apesar do sucesso editorial, a publicação entre nós de uma tradução brasileira suscitou algumas reacções adversas, tendo conduzido a editora Livros do Brasil a retomar o antigo projecto da tradução de *Ulysses*. Este era um projecto antigo desta editora, tendo sido entregue a Mário Henrique Leiria e posteriormente a Jorge de Sena que, por razões diversas, nunca chegou a ser concretizado. Por um lado, tratava-se obviamente, pela dificuldade e pela dimensão da obra, de um empreendimento gigantesco e exigente. Por outro lado, as circunstâncias políticas de Portugal nos anos sessenta e inícios dos anos setenta não convidavam nenhuma editora a correr o risco de fazer traduzir e pôr a circular uma obra considerada ofensiva da moral pública e dos bons costumes.

---

[92] Nome que a filial da Editora Civilização Brasileira em Lisboa passou a ter depois que foi vendida em 1944 por seu dono Octalles Marcondes Ferreira ao português Antônio A. de Souza Pinto. A Civilização Brasileira, por sua vez, fora comprada por Octalles em 1932 e ficou sendo a filial no Rio de Janeiro da Cia. Editora Nacional, e passou a vender livros em Portugal no mesmo ano em que fora comprada por Octalles. (Hallewell, 2005, p. 356-358)

[93] Foi uma grata constatação verificar que o primeiro tradutor de *Dubliners* no Brasil é natural de Sorocaba, a mesma cidade em que nasci.

De fato, a editora Livros do Brasil só vai lançar a tradução de João Palma-Ferreira para o *Ulisses* "em língua veramente portuguesa"[94] em 1989. Palma-Ferreira já era um tradutor, escritor e crítico renomado em Portugal, tendo traduzido a peça *Exiles* de Joyce em 1987 para a mesma editora. Em seu longo prefácio introdutório, à guisa de "Nota do Tradutor", Palma-Ferreira apresenta o autor, analisa e explica a obra. Além disso, no início de cada capítulo, suas notas de rodapé estabelecem paralelos com os episódios da *Odisséia* e menciona vários ensaios de interpretação. Assim como Joyce finaliza suas obras com as datas e locais de realização da obra, Palma-Ferreira termina sua "Nota do Tradutor" com os dados dos dois anos de seu trabalho tradutório:

JOÃO PALMA-FERREIRA
Quinta da Rocha – Lagos – Lisboa
6 de Agosto de 1987 – 7 de Março de 1989[95]

Além disso, João Palma-Ferreira também se destaca pelo texto-fonte que utilizou para a sua nova tradução: o texto de *Ulysses* corrigido por Hans Walter Gabler em 1986. A tradução de Palma-Ferreira é, portanto, contemporânea das polêmicas sobre a edição Gabler da obra nas instâncias da crítica joyceana[96] e, assim como a de Mallafrè na cultura catalã, instaura novas leituras e debates sobre os processos tradutórios literários possíveis nas culturas de língua portuguesa.

Quanto a *Finnegans Wake*, a não ser pela publicação da tradução de uma página do capítulo I da obra, em revista portuguesa de 1968, não obtivemos informação sobre outras traduções ou retraduções das obras de Joyce sendo realizadas recentemente em Portugal. Portanto, há que se buscar em terras brasileiras, o espaço da agência tradutória para a obra de Joyce em língua portuguesa.

---

[94]A expressão talvez se deva ao pragmatismo da indústria editorial, pois não há a menção à tradução de Houaiss que era, até então, um grande sucesso no mercado editorial da Difel em Portugal. Em "Nota do Editor", Antonio Luis de Souza-Pinto explica que a publicação da obra de Joyce em Portugal sempre esteve nos projetos de publicação de Antônio Augusto de Souza-Pinto, proprietário da Livros do Brasil. In: JOYCE, James. *Ulisses.* Trad. e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 2005, p.9.

[95] PALMA-FERREIRA, João. In: JOYCE, James. *Ulisses.* Trad. e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 2005, p. 24.

[96] Para "uma breve história do texto" de *Ulysses*, ver a "Introdução" de Declan Kiberd, em JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. de Caetano W. Galindo, introdução de Declan Kiberd e coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 83-91.

## 2. 5 Retraduções no Brasil

No Brasil, na década de 1990, começam a surgir as retraduções da obra joyceana no contexto do ambiente acadêmico de universidades brasileiras. Essa ambientação primeiramente tem lugar na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a publicação em 1992 de *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, na tradução da Professora Bernardina da Silveira Pinheiro. Um ano depois, na Universidade Federal de Santa Catarina, com a publicação de *Dublinenses* em 1993, pelo Professor José Roberto O'Shea. Ambas as obras foram lançadas em São Paulo pela Editora Siciliano.

Em 1999, há o início da publicação em série da versão bilíngue de *Finnegans Wake/Finnicius Revém*, pelo professor de letras clássicas Donaldo Schüler, que havia se aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O projeto de serialização iniciou-se com o primeiro livro referente ao Capítulo 1 da obra e foi publicado pela editora Ateliê em São Paulo. Com a publicação de mais quatro livros nos anos seguintes, os leitores já contam com a versão integral da obra em português distintamente brasileiro. A serialização correspondeu à publicação de um livro a cada ano, respectivamente aos capítulos 2, 3 e 4 do Livro I da obra joyceana em 2000; aos capítulos 5, 6, 7 e 8 do Livro I em 2001; aos capítulos 9, 10, 11 e 12 do Livro II em 2002 e, finalmente, aos capítulos de 13 a 17 dos Livros III e IV de *Finnegans Wake* em 2003,

Evidenciando sua característica de experimentação tradutória a partir das obras de Joyce, a literatura brasileira assiste em 2005, nas comemorações do Bloomsday, ao lançamento do segundo *Ulisses*, em mais uma tradução da professora Bernardina da Silveira Pinheiro. Lançada pela editora Objetiva do Rio de Janeiro, além da diferença de abordagem tradutória em relação à de Houaiss, a tradução de Pinheiro trazia como novidade o fato de a edição contar com notas e ter sido realizada também a partir do texto-fonte da edição Gabler de *Ulysses*. Naquele momento, outra tradução de *Ulysses* já estava sendo finalizada como projeto de doutoramento do professor curitibano Caetano W. Galindo. No entanto, devido a problemas enfrentados com os direitos autorais, a tradução de Galindo não pôde ser publicada até 2012, quando cessaram os direitos autorais para a primeira edição de *Ulysses* publicada em 1922.

Com a manutenção do nome da obra original, a tradução de Galindo tem recebido comentários elogiosos tanto pelas características inovadoras da tradução como pelo projeto das editoras Penguin e Companhia das Letras. Além do projeto ter sido coordenado pelo professor e premiado tradutor Paulo Henriques Britto, a edição vem acompanhada do ensaio introdutório do acadêmico joyceano Declan Kiberd, em texto traduzido por Guilherme Gontijo Flores.

Nota-se, portanto, que a agência tradutória recente dos tradutores de Joyce no Brasil está marcada pelo *habitus* de tradutores ligados ao ambiente acadêmico universitário.

Uma das grandes novidades na tradução de Galindo em seu *Ulysses* é a característica do humor irreverente e tipicamente joyceano presente em sua tradução, a qual se alia às próprias características do tradutor, ele mesmo um divertido contador de estórias, como pode ser observado em todas as palestras em que apresenta seu trabalho tradutório ou de estudos joyceanos. Essa característica, interpretadas neste estudo como pertencente ao seu *habitus*, pode ser exemplificada neste trecho, em que estão destacadas as intervenções do tradutor na composição de seu discurso tradutório:

| James Joyce, 1922/1998, p. 293 | Caetano W. Galindo, 2012, p. 496-497 |
|---|---|
| And the citizen and Bloom having an argument about the point, the brothers Sheares and Wolfe Tone **beyond on** Arbour Hill and Robert Emmet and **die for your country**, the Tommy Moore touch about Sara Curran and she's far from the land. And Bloom, of course, with his knockmedown cigar putting on swank with **his lardy face**. Phenomenon! The **fat heap** he married is a nice old phenomenon **with a back on her like a ballalley.** Time they were stopping up in the *City Arms* **pisser** Burke told me there was an old one there with a cracked loodheramaun of a nephew and Bloom trying to get the soft side of her **doing the mollycoddle** playing bézique to come in for a bit of the wampum in her will and not eating meat of a Friday because the old one was always thumping her craw and **taking the lout out for a walk.** And one time he led him the rounds of Dublin and, **by the holy farmer**, he never cried crack till he brought him home **as drunk as a boiled owl** and he said he did it **to** teach him the evils of alcohol and by herrings, if the three women **didn't near roast him, it's a queer** | E o cidadão e **o** Bloom discutindo o assunto, os irmãos Sheares e **o** Wolfe Tone **prá lá** da Arbour Hill e Robert Emmet **e morra pela pátria**, e o toquezinho Tommy Moore sobre a Sara Curran e ela vai longe da terra. E o Bloom, é claro, com aquele nocaute daquele charuto dando uma de janota com a **cara gordurenta lá dele.** Fenômeno! A **coisinha gorda** que casou com ele é um belo de um fenômeno **com um lombo que nem uma balalaica**. Aquela época que eles passaram no City Arms o Burke, **o Paudágua,** me disse que tinha lá uma velhota com um sobrinho maluco *loodheramaun* e o Bloom tentando conquistar a velha **bancando o adelaide** jogando besigue pra entrar na partilha dos contados no testamento dela e sem comer carne na sexta porque a velha estava sempre bajulando algum padre e **levando o tapado pra passear.** E uma vez ele deu a volta inteira em Dublin com ele e, **pelo santo podre**, não abriu o bico até chegar com o indivíduo em casa **mais bêbado que um gambá cozido** e ele disse que tinha feito aquilo **pra** ensinar sobre os perigos do álcool e foi por muito pouco que as três não |

| | |
|---|---|
| **story**, the old one, Bloom's wife and Mrs O'Dowd that kept the hotel. Jesus, I had to laugh at pisser Burke taking them off chewing the fat. And Bloom with his *but don't you see?* and *but on the other hand*. And sure, more be token, **the lout I'm told** was in Power's after, the blender's, round in Cope street **going home footless** in a cab five times in the week after drinking his way through all the samples in the bloody establishment. Phenomenon!<br><br>—The memory of the dead, says **the citizen** taking up **his pintglass** and glaring at Bloom.<br><br>—Ay, ay, says Joe.<br><br>—**You don't grasp my point**, says Bloom. What I mean is...<br><br>—*Sinn Fein!* says the citizen. *Sinn Fein amhain!* The friends we love are by our side and the foes we hate before us. | **fritaram o judeu estorinha engraçada**, a velha, a mulher do Bloom e a senhora O'Dowd que cuidava do hotel. Jesus, eu tive que rir do Paudágua arremedando o jeito deles jogarem conversa fora. E o Bloom com aqueles *mas sabe como*? e *mas por outro lado*. E lógico, uma coisa leva a outra, **me disseram que o tapado** estava no Power's depois, a destilaria, lá na Cope Street **indo pra casa trançando os pezinhos** de táxi cinco vezes por semana depois de provar todo o estoque da desgraça do estabelecimento. Fenômeno!<br><br>- À lembrança dos mortos, **o cidadão** falou pegando **o canecão** e encarando o Bloom.<br>- É, é mesmo, o Joe falou.<br>- **Vocês não estão compreendendo, o** Bloom falou. O que eu queria dizer...<br>- *Sinn Féin!* o cidadão falou. *Sinn Féin amháin!* Os amigos que nós amamos estão do nosso lado e os inimigos que odiamos estão à nossa frente. |

Nesse divertido trecho do episódio "Cyclops" de *Ulysses*, ficamos os leitores sabendo que o casal Bloom morou certa vez no hotel City Arms e como Bloom costumava ajudar a senhora Riordan. O mesmo relato teremos depois no episódio final, "Penelope", mas na visão de Molly. Para traduzir esse trecho, Galindo deixa muitos nomes e topônimos no original e abrasileira o apelido, como *pisser*/Paudágua; esse critério, aliás, faz parte de seu projeto tradutório[97]; além disso, Galindo faz o artigo anteceder os nomes próprios, uma característica bastante comum no tratamento de pessoas no Brasil. Já o uso muito coloquial da expressão comparativa "que nem" para traduzir *like* e os diálogos mais alinhados com a oralidade brasileira na reprodução de um diálogo estrangeiro fazem da tradução de Galindo uma novidade na agência textual do tradutor de *Ulysses* em português.

A minuciosa pesquisa que Galindo realiza com textos arcaicos luso-brasileiros para traduzir seu episódio "Gado ao Sol" faz com que seu texto traduzido mescle a história da

[97] Cf. "Nota do tradutor": "Essa variedade de critérios também se aplica à decisão de traduzir os apelidos de certos personagens. Chamar-se alguém de Nosey Flynn parece perder algo que o nome Fungão recupera para o leitor brasileiro, ainda mais se há toda uma cena em que Bloom observa o nariz caudaloso de Flynn. O mesmo vale para o Deixaqueuchuto e, mais chamativamente, para o Rojão Boylan, o que, neste caso, ainda nos permitiu recuperar algum jogo entre o apelido e outras ocorrências da palavra no texto." In: JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. de Caetano W. Galindo, introdução de Declan Kiberd e coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 9.

literatura brasileira e lusitana via linguagem tradutória. O tema da história da literatura gaélico-inglesa contada no episódio é recriado por Galindo ao escrever trechos com palavras e estrutura sintática que lembram o galaico-português:

| James Joyce, 1922, p. 368 | Caetano W. Galindo, 2012, p. 604-605 |
|---|---|
| Some man that wayfaring was stood by housedoor at night's oncoming. Of Israel's folk was that man that on earth wandering far had fared. Stark ruth of man his errand that him lone led till that house.<br><br>Of that house A. Horne is lord. Seventy beds keeps he there teeming mothers are wont that they lie for to thole and bring forth bairns hale so God's angel to Mary quoth. Watchers tway there walk, white sisters in ward sleepless. Smarts they still, sickness soothing: in twelve moons thrice an hundred. Truest bedthanes they twain are, for Horne holding wariest ward.<br><br>In ward wary the watcher hearing come that man mildhearted eft rising with swire ywimpled to him her gate wide undid. Lo, levin leaping lightens in eyeblink Ireland's westward welkin. Full she drad that God the Wreaker all mankind would fordo with water for his evil sins. Christ's rood made she on breastbone and him drew that he would rathe infare under her thatch. That man her will wotting worthful went in Horne's house. | Certo homem que viandante era esteve então à porta ao poer do sol. Da gente de Israel era o homem que sôbe-la terra errando longes terras viajara. Por pura mercê era ali. E vinha só até à casa. E vinha só até à casa, sem ter companha por vir i.<br>Daquela casa A. Horne é senhor. Setenta leitos ele i mantém por que as madres na sua delas i venham parir e dar à luz crias sãs como o anjo de Deus a Maria disse. Cuidosas cuidam i duas, seguem espertas. Seguiam espertas na ala irmãs brancas. Maladias pensavam dando gasalhado aos enfermos: em doze luas três vezes um centro. Ambas as duas excelentes guardiãs dos leitos eram, para Horne guardando a ala cuja dele era.<br>Na ala queda a guardiã atenta vir oiu aquele mansomem e com cachaço toucado lhe abriu inteiro seu portão dela. Mira! O corisco corusca no céu! Corusca no céu como um risco! Na Hibérnia do Oeste. Temeu ela muito que Deus o estruidor toda a gente acabasse com água pelos pecados dele negros. O cruzeiro do Cristo fez ela no peito e por ele puxou, que asinha viesse debaixo de seu teto. O homem sabedor de sua vontade dino penetrou a casa de Horne. Dino penetrou a casa de Horne. |

Quanto à circularidade formal joyceana, denotada em *Ulysses* no episódio “Penelope” pelo uso da letra “s” final da palavra “Yes” e em “Stately” no início do romance, Galindo também tenta reproduzi-la em sua tradução. Assim, para corresponder ao “Sim” final de sua Molly, escolhe a palavra “Solene” para iniciar o romance; já para corresponder à letra “m”, que inicia a expressão “Mr Leopold Bloom” da segunda parte do *Ulysses* de Joyce, Galindo escolhe a expressão “Mastigava destemperadamente”, uma escolha muito afinada com o fato de o parágrafo envolver o processo de mastigação de Bloom; e à terceira parte, iniciada com “Preparatory” por Joyce, Galindo vai fugir à facilidade do cognato em português traduzindo com o advérbio “Previamente”, num claro

movimento de intervenção no texto original para compor o "seu" *Ulysses*. Sua estratégia aponta para o jogo de ambiguidade formal e polissêmico que propõe para interpretar a obra, e talvez de seu próprio fazer tradutório em que pese o fato de o título original ter sido mantido em sua tradução[98].

Além do *Ulysses* de Galindo, a lista de lançamentos da obra joyceana em português brasileiro segue em 2012 com a publicação de dois novos *Dublinenses*, um na retradução de José Roberto O'Shea pela editora Hedra, de São Paulo, e o outro em uma nova versão de bolso lançada pela editora L&PM de Porto Alegre, na tradução de Guilherme da Silva Braga.

No mesmo projeto editorial para *Dublinenses*, foi lançado também em 2012 pela editora Hedra, outro volume organizado e traduzido por José Roberto O'Shea, que nos traz a primeira versão de *Stephen Hero*, um fragmento manuscrito da obra que seria posteriormente transformada por Joyce em *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

Ao lado de *Stephen Herói* de O'Shea, outra grande novidade para o público brasileiro, no que concerne às traduções da obra de Joyce, é a tradução dos ensaios críticos e políticos joyceanos organizados por Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante no volume intitulado *De Santos e Sábios*, publicado pela editora Iluminuras de São Paulo. A obra conta com a tradução dos ensaios críticos de Joyce por André Cechinel, Caetano Galindo, Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros.

Dessa forma, os leitores brasileiros da obra de James Joyce dispõem de uma variedade de interpretações, reescrituras e retraduções da obra de Joyce na língua portuguesa brasileira, e estas constituem e vão ainda constituir parte importante da formação de futuros leitores e pesquisadores de Joyce.

Com esta pequena amostra da contribuição dos agentes/tradutores europeus e brasileiros da obra joyceana, tivemos a intenção de elaborar um modelo de abordagem de estudo de caso com uma metodologia de pesquisa mais específica ao campo dos Estudos de Tradutores. Ao seguir as instâncias de análise como elencadas por Milton e Bandia (2009)

---

[98] De fato, a nova tradução de Galindo apresenta elementos inovadores em termos de agência tradutória textual. No entanto, nas limitações deste estudo, não nos foi possível realizar uma análise mais detalhada do *habitus* e agência do tradutor, pelo fato de a publicação do *Ulysses* de Galindo acontecer no mesmo ano de término deste trabalho, inviabilizando, assim, uma pesquisa mais aprofundada. Espera-se, porém, que a menção ao seu trabalho possa suscitar a continuidade de estudos mais detalhados por outros pesquisadores.

descritas no capítulo precedente, concluímos que várias observações podem ser realizadas na descrição da agência tradutória.

Desse modo, com o estudo da recepção da obra de Joyce na Europa, a partir de exemplos de colhidos na obra de Lernout e Mierlo (2008), pudemos destacar aspectos de patronagem na agência de Valéry Larbaud na França, na medida em que atuou para que fosse realizada a tradução de *Ulysses* em francês, bem como o seu prestígio para conferir a Joyce a condição de autor "cosmopolita" aos moldes das formas literárias francesas. Com relação à formação do *habitus* a partir das traduções, pudemos perceber o quanto a tradução e os estudos joyceanos têm influenciaram as obras de Derrida e de Lacan na França.

Na Alemanha, também pudemos observar os aspectos de patronagem com relação às estratégias de publicação empreendidas pelos editores das obras de Joyce, que muito contribuíram para que a tradução de Georg Goyert tivesse o prestígio e influenciasse a literatura e a crítica literária alemã. Quanto à política desses agentes editores, destacamos as estratégias de vendas desses agentes bem como as de publicação de traduções com paratextos que permitiram driblar os censores nazistas.

Na Catalunha, o caso da tradução de Mallafrè parece ser um bom exemplo de como a tradução da obra de Joyce foi importante para lidar com as questões de poder, em que a tradução concorreu para resgatar a identidade sócio-linguística e político-cultural num enfrentamento contra o sistema ditatorial.

Já em Portugal, a tradução das obras de Joyce, além de constituírem também a afirmação da identidade cultural da literatura portuguesa, parecem ter contribuído para desestabilizar formas literárias anteriores de tradução, como foi o caso da tradução de Palma-Ferreira em relação à tradução brasileira de Houaiss. Também constatamos a emergência de muitas traduções da obra de Joyce produzidas por mulheres, configurando o que poderia ser descrito como uma possível agência individual feminina na tradução.

Finalmente, o painel geral da tradução e retradução da obra joyceana no Brasil destacou a nova tradução de Caetano W. Galindo. Sua agência textual tradutória parece apontar uma possível mudança no *habitus* tradutório brasileiro, não somente em termos estilísticos e discursivos do agente tradutor, mas também no que concerne à patronagem, uma vez que o *habitus* como constituído dos tradutores contemporâneos de Joyce está marcado pelo trabalho institucional dos tradutores em universidades brasileiras. Certamente

sua agência contribui para ampliar o contexto cultural brasileiro com novas teorias literárias e de tradução.

A investigação mais detalhada dos agentes/tradutores brasileiros prosseguirá no próximo capitulo deste estudo de caso com as traduções da obra de Joyce. A organização dos dados de pesquisa coletados compreenderá a apresentação dos dados biobibliográficos e de depoimentos dos tradutores em entrevistas. A organização de quadros com os dados da produção tradutória e obra própria dos oito tradutores brasileiros constantes do *corpus* permitirá uma visualização geral e identificação do projeto dos tradutores brasileiros, bem como a composição histórica do seu horizonte tradutório. As análises textuais comparativas de fragmentos do texto original e suas correspondentes traduções estarão aliadas à tentativa de descrever, relacionar e interpretar as condições sócio-culturais de produção e do *habitus* dos tradutores.

# 3. O ESTUDO DE CASO: Tradutores brasileiros de *Dubliners* (1914), *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce

No final do capítulo 2, ao apresentar as retraduções da obra de Joyce publicadas no Brasil a partir de 1992, observamos que seus tradutores estão ligados a várias instituições universitárias. Essa condição, constitutiva do *habitus* dos tradutores, também lhes confere as disposições para novas agências de tipo paratextual e extratextual.

A tradução de *Dubliners* de José Roberto O'Shea, por exemplo, apresenta um prefácio com suas idéias teóricas sobre tradução e o modo como estas foram aplicadas na tradução da obra de Joyce. O'Shea também parece aplicar seus estudos literários acadêmicos e sobre traduções da obra de Shakespeare para traduzir os contos joyceanos. Já Bernardina da Silveira Pinheiro, de acordo com suas entrevistas e prefácios às traduções de *A Portrait of the Artist as a Young Man* e *Ulysses*, parece ser uma pesquisadora e tradutora de linha lacaniana que se utiliza de estratégias formais "estrangeirizantes" (VENUTI, 1995), muito diferentes das empregadas por José Geraldo Vieira para *A Portrait* e das empregadas por Antônio Houaiss para traduzir *Ulysses*. Além disso, o *Ulisses* de Pinheiro apresenta relações com a nova tradução dessa obra para o francês, realizada em 2004 por uma equipe de tradutores acadêmicos e estudiosos joyceanos, dirigidos pelo também pesquisador de linha psicanalítica lacaniana Jacques Aubert. Por outro lado, as experiências formais realizadas no *Ulisses* (1966) de Antônio Houaiss estão muito mais próximas das idéias dos assim chamados tradutores "canibalistas" brasileiros[99] Haroldo de Campos e Augusto de Campos.

Ao traduzirem fragmentos de *Finnegans Wake* (CAMPOS e CAMPOS, 1962/2001), os irmãos Campos inauguraram uma teoria "transcriadora" à maneira joyceana; no entanto, uma nova tradução completa da obra realizada pelo professor gaúcho Donaldo Schüler tem desafiado os estudos joyceanos e as teorias de tradução, retradução e adaptação. Publicada de 1999 a 2003 em cinco volumes bilíngües, o *Finnicius Revém* de Schüler parece estar

[99] Considerações sobre o termo "canibalista", usado internacionalmente para nomear a teoria brasileira de tradução literária, são apresentadas na introdução da obra organizada por John Milton e Paul Bandia (2009, p. 12).

mais ligado às idéias de desconstrução e pós-colonialismo que às de "transcriação" semiótica dos Campos. Schüler também publicou uma adaptação ilustrada de *Finnegans Wake* (SCHÜLER, 2004) destinada ao público infanto-juvenil.

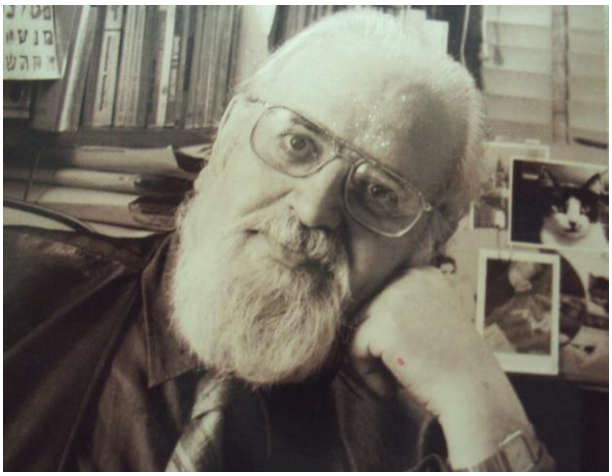
Essas observações serão discutidas com mais detalhes neste capítulo para a composição da parte analítica do estudo de caso. Para tanto, o capítulo se subdividirá em oito seções, cada uma contemplando os dados biobibliográficos dos tradutores, que foram considerados relevantes para o modelo proposto de organização de um Estudo de Tradutores. Os dados foram obtidos a partir do material disponível em *websites* especializados e através de comunicação pessoal, quando possível, com os próprios tradutores. Como as entrevistas não são estruturadas, não se apresentam para compor evidências para a testagem dos dados; serão apenas mencionadas na tentativa de composição e interpretação do *habitus* de cada tradutor. Asseveramos que o modelo teórico delineado para este estudo de caso não prevê o aprofundamento das subjetividades dos tradutores, tendo como objetivo apenas a composição dos "retratos" de sua agência tradutória em nível textual, paratextual e extratextual. O trabalho configura-se, portanto, como uma primeira etapa do processo de abordagem sociológica da tradução literária.

Quanto à pesquisa da produção literária dos tradutores brasileiros da prosa joyceana, esta também ficou restrita à composição de tabelas de classificação que possibilitassem descrever e visualizar o papel da agência tradutória de cada tradutor. Consideramos que essa organização dos dados seja suficiente para esta primeira instância de identificação do projeto e *habitus* de cada tradutor bem como para a explanação das hipóteses levantadas para o estudo de caso.

Dessa forma, passamos a seguir a descrever, analisar e interpretar os dados coletados. Estes foram organizados de maneira a destacar primeiramente o papel dos irmãos Campos nos Estudos de Tradução Literária e nos Estudos Joyceanos. A seguir, identificamos os dados na agência tradutória dos primeiros tradutores de James Joyce no Brasil, a saber, de José Geraldo Vieira, Hamilton Trevisan e Antônio Houaiss. As retraduções realizadas por José Roberto O'Shea, Bernardina da Silveira Pinheiro e Donaldo Schüler finalizam o elenco de tradutores de Joyce escolhidos para compor os "retratos" deste estudo de caso.

## Haroldo de Campos e Augusto de Campos: tradutores de *Finnegans Wake* (1939)

### 3. 1 Haroldo de Campos[100]: *Panaroma do Finnegans Wake* (1939)



> ...e se você puder espipiar adentro da cacholata cerebralizada desse sempre spam'ventado nãoseiquediga, você verá em sua casa de dispensamentos (caso você esteja o bastante descontaminado para parecer desincarnado), que montúrio de lixeratura em convólvulos de tempo perdido ou extravagado, de terra derelictas, e também de línguas retrasadas, longoras d'outrora; não só isso mas busquejando de relampo, apraiado, apaleado e belbombardado, marcambúzio à la *Mer* farol-longe futuridade avante, vosso próprio piqueníqueo capitano girandolará de gozo, fantasiando o n'ovo ren'ovante do goro das palavras entranhado d'antanho nelas, mas agora refeitas e afeitas a finos feitos façanhais, simsim...[101]

[100] Foto de Haroldo de Campos constante de folhetos distribuídos pela Casa das Rosas, Espaço Cultural Haroldo de Campos, em São Paulo.
[101] Tradução de Haroldo de Campos para um excerto de *Finnegans Wake*, que trata do personagem Shem the Penman, a encarnação do próprio Joyce. In: CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 95.

O retrato caricatural de Shem, o “Homem-Pena”, em eterna batalha com seu irmão Shaun, The Postman, em *Finnegans Wake*, nos leva a um outro campo, não de batalha entre irmãos, mas ao de complementaridade no trabalho tradutório dos irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos. A publicação em livro, em 1962, de suas recriações de fragmentos da obra de Joyce na coletânea *Panaroma do Finnegans Wake*, oferece a primeira interpretação brasileira e o principal texto para a análise da relevância de Joyce na formação de seus *habitus* tradutório.

Haroldo Eurico Browne de Campos, nascido em São Paulo, em 1929, fez seus estudos secundários no Colégio São Bento, onde aprendeu os primeiros idiomas estrangeiros, como latim, inglês, espanhol e francês. Cursou a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo no final da década de 1940. Lançou seu primeiro livro em 1949, *O Auto do Possesso* quando, ao lado de Décio Pignatari, participava do Clube de Poesia. Em 1952, Décio, Haroldo e seu irmão Augusto de Campos romperam com o Clube, por divergirem quanto ao conservadorismo predominante entre os poetas, conhecidos como "Geração de 45". Fundam, então, o grupo Noigandres, passando a publicar poemas na revista do grupo, a qual havia recebido o mesmo título. Nos anos seguintes, passam a defender as teses que levariam os três poetas a inaugurar, em 1956, o Movimento Concretista, ao qual Haroldo manteve-se fiel até o ano de 1963, quando inicia um trajeto particular, centrando suas atenções no projeto do livro-poema *Galáxias*:

> “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremesso por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não

> esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo" [102]

Esse fragmento inicial de *Galáxias*, apresentando formas livres de prosa poética, com múltiplas possibilidades de leitura, parece sinalizar para a importância que a obra de Joyce teria na produção literária de Haroldo de Campos a partir da década de 1960.

Doutorando-se pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob orientação de Antonio Candido, Haroldo foi professor da PUC de São Paulo e da Universidade do Texas, em Austin nos Estados Unidos. Como trabalho editorial, Haroldo dirigiu até o final de sua vida a coleção *Signos* da Editora Perspectiva.

Além de fragmentos da obra *Finnegans Wake* e *Ulysses* de Joyce, "transcriou" em português poemas de Homero, Dante, Mallarmé, Goethe, Maiakovski, além de textos bíblicos, como o *Gênesis* e o *Eclesiastes*. Entre os numerosos ensaios de teoria literária publicados por Haroldo está *A Arte no Horizonte do Provável* (1969). Faleceu em São Paulo, em 2003, tendo publicado, pouco antes, sua transcriação em português da *Ilíada*, de Homero. Entre suas obras estão: *Xadrez de Estrelas* (1976), *Signância: Quase Céu* (1979), *Galáxias* (1984), *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985), *Crisantempo* (1998) e *A Máquina do Mundo Repensada* (2001).

Tendo recebido vários prêmios e homenagens, Haroldo foi agraciado com o Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo, no México, em 1999. Nesse mesmo ano, as Universidades de Yale e de Oxford organizaram conferências sobre sua obra em comemoração de seus setenta anos. Vencedor do prêmio Jabuti em 1991, 1993, 1994, 1999 e 2002, sua biografia foi incluída na Enciclopédia Britânica em 1997.

No campo dos estudos de tradução poética, Haroldo e Augusto de Campos são muito estudados. Thelma Médici Nóbrega e John Milton já descreveram, em seu ensaio de 2009, "The role of Haroldo and Augusto de Campos in bringing translation to the fore of literary activity in Brazil"[103], o papel da teoria de transcriação dos irmãos Campos na elevação da tradução à categoria de arte literária no Brasil. Os autores consideram os

---

[102] CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2a. ed. Rev. São Paulo: Editora 34, 2004, página inicial da obra, sem numeração.

[103] In: MILTON, John & BANDIA, Paul (eds.) *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009, pp. 257-277.

irmãos Campos como verdadeiros exemplos de agentes da tradução ao conquistarem com sua obra poética um lugar de destaque tanto na mídia, quanto em vários debates culturais no país. Seu principal papel, segundo os autores, consistiu em aliar obra teórica à prática tradutória, numa combinação bem sucedida, colocando a tradução como uma atividade central no mundo literário brasileiro, tornando-a respeitável e dando-lhe, além disso, prestígio acadêmico. Desse modo, a agência dos irmãos Campos abre o caminho para possibilitar que o tradutor altere a norma e não seja mais visto como estando a serviço do autor: "seu trabalho é recriador e crítico, produzindo novos sentidos a partir da reconfiguração de formas e significados"[104].

Nóbrega e Milton ainda consideram que Haroldo e Augusto de Campos, como Poetas Concretos, afastaram a tradução do modo diletante de poetas como Manuel Bandeira. A poesia que traduziram se tornou sucesso comercial, como foi o caso de *Poesia Russa Moderna*, que já está em sua oitava edição. Para os autores, a extensão e a coesão da obra dos irmãos Campos e de outros membros do grupo de poetas do Concretismo, especialmente Décio Pignatari, não tem igual em outros países.

Como verdadeiros agente da tradução, as traduções de Haroldo introduziram vários autores anteriormente desconhecidos do público brasileiro. Além disso, Nóbrega e Milton elencam outras características de Haroldo como agente: teve considerável influência nas atitudes para com a tradução e apresentou uma teoria de tradução complexa que enfatiza os aspectos auditivos e visuais da tradução de literatura. Haroldo também influenciou alterações no cânone brasileiro, com mudanças que provocaram debates vitais na posição da literatura no Brasil e da literatura brasileira no contexto mundial.

As traduções de Haroldo são geralmente acompanhadas de ensaios densos e prefácios para explicar sua obra de tradução e para formular uma teoria coerente e criteriosa. No mesmo ano em que é lançado o *Panaroma* em 1962, Haroldo publica um de seus ensaios mais influentes escrito em 1962, "Da Tradução como Criação e como Crítica", a primeira tentativa de teorizar sua extensa e intensiva prática de tradução literária. Para Milton e Médici, Haroldo inspirou-se na semiótica de Charles Sanders Peirce via Max Bense, e no *Make it New* poundiano. As principais idéias desse seu estudo fundamental, que ele mais tarde desenvolveu e refinou, permaneceram por toda a sua obra.

[104]Cf. NOBREGA e MILTON, op. cit., p. 258 e passim.

Haroldo, discutindo o axioma de que a poesia é intraduzível (de acordo com as conclusões de Max Bense e Albrech Fabri de que a forma e o conteúdo não podem ser separados sem perda da informação estética), sugere que essa impossibilidade pode acarretar, como sua corolária, a possibilidade de recriação desses textos.

Mais tarde, Haroldo vai cunhar o termo "transcriação", que ele primeiramente usou no ensaio "Píndaro, hoje"[105]. O termo designa essa operação que recusa a dicotomia forma/conteúdo e que focaliza a forma poética do texto, isto é, sua configuração fono-semântica.

Assim, a transcriação haroldiana objetivaria o impossível na tradução, render não apenas o sentido mas também a forma. Contrário ao senso comum de que a poesia é intraduzível porque ela é difícil, é essa mesma dificuldade, o arranjo complexo de elementos formais e semânticos, que torna um texto ainda mais traduzível. Traduz-se, assim, sua iconicidade. E esse tipo de tradução pode ser visto como o oposto da chamada tradução literal. Então, a recriação ou "transcriação" para Haroldo, não significa livre adaptação do original, mas extrema fidelidade. Isso também significa uma reconfiguração, em que o tradutor leva em conta todos os elementos do poema: o fono-prosódico, o visual e o sintático. A criatividade aqui significa ser capaz de encontrar soluções dentro do escopo semiótico do poema, e não fora dele.

A contribuição de Haroldo de Campos para a teoria de tradução produzida nas Américas também é estudada por Edwin Gentzler, importante pensador norte-americano dos estudos teóricos da tradução. Gentzler coloca Haroldo de Campos em destaque em um capítulo de sua obra *Translation and Identity in the Americas: new directions in translation theory* (2008). Entendendo a situação de ambivalência no Brasil como uma tensão existente entre a tradição e a modernidade, e entre o velho e o novo mundo, Gentzler ressalta a teoria conhecida internacionalmente como teoria "canibalista" brasileira[106] nos estudos de tradução.

---

[105] In CAMPOS, Haroldo de. "Píndaro, hoje". In: *A Arte no Horizonte do Provável e outros Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 109-119.

[106] Milton e Bandia sugerem que a ideia propagada de tradutores "canibalistas" ou de teoria "canibalista" é muito diferente da que é encontrada em estudos publicados no Brasil. Com a divulgação desse termo exótico empregado num ensaio redigido em inglês da ensaísta brasileira Else Vieira em 1994, o termo ficou conhecido internacionalmente pelos estudiosos da tradução como se fosse um "programa" pensado e desenvolvido pelos irmãos Campos no Brasil. Cf. "Introduction: Agents of Translation and Translation Studies", in MILTON e BANDIA, 2009, p. 12.

Gentzler vai traçar a evolução da metáfora canibalista a partir do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, de 1928 e relacioná-la ao trabalho de Haroldo de Campos. Considera-a como uma maneira de pensar sobre a tradução que desafia os modelos anteriores. Embora Gentzler não utilize o termo "agência", entendemos que é essa a contribuição de Haroldo, na medida em que a metáfora canibalista envolve o ato tradutório de recriar um texto, sendo similar ao ritual de devorá-lo. O tradutor, porém, vai preservar suas qualidades mais distintas do texto, e então fazer a transposição para um contexto cultural diferente. Gentzler considera a versão de Haroldo do *Fausto* de Goethe extraordinária nesse aspecto, pois leva à criação de algo que é inteiramente novo, mesmo quando a tradução se apresenta muito literal em algumas partes, pois se torna "um texto híbrido, que tanto valoriza quanto destrói o texto predecessor precisamente no mesmo sentido em que Oswald de Andrade reinterpreta o conceito de "canibalismo"[107].

Gentzler acrescenta que o trabalho brasileiro na teoria literária, de cinema e de tradução tem contribuído para estabelecer as raízes para o que identifica como uma nova teoria da cultura. Para o autor, essa teoria é multilingue, intersemiótica e interdisciplinar. As tensões na sociedade brasileira, suas dificuldades econômicas e desigualdades sociais levam ao aumento da atividade criativa no processo de modelar uma nação genuinamente multicultural, onde a tradução não é marginal mas fundamental.

Em sua introdução, Gentzler afirma que a tradução é constitutiva da cultura das Américas: "Embora as nações-estados das Américas tendam a usar as línguas européias como línguas 'oficiais', essas respectivas línguas não são de modo algum as línguas nacionais originais. Em vez disso, são línguas 'traduzidas' – isto é, 'transportadas' da Europa para as Américas e impostas, na maioria das vezes, pela força, aos povos que ali viviam"[108]. Na seçào "Cannibalism in Brazil", Gentzler explica que "canibalismo" é a metáfora adotada nos estudos pós-coloniais e que corresponderia aos movimentos mais conhecidos na Europa como Dadaísmo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo e Vorticismo. Mas coube ao grupo de tradutores brasileiros Haroldo e Augusto de Campos

[107] Susan Bassnett *apud* GENTZLER, 2008, p. xi: "a hybrid text that both valorizes and kills off its predecessor in precisely the same sense that Oswald de Andrade re-construed his concept of 'cannibalism'."
[108] GENTZLER, 2008, p.5: "Although the nation-states of the Americas tend to use European languages as 'official' languages, those respective languages are by no means original national languages. Rather, they are 'translated' languages – that is, 'carried across' from Europe to the Americas and imposed, more often than not, via force on the peoples living there."

reviverem o termo nos anos de 1960 do mesmo modo como era empregado no contexto dos cineastas Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos no final dos anos de 1960, indo até a década de 1980 com Caetano Veloso. No meio acadêmico, o termo vai ser empregado por críticos e teóricos como Else Vieira, Sergio Bellei, Roberto Schwarz e Nelson Ascher nas décadas de 1980 e 1990. Embora reconheça que o entendimento do termo "canibalista" difere do conceito brasileiro do termo, para nós considerado um tanto degradante na medida em remete a imagens de canibais primitivos, na Europa o termo foi adaptado para nomear eventos histórico-culturais pós-coloniais e para indicar a "resistência" crítica a uma cultura importada e imposta pela Europa no começo do século 20.

Na visão de Gentzler, a atitude dos artistas brasileiros de "canibalizar" tem o sentido positivo, pois, ao reinterpretarem, reescreverem e traduzirem, incorporam à cultura tanto as tradições européias quanto as brasileiras, ao mesmo tempo em que as questionam. E ao questionarem as fontes européias, esses escritores estão chegando a uma teoria de tradução e à formação de uma identidade que é historicamente rica, culturalmente diversa e altamente original em termos teóricos, antecipando muito dos debates da teoria crítica no mundo ocidental de hoje. Ao traduzirem, portanto, os brasileiros criam obra própria literária, e "canibalizar" só existe para o que reverenciam[109]. Nesse sentido, somos o "mau selvagem", pois não somos consumidores passivos. Participamos na autoria dos textos traduzidos. Gentzler considera, então, que Haroldo de Campos traduz criando um texto original e de autoria.

Os poetas concretos brasileiros mudaram a direção do diálogo. Isso é mostrado na análise de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, por Haroldo de Campos. Ao ser co-autor, Haroldo adiciona à teoria a aceitação do elemento "satânico" na tradução. Enquanto a maioria das teorias tendem em direção ao passivo por um lado, e ao "angélico" benjaminiano de outro, Haroldo reinscreve a língua e a poesia numa tradição diferente, criando uma nova obra de arte. Usurpar o original é fazer "tradução de autoria".

Gentzler também considera a visão diferente de críticos marxistas brasileiros como Roberto Schwarz, que interpreta o movimento de Haroldo de Campos, do transculturalismo e da transluciferação, como revelador do fracasso do projeto modernizador brasileiro,

[109] GENTZLER, 2008, p. 80.

ligado à elite intelectual do país, em construir sua própria identidade. Em vez de integração e independência, Schwarz vê a desintegração e um agravamento da dependência da sociedade em termos econômicos e tecnológicos. Considera o projeto "canibalista" como uma espécie de utopia, um desejo elitista "fora de lugar" na realidade brasileira.

Gentzler ainda compreende que, na visão de Schwarz, os escritores e tradutores "canibalistas" pertencem a uma elite culturalmente eurocêntrica, muito afastada da classe operária e das populações rurais brasileiras. No entanto, refuta as opiniões de Schwarz e as de outros críticos, como as de Sergio Bellei ao defender que o "canibalismo" sobrevive ainda hoje e que pode ser visto como social e politicamente engajado, na medida em que cria uma nova identidade nacional, com formas artísticas próprias. Gentzler acredita que essa atitude tem força política e pode ser mais importante para reverter as relações de poder entre o Velho e o Novo Mundo do que propor soluções para as relações desiguais com o poder hegemônico.

Para Gentzler, críticos como Bellei, Candido e Schwarz não podem aceitar o fato de o Brasil ter sido sempre um país que recebeu, traduziu e adaptou criticamente vários movimentos intelectuais e artísticos tanto europeus como norte-americanos ao longo de sua história. Mas ainda assim, na opinião de Gentzler, os brasileiros têm conseguido manter o senso de brasilianidade vivo, enfraquecendo as pressões globalizantes e desestabilizando as instituições de poder. E acrescenta que, embora sejamos consumidores, os canibais brasileiros não o fazem de maneira acrítica.[110] Ao contrário, Gentzler considera que a identidade do brasileiro é ser dinâmica, estar em constante evolução, porque se nutre tanto de idéias internacionais como das nacionais. Então, em vez de converter-se aos valores e idéias européias, os antropofagistas brasileiros usam as idéias européias de uma maneira emancipadora na criação de novas identidades culturais, não separadas, mas incorporadas em múltiplas tradições culturais.

Gentzler termina o capítulo enfrentando os críticos, avaliando que as questões colocadas pela tradução, como as de quais textos selecionar, que estratégias usar ao traduzi-los, e de como adaptá-los ao inconstante mercado brasileiro são as mesmas questões aplicadas à economia de mercado, tais como as de quais produtos selecionar, que

[110] Em recente palestra em 28 de setembro de 2012, na Universidade de São Paulo, Inês Oseki-Dupré foi mais além, sustentando que o projeto tradutório antropofágico de Haroldo é o de ser ainda muito mais rebelde, no sentido de constituir uma "palavra de ordem" contra o sistema.

estratégias usar ao importá-los, e como adaptá-los ao inconstante mercado brasileiro. Para Gentzler, portanto, o ato de consumir é sempre um processo criativo, mais semelhante ao ato de construir, moldar e colar do que ao ato de imitar. A maneira como os consumidores lêem, compram, lidam com seus empregadores ou se divertem pode ser, na visão de Gentzler, menos "materialista" do que consideram pensadores como Schwarz e Bellei. Esse processo brasileiro de "transculturalização", de selecionar o melhor de uma outra cultura, adaptar e consumi-la e depois torná-la sua própria, na opinião de Gentzler, parece estar se adaptando melhor à nova ordem mundial do que outras culturas tragadas na divisão norte-sul mais tradicional. A tradução "canibalista" poderia, assim, oferecer um modelo de evolução cultural e mostrar a todos os americanos uma maneira de ter pelo menos o controle parcial da construção de suas próprias identidades.

No pensamento europeu dos estudos de tradução, no entanto, há opiniões discordantes sobre a relevância do papel brasileiro na teoria de tradução moderna, como sugere Anthony Pym em sua obra de 2010, *Exploring Translation Theories*. Pym discorda de Gentzler e não considera a teoria "canibalista" brasileira como uma verdadeira teoria de tradução. Para Pym, opiniões como as de Gentzler prescindem de evidências e não correspondem às práticas reais de tradução (PYM, 2010, p. 163-164).

O estudo de caso das traduções de *Finnegans Wake* por Haroldo de Campos e Augusto de Campos e a tradução de trechos de *Ulysses* por Haroldo de Campos talvez possa oferecer mais elementos ou evidências para a discussão da agência tradutória dos Campos no Brasil e para confirmarmos uma possível "teoria" de tradução literária brasileira.

Em termos da tradução da prosa literária, no sentido que lhe confere Gentzler, o primeiro artista a ser "canibalizado" pelos brasileiros foi James Joyce, e sua obra *Finnegans Wake*, a primeira a ser apropriada de maneira transformadora via tradução na literatura moderna brasileira.

No entanto, se tanto Gentzler (1998) como Nóbrega e Milton (2009) fazem referência ao *Panaroma do Finnegans Wake* (1962) como importantes para compor a teoria de transcriação dos irmãos Campos, pouco estudo é realizado sobre a obra de Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) em sua relação com a obra de Joyce e, consequentemente, com a de Haroldo de Campos.

Nessa obra de Oswald, reeditada em 2004, há um ensaio de Haroldo de Campos datado de 1964, "Miramar na Mira", publicado dois anos depois do *Panaroma*, e uma década depois da morte de Oswald de Andrade.

Nesse ensaio, Haroldo concorda com o autor de *Memórias Sentimentais de João Miramar* de ser este "o primeiro cadinho de nossa prosa nova". Vai além: Haroldo a considera "uma divisora-de-águas quando se traça a evolução de nossa prosa moderna" (p. 20). Num retrospecto histórico, Haroldo tenta aproximar o *João Miramar* de Oswald e o *Ulysses* de Joyce, além de demonstrar o débito do *Macunaíma* de Mário de Andrade para com a prosa de Oswald, no que esta apresenta de renovação da sintaxe e da estilística. Haroldo comenta a semelhança com Joyce no caráter paródico do prefácio de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, "onde um típico beletrista de sodalício – Machado Penumbra – faz a apresentação do livro em estilo empolado e arrebicado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor, João Miramar-Oswald". Haroldo caracteriza esse prefácio como um "antimanifesto na paródia linguística e um manifesto verdadeiro nas definições de técnica de composição que nele estão incertas"[111]. Indo mais além em sua retrospectiva histórica, Haroldo vai lançar a hipótese das raízes do *Miramar* no *Ulysses* de Joyce a partir de depoimentos de Oswald de Andrade:

> Oswald, por sua vez, em artigos coligidos em *Ponta de Lança* –volume que cobre suas atividades de jornalista e conferencista entre 1943/1944 -, dá a maior importância ao *Ulysses* joyciano. Num desses artigos escreve: '- Então, quem é que começa o romance moderno? – Joyce. Guarde a data de publicação do *Ulysses*'. Mais adiante, no mesmo trabalho, chama o *Ulysses* de 'um grande marco antinormativo'. Noutro artigo, anota: 'Justamente o *Ulysses* é um marco onde termina o romance da burguesia, pois aí, num dia coletivista e mural, seus heróis destroçados não são mais de modo algum os 'mandatários da própria debilidade no país da força'.[112]

[111] CAMPOS, Haroldo. "Miramar na Mira". In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Prefácio de Mário de Andrade e ensaio de Haroldo de Campos. São Paulo: Globo, 2004, p. 25.
[112] Ibidem, p. 35.

Embora Haroldo faça as devidas ressalvas do paralelo que estabelece entre o *Miramar* e *Ulysses*, consideramos importante observar o quanto a literatura joyceana impregna o trabalho crítico de Haroldo. Se houve um desligamento do Movimento Concretista a partir de 1963, quando Haroldo vai centrar suas atenções no projeto do livro-poema *Galáxias*, e depois de publicar o *Panaroma*, o ensaio "Miramar na Mira" pode ser entendido como um anúncio da intensa disposição do poeta a ser ele mesmo, antropofagicamente, o correspondente mais próximo do fazer joyceano no Brasil:

> "[R]ealmente, as *Memórias sentimentais* estão muito longe de ter a intrincada e complexa estrutura, o caráter monumental do *Ulysses* joyciano, verdadeira enciclopédia das técnicas do romance moderno. Bastaria considerar o meticuloso roteiro do labirinto, preparado pelo próprio autor e divulgado pela primeira vez por Stuart Gilbert, para termos uma medida da distância que separa o macro-microcosmo joyciano, cuidadosamente planejado nos mínimos detalhes, do romance oswaldiano, feito todo ele no fio de uma improvisação genial, pequena obra-prima de 163 episódios-fragmentos condensados em pouco mais de cem páginas. O *Miramar*, como todo, poderá antes ser posto em cotejo com um capítulo isolado do *Ulysses* ("VII-Eolo"), passado numa redação de jornal, e onde são aproveitadas as técnicas de manchete, titulagem e tópico da imprensa diária. O *Miramar*, com seu estilo telegráfico, é bem um misto de diário sentimental e de jornal dos *faits divers* duma sociedade provinciana e ociosa, cujo barômetro era a alta do café ou a sua crise." [113]

Para dar um exemplo dessa maior aproximação entre Oswald e Joyce, Haroldo traduz um trecho de "Eolo" (o episódio 7 de *Ulysses*) para compará-los a trechos de *Miramar*, no qual Oswald faz uso do que Haroldo chama de "acelerada imagística sonoro-visual". Estes são os trechos de *Miramar* exemplificados por Haroldo de Campos:

> "Estiadas amáveis iluminavam instantes de céus sobre ruas molhadas de pipilos nos arbustos dos squares. Mas a abóbada de garoa desabava os quarteirões."

[113] CAMPOS, 2004, p. 39-40.

> "O vento batia a madrugada como um marido. Mas ela perscrutava o escuro teimoso."
> "O céu jogava tinas de água sobre o noturno que me devolvia a São Paulo."[114]

Essa técnica imagística, derivada de Marinetti, segundo Haroldo, acha-se escondida no artifício retórico do "quiasmo" do parágrafo de Joyce, retirado do episódio "Eolo", e que Haroldo traduz como:

> "Carroceiros embotamancados rolavam barris surdibundos para fora dos armazéns Prince e chocavam-nos adentro da carroça cervejeira. Na carroça cervejeira chocavam surdibundos barris rolados fora dos armazéns Prince por carroceiros embotamancados."[115]

Vemos então que Haroldo usa o trabalho tradutório para explicar sua interpretação crítica da obra de Oswald e a analogia intertextual que observa entre os escritores modernistas da década de 1920. No entanto, esse seu trabalho crítico é revelador do seu *habitus*, já solidamente constituído com a tradução da obra de Joyce em *Panaroma* e que vai se refletir em toda a sua obra artística a partir de então.

No mesmo ensaio, Haroldo vai considerar que, embora os procedimentos estilísticos não levassem aos mesmos resultados, o estilo "telegráfico miramarino" de Oswald de Andrade tem muito a ver com a "sintaxe telegráfica do monólogo interior" de *Ulysses*:

> [L]ogo no *fragmento* "1. O Pensieroso", uma evocação do mundo infantil – a criança, no quarto materno, preparando-se para dormir e misturando as palavras de uma prece habitual com as impressões ingênuo-maliciosas provocadas pela contemplação de um manequim de costura:
>
> Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.
>
> - Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém.

[114] CAMPOS, 2004, p. 47.
[115] Ibidem, p. 48.

> Outro momento análogo, embora sem caráter monologal explícito, está no episódio fragmento "82. Tática". Miramar fica sabendo da chegada ao Brasil, a bordo do navio Darro, "acossada pela conflagração mundial", da "jovem estrela cinematográfica Mlle. Rolah" (com a qual, na sequência do livro, terá um caso amoroso). A nova, colhida no jornal, se embaralha no seu espírito com o noticiário de guerra, e fica registrado nas *Memórias* o seguinte *flash* mental:
>
> > Até ontem a ala esquerda dos aliados fazia recuarem quase que desordenadamente as tropas invasora numa distância de 70 quilômetros enquanto Joffre Rolah e a ala direita formavam ângulo em Verdun com as tropas de leste cobrindo-as assim contra um envolvimento do Darro.[116]

Outro aspecto na prosa oswaldiana relacionado ao *Ulysses* de Joyce tem a ver com a técnica cinematográfica. Haroldo considera que "o tempo requeria uma nova poesia e uma nova prosa, comensuradas ao cinema" (p. 53). Cita Antonio Candido, que, ao escrever sobre *Os Condenados*, de Oswald, considera-o como o lançador da técnica cinematográfica no romance brasileiro. Haroldo, por sua vez, complementa que essa técnica, caracterizada pela montagem de fragmentos, pela "sistemática ruptura do discursivo, estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares" será uma constante na prosa de Oswald nos anos 20 e que essa é exatamente a estrutura interna de *montagem* do *Ulysses*, havendo então "mais uma perspectiva para a aproximação Oswald de Andrade/James Joyce" (p. 55). Mas longe de criticar Oswald de Andrade como mero imitador de Joyce, Haroldo alude ao fenômeno afirmando a tese da "congenialidade do modernismo brasileiro", levantada em um artigo de Antonio Candido em 1953. A tese explica a natural receptividade do meio brasileiro às vanguardas literárias européias a partir de uma afinidade de impulsos e solicitações, e que, acrescenta Haroldo, "permitiu a criação de produtos acabados e dotados de autonomia estética e originalidade" (p. 59). Essa também poderia ser a explicação para que tomasse como modelo a noção de "antropofagia" oswaldiana para o seu próprio fazer poético e tradutório.

---

[116] *Idem, ibidem*, p. 50-51.

Ora, se devemos considerar que Haroldo de Campos vai buscar em Oswald de Andrade os fundamentos de sua teoria "canibalista" de tradução, Haroldo de Campos, ele mesmo, acredita que Oswald de Andrade, por sua vez, tem muito de sua técnica e inventividade em clara proximidade com a de Joyce. Então, nossa maior referência para os estudos de tradução literária, a teoria de Haroldo de Campos, estaria, na verdade, tendo como fonte, pelo menos no que respeita à tradução de prosa literária, a tradução que começou a empreender no final da década de 1950. E poderíamos acrescentar que, se temos uma teoria de tradução literária para a prosa, esta deriva do trabalho tradutório da obra de Joyce feita pelos irmãos Campos no Brasil.

Haroldo de Campos vai aplicar na tradução da prosa literária joyceana os mesmos princípios que adota para a tradução de poesia. No ensaio "A Poética da Tradução" (1969) considera que a tradução de um poema deve reconstituir não a informação semântica mas antes deve dar conta da "informação estética"[117]. O ensaio é redigido depois de ter escrito o seu *Panaroma de Finnegans Wake*, publicado pela primeira vez em 1962, mas que, conforme nos informa seu prefácio para a 4ª. edição do *Panaroma*, em 2001, "o desbravamento da 'terra incógnita' do *Finnegans Wake*" havia sido iniciado, de fato, em 1957, com a publicação dos primeiros fragmentos traduzidos e estudos no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*.[118]

Esta também parece ser uma inovação em termos de se publicar textos traduzidos com paratextos que apresentam e explicam a obra de James Joyce, uma vez que a primeira tradução de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, por José Geraldo Vieira (1945) não apresenta nenhuma informação sobre o autor irlandês[119].

Dessa forma, a obra *Panaroma do Finnegans Wake*, dos irmãos Campos parece ter sido mesmo a primeira que, a partir de uma obra traduzida, chama a atenção para a prosa joyceana no Brasil, mudando o paradigma de publicação de traduções no Brasil. A própria encadernação do livro, com páginas que se desdobram com ilustrações artísticas, além de "orelhas" com os mesmos "ideogramas" desenhados por Gerty Sarué sobre o texto de

---

[117] CAMPOS, Haroldo de. "A Poética da tradução" (1969). In *A Arte no horizonte do provável e outros ensaios*, 1977, p.100.
[118] CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 23.
[119] O volume de no. 61 da Coleção Nobel publicado em 1945 pela Livraria do Globo de Porto Alegre, apresenta apenas uma foto de James Joyce ao lado do título da obra em português e do nome do tradutor no frontispicio da edição.

Joyce, parece ser muito inovadora em termos de publicação. A capa é de cor vermelha, tendo em destaque em cores preta e branca as assinaturas de James Joyce e, ao lado, o nome dos tradutores Augusto e Haroldo de Campos como "transcriadores"[120] dos fragmentos de *Finnegans Wake*.

O volume já apresenta, desde a sua 1ª. edição, as epígrafes com referências ao Brasil na obra de Joyce, numa espécie de apresentação de Joyce como conhecedor de aspectos da história brasileira e também das referências à lenda de São Brendan, monge irlandês, que teria chegado ao Brasil antes de Colombo:

> "from Blasil the Brast to our povotogesus portocall (316)
>
> from the land of breach of promise with Brendan's mantle whitening the Kerribrasilian sea (442)
>
> A disincarnated spirit, called Sebastion, from the Rivera in Januero (536)
>
> on the island of Breasil the wildth of me perished and I took my plowshure sadly, feeling pity for me sored: (549)
>
> to beg for a bite in our bark Noisdanger (168)[121]

Com referência à palavra "Noisdanger" da epígrafe, no ensaio "Panaroma em português", datado de 1962[122], Haroldo explica que a palavra-anagrama de Joyce vincula o *Panaroma* "às atividades dos tradutores, que, desde 1952, editam a revista-livro NOIGANDRES, onde a enigmática expressão provençal (do trovador Arnaut Daniel, "*e l'olors d'enoi gandres*") foi tomada como lema de pesquisa e experimentação poética (via Ezra Pound, *Canto XX*, no qual ela aparece como pedra-de-toque)"[123]. Haroldo conclui que Joyce alude à mesma fonte e corrobora sua teoria em conversa com o crítico joyceano, David Hayman, de que a alusão a NOIGANDRES confirma a influência de Ezra Pound em *Finnegans Wake*.

Observa-se, portanto, o grande interesse de Haroldo em ligar as experiências dos Concretistas com a mesma inovação proporcionada pela obra de Joyce. E parece homenagear a Joyce em termos de herança pessoal, pois dedica a obra à "memória

---

[120] Esse destaque à transcriação bem visível na capa também coloca em questão a validade da tese ainda vigente de que os tradutores não podem ser considerados como co-autores, como assevera o ensaio de Anthony Pym em "The translator as non-author, and I am sorry about that" (2009).
[121] CAMPOS & CAMPOS, 2001, p. 13.
[122] Ibid., p. 27-32.
[123] Ibid., p. 31.

longínqua de um obscuro bisavô irlandês, Theobald Butler Browne"[124] e *in memoriam* a Elvira Almeida Prado Browne de Campos.

Este é um primeiro olhar para agência paratextual dos Campos na medida em que introduzem, junto a suas traduções, notas explicativas sobre suas estratégias tradutórias em todos os fragmentos traduzidos. Nas edições posteriores da obra (1971, 1982), acrescentaram mais comentários.

As traduções dos fragmentos se apresentam em páginas bilingues e são acompanhadas de estudos e comentários dos tradutores, além de notas para justificar suas opções transcriativas.

Em "Do Desesperanto à Esperança Joyce Revém" (1982)[125], do *Panaroma*, Haroldo mostra que, apesar de Joyce ter sido apresentado no Brasil primeiramente por Sérgio Buarque de Holanda, em estudo literário de 1924, é a tradução francesa de *Ulysses* em 1930 que inicia o contato brasileiro com a obra joyceana, pois é com essa publicação que Oswald de Andrade vai apresentar o romance como "um grande marco antinormativo" em 1943, muito embora não nos informe se Oswald já havia lido *Ulysses*:

> É muito provável que Oswald de Andrade, apesar de se encontrar em Paris no ano de 1923 (sua segunda viagem à Europa), não tivesse tomado contato àquela data com o *Ulysses* de James Joyce, que fora editado um ano antes, numa tiragem limitada a mil exemplares, destinada, quanto possível, à venda por subscrição antecipada.[126]

Talvez, assim como foi o caso de Mário de Andrade, que possuía em sua biblioteca um volume da tradução francesa de *Ulysses* com notas de leitura apensas[127], talvez Oswald só houvesse lido também essa mesma tradução.

Haroldo continua a historiografar a ascenção da influência joyceana em Thomas Mann, discordando de Georg Lukács e discutindo os seus pontos de vista em extensa nota de rodapé[128]. Também realça a presença de Joyce quando Clarice Lispector publica seu

---

[124] CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 32.
[125] Ibid., p. 199-203.
[126] Ibid., p. 34.
[127] O volume encontra-se disponível para consulta no IEB-USP, conforme pesquisa que realizamos nos arquivos de Mário de Andrade do acervo da Instituição.
[128] CAMPOS e CAMPOS, op. cit., p. 36.

primeiro romance "epifânico" *Perto do Coração Selvagem* em 1943, mostrando que o título cita um fragmento de *Retrato do Artista Quando Jovem*.[129]

No ano seguinte, 1945, sairia então, pela Livraria do Globo de Porto Alegre, aquela que seria a primeira tradução em português brasileiro da obra de Joyce pelo romancista José Geraldo Vieira. Mas a importância maior de Joyce no Brasil, segundo Haroldo de Campos, é sua influência no movimento da Poesia Concreta e na obra de Guimarães Rosa.

A implicação joyceana no Movimento Concretista está na palavra-ideograma do *Finnegans Wake*, programaticamente utilizada no movimento a partir de 1958. Mas já um ano antes, como vimos, os irmãos Campos vinham publicando em jornal o que chamariam de "transcriações" de fragmentos do *Finnegans Wake*, orgulhosamente ostentando que o seu agrupamento em 1962 na coletânea do *Panaroma* era a mais extensa seleção até então existente em tradução. Quanto a Antonio Houaiss, Haroldo de Campos considera que seu *Ulisses* de 1965 (*sic*) é uma tradução singular "exatamente por ter adotado o 'parti pris' da radicalidade na transposição da forma, idéia reguladora do programa levado à prática nos fragmentos do *Panaroma*"[130]. Vê-se, portanto, que Houaiss, na visão de Haroldo, está também comprometido com o ideal transcriativo da teoria de tradução dos Campos.

No caso de Haroldo e Augusto de Campos, na tradução de fragmentos do *Finnegans Wake*, seu método de tradução já parece contemplar as mesmas cinco etapas principais mostradas por Haroldo em *A operação do texto* (1976), para traduzir o poema "The Raven", de Edgar Alan Poe[131], que se inicia na busca de comentários críticos minuciosos sobre o autor e a obra que vão traduzir. De fato, em *Panaroma*, há um painel historiográfico sobre quem foi James Joyce, suas principais obras e bibliografia disponível sobre autor e obra, além de "Introdução a um assunto estranho"[132], tradução do primeiro

---

[129] Epígrafe em *Perto do Coração Selvagem*: "Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida. James Joyce"(Lispector, 1998, p. 7). De fato, já em 1944, críticos como Álvaro Lins, e depois Benedito Nunes, na década de 1960, vão comparar o romance da escritora brasileira ao *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. Lins o considera como "a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico", dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virgínia Woolf. Benedito Nunes afirma que a obra de Clarice se filia ao "realismo psicológico chocante" do "primeiro" Joyce e à "atmosfera e sondagem introspectiva" de Virginia Woolf. In: *Revista CULT*, dez. 1997, p. 57-59. Há que se notar também que Clarice Lispector era tradutora, e já havia traduzido peças teatrais na década de 1960, que foram encenadas, como as de Lilian Helman, Tchecov e Ibsen (traduziu *Hedda Gabler*) e conhecia muito bem o inglês. In: *Revista Jóia*, no. 177, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

[130] CAMPOS & CAMPOS, 2001, p. 203.

[131] CAMPOS, Haroldo. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 23-41.

[132] CAMPOS e CAMPOS, op. cit., p. 151-163.

capítulo da obra crítica de Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (1944), obra ainda sem tradução integral no Brasil. Além disso, faz questão de mostrar que todas as suas traduções respeitam os direitos autorais, exibindo a permissão obtida para a tradução. Na segunda etapa, selecionam os fragmentos que vão traduzir de maneira a colocar em prática o seu ato de interpretação do original e, na esteira do "antropofagismo" do Modernismo brasileiro, "apropriar-se das técnicas da poesia moderna e aplicá-las ao trabalho tradutório ou 'trans-criação', inspirado em procedimentos de Ezra Pound, Roman Jakobson e Walter Benjamin".

Para Haroldo, o tradutor teria que buscar o correspondente de uma outra informação estética autônoma em outra língua, ambas ligadas entre si por uma relação de isomorfia. Nesse tipo de tradução, não se traduz apenas o significado, mas a fisicalidade do signo: sua sonoridade e imagética visual, ou seja, sua "iconicidade", tornando a palavra similar àquilo que denota. Cria-se, na expressão de Décio Pignatari, um "ser de linguagem"[133], indissociável de sua forma e significado. Na tradução, ou "recriação" de Haroldo de Campos, o significado "será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal".

Em "Panaroma em português"[134], Campos enfatiza o aspecto icônico do texto joyciano, em que a "palavra-metáfora" e a "palavra-montagem" exigiria do tradutor um esforço paralelo de reinvenção minuciosa: "a tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao 'clima' joyceano, frente ao diverso feixe de possibilidades do material verbal manipulado. E há uma rede renhida de efeitos sonoros a ser mantida, entremeada de qüiproquós, trocadilhos, malapropismos"[135]. A tradução para Haroldo é, portanto, uma agência individual, subjetiva, eclética, lúdica e se torna menos racional, científica ou mesmo teórica.

Uma terceira etapa da "transcriação" na teoria dos Campos é tentar aprimorar uma tradução existente. Esse aspecto se evidencia num dos apêndices de *Panaroma*, no minucioso comentário crítico de Augusto de Campos para a tradução de *Ulysses* realizada

---

[133] PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética.* 8ª. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, p. 11.
[134] In CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panaroma do Finnegans Wake.* 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 21-25.
[135] Ibid., p. 22.

em 1966 por Antônio Houaiss[136]. No ensaio, Augusto apresenta a tradução como atividade crítica especializada do tradutor literário e como um aprimoramento de seu próprio fazer tradutório. Assim, na retradução, a quarta etapa do método dos Campos, há a aplicação das soluções encontradas para evitar os "erros" que foram criticados na análise de outras traduções[137].

Em *Ulisses: a Travessia Textual* (2001), Haroldo apresenta o trecho do episódio "Nausicaa" que traduziu para as comemorações do 14º. Bloomsday: "Selecionei, para tanto, um extrato saboroso, que transcriei em português, para ser lido conjuntamente com a boa tradução de Antonio Houaiss (da qual a minha diverge por escolhas lexicais, giros sintáticos e por assumir uma radicalidade mais acentuada, onde poeticamente necessário" (CAMPOS, 2001, p.7).

A quinta e última etapa é mostrar como o método funciona com outras obras literárias. No *Panorama*, Augusto de Campos vai exemplificar com "Jaguadarte" a transcriação poética para o "Jabberwocky" de Lewis Carroll, empregando os mesmos pressupostos teóricos da tradução dos fragmentos de *Finnegans Wake*.

O estudo do caso da agência paratextual e extratextual de Haroldo de Campos parece apontar uma maior afinidade de seu *habitus* constituído principalmente com seu trabalho com a tradução de *Finnegans Wake*. Mas é também na tradução de trechos de *Ulysses*, que Haroldo orienta sua teoria de tradução.

Exemplos no episódio "Nausicaa", de *Ulysses*, traduzidos por Haroldo de Campos, parecem evidenciar seu método transcriativo, na escolha que faz ao mimetizar as aliterações da frase joyceana e acomodar na frase em português equivalentes aliterativos. Além disso, a coloquialidade do monólogo interior de Gerty MacDowell, infiltrada também na voz narradora, é ressaltada na escolha vocabular que Haroldo faz em português:

> Joyce: " But Gerty was **adamant**. She had no intention of **being at their beck and call**."[138]
>
> Haroldo: "Mas Gerty era **diamantino-dura de tanta teima**. Não tinha vontade alguma de **se deixar levar pelos outros no bico e no pique**.[139]

---

[136] CAMPOS, Augusto de. "De *Ulysses* a *Ulisses*" (CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 171-193).
[137] Esse método fica bastante evidente nos comentários críticos de Haroldo de Campos para as traduções de "The Raven", de Edgar Allan Poe, em *A Operação do Texto* (1976, p. 23-41).
[138] JOYCE, 1993, p. 349.

O vocábulo “diamantino-dura” é neologismo que reforça ainda mais o efeito semântico de “diamantino” em português, assim como “no bico e no pique” apresenta os mesmos efeitos sonoros de “their beck and call”.

Um outro exemplo da “transcriação” autoral de Haroldo é este trecho, que pertence ao último episódio de *Ulysses*, “Penelope", em que o monólogo de Molly Bloom apresenta traços em comum com o de Gerty, do episódio “Nausicaa”[140]:

> Joyce: “... and Cissy Caffrey too sometimes had **that dreamy kind of dreamy look in her eyes** so that she too, **my dear**, and Winny Rippingham **so mad** about actors’ photographs and besides it was **on account of that other thing on the way it did**.”
>
> Haroldo: “… e Cissy Caffrey às vezes tinha **essa espécie sonhosa de olhar sonhador** de modo que ela também, **queridinha**, e Winni Rippingham, **tão gamada** por fotos de atores, e ademais tudo isso **vai por conta daquela outra coisa que veio vindo da maneira como acabou vindo**.”

Aqui também Haroldo de Campos privilegia o som das palavras e a escolha de adaptação de equivalentes mais próximos à cultura popular brasileira, muito embora a sintaxe de Campos seja mais formalmente organizada que a de Joyce.

Comparem-se, a seguir, as frases em destaque no seguinte trecho, também enfatizando aspectos sonoros e poéticos em sua “transcriação” da prosa joyceana. No que concerne à equivalência semântica para a tradução de brincadeiras dos marinheiros citadas por Molly neste trecho, Haroldo também busca equivalentes culturais brasileiros:

> Joyce: “... and the sailors **playing all birds fly and I say stoop and washing up dishes they called it on the pier** and the sentry in front of the governors house with the thing round his white helmet **poor devil half roasted** and the Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs and the auctions in the morning **the Greeks and the jews**

---

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

[140] Fritz Senn dedica um ensaio para tratar da tradução e interpretação de “Nausicaa”. Para Senn, o estilo de “Penelope” se prefigura de muitas maneiras em “Nausicaa”: muitas das frases se enfileiram sem pausa ou pontuação e com a mesma falta de subordinação. Assim como a gramática falha, Molly e Gerty também compartilham superstição e ignorância. Além disso, há algumas marcas semelhantes na dicção retórica de ambas: a repetição sem qualquer função de “because”. Cf. SENN, 1984, p. 178.

> **and the Arabs and the devil knows who else from all the ends of Europ**e and Duke street and…"[141]
>
> Haroldo: "... e nos marinheiros **que brincavam de boca-de-forno de cabra-cega de mão-na-mula** como eles **diziam no molhe** e a sentinela defronte à casa do governador com a coisa em redor de seu capacete branco **pobre diabo meio assado** e as moças espanholas rindo com seus xales e seus pentes enormes e os pregões na manhã **os gregos judeus árabes e não sei que diabo de gente ainda de todos os cantos da Europa** e a **rua Duke**..."[142]

Haroldo vai usar "a sentinela defronte à casa do governador" para traduzir "the sentry in front of the governors house", não parecendo a frase em inglês necessitar de um "defronte à casa", mas que proporciona as aliterações em "N": 'a seNtiNela defroNte à casa do goverNador', denotando uma preocupação mais com aspectos sonoros do que com os semânticos. Também utiliza "como eles diziam no molhe" para traduzir "they called it on the pier", num esforço de talvez manter as aliterações em prosa.

Gifford[143] explica que *All Birds Fly* é uma brincadeira irlandesa entre marinheiros que testam seu estado de alerta ao obedecerem as ordens simuladas por um chefe na brincadeira de imitar vôos de pássaros com as mãos. *I say stop* parece ser um jogo de obedecer ou não a comandos conforme a ordem que é dada; já *washing up dishes* tanto pode ser outra brincadeira, como também "urinating", na sugestão de Eric Partridge citada por Gifford. Como se observa, Haroldo de Campos utilizou palavras compostas para correlacionar o texto inglês às brincadeiras infantis brasileiras, tangenciando o sentido do texto-fonte, mas realmente fazendo uma brincadeira com as palavras, pois em todas elas as aliterações sobressaem ao lado da cadência rítmica proporcionada pela repetição dos conectivos preposicionais: "que brincavam **de** boca-de-forno **de** cabra-cega **de** mão-na-mula". Conclui-se, pois, que Haroldo de Campos, no que se refere à tradução de prosa, assim como na da sua poesia, privilegia e destaca o jogo poético dos significantes, sem levar muito em conta a estrita equivalência semântica do texto original. Haroldo vai

---

[141] JOYCE, 1993, p. 731-732.
[142] In CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 97.
[143] GIFFORD, Don & SEIDMAN, Robert J. *Ulysses Annotated.*Notes for James Joyce's *Ulysses*. Revised ed. of *Notes for Joyce*, 1974. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 633.

privilegiar a forma, sua própria poética "transluciferante" (o estilo do tradutor e o jogo dos significantes) para suas escolhas tradutivas.

Em mais um exemplo, desta vez na tradução do trecho final de *Ulysses*, Haroldo coloca o "sim" de Molly Bloom a ressoar nos sons sibilantes de sua prosa traduzida. Para Haroldo, a própria forma dá o sentido. Não busca explicações além do texto. Aplica a "estilística da sugestão" e o conceito de "despersonalização do artista", sugeridos pelo estudioso da obra de Joyce e de Mallarmé, David Hayman. Exemplificada em sua tradução, eis o que significa a técnica do *stream of consciousness*, o monólogo interior a que Haroldo dá o nome de "corrente da consciência", em como esse processo retoma a composição dos fragmentos traduzidos de *Finnegans Wake*:

> ... o sol brilha para você ele me disse no dia em que estávamos deitados entre os rododendros no cabo de Howth com seu terno de tweed cinza e seu chapéu de palha no dia em que eu o levei a se declarar sim primeiro eu lhe dei um pedacinho de doce de amêndoa que tinha em minha boca e era ano bissexto como agora sim há 16 anos meu Deus depois daquele longo beijo quase perdi o fôlego sim ele disse que eu era uma flor da montanha sim certo somos flores todo o corpo da mulher sim foi a única coisa verdadeira que ele me disse em sua vida e o sol está brilhando para você hoje sim por isso ele me agradava vi que ele sabia ou sentia o que era uma mulher e tive a certeza de poderia sempre fazer dele o que eu quisesse e dei-lhe todo o prazer que pude para levá-lo a me pedir o sim e eu não quis responder logo só fiquei olhando para o mar e para o céu pensando em tantas coisas que ele não sabia em Mulvey e no Sr. Stanhope e Hester e papai e no velho capitão Groves e nos marinheiros que brincavam de boca-de-forno de cabra-cega de mão-na-mula como eles diziam no molhe e a sentinela defronte à casa do governador com a coisa em redor de seu capacete branco pobre diabo meio assado e as moças espanholas rindo com seus xales e seus pentes enormes e os pregões na manhã os gregos judeus árabes e não sei que diabo de gente ainda de todos os cantos da Europa e a rua Duke e o mercado de aves cheio de cacarejos em frente à casa de Lalaby Sharon e os pobres burricos tropicando meio adormecidos e os vagabundos encapotados dormindo na sombra das escadas e as enormes rodas dos

> carros de boi e o velho castelo velho de milênios sim e aqueles belos mouros todos de branco e de turbante como reis pedindo a você que se sente em suas minúsculas barracas e Ronda janelas velhas de pousadas olhos espiando por detrás de rótulas para que seu amante beije as grades de ferro e as tabernas semicerradas à noite e as castanholas e a noite que perdemos o barco em Algeciras o vigia rondando sereno com sua lanterna e Oh aquela terrível torrente profundofluente Oh e o mar carmim às vezes como fogo e os poentes gloriosos e as figueiras nos jardins da Alameda sim e todas estranhas vielas e casas rosa e azul e laranja e os rosais e os jasmins e os gerânios e os cáctus e Gibraltar quando eu era jovem uma Flor da montanha sim quando eu pus a rosa em meus cabelos como as moças andaluzas ou de certo uma vermelha sim e como ele me beijou sob o muro mourisco e eu pensei bem tanto faz ele como outro e então convidei-o com os olhos a perguntar-me de novo sim ele perguntou-me se eu queria sim dizer sim minha Flor da montanha e primeiro enlacei-o com meus braços sim e puxei-o para mim para que pudesse sentir meus seios só perfume sim e seu coração disparando como louco e sim eu disse sim eu quero Sim[144].

Para analisar um fragmento de *Finnegans Wake* traduzido por Haroldo, escolhemos o de número 16 em seu *Panaroma*[145]. Haroldo explica suas opções, comentando primeiramente que o excerto é do Livro II ("O Livro dos Filhos"), no Capitulo I ("A Hora das Crianças"), em que se descreve o cair da noite, enquanto as crianças fazem seus jogos em frente à taverna de HCE, no Phoenix Park. As crianças são chamadas de volta à casa, pois, ao anoitecer, um lobo estará rondando. Segundo Haroldo, a cena tem contexto zoomórfico, textualizada por Joyce com nomes de bichos e insetos, pois como Joyce costumava passear pelas vizinhanças do Jardim Zoológico de Zurique, insere nesse fragmento referências a fábulas infantis e a suas próprias lembranças desses passeios. Para traduzir esses aspectos, usa soluções como: *circunvelopardos* (envelopados / velo pardo /

---

[144] In: CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panaroma do Finnegans Wake.* 4ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 139-140.
[145]Ibidem, p. 92-93.

leopardos) para traduzir *circumveiloped*; *urubscuridade* (urubu + escuridade) para *obscuritads*, e *travetsetseiro* (travesseiro + mosca tsé-tsé) para *Tcheetchee*.

A relação semântica com "travesseiro" e "sono" se estabelece ao traduzir *zoo koud* por *zoono bom*, alterando também o nome próprio *Nancy Hands* para *Nancy Nana*, o que vai continuar a ligação formal e semântica com seu *Travetsetseiro* logo a seguir. Também estabelece a intertextualidade com o conto "Meu Tio, o Iauaretê" e o romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa em seu processo de "metamorfose linguística"[146] ao traduzir *the trail of Gill* por *a trilha do Demo*, *craggy road* por *vereda ruim* e *swayful pathways* por *veredas volúvias*:

| CAMPOS & CAMPOS, 2001, p. 92 | CAMPOS & CAMPOS, 2001, p. 93 |
|---|---|
| It darkles, (tinct, tint) alt this our funnaminal world. Yon marshpond by ruodmark verge is visited by the tide. Alvem-marea! We are **circumveiloped** by **obscuritads**. Man and belves frieren. There is a wish on them to be not, doing or anything. Or just for rugs. **Zoo koud**! Drr, deff, coal lay on and, pzz, call us pyrress! Ha. Where is our highly honourworthy salutable spousefounderess? The foolish one of the family is within. Haha! Huzoor, where's he? At house, to's pitty. With **Nancy Hands. Tcheetchee**. Hound through the maize has fled. What hou! Isegrim under lolling ears. Far wol! And wheaten bells bide breathless. All. The **trail of Gill** not yet is to be seen, rocksdrops, up benn, down dell, a **cragg road** for rambling. Nor yet through starland that silver sash. What: era's o'ering? Lang gong late. Say long, scielo! Siliume, see lo! Selene, sail O! Amune! Ark!? Noh?! Nought stirs in spinney. The **swayful pathways** of the **dragonfly spider** stay still in reedery. Quiet takes back her folded fields. **Tranquile thanks**, **Adew**.<br><br>(FW, 244) | Escurece, tingetinto, nosso funamburlesco mundanimal. Lama-laguna, aquela, à beira-rota, é montada pela onda. Avemaréa! Somos **circunvelopardos** pela **urubscuridade**. Homens e bestas friam. Desejo de não fazer nada, nemnada. Só lã. **Zoono bom**! Sec, surd, sobr'ulha jazer, pss sus pira rr. Ah! Onde se esconde nossa altanobre salve espôsestirpe? A doida da família está lá dentro. Haha! ZoÓsim, onde está ele? Em casa, que pena. Com **Nancy Nana. Travetsetseiro**. Cão correu no milharal. Cão? Não. Isegrim orelhas-murchas. Até lobo! E ovelhas sineiras param sem fôlego. Todas. A **trilha do Demo** ainda não se vê, rolenrola, cerro acima, vale abaixo, **vereda ruim** pra vagamundos. Nem atraviés da estrelândia aquela banda de prata. Que era sobrepessoa? Longonga é-tarde. Só longe, scielo! Silúmida, sus vê-se. Selene surge. Oh! Lun! Arca? No é? Nada mexe a moita. **Veredas volúvias** da **libéluaranha** pousam paz nos juncos. Refolham quedos seus folhos. **Garças tácitas**. **Vale! Orvalha**! |

Observem-se também o movimento de condensação de duas palavras em uma, *dragongly spider* para *libéluaranha*, e o movimento contrário de expansão em *Adew* vertido para *Vale! Orvalha!*, numa compensação "transliterativa" do texto joyceano tanto na forma como no sentido. Então, ao mesmo tempo que mantém, acrescenta novos significados à

[146] CAMPOS e CAMPOS, op. cit., p. 135.

cena: *thanks* vai aparecer em *vale*, que por sua vez também denota o cenário e o "adeus". Também a composição do trocadilho em *tranquile thanks* como *garças tácitas*, o qual, segundo Haroldo, é o jogo com "graças tácitas", em que *garças* remete ao tema animal do excerto[147].

Dos 22 fragmentos traduzidos pelos irmãos Campos constantes da quarta edição de *Panaroma* de 2001, apenas dois levam o nome da dupla de tradutores, os de números 14 e 22. A maioria dos outros fragmentos foi traduzida por Augusto de Campos, 13 no total, os de números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 15, 19, 20 e 21. Os outros sete restantes são de Haroldo de Campos: 7, 8, 11, 12, 16, 17 e 18.

A partir da tradução desses fragmentos de *Finnegans Wake*, parece que Haroldo de Campos vai derivar sua obra *Galáxias*. Como explica Donaldo Schüler, em seu *website*[148]:

> *Galáxias* nasce do sulco que a nau de Ulisses abre no peito de Poséidon, isto é, no corpo do mar. Quando Haroldo de Campos publicou *Finismundo, Galáxias,* obra começada em 1963, já se encontrava em avançado estágio de elaboração. Diz Haroldo que *Galáxias* começou como insinuação épica e terminou como insinuação **epifânica**. Na verdade, em *Galáxias,* mais do que em *Finismundo,* com Ulisses naufraga a epopéia: memória, trama, personagens, mitos, versos, cantos. Emerge um livro de ensaios, o escrever sobre a arte de escrever, **a epifania do nada**. Em lugar de uma *Ilíada,* recebemos uma *nihilíada,* uma *macarronídia.* Finda a lenda, resta a *delenda.* O herói sem projetos, sem vida interior e sem nome luta contra as máscaras que revestem o vazio em demanda da nudez do nada, da nudez do papel. A apsara é denunciada como pseudoapsana num falso templo hindu porque o feminino abre-se em fenda além dela, a ferida onde escorre a vida, a *viscosa placenta do nada.* (grifos nossos)

Tanto *Galáxias*, como o poema *Finismundo* possuem clara relação com *Finnegans Wake* e *Ulysses*, seja no conteúdo ou na forma. De seus relatos na obra *Depoimentos de*

---

[147] CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 135.
[148] SCHÜLER, Donaldo. "Um lance de nadas na épica de Haroldo", 1998. Disponível em: <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo> Acesso em: 20 ago 2012.

*Oficina* (2002)[149], podemos perceber que a obra de Haroldo de Campos parece ter sido muito mais influenciada por Joyce do que seus críticos evidenciam. Parece que ele sempre está seguindo Joyce, tentando mesmo "devorá-lo". Em nota prévia na obra, Haroldo comenta a produção do livro. Parafraseando Lacan, Haroldo comenta que em *Galáxias*: "o branco é uma linguagem que se estrutura como linguagem". Diz que o editor da Unimarco, o também crítico e poeta Reynaldo Damazio o havia convidado a dar formato de livro a compilação extraída de três fontes. O texto foi reescrito em 2002, pelo próprio Haroldo a partir de sua conferência em espanhol proferida no México em 1991, na cátedra "Guimarães Rosa" de estudos brasilianistas da Universidade Nacional Autônoma do México-UNAM, coordenada pelo poeta, crítico e professor Horácio Costa. O título da conferência foi "De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil". O texto tem a forma de memória literária.

Já o texto "Da Poesia Concreta a *Galáxias* e *Finismundo*", tradução do texto de Haroldo em espanhol por Geraldo Gerson de Souza[150], trata da história da literatura brasileira a partir do ponto de vista do próprio Haroldo, em que demonstra a importância do Movimento Concreto no Brasil.

Haroldo inicia seu texto com o subtítulo "A Difícil Alvorada". Aqui Haroldo fala da época em que publicou seu primeiro livro de poemas em São Paulo (*O Auto do Possesso*) em 1950, quando o cenário poético-literário brasileiro era dominado pelo grupo da Geração de 45, no eixo Rio-São Paulo, pois, embora o representante pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) coincida cronologicamente entre os principais poetas brasileiros da metade do século vinte, não comungava, segundo Haroldo, com o ideário estético da Geração de 45. Temos então, em São Paulo, congregados em torno da *Revista Brasileira de Poesia* e do Clube da Poesia: Péricles Eugênio da Silva (1919-1992), Domingos Carvalho da Silva (1915-2004), Geraldo Vidigal (1921-2010). No Rio de Janeiro, com poetas de outros estados, em torno da revista *Orfeu*: Ledo Ivo (alagoano, 1924-), Fernando Ferreira de Loanda (1924-2002) e José Paulo Moreira da Fonseca (1922-2004). Essa geração de poetas rebelava-se contra o Modernismo de 1922 (e contra seus líderes Oswald de Andrade e Mário de Andrade). Esse movimento da Geração de 45 iria ser proeminente até os anos

[149] CAMPOS, Haroldo de. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
[150] CAMPOS, *op. cit.*, p. 15-57.

30 ao lado de poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Então Haroldo está mostrando a que grupo se liga, onde está localizado dentro do sistema literário brasileiro na primeira metade do século 20. Qual era a diferença entre esses dois grupos? O problema estético da forma, segundo Haroldo. Diz que os poetas da Geração de 45 alegavam que os modernistas eram indisciplinados, descuidados no ofício da escritura, não tinham noção de forma, e eram, pois, "in-formes".

O que podemos ler também, é que parece que a teoria de Haroldo altera o paradigma da geração de 45 a partir de seu processo tradutório que empreende com seu irmão Augusto para traduzir Joyce. No que se refere à prosa literária brasileira a partir de 1945, Haroldo também vai relacionar a Joyce a arte inovadora de Guimarães Rosa em seu *Panaroma* de 1962:

> De uma perspectiva brasileira, ou já da língua portuguesa, é importante que o leitor destas traduções considere a experiência lingüística que vem sendo desenvolvida entre nós por Guimarães Rosa, num crescendo cujo clímax é o *Grande Sertão: Veredas* (1956), operando em nossa prosa uma revolução sob muitos aspectos semelhante à do mestre irlandês, embora investida de uma individualidade toda própria e inconfundível. Sobre o tema, consulte-se "Um Lance de Dês do Grande Sertão", de Augusto de Campos (*Revista do Livro*, dezembro de 1959), trabalho que estende ao autor brasileiro o paralelo Joyce-Mallarmé.[151]

Já no que concerne à tradução de prosa literária, Haroldo vai indicar em seu artigo de 1982, que sua teoria de transcriação como realizada em *Panaroma* vai encontrar ressonâncias "no admirável Ulisses brasileiro de Antonio Houaiss, que se singulariza entre as outras traduções do romance-marco de Joyce (inclusive aquela francesa, de 1930, assessorada pelo próprio autor), exatamente por ter adotado o 'parti pris' da radicalidade na transposição da forma"[152]. No entanto, em nenhum de seus textos em *Panaroma* aparece a referência à tradução de José Geraldo Vieira, *Retrato do Artista quando Jovem* realizada em 1945.

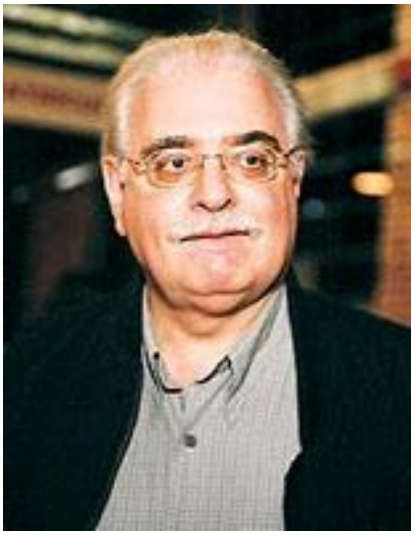
De fato, Augusto de Campos, na análise que faz da tradução de Houaiss, enfatiza o aspecto do que chamamos de agência tradutória extratextual do *Panaroma*: "a semente do

[151] CAMPOS e CAMPOS, op. cit., p. 30-31.
[152] CAMPOS, Haroldo. "Do Desesperanto à Esperança Joyce Revém" (1982), in CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 202-203.

*Ulisses*, em boa hora lançada pela Civilização Brasileira, não vem cair em terreno baldio."[153] No entanto, pode ser mera coincidência que *Terreno Baldio* seja o título de romance de José Geraldo Vieira publicado em 1961.

Mas antes de abordarmos a agência tradutória de José Geraldo Vieira, destacaremos na próxima seção os dados mais relevantes na composição da biobibliografia de Augusto de Campos.

## 3. 2 Augusto de Campos[154]: *Panaroma do Finnegans Wake* (1962)



Ah

fala-me de

Ana Livia! Quero ouvir tudo

Sobre Ana Livia! Bem, você conhece Anna Livia? Mas claro, todo mundo. Fala-me tudo, Quero ouvir já. É de matar. Ora, você sabe, quando aquele maliandro cricou e fez o que você sabe. Sim, eu sei, e daí? Lavanha com calma e não saalpica a gente. Leventa as mangas e solta a língua. E para - ai! – de bater em mim quando se abbaixa anágua. O que djiabo foi

[153] CAMPOS, Augusto. "De Ulysses a Ulisses" (1962). In CAMPOS & CAMPOS, 2001, p. 172.
[154] Foto de Augusto de Campos no *Jornal de Poesia – Revista Agulha* – Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ac.html>. Acesso em: 14 out. 2012.

> que trentaram duescobrir que ele tresandou fazendo no parque de Duendix. O grande banndalho! A camisa sua, veja! A lama que ela deixa! Toda a água está preta. É molhar e malhar a sommana inteira. Já lavei tanto que perdi a conta. Sei de cor os lugares que ele costuma emporcoalhar, s'sujeito sujo! E eu estupiando a mão e estapeando a minha fome pra tomar pública a sua roupa íntima. Bate bem com a batalhavadeira e lempa depois. Meus pulsos emperrujam de tanto esfregar mellégues de lodon. Que dniepers de umidade e que gangerenas de pecado! O que foi que ele aprontou na Semana Sendai? E quanto tempisque esteve sob fecho e piave? Saíu nas manchotes o ele fez, farras e porres, o fieroz Rei Humphrey com illisitas libidações, turras e tudo. Os tombos dirão. Conheço a peça. Tempo sem tampa, gente que aguente. Quem semenieia trampos colhe tramores. Ah, o velhaco violador![155] ("Tradução-arte" de Augusto de Campos para um excerto de *Finnegans Wake*, no célebre diálogo das lavadeiras, que "lavam a roupa suja" da vida dos personagens ALP e HCE)

Poeta, crítico e tradutor, Augusto Luís Browne de Campos nasceu em São Paulo, em 1931. Publica em 1951 o seu primeiro livro de poesia, *Rei Menos o Reino*, quando ainda era estudante da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Junto com o irmão Haroldo, e Décio Pignatari, romperam com o Clube de Poesia e lançaram a revista *Noigandres* (1952), origem do *Grupo Noigandres* que introduziu os fundamentos do que seria chamado de Poesia Concreta. O segundo número da revista, publicado em 1955, continha sua série de poemas em cores, *Poetamenos*, escritos em 1953 e considerados os primeiros exemplos consistentes da poesia concreta brasileira. Usando recursos visuais como a disposição geométrica das palavras na página, a aplicação de cores e de diferentes tipos de letras, Augusto criou *Pop-cretos* (1964), *Poemóbiles* (1974) e *Caixa Preta* (1975). Boa parte dessa produção está reunida nas coletâneas *Viva Vaia* (1979), *Despoesia* (1994) e *Não* (2004). Além de traduzir James Joyce junto com Haroldo, traduziu Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Vladimir Maiakóvski, Arnaut Daniel e e. e. Cummings, entre outros. Publicou as antologias *Re-Visão de Sousândrade* (1964) e *Re-Visão de Kilkerry* (1971). Seus textos críticos podem ser lidos em *Teoria da poesia concreta*, *Balanço da*

[155] CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. 4ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 67.

*Bossa*, *À margem da margem* e o *Anticrítico*, entre outros. Sua obra dialoga com a música, tem parceria em canções gravadas por Caetano Veloso e Arrigo Barnabé e gravou o CD *Poesia é Risco*, junto com o filho Cid Campos (1994), reunindo 30 poemas lidos e musicados.

Em entrevista a João Queiroz[156], Augusto de Campos não se considera um teórico da disciplina de estudos da tradução. À tradução interlinguística que realiza, prefere dar o nome de "tradução-arte" para corresponder ao que seu irmão Haroldo de Campos cunhou de "transcriação", pois se define como "um praticante de uma poética que envolve diversas artes"[157]. Ao relacionar a atividade de tradução interlinguística com a de tradução intersemiótica, em que o poeta recria o material linguístico em outros sistemas semióticos, (JAKOBSON, 1959), Augusto acrescenta:

> A variedade de tradução intersemiótica com que trabalho inclui, geralmente, a passagem da poesia de um idioma para outro, sob forma de tradução criativa, com introdução de elementos icônicos não existentes no original, de natureza verbal ou não-verbal.[158]

Ao final da entrevista, Augusto explica como se dá na prática esse processo de tradução criativa e intersemiótica aliado ao conceito de Haroldo de Campos de "tradução como crítica":

> Diversamente da tradução literal, que requer apenas uma transposição ponto a ponto dos significados do texto poético, inseridos geralmente em algum arremedo literário do original, a tradução criativa impõe maior profundidade na análise da estilística poética, um "close reading" celular das palavras. É preciso buscar equivalências formais no idioma de chegada, atacar o poema "som por som, cor por cor", como eu já disse muitas vezes, e ainda captar-lhe o "pathos", a "alma" (o que Garcia Lorca chama de "duende"). Não pode deixar de resultar numa espécie de crítica, por vezes mais eficaz até do que um longo arrazoado. Aprende-se mais com a meia-dúzia de poemas de *Cathay*, por Pound, do que com muitos tratados sobre a literatura chinesa do passado. A melhor forma de criticar um poema é com outro poema, não dizia ele? É claro que nenhuma

[156] Do Instituto de Artes e Design da UFJF, entrevista em *Cadernos de Tradução*, vol. 2, no. 22, 2008, p. 281-302.
[157] QUEIROZ, 2008, p. 282.
[158] Ibid., p. 282-283.

> dessas colocações diminui o valor da crítica-crítica, quer dizer, o estudo, a pesquisa, a interpretação, em suma, o discurso metalingüístico que ilumina o poema e, freqüentemente, o próprio poeta...[159]

O trecho escolhido para a análise descritiva da tradução de Augusto de Campos foi o do Fragmento 9 de *Finnegans Wake*, da página 196, em *Panaroma*. Corresponde ao famoso diálogo das lavadeiras que "lavam a roupa suja" da vida de HCE e ALP, os personagens de *FW*. Segundo a interpretação de Campbell e Robinson[160], neste trecho, duas lavadeiras estão enxaguando as roupas nas margens opostas do Rio Liffey e comentam a vida de HCE e ALP. Cada peça de roupa lhes recorda uma história, que narram com um misto irônico de piedade, ternura e brutalidade. Em nota dos tradutores, Augusto e Haroldo de Campos, deve-se observar no texto, o jogo de perguntas e respostas desencontradas, que sublinha o afastamento progressivo das protagonistas. Elas querem ouvir algo sobre os filhos de HCE e ALP, Shem e Shaun; a noite cai e elas se metamorfoseiam num olmo e numa pedra; o rio passa murmurando[161].

| | |
|---|---|
| O<br>tell me all about<br>Anna Livia! I want to hear all<br>about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the **old cheb went futt** and did what you know. Yes, I know, go on. Wash quit and don't be **dabbling**. Tuck up your sleeves and loosen your talktapes. And don't butt me – hike! – when **you bend**. Or whatever it was they **threed** to make out he **thried** to two in the **Fiendish** park. He's an awful **old reppe**. Look at the shirt of him! Look at the dirt of it! He has all my water black on me. And it steeping and stuping since this time last wik. How many goes is it I wonder I washed it? I know by heart the places he likes to sale, **duddurty** devil! Scorching my hand and starving my famine to make his private linen public. Wallop it well with your **battle and clean** it. My wrists are wrusty rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and | Ah<br>fala-me de<br>Ana Livia! Quero ouvir tudo<br>sobre Ana Livia! Bem, você conhece Anna Livia? Mas claro, todo mundo. Fala-me tudo, Quero ouvir já. É de matar. Ora, você sabe, quando aquele **maliandro cricou** e fez o que você sabe. Sim, eu sei, e daí? Lavanha com calma e não **saalpica** a gente. Leventa as mangas e solta a língua. E para - ai! – de bater em mim quando se **abbaixa anágua**. O que **djiabo** foi que **trentaram duescobrir** que ele **tresandou** fazendo no parque de **Duendix**. O grande **banndalho**! A camisa sua, veja! A lama que ela deixa! Toda a água está preta. É molhar e malhar a **sommana** inteira. Já lavei tanto que perdi a conta. Sei de cor os lugares que ele costuma **emporcoalhar**, **s'sujeito sujo**! E eu estupiando a mão e estapeando a minha fome pra tomar pública a sua roupa íntima. Bate bem com a **batalhavadeira e lempa** depois. Meus pulsos emperrujam de tanto esfregar mellégues de lodon. Que **dniepers** de umidade e que |

[159] QUEIROZ, 2008, p. 299.
[160] Apud CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 121.
[161] Ibid., p. 123.

| | |
|---|---|
| the gangres of sin in it! What was it he did a tail at all on Animal Sendai? And how long was he under loch and neagh? It was put in the newses what he did, nicies and priers, the King fierceas Humphrey, with illysus distilling, exploits and all. But toms will till. I know he well. Temp untamed will hist for no man. As you spring so shall you neap. O, the roughty old rappe! | gangerenas de pecado! O que foi que ele aprontou na Semana Sendai? E quanto **tempisque** esteve sob fecho e piave? Saíu nas manchotes o ele fez, farras e porres, o fieroz Rei Humphrey com **illisitas** libidações, turras e tudo. Os tombos dirão. Conheço a peça. Tempo sem tampa, gente que aguente. Quem **semenieia trampos** colhe **tramores**. Ah, o velhaco violador![162] |

O trabalho de tradução criativa de Augusto nesse trecho está na recomposição vocabular e sonora que empreende, correspondendo ao "*close reading* celular" que faz das palavras, isto é, analisando em detalhes a "técnica de palimpsesto" e de "sentenças polifônicas" de Joyce. Então Augusto decompõe o texto de Joyce, naquilo que entende por texto primitivo, ou por "pathos" ou à "alma" do poema, como mencionados em sua entrevista. Assim a frase joyceana *Or whatever it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park* vertida ao seu texto primitivo do "palimpsesto" ficaria "Or whatever was they tried to make out he tried to do in the Phoenix Park". Nos acontecimentos no diálogo das lavadeiras, o "he" refere-se a HCE e à sua falta cometida no Phoenix Park em Dublin, quando exibiu-se a duas moças. O fato foi presenciado por três soldados bêbados.

Em sua interpretação, Augusto observa que, na frase de Joyce, foram superpostos os numerais "two" e "three", referentes às duas moças e aos três soldados, e daí o uso da palavra *threed* por Joyce. Portanto, vai traduzir como *trentaram duescobrir* e *tresandou*. Quanto à palavra *Fiendish*, que traduz como *Duendix*, a explicação da escolha semântica é que *Fiend* significa demônio ou diabo. Como em português a palavra "duende" pode suscitar o número "dois", junta essa palavra à mesma terminação fônica de *Phoenix* para compor a sua equivalência formal e "polifônica". A disposição das palavras nas três primeiras frases do excerto também remete ao processo de tradução intersemiótica, com a introdução de elementos icônicos verbais que muitas vezes não existem no original, como em "s'sujeito sujo".

Já as palavras traduzidas com o intuito de revelar o "som" e a "cor" parecem ser aquelas que formalmente denotam uma adição de letras, ou diferente pontuação, chamando-

[162] CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 67.

nos a atenção, no próprio signo escrito, aos subsentidos eróticos, como em *maliandro cricou*, *abbaixa anágua*, *sommana*, *emporcoalhar*, *s'sujeito sujo*, *illisitas*, *semenieia trampos* e *tramores*.

Vejamos agora como Augusto faz a sua "tradução-arte" neste outro fragmento de *Finnegans Wake*, o de número 20 em *Panaroma*[163]. A brevidade do trecho e a mesma disposição gráfica na página nos apontam para o tratamento visual dado a esta tradução como parte do seu procedimento de "tradução-arte". O excerto já é em si cinematográfico, constituindo uma "tomada" de cena de "fornicopulação" do casal HCE e ALP. O ato, presenciado a partir de quatro ângulos diferentes, pelos quatro evangelistas que são os juízes da parte de comédia mítica joyceana intitulada "Seu Leito de Julgamento", no Livro III, "do Povo", de *Finnegans Wake*, em que os quatro Velhos Inquisidores sentam-se ao redor da cama do casal HCE e ALP. As imagens da tradução de Augusto parecem denotar sua proposta de se afastar da simples tradução literal em prosa, para compor uma "tradução intersemiótica verbal", acrescentando uma "cor" ainda mais grotesca à cena:

| | |
|---|---|
| A time.<br><br>Act: dumbshow.<br><br>Closeup. Leads.<br><br>Man with **nightcap**, in bed, fore. Woman, with **curlpins**, hind. **Discovered**. Side point of view. First position of harmony. Say! Eh! Ha! **Check action. Matt**. Male partly masking female. Man looking round, beastly expression, fishy eyes, paralleliped homoplatts, ghazometron pondus, exhibits rage. Business. Ruddy biond, Armenian bole, black patch, beer wig, gross build, Episcopalian, any age. Woman, sitting, looks at ceiling, **haggish expression**, peaky nose, **trekant mouth**, **fithery wight**, **exhibits** fear. Welshrabbit teint, Nubian shine, nasal fossette, turfy tuft, **undersized**, **free kirk**, no age. Closeup. Play!<br><br>(FW, 559) | Um tempo.<br><br>Ato: pantomime.<br><br>Closeup. Astros.<br><br>Homem com **gorra de dormer**, na cama, à frente. Mulher, com **mamelotes**, atrás. **Nus**. Perspectiva lateral. Primeira posição de harmonia. Diga! Eh? Ha! **Checamate. Maca**. Macho mas cara metade. Homem olhando em torno, bronquiaberto, olhos piscosos, paralelípedos homoplatos, ghazometron pondus, denota raiva. Negócio. Sanguíneo louro, tronco armênio, pinta negra, cachaço ursuto, grossa estaltura, episcofálico, qualquer idade. Mulher, sentada, olha para o teto, **selvagina expressão**, nariz a pique, **boca nina**, **peso pênis**, **de monstra** medo. A cor corada, capelo núbil. fosseta nasal, tufo turfosa, **nanica**, **presbuterina**, sem idade. Closeup. Ação!<br>(tradução de Augusto de Campos) |

[163] CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 100-101.

Embora Augusto na entrevista concorde com Haroldo na visão de "tradução como crítica", seu trabalho minucioso como crítico de traduções é muito importante para observarmos o valor de sua "crítica-crítica". Na série de artigos publicados no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 1966, logo em seguida à publicação da primeira edição da tradução de *Ulisses* por Antônio Houaiss numa primeira edição em 1965, suas sugestões quanto aos problemas de tradução são acatadas e já na segunda edição da obra em 1967, o texto seria corrigido por Houaiss.[164]

O método de agência crítica de Augusto é exemplar. Inicia por contextualizar a tradução de Houaiss no ambiente de produção das traduções de *Ulysses* desde a sua publicação em 1922. Depois considera que, antes da publicação do *Ulisses* de Antônio Houaiss, a crítica brasileira e os prosadores brasileiros não haviam se dado conta da importância revolucionária e demarcatória da obra de James Joyce, em termos de um "antes" e um "depois" na história da prosa criativa. Considera, pois, que é a tradução que vai "destravar" a prosa brasileira, visto que anteriormente, nossos escritores não possuíam "a necessária consciêncialização"[165] para ousar em termos da proposta do movimento concretista dos irmãos Campos, proposta que, segundo Augusto, já tinha em Joyce, desde 1956, dez anos antes, portanto, do lançamento de *Ulisses*, um de seus pilares.

Vemos então que, na crítica de Augusto, a ação de Antônio Houaiss com sua tradução, como modificadora da cultura literária brasileira, reiteira o "trabalho tantas vezes negado e incompreendido da vanguarda brasileira" que Augusto entende, a partir de Eco, como a "arte na sua função de descoberta e de invenção"[166].

Mas antes de comentar as soluções encontradas por Houaiss para verter a obra ao português do Brasil, Augusto de Campos considera o momento da sua publicação. Diz que apesar das dificuldades de tradução do *Ulysses*, já naquele momento o trabalho do tradutor contava com as possibilidades de consultas a boas traduções da obra em outros idiomas conhecidos e a várias obras de interpretação de Joyce. Mas, assevera Augusto, traduzir *Ulysses* é como traduzir um longo e intrincado poema:

---

[164] Os artigos foram republicados na 4ª. edição do *Panaroma*, de 2001, p. 171-193.
[165] CAMPOS E CAMPOS, 2001, p. 172.
[166] Ibid., p. 172-173, nota 1.

> Porque se Ezra Pound preconizava que a poesia deveria ser tão bem escrita quanto a prosa, pode-se afirmar que *Ulysses* exige do prosador que o romance seja tão bem escrito quanto um poema – um poema rigoroso em que cada palavra seja medida e meditada. (Quantos romancistas brasileiros, além de Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, atenderiam, a rigor, a esse requisito?) Joyce asseverou, certa vez, que trabalhava em seu romance "como um galé". E esse trabalho-escravo durou não menos de 7 anos. Assim, bem pode compreender o leitor brasileiro a quanto se propôs Antônio Houaiss, indo reviver nos "trabalhos forçados" de sua tradução, por um ano, os labores e torturas da criação joyceana. Traduzir *Ulysses* razoavelmente já seria tarefa de altos méritos e de indiscutível importância para o nosso meio. Mas Houaiss fez mais e melhor. Realizou uma tradução brilhante e criativa, a ser colocada, certamente, entre as melhores que do livro se fizeram.[167]

Ainda segundo Augusto, a excelência da tradução de Houaiss reside na sua radicalidade, pois não somente "verteu" as idéias do texto joyceano mas subverteu o idioma brasileiro para aclimatar-se ao do original inglês. Discorda de Otto Maria Carpeaux, para quem Houaiss havia sido "fiel ao gênio linguístico de Joyce sem trair a língua portuguesa". Augusto considera que, assim como Joyce, Houaiss foi insubmisso aos cânones linguísticos, e inverteu, com sua tradução insubordinada, o preceito famoso de *traditore, traduttore* ao optar por uma tradução "anti-normativa", no sentido de não seguir os padrões de composição e derivação de palavras e da norma culta, agredindo "a língua e o leitor com o insólito de suas re-criações vocabulares e sintáticas" (ibidem, p. 175-176).

Para Augusto de Campos, o cenário editorial brasileiro antes da publicação de *Ulisses* (1966) tinha a visão falsa de que "país subdesenvolvido só pode ter cultura subdesenvolvida". Diz que a própria publicação da tradução pela editora Civilização Brasileira configurava uma contradição e que respondia "à maldição dos lukacsianos tardios e retardados, que pretenderam paralisar nos estereótipos do século passado o avanço da literatura brasileira"[168], numa clara resposta aos críticos que cobravam dos irmãos Campos um engajamento maior de seu projeto concretista.

---

[167] CAMPOS e CAMPOS, 2001, p.174.
[168] Ibid., p.173.

Vê-se, então, que embora Augusto pondere que *Ulysses* seja uma obra "de difícil tradução e de difícil leitura", considera Antônio Houaiss como o concretista da prosa literária traduzida que vai mudar o cenário de compreensão da obra de Joyce no Brasil e da tradução literária em geral, capaz de encorajar outras editoras a publicar traduções como a de Houaiss, e contribuir para confirmar a noção de que a tradução de Houaiss tipifica uma teoria literária brasileira via recriação de *Ulisses*. A sua crítica positiva, por sua vez, vai redundar na confirmação da própria obra tradutória dos Campos como agentes de mudança cultural via tradução literária. Além disso, no caso da tradução de Houaiss, vai ajudá-lo a enfrentar a "incompreensão com que são renegados os vanguardistas de hoje e de sempre"[169].

Mas a que "terreno baldio" se referia Augusto de Campos, ao assinalar que a semente do *Ulisses* de Houaiss, "ao contrário, encontra o terreno preparado e roteado, contra tudo e contra todos, pelo trabalho tantas vezes negado e incompreendido da vanguarda brasileira"?[170]

Vamos tentar explorar a biografia de José Geraldo Vieira para verificar em 1945, quando começa a história da tradução de Joyce no Brasil e quais eram os elementos de uma outra teoria de tradução literária no Brasil.

E para tentar responder à questão, além de levantar os dados biográficos de Vieira, iremos primeiramente analisar como ele traduziu a obra *O Figurão*, de Sinclair Lewis, que parece ser o seu primeiro trabalho tradutório em 1944, um ano antes de publicar *Retrato do Artista quando Jovem.* Também construiremos uma tabela para visualizar, em ordem cronológica, a trajetória de publicação de suas traduções e obra própria na próxima seção deste trabalho.

---

[169] CAMPOS, Augusto. "De *Ulysses* a *Ulisses*" (1966). In: CAMPOS & CAMPOS, op. cit., p. 173.

[170]"Esses poucos dados já servem para assinalar que a semente do *Ulisses*, em boa hora lançada pela Civilização Brasileira, não vem cair em terreno baldio." CAMPOS, 2001, p. 172-173.

## 3. 3 José Geraldo Vieira[171]: *Retrato do Artista Quando Jovem* (1945)

> *Abril, 26*. Mamãe está colocando minhas roupas novas (de segunda mão) em ordem. E está rogando agora, diz ela, para que eu possa aprender na minha vida própria, e fora do lar e dos amigos, o que o coração é e o que ele sente. Amém. Assim seja. Sê bem-vinda, ó vida! Eu vou ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça.
>
> *Abril, 27*. Velho pai, velho artífice, mantém-me, agora e sempre, em boa forma.[172]

O primeiro estudo de caso da influência da tradução da obra de James Joyce nos agentes tradutores no Brasil é o do médico, escritor e tradutor José Geraldo Vieira. Três

[171] Foto de José Geraldo Vieira disponível no *website*: <http://www.josegeraldovieira.com.br/> Acesso em: 24 ago. 2012.
[172] JOYCE, James. *Retrato do Artista quando Jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 263.

importantes trabalhos contribuíram para a pesquisa dos dados biobibliográficos na obra desse agente tradutor. A primeira foi a obra *José Geraldo Vieira no Quadragésimo Ano da sua Ficção*, organizada por Fernando Góes e publicada em 1979, dois anos depois da morte de José Geraldo. Nela se encontra uma lista das obras publicadas por José Geraldo e uma relação dos escritores que traduziu.

A bibliografia de José Geraldo Vieira, extraída de *José Geraldo Vieira, no quadragésimo ano de sua ficção* (1979, p. 115) está disposta em ordem cronológica e, logo a seguir, em nota de rodapé, os autores cujas obras José Geraldo havia traduzido:

> **O Instinto Sexual**. Rio, 1919.
> **O Triste Epigrama.** Poema em prosa. Rio, 1920.
> **A Ronda do Deslumbramento.** Contos. Rio, 1922.
> **A Mulher que Fugiu de Sodoma.** Romance. Rio, 1931.
> **Felipe d'Oliveira.** Conferência. Rio, 1934.
> **Território Humano.** Romance. Rio, 1936.
> **A Quadragésima Porta.** Romance. Porto Alegre, 1943.
> **Carta a Minha Filha em Prantos.** Rio, 1946.
> **A Túnica e os Dados.** Romance. Porto Alegre, 1947.
> **A Ladeira da Memória.** Romance. São Paulo, 1950.
> **Bahia.** Textos para desenhos de Kantor. São Paulo, 1950.
> **O Albatroz.** Romance. São Paulo, 1952.
> **Terreno Baldio.** Romance. São Paulo, 1961.
> **Djanira.** Ensaio crítico. Buenos Aires, 1961.
> **A Pintura de Sopp Baendereck.** Ensaio crítico. 1965.
> **Paralelo 16: Brasília. Romance.** São Paulo, 1966.
> **"Minha Mãe Morrendo"**. Poema para a **"Série Trágica"**, de Flávio de Carvalho. São
> Paulo, 1967.
> **Mansarda Acesa**. Poemas. São Paulo, 1974.
> **A Mais que Branca**. Romance. São Paulo, 1974.
>
> ———————————
>
> José Geraldo Vieira traduziu obras de Albert Schweitzer, Alphonse Daudet, Bertrand Russel, Dostoiewski, Emil Ludwig, Erskine Caldwell, Fogarazzo [*sic*], François Mauriac, Hemingway,

Joyce, Mark Twain, Mika Waltari, Nikos Kazantzaki [*sic*], Pirandello, Remarque, Steinbeck, Stendhal, Thomas Merton e Tolstoi.

É a partir dessa obra organizada por Fernando Góes que vão surgir dois trabalhos acadêmicos focalizando o escritor no contexto literário brasileiro: a tese de doutoramento "A França em Mosaico nos Romances *Terreno Baldio* e *Território Humano*, de José Geraldo Vieira", de Arlete Chaddad Aranha, defendida em 2002 na Universidade de São Paulo, e a dissertação de mestrado *José Geraldo Vieira (1897-1977): fortuna crítica*, de Márcia Aparecida Garcia, apresentada em 2003 na UNESP.

Aranha defende a tese da relevância de José Geraldo Vieira como romancista brasileiro, mas que se encontra esquecido do público, não fazendo parte do "cânone" de escritores considerados importantes para o estudo da produção literária nacional. Não trata da questão do trabalho de José Geraldo Vieira como tradutor, mas estuda o aspecto do cosmopolitismo do autor e de sua obra, bem como o impacto da *belle époque* no romance *Terreno Baldio* (1961). Além disso, faz uma análise desse romance e de *Território Humano* (1936) em suas relações dialógicas com a França e os escritores Marcel Proust e André Gide: interpreta a recuperação do passado em *Território Humano* como uma projeção da obra de Proust e da obra de Gide na autoria do personagem-escritor de *Território Humano*, o que caracterizaria a ficção dentro da ficção.

Já na dissertação de Garcia, uma pesquisa de caráter documental, há o alargamento das referências críticas apresentadas na obra compilada por Góes. A autora compõe um quadro de textos críticos sobre José Geraldo como escritor, mas não como tradutor. A pesquisadora constatou que a obra vieiriana tem sido vítima de muitos clichês e comentários que se repetem. Apesar disso, conclui em sua pesquisa que a crítica, no geral, apresenta avaliações positivas o suficientes para realçar o valor de José Geraldo Vieira no panorama da literatura brasileira.

Essas análises poderiam talvez se estender ao verificarmos que, como vimos com Lernout, que James Joyce também era considerado um escritor cosmopolita. No entanto, se para Joyce em seu auto-exilio na Europa continental ser considerado cosmopolita era fator positivo, para José Geraldo, ser rotulado no Brasil de cosmopolita por viajar e estudar na Europa, o relegou ao esquecimento. E como seu trabalho tradutório permaneceu quase que apagado, considerado como não relevante em sua atuação como escritor cosmopolita, as

análises literárias de sua obra não parecem ser conclusivas sobre a relevância do escritor na literatura brasileira.

De sua segunda esposa, a também escritora pertencente à Academia de Letras Paulista, Maria de Lourdes Teixeira, temos a informação de que José Geraldo Vieira era poliglota e que traduziu "mais de uma centena de volumes"[173]. Tentaremos, então, a partir da análise de algumas de suas traduções e de sua obra própria, apresentar outras perspectivas para descrever a obra de José Geraldo Vieira, de como seu *habitus* se constituiu também pelo seu fazer tradutório e como este foi, por sua vez, constituinte da sua importância para as letras brasileiras. Minha pesquisa sugere, portanto, a necessidade de preencher essa lacuna, tentando estender a não menos relevante contribuição desses três trabalhos para realçar o papel desse agente tradutor no Brasil.

Para observarmos a abrangência de sua atividade tradutória, desenhei uma tabela com os dados que consegui coletar a partir da primeira lista de obras e traduções publicadas por José Geraldo mencionadas na bibliografia organizada por Góes[174].

O quadro obedece a uma ordem cronológica de publicação e destaca a data da publicação da obra original e da tradução de Vieira. A pesquisa foi realizada em bibliotecas físicas e *websites* de busca como o Googlebooks, em sebos virtuais como a Estante Virtual e por meio da consulta a fichas catalográficas de várias bibliotecas. Dessa forma, a listagem de dados bibliográficos sobre as traduções de José Geraldo se estendeu consideravelmente, conforme se observa no quadro 1.

Quadro 1 – Obras de José Geraldo Vieira publicadas.

| Datas | Obras traduzidas | Obra Própria | Outras |
|---|---|---|---|
| **1919** | | | ***O Instinto Sexual***, Rio, 1919. (Tese) |
| **1920** | | 1) ***O Triste Epigrama***. Poema em Prosa. Rio de Janeiro: Empreza Brasil Editora, 1920.[175] | |
| **1922** | | 2) ***A Ronda do Deslumbramento***. Rio de Janeiro: Empreza Brasil | |

[173] In GÓES, 1979, p.12. Não foi possível, nesta pesquisa, localizar todas as obras traduzidas por José Geraldo. Por ser este um estudo de caso, fica a dever o aprofundamento na composição dos dados sobre suas traduções. Espera-se, porém, no futuro ampliar o levantamento bibliográfico sobre o trabalho tradutório de José Geraldo.
[174] GÓES, op. cit., p. 115.
[175] Dados sobre a editora dessa obra de José Geraldo foram obtidos em GARCIA, 2003.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | Editora, set. 1922.[176] Contos. | |
| **1931** | | 3) ***A Mulher que Fugiu de Sodoma.*** Romance. Rio de Janeiro: Schmidt Editora, 1931. Em 1943, o livro foi reeditado pela Livraria do Globo, de Porto Alegre. A 4ª edição, São Paulo: Melhoramentos, 1975. Em 2008, pela Editora Leitura, de Belo Horizonte.[177] | |
| **1934** | | | *Felipe d'Oliveira.* Conferência. Rio, 1934. |
| **1936** | | 4) ***Território Humano***. Romance. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936. A 2ª. edição saiu em 1972, pela Editora Martins, de São Paulo, 442 p. | |
| **1938** | | ***Memória de um anjo da Guarda.*** (1938) [é o "work in progress" de *A Quadragésima Porta*] | |
| **1943** | | 5) ***A Quadragésima Porta.*** Romance. Porto Alegre: Globo, 1943. 517 p. | |
| **1944** | 1) **Sinclair Lewis** (1885-1951) *O Figurão*. (Gideon Planish). Trad. José Geraldo Vieira. Porto Alegre: Livraria do Globo, **1944**, 397 p. (Titulo da edição original norte-americana: *Gideon Planish*, **1943**) | | |
| **1945** | 2) **James Joyce** (1882-1941) *Retrato do Artista Quando Jovem.* Trad. José Geraldo Vieira. Porto Alegre: Livraria do Globo, **1945**. Coleção Nobel, vol. 61, 252 p. (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, **1916** - Romance).<br><br>3) **Mark Twain (**1835 –1910) *Um Ianque na Corte do Rei Artur*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Brasiliense, **1945**, (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, **1889** - Romance) | | |
| **1946** | 4) **Erskine Caldwell** (1903-1987). *Uma Casa no Planalto.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Brasiliense, **1946**, 266 p.(*A House in the Uplands*, **1946** – Romance)<br><br>5) **Bertrand Russell** (1872-1970). *Ensaios Cépticos.* Trad. José | 6) ***Carta a Minha Filha em Prantos***. Rio, 1946. 2ª ed., São Paulo: Martins, 1964. 128p. | |

[176] Idem para a editora dessa obra.
[177] Disponível em: <http://www.josegeraldovieira.com.br/informacoes.html>. Acesso em 28 ago. 2010.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Flama, **1946,** 204p. Coleção Rumos. (*Sceptical Essays*, **1928**. – Ensaios/Filosofia) | | |
| **1947** | 6) **Bertrand Russell** (1872-1970). *O Panorama Científico.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Flama, **1947**, 192p. Coleção Rumos 3. (*The Scientific Outlook*, **1931** – Ensaios/Filosofia).<br>7) **Luigi Pirandello** (1867-1936) *Os Velhos e os Moços*. Trad. José Geraldo Vieira São Paulo: Instituto Progresso Editorial (iPE), **1947**, 371 p. (*I vecchi e i giovani*, **1913** - Romance). | 7) ***A Túnica e os Dados***. Romance. Porto Alegre, 1947. A 2ª ed., São Paulo: Martins, 1963. 351p. | |
| **1948** | 8) **Edgar Rice Burroughs** (1875-1950). *Tarzan e os Homens Leopardo*. 2 volumes. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, **1948**. Coleção Terramarear 75, 296 p. (*Tarzan and the Leopard Men*, **1935** – Romance infanto-juvenil)<br><br>9) **John Steinbeck** (1902-1968) *A Pérola*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: A Noite, **1948**, 156 p. (*The Pearl*, **1947**- Novela) | | |
| **1949** | 10) **Luigi Pirandello**. (1867-1936) *A Excluída*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Instituto Progresso Editorial (iPE), **1949**, 266p. (*L'Esclusa*, **1908** – Romance)<br><br>11) **Antonio Fogazzaro** (1842-1911). *Pequeno Mundo Antigo*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Livraria Martins Editora, **1949**, 381 p. (*Piccolo mondo antigo*, **1895** – Romance)<br><br>12) **Fiódor Dostoievski** (1821-1881) *Recordações da Casa dos mortos.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Saraiva, **1949**, Coleção Saraiva, vol. 7, 260 p. (Romance, *The House of the Dead*, **1862** [tradução indireta?])<br><br>13) **Fiódor Dostoievski.** (1821-1881) *O Idiota* (2 vol.). Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: José | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Olympio, **1949**, 672 p. (Romance, *The Idiot*, **1869**)<br><br>14) **Mika Waltari.** (1908-1979) *O Egípcio*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, **1949**, 656 p. (Romance finlandês, *The Egyptian*, *Sinuhe egyptiläinen*, **1945**) | | |
| **1950** | 15) **Mika Waltari.** (1908-1979) *O Aventureiro*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Mérito, **1950**, 451 p. (*The Adventurer* (in the USA) or *Michael The Finn* (UK); original title *Mikael Karvajalka*, **1948** - Romance)<br><br>16) **Mika Waltari.** (1908-1979) *O Renegado*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Mérito, **1950**, 492 p. (*The Wanderer* (in the USA), or *The Sultan's Renegade* (in the UK), **1949** - Romance)<br><br>17) **Pearl S. Buck** (1892-1973) *A Aldeia Ancestral.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1950, 481p. (*Kinfolk*, 1950 - Romance)<br><br>18) **Konrad Bercovici.** (1882-1961) *A Terra Prometida.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Saraiva, **1950**, 317p. (*The Exodus*, **1947** - Romance norte-americano)<br><br>19) **Alphonse Daudet** (1840-1897). *A Borboleta Azul*, tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Saraiva, **1950**, 262 p. Coleção Saraiva 22. (Título do original francês: *Le petit chose*, **1868** – Romance)<br><br>20) **Marguerite Radclyffe Hall** (1881-1943) *O Poço da Solidão.* Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: José Olympio, **1950**, 540p. Coleção Fogos Cruzados. (*The Well of Loneliness*, **1928** – Romance sobre intolerância homossexual)<br><br>21) **Frances Parkinson Keyes.** (1885-1970) *Jantar no Antoine's*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de | 8) ***A Ladeira da Memória***. Romance. São Paulo: Saraiva, 1950. 319p. | 9) ***Bahia***. Textos para desenhos de Kanton. São Paulo, 1950. Reeditado em 1955: *Bahia/Manuel Kanton* (livro de Manuel Kanton, introdução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Melhoramentos, 1955, 69p. (pintores da Argentina) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, **1950**, 443p. *(Dinner at Antoine's*, **1948**, Romance de mistério)<br><br>22) **Daphne Du Maurier**. (1907-1989) *Os parasitas.* São Paulo: Editora Mérito, **1950**, 387 p. (*The Parasites*, **1949** - Romance) | | |
| **1951** | 23) **Erich Maria Remarque.** (1898-1970) *Sem novidades no front - O regresso* (Dois romances). Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: José Olympio, **1951**. (*Im Westen nichts Neues*, **1927**)<br><br>24) **Lion Feuchtwanger** (1884-1958). *Goya*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, **1951**, 428 p. (*Goya*, **1951** - Romance)<br><br>25) **Ernest Hemingway** (1899 – 1961). *Do outro lado do rio, entre as árvores*. Trad. José Geraldo Vieira, São Paulo: Editora Mérito, **1951**, 342 p. (Título do original em inglês: *Across the river and into the trees*, **1950**).<br><br>26) **Henry Morton Robinson.** *O Cardeal*, Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Mérito, **1951**, 651 p. (*The Cardinal*, **1950** - Romance).<br><br>27) **Níkos Kazantzákis** (1883-1957) *O Velho Zorba*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Saraiva, **1951**, Coleção Arco-Íris. (Romance - *Zorba the Greek*, **1943**) | | |
| **1952** | 28) **Daphne Du Maurier** (1907-1989) (escritora britânica). *Minha Prima Raquel*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo/Rio de Janeiro: Mérito, **1952**, 343p. (Do original em inglês: *My Cousin Rachel*, **1951** - Romance)<br><br>29) **Thomas Merton** (1915-1968) *A Montanha dos Sete Patamares*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Mérito, **1952**, 462 p. (*The Seven Storey Mountain*, **1948** - Autobiografia) | 9) ***O Albatroz***. São Paulo: Saraiva, 1952. 213p. Romance. | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 30) **Emil Ludwig** (1881-1948) *Memórias.* Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: José Olympio, **1952**. 364 p. (Traduzido do original em alemão: *Memoiren.* - Biografias)<br><br>31) **Ronald V.C. Bodley (**1892-1970). *Vento do Saara* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Mérito, **1952**, 366p. (*Wind in the Sahara*, **1944** – Romance)<br><br>32) **Herbert Childs**. *Roteiro de um Gaúcho*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo/Rio de Janeiro: Mérito, **1952**, 424p. (*Way of a Gaucho*, **1952** - Romance). | | |
| **1953** | 33) **François Mauriac** (1885-1970) *Galigaï - Destinos.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Mérito, **1953**. 395 p. (Traduzido do original em francês: *Galigai et Destins*, **1952** - Romances.).<br><br>34) **Daphne Du Maurier**. (1907-1989) *Beija-me Outra Vez, Desconhecido. Uma novela seguida de vários contos.* São Paulo: Editora Mérito, **1953**, 384 p. (*The Apple Tree*, **1952**, ou *Kiss Me Again, Stranger* - Novela e Contos).<br><br>35) **Max Ehrlich**. (1892-1944) *A Grande Retina*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Mérito, **1953**, 190 p. (Novela policial).<br><br>36) **Gertrud von Le Fort** (1876-1971) *A Mulher Eterna – a mulher no tempo, a mulher fora do tempo.* Rio de Janeiro: Agir, **1953**. (Romance cristão. Gertrude von Le Fort: Prêmio Nobel de Literatura, *Die ewige Frau* (*The Eternal Woman*) em 1934) | | |
| **1954** | 37) **Georges Blond** (1906-1989) *A Ilha da Deusa.* (romance) Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Mérito, **1954**, 344p. (Do original francês: *L'Ile de La Déesse*, **1950**? – Narrativa romanceada). | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 38) **John Steinbeck**. (1902-1968) *A Leste do Éden*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Mérito, **1954**, 655 p. (*East of Eden*, **1952** - Romance)<br><br>39) **Thomas Merton** (1915-1968) *O Signo de Jonas*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. Mérito, **1954**, 410p. (*The Signs of Jonas*) | | |
| **1955** | 40) **Lion Feuchtwanger** (1884-1958) *Uma Luz nos Abismos*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Mérito, **1955**, 402p. (*Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau*,**1952** - Romance).<br><br>41) **Mika Waltari**. (1908-1979) *O Anjo Negro*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Mérito, **1955**, 370p. (*The Dark Angel - Johannes Angelos*, **1952** - Romance).<br><br>42) **Annemarie Selinko** (1914-1986) *Desirée.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo-Rio de Janeiro: Edit. Mérito, 1955, 611p. (Do romance francês *Désirée*, 1951). | | *Macumba (catálogo de exposição: desenhos, guaches e gravuras de Lívio Abramo*. 1955. |
| **1956** | 43) **Daphne Du Maurier**, *Mary Anne*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo/Rio de Janeiro: Mérito, **1956**, 403p. (Do original em inglês *Mary Anne*, **1954** -Romance).<br><br>44) **Janet Taylor Caldwell** (1900-1985). *Os Insaciáveis. Nunca Derrotada* Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Mérito, **1956**, 352 p. (*Never Victorious, Never Defeated*, **1954**)<br><br>45) **Elizabeth Eastman**. *O rato de olhos vermelhos.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Saraiva, **1956**, 247p. (Romance policial inglês: *The mouse with red eyes*, **1948**).<br><br>46) **Albert Schweitzer**. (1875-1965) *Entre a água e a selva : narrativas e reflexões dum médico na selva da África Equatorial*. | | *Loio Persio.* (catálogo de exposição). 1956. |

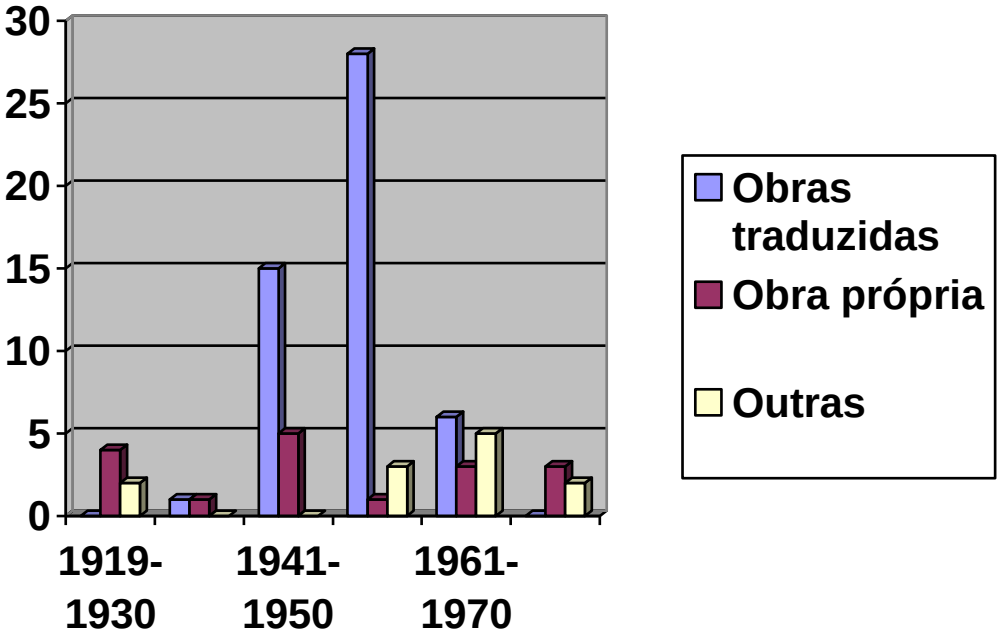
| | | | |
|---|---|---|---|
| | Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Melhoramentos**,** c**1956**, 155 p. (Biografia ) | | |
| **1957** | 47) **Erich Maria Remarque** (1898-1970). *Amar e Morrer*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Mérito, **1957**. (Reedição do mesmo livro de Remarque, traduzido por José GeraldoVieira, *Sem novidades no front*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. (*All Quiet on the Western Front - Im Westen nichts Neues*, **1929** - Romance)<br><br>48) **Lion Feuchtwanger** (1884-1958) *Raquel, a Judia.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Editora Mérito, **1957**. *Die Jüdin von Toledo - Spanische Ballade*, *Raquel, The Jewess of Toledo*, **1955** – Romance).<br><br>49) **Louis E. Bisch (** *É fácil dominar seus nervos***.** Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Cultrix, **1957.** 360p. | | |
| **1958** | 50) **David Douglas Duncan**. (1916- ) *O Mundo Privado de Pablo Picasso.* Trad. José Geraldo Vieira. New York: Ridge Press, **1958**, 176p. (*The Private World of Pablo Picasso*, **1958** – Foto-jornalismo norte-americano).<br><br>51) **Stendhal** (1783-1842) *O Vermelho e o Negro.* 2 Vol. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, **1958**. Clássicos Garnier. Vol. 1: 286 p. Vol. 2: 332 p. (Título original: *Le rouge et le noir*, **1830** – Romance).<br><br>52) **Albert Schweitzer**. *Minha Infância e Mocidade - Histórias Africanas*. Tradução de Otto Schneider [*Minha Infância e Mocidade*] e José Geraldo Vieira [*Histórias Africanas*], São Paulo: Edições Melhoramentos, c**1958** [Títulos dos originais em alemão: *Aus Meiner Kindheit und Jugendzeit*/ *Afrikanische Geschichten*, **1938**], 157p. (Biografia) | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1959** | | | *Prêmio Leirner de Arte Contemporânea 1958: 47 artistas: pinturas, escultura, desenho, gravura.* 1959.<br><br>*O Homem* / Aluisio Azevedo ; introdução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Martins, 1959. (ficção brasileira) |
| **1960** | | | *Prêmio Leirner de Arte Contemporânea 1959: 55 artistas: pinturas, escultura, desenho, gravura.* 1960.<br><br>*Coleção Leiner*. 1960.<br><br>*Caderno de Ouro Preto / trinta e cinco desenhos de Darcy Penteado* ; apresentação de José Geraldo Vieira. "Poema Soturno de Minas Gerais" acrescido de "Sete Poemas de Ouro Preto" de Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 196? |
| **1961** | 53) **Stendhal** (1783-1842) *A Cartuxa de Parma.* 2 Vol. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, **1961**. Clássicos Garnier. 579 p. (*La Chartreuse de Parme*, **1839** - Romance) | 10) ***Terreno Baldio***. São Paulo: Martins, 1961. 428p. Romance. | ***Djanira***. Ensaio Crítico. Buenos Aires, 1961. |
| **1964** | 54) **Glauco Cambon.** *A Poesia Norte-Americana Recente*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Martins, **1964**. 96 p. (*Recent American Poetry*, **1962**).<br><br>55) **Marshall W. Stearns**. (1908-1966) *A História do Jazz.* Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Livraria Martins, **1964**, 367p. (*The story of jazz*, **1958** – História da música). | | *Antonio Bandeira* (catálogo de exposição). Óleos e gouaches. 1964.<br><br>*Giselda Leirner:desenhos; Nelson Leirner: pinturas.* 1964. |
| **1965** | 56) **Laura Archera Huxley** (1911-2007). *Seja Vulnerável.* Prefácio de Aldous Huxley. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: IBRASA (Instituição Brasileira de | | ***A Pintura de Sopp Baendereck***. Ensaio crítico. 1965. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Difusão Cultural S.A), **1965**, 218p. - *You Are Not the Target* - foreword by Aldous Huxley, **1963** - Psicologia)<br><br>57) **Dorothy Bendon van Ghent**. *Willa Cather*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Livraria Martins, **1965**, 88 p. (Escritores norte-americanos – crítica literária).<br><br>58) **Nathan A. Scott Junior**. *Reinhold Niebuhr*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Livraria Martins, **1965**, 92 p. (Escritores norte-americanos – crítica literária) | | *Ex-votos do Nordeste: Coleção Giuseppe Baccaro*. 1965. |
| **1966** | | 11) ***Paralelo 16: Brasília***. São Paulo: Martins, 1966. Romance. | |
| **1967** | 59) **Robert Tocquet** (1898-1993) *Poderes secretos do homem: um balanço do paranormal*. São Paulo: Ibrasa, **1967**, 507p. (*Les pouvoirs secrets de l'homme*, **1963** - Parapsicologia) | 12) "Minha Mãe Morrendo". Poema para a ***Série Trágica***, de Flávio de Carvalho. São Paulo, 1967. | |
| **1969** | | | *Homenagem a Sérgio Milliet*. 1969. |
| **1970** | | | *Ítalo Cencini: desenhos de 1945 a 1970*. 1970. |
| **1971** | 60) **Anthony Smith** (1926-) *O corpo humano*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Melhoramentos, **1971**, 537p. (Enciclopédia da Natureza) (*The Human Body*, **1968**) | | |
| **1974** | | 13) ***Mansarda Acesa*.** Poemas. São Paulo, 1974.<br><br>14) ***A Mais que Branca***. *A mais que branca*. São Paulo: Melhoramentos, 1974. 304p. Romance. | |
| **1975** | | | *Odila Mestriner*. 1975.<br><br>*Retrospectiva Arnaldo Ferrari*. 1975. |
| **1978** | | 15) ***Erotismo na literatura brasileira*** [edição preparada por Edilberto Coutinho] São Paulo: Editora Edibolso, 1978, 175p. | |

Transferindo-se os dados do quadro para um gráfico de barras, podemos visualizar e confirmar a grande produtividade intelectual e artística de José Geraldo Vieira.

Gráfico 1 – Relação numérico-temporal entre obras traduzidas e obra própria de José Geraldo Vieira.




A primeira constatação que podemos fazer a partir dos dados coletados para desenhar esse quadro é sobre o número de traduções produzidas por José Geraldo no intervalo entre 1940 e 1970, com o pico nos anos 1950 e 1951. Não considerar essas traduções é perder a perspectiva da relevância do trabalho literário de José Geraldo Vieira no Brasil. A hipótese é que se invertermos o processo, isto é, estudarmos a produção literária a partir das traduções, e o quanto o trabalho tradutório é relevante no processo criativo do escritor para a constituição de seu *habitus*, talvez a compreensão da importância de José Geraldo Vieira no sistema literário-cultural brasileiro seja melhor dimensionada.

Temos então, do que conseguimos localizar na produção tradutória de José Geraldo, o número de 60 traduções produzidas de 1944 a 1971, ao longo de 26 anos. Analisar seu processo tradutório nessas traduções seria relevante para entender com propriedade toda a agência tradutória de José Geraldo, contrastar as análises com o contexto histórico de produção e com a sua concomitante produção ficcional. No entanto, pesquisa de tamanho

vulto se torna inviável nos limites deste estudo de caso. Vamos, então proceder a observações mais gerais para que possamos responder aos objetivos de compor um painel com o estudo dos tradutores de Joyce no Brasil.

Desse modo, um fato relevante que sobressai na comparação entre as datas de publicação das obras originais e as datas das traduções de José Geraldo é a imediatez com que as traduções eram produzidas logo após a publicação das obras originais, como é caso da publicação das obras de Sinclair Lewis, Erskine Caldwell, Mika Waltari, Pearl S. Buck, Konrad Bercovici, Daphne du Maurier, Lion Feuchtwanger, Ernest Hemingway, Henry Morton Robinson, Herbert Childs, François Mauriac, Annemarie Selinko, Janet Taylor Caldwell e David Douglas Duncan. Também é de se notar o grande número de escritoras cujas obras foram traduzidas por José Geraldo. Numa época como a de meados do século vinte, em que os direitos da mulheres ainda eram pouco reconhecidos, esses aspectos podem também ampliar o papel que José Geraldo teve ao lado das editoras na publicação desses autores e autoras na formação do público leitor de então, trazendo a lume autores de váriadas nacionalidades e que talvez não fossem conhecidos do público leitor brasileiro.

Observar as editoras para as quais José Geraldo trabalharia para produzir suas traduções é também conhecer a história da publicação de traduções no Brasil. Um relato esclarecedor sobre as editoras para as quais José Geraldo trabalhou se encontra na obra *O Livro no Brasil: sua história* (1985/2005), obra por si só interessante por ser uma obra sobre a história editorial brasileira traduzida do inglês: *Books in Brazil: A History of the Publishing Trade* (1982), de Lawrence Hallewell[178]. Na dedicatória ao pai, Hallewell parece homenagear não só a seu pai, Herbert Joseph Hallewell, mas também a Monteiro Lobato. Interessante também nesse livro é o fato de o autor também focalizar a agência editorial brasileira a partir do estudo de seus indivíduos editores como Hippolyte Garnier, Francisco Alves, Monteiro Lobato, Bertaso & Veríssimo, José Olympio, Ênio Silveira e outros, mostrando como esses indivíduos foram relevantes para a história e cultura brasileira em sua atuação na produção de livros. Hallewell também descreve os problemas econômicos e sociais enfrentados pelos editores para que pudessem manter o seu

[178] Uma entrevista com Lawrence Hallewell na época de publicação da 2ª. edição da obra em 2005 pela Edusp encontra-se disponível em: <http://www.geracaobooks.com.br/literatura/texto5.php >. Acesso em: 23 out. 2012.

empreendimento editorial, além de relatar aspectos da história das traduções no Brasil e do trabalho dos tradutores.

No caso de José Geraldo Vieira, podemos inferir como foi possível para ele traduzir James Joyce no Brasil em 1945, a partir do relato de formação e do trabalho editorial das editoras para as quais publicou[179]. Começando por publicar seu primeiro romance pela editora Schmidt no Rio de Janeiro, *A Mulher que Fugiu de Sodoma* foi o terceiro livro do catálogo da editora e a primeira obra de fôlego de José Geraldo. Hallewell descreve José Geraldo como um "excêntrico talento carioca", cujos livros posteriores seriam lançados pela editora Livraria do Globo, de Porto Alegre.

Como tradutor, em todas as citações do nome de José Geraldo Vieira por Hallewell só há elogios quanto à qualidade de sua tradução. Segundo consta, José Geraldo estava entre outros escritores brasileiros escolhidos para melhorar a qualidade das obras traduzidas no Brasil no período entre as duas grandes guerras. Nessa época, a editora José Olympio, não querendo correr riscos com nomes novos, trouxe para seu quadro ex-autores da editora Schmidt, nomes que trariam grande sucesso de vendas para essa editora, como Jorge Amado, Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso, Gilberto Freyre, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Cornélio Penna, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Marques Rebelo e Plínio Salgado. Entre eles estava José Geraldo Vieira[180]. Assim Hallewell comenta o trabalho de José Geraldo na editora Itatiaia, de Belo Horizonte, a casa publicadora que publicou muitas das suas traduções em conjunto com a editora Mérito:

> Além de clássicos como a *Divina Comédia*, de Dante, *Dom Quixote*, de Cervantes, *Fausto*, de Goethe, e *Guerra e Paz*, de Tolstói, a Itatiaia abrigou, em seu catálogo, autores como Luís da Câmara Cascudo, Eça de Queirós e Mário de Andrade, além de obras infantis e romances como *O Egípcio*, de Mika Waltari, em

[179] Nos limites desta pesquisa, não nos foi possível entrevistar nenhum parente de José Geraldo Vieira, para que nos fornecesse informações mais precisas sobre como se deu sua contratação para seu trabalho como tradutor. No entanto, espera-se que as informações aqui levantadas sejam úteis no aprofundamento de futuros trabalhos orientados à gênese da publicação de traduções literárias no Brasil com o enfoque em seus agentes. Há, no entanto, um vídeo de uma pesquisa mais ampla sobre o autor disponível em http://www.youtube.com/watch?v=2QOGrcf8waU&feature=relmfu. Trata-se de uma série de três palestras ministradas por Francisco Esforsim sobre a biografia e a cosmovisão de José Geraldo Vieira, disponibilizados *online* em 2012 pelo Instituto Olavo de Carvalho no Paraná. Acesso em 23/09/2012.

[180] HALLEWELL, 2005, p. 443.

magnífica tradução de José Geraldo Vieira, e *Tess*, de Thomas Hardy.[181]

José Geraldo, de acordo com os dados de nossa tabela, também traduziu autores como Erich Maria Remarque, Emil Ludwig e Luigi Pirandello para o público brasileiro[182]. Não há informação de como foi feita a tradução da obra de Dostoiévski, *O Idiota*, por José Geraldo Vieira. Mas Hallewell informa que tanto a coleção *Fogos Cruzados*, iniciada em 1940 e reunindo os que então eram considerados os maiores romances do mundo, quanto a coleção completa de traduções da obra de Dostoiévski foram publicações muito importantes para a José Olympio. A coleção de obras de Dostoiévski em tradução brasileira era ricamente ilustrada e com introduções escritas por Otto Maria Carpeaux, Wilson Martins, Lêdo Ivo e outros importantes críticos da literatura nacional da época.

Na década de 1950, Hallewell relata que "fora o alto cunho dos livros da Martins que tinham ajudado a trazer para ela autores do calibre de José Geraldo Vieira, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Marques Rebelo"[183]. Vemos então que o tradutor-escritor parecia ser disputado pelas editoras de obras traduzidas.

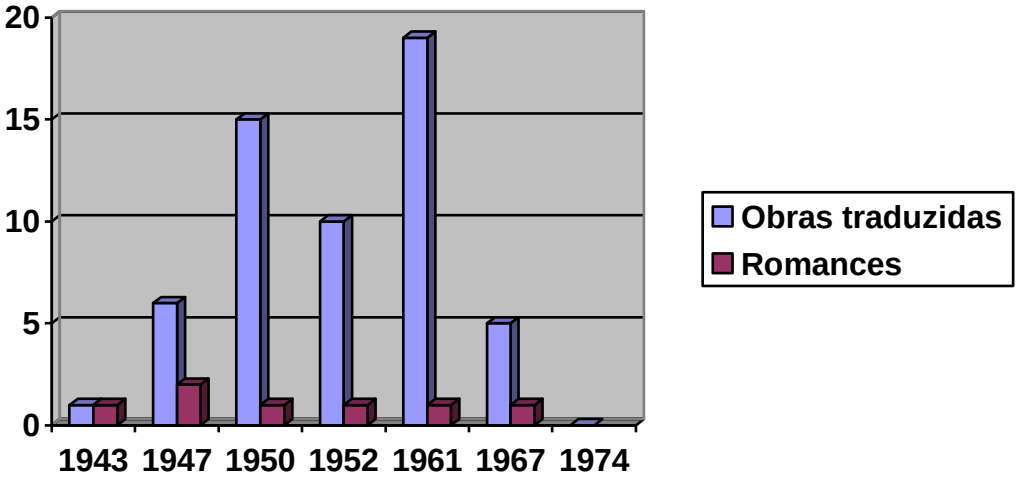
Pela tabela, verificamos que José Geraldo começou seu trabalho tradutório quase que na mesma época em que escreveria aqueles que seriam considerados como seus principais romances: *A Quadragésima Porta*, de 1943, e *A Túnica e os Dados* de 1947. Mais curioso ainda é observarmos que sua carreira como tradutor literário profissional se inicia praticamente com esse mesmo romance de Joyce (traduzira antes em 1944 uma obra de Sinclair Lewis) e que durante esse período de composição de sua obra, realizaria mais cinco traduções, sendo três romances e dois ensaios filosóficos. Nos anos que separam a publicação de seu próximo romance *A Ladeira da Memória* (1950), traduziria mais oito romances. No mesmo ano, em 1950, há a publicação de mais oito romances traduzidos por José Geraldo e, nos dois anos seguintes, até a publicação de sua próxima obra *O Albatroz* (1952) traduziria cinco romances. Quando, em 1961, publica *Terreno Baldio*, seu oitavo livro de ficção, José Geraldo já havia traduzido mais 18 obras. Em 1952, Com *Paralelo 16: Brasilia* (1966), José Geraldo parece ter finalizado sua concomitante carreira tradutória

[181] HALLEWELL, 2005, p. 623.
[182] Também citados por HALLEWELL, op. cit., p. 460.
[183] Discurso de Soares de Mello em comemoração ao vigésimo aniversário da editora. Apud HALLEWELL, op.cit., p. 515.

com mais cinco obras traduzidas, sendo a última publicada em 1969, para então se dedicar à poesia, à critíca de arte e ao seu último romance, *A Mais que Branca* (1974).

Essa relação entre o número de obras traduzidas e o ano de publicação de seus romances pode ser melhor visualizada no seguinte gráfico:

Gráfico 2 – Relação numérico-temporal entre obras traduzidas e romances de José Geraldo Vieira.




Em seu discurso podemos intuir o que a tradução significou para a constituição de seu *habitus* em sua carreira não só como escritor mas como tradutor. Nas décadas de 1940 e 1950, a tradução era considerada como atividade menor, antes da publicação das traduções de Haroldo e Augusto de Campos. Mesmo na década de 1970, a tradução parece não ser considerada de relevância no livro que reproduz as conferências em homenagem ao romancista, *José Geraldo Vieira no Quadragésimo Ano da sua Ficção* (1979)[184], mas sim como mero exercício para a produção de sua obra própria, pois embora Vieira seja retratado como um escritor respeitado no sistema literário brasileiro, como já mencionamos anteriormente, há apenas um parágrafo mencionando os nomes dos autores que traduziu[185], sem indicação de datas ou editoras, também não havendo nenhum destaque para o fato de ter introduzido a prosa joyceana no Brasil com *Retrato do Artista quando Jovem*.

[184] GÓES, Fernando (org.). *José Geraldo Vieira no Quadragésimo Ano da sua Ficção*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
[185] GÓES, op. cit., p. 115.

Parece haver, no caso de Vieira, uma tradução voltada a dar continuidade ao modelo francês na formação do gosto do leitor brasileiro (Batalha, 2001, p. 123). Observa-se também no quadro a diversidade de editoras para as quais José Geraldo trabalhou. Então, as questões que ficam para serem examinadas a partir desses quadros são: o que sua biografia disponível nos trabalhos acadêmicos sobre sua obra pode nos revelar sobre essas traduções e sobre as editoras que as publicaram? Qual é a importância da tradução de *A Portrait of the Artist as a Young Man* na obra de José Geraldo Vieira?

Essa última questão começou a ter sua resposta intuída a partir de seu depoimento publicado em Góes (1979), em que se pode observar o discurso de José Geraldo Vieira:

> "É que, à medida que vamos melhorando o nosso artesanato e **sofrendo influências**, vamos, **nós os romancistas**, atingindo **confluências**. Eu, no primeiro livro, me saí bem no episódio que lhe serve de perspectiva. No segundo já desci a **dédalos psicológicos e estéticos**. No terceiro dei toda a minha capacidade, por fora e por dentro, e quase que *A Quadragésima Porta* me saiu um "*Atlantique*". Agora, em *A Túnica e os Dados*, tento remodelar minha banca de artesão, untando com poesia uns bonecos tipo *tortila Flat* (*sic*) e pretendendo **ter aberto nova vereda à novela**, meu tratado propedêutico, para isso, tendo sido ***Ulisses*, de Joyce.** Mas se eu, candidamente, confessar que tudo, na *Quadragésima Porta*, foi inventado, delirado, **apanhado em estado de "revelação"**, cuidareis vós, leitores, que estou trapaceando! Mas é a pura verdade. Só a pauta histórica, como latitude e longitude, é que dá àquilo tudo uma verossimilhança temporal e humana."[186] (os destaques são meus)

O discurso de José Geraldo denota seu apreço à literatura joyceana como formadora de seu *habitus* de escritor. Além disso, esse seu depoimento intitula-se "J. L. C.", que são as iniciais do nome de um amigo que depois o escritor vai transformar em personagem de seu romance *Território Humano*, de 1936. Nesse romance, também figura uma outra personagem de nome "Plurabela". Ficamos então tentados a intuir a grande influência de Joyce em todas as obras de José Geraldo Vieira. Em seu depoimento, não nos revela

[186] VIEIRA, José Geraldo. "J. L. C.", in GÓES,1979, p. 107.

diretamente a influência joyceana e apenas diz que a recebeu de vários escritores, o que vai nomear de "confluências". No entanto, é na tradução de autores de sua época, e principalmente em James Joyce, que pretendo focalizar a "confluência" do *habitus* de José Geraldo. Levantamos a hipótese de que foi principalmente por meio de suas traduções que seu "artesanato" desceu a "dédados psicológicos e estéticos".

Em 1945, um ano depois de publicar *A Quadragésima Porta*, José Geraldo publica pela Livraria do Globo, de Porto Alegre, a primeira tradução da obra de Joyce no Brasil: seu *Retrato do Artista quando Jovem* vai mostrar como seu terceiro romance lhe fora um vôo de Stephen Dedalus, gerado, ou melhor, "exagerado" como um "Atlantique". Sua característica de epifania, ou "revelação" confere a *A Quadragésima Porta* um vôo de Dédado, como o do personagem artista de Joyce. Mas em *A Túnica e os Dados*, seu vôo parece ser mais alto ainda, uma vez que confessa ter dado à novela uma "nova vereda", bebendo, para seu "tratado propedêutico", nas fontes de "*Ulisses*, de Joyce."[187]

Nossa primeira hipótese, ao compor o quadro da produção de José Geraldo, era que em todos esses trabalhos, o papel de José Geraldo Vieira nas letras brasileiras ainda estaria incompleta por não conter sua produção tradutória, iniciada com as traduções de obras de Lewis e Joyce, e que essa produção deveria ser levada em conta na composição de sua obra ficcional. Para delinear o problema, vamos tentar apresentar uma biografia de José Geraldo que contemple a inclusão de seu trabalho tradutório.

Embora haja o registro de seu nascimento como ocorrido no Rio de Janeiro a 16 de abril de 1897, em seu depoimento José Geraldo afirma que nasceu em Açores e que logo depois a família veio para o Brasil. Registrado como José Geraldo Manuel Germano Correia Vieira Drummond Machado da Costa Fortuna, o nome caracteriza sua linhagem como descendente de quatro condes açorianos da região de Feiteira e Terra Chã. Possuía um tio materno que morava no Rio de Janeiro desde 1896. Outros tios emigraram para os Estados Unidos, ficando alguns em Boston e outros em Los Angeles.

José Geraldo morou com a família no Bairro das Laranjeiras, onde aprendeu a ler e a escrever. Antes dos sete anos, já aprendera a ler em *O coração*, obra de Amicis, e a ver as ilustrações do *Pequeno Larousse Ilustrado*. Em 1908, foi matriculado no Colégio Santa Rosa, de Niterói, dirigido por padres salesianos. Aos onze anos, ficou órfão de pai e mãe

[187] VIEIRA, 1979, p. 107.

(poucos meses separaram uma morte da outra). A partir daí, ele e as irmãs, Ermelinda e Adelaide, as quais depois iriam estudar na Suíça, mudaram-se para a Tijuca na casa do tio materno, Manuel Correia Vieira Júnior. Em casa desse tio, um rico industrial de tecidos, José Geraldo foi sempre tratado com todas as regalias. O período de internato, em que permanecia até mesmo nas férias, devido às constantes viagens dos tios para Europa, permitiu que ele lesse e relesse a *Antologia*, de Carlos Laet e Fausto Barreto. José Geraldo Vieira atribuiu o despertar de sua vocação literária à leitura desse livro. Leu também nesse período, às escondidas, escritores portugueses, como Eça de Queirós. Data desse período de adolescência um poema em prosa, escrito nos três primeiros dias após a morte de sua mãe, e o esboço de um romance intitulado *Márcia, a Vestal*. É também dessa época seu primeiro texto publicado: uma saudação feita no colégio dos Salesianos aos índios Bororos, que tinham vindo assistir à Exposição Universal da Praia, em 1908. Essa saudação foi publicada em dezesseis idiomas.

Em 1911, formou-se em Ciências e Letras. Em 1912, fez sua estréia literária com a publicação de um poema na Revista carioca *Fon-Fon*. Neste mesmo ano, viajou para Europa para estudar Humanidades no Liceu Condorcet de Paris. Permaneceu no exterior até 1914. De volta ao Brasil, matriculou-se na antiga Faculdade de Medicina da Praia de Santa Luzia, vindo a pertencer à primeira turma de doutorandos da nova Faculdade da Praia Vermelha. Nesse período produziu poesias, publicadas nas revistas do Rio, *Fon-Fon* e *Careta*.

Foi na Biblioteca Nacional e nas livrarias Garnier e Briguiet, especializadas em livros importados, especialmente franceses, alemães e ingleses[188], que o antigo leitor das antologias nacionais intensificou seu gosto pela literatura, que ampliaria mais tarde nas livrarias da Rive Gauche, em Paris. Em 1919, concluiu o curso de Medicina e, para retornar à Europa, escreveu uma tese de medicina em seis dias. Em fins de dezembro de 1919 concluiu a tese de formatura, intitulada *O Instinto Sexual*, e compôs o poema em prosa *O triste epigrama*, influenciado pela estrutura da *Balada do Cárcere*, de Oscar Wilde. Mandou publicá-lo em edição de luxo em janeiro de 1920, quando já estava a caminho da Europa. Ficou ausente do país de 1919 até fins de 1922, período em que fez curso de

[188] Cf. HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 253 e passim.

radiologia na França e na Alemanha e viajou por diversos países europeus, adquirindo sua fluência e disposições que o tornariam apto a traduzir obras do francês, inglês e alemão posteriormente.

Antes de regressar, mandou publicar no Brasil o acervo literário do seu tempo de juventude, uma série de contos acrescida de trabalhos escritos em Montparnasse e Saint-Germain. O livro recebeu o título de *Ronda do Deslumbramento*. É um livro de contos realistas e simbolistas publicados em livro no ano da Semana de Arte Moderna de 22, mas seu autor ainda se achava na Europa. José Geraldo não vai participar, portanto, dos movimentos literários e das revistas da primeira geração modernista.

Casou-se com Elizabeth Câmara Vieira, com quem teve cinco filhos, Luiza Cândida, Rosa Ermelinda, Maria Elizabeth, Maria Martha e Pedro Henrique, e estabeleceu-se profissionalmente como radiologista, montando um consultório no centro do Rio. Passou a trabalhar também como radiologista chefe na Beneficência Portuguesa e na Associação dos Empregados do Comércio, onde permaneceu até 1941.

Data de 1924, dos três dias e três noites do Carnaval desse ano, *A mulher que fugiu de Sodoma*, seu terceiro livro, mas que foi publicado apenas em 1931. A demora se deveu ao fato de o autor saber que iriam considerá-lo autobiográfico. Parece que, assim como como Joyce, José Geraldo já fazia, na década de 1920, um seu *Retrato do Artista*. A partir daqui, já há a coincidência da biografia de José Geraldo para com o relato da publicação de seus livros. Augusto Frederico Schmidt, poeta da segunda geração do Modernismo brasileiro foi também o editor, dono da Livraria Schmidt Editora, no Rio de Janeiro.

Schmidt fundou, em 1930, a Livraria Católica no Rio de Janeiro, que se tornaria, posteriormente, a Livraria Schmidt Editora, e que se transformou no ponto de encontro dos intelectuais modernistas da época. Era ali que se reunia o grupo conhecido como "Círculo Católico". A Livraria Schmidt Editora esteve em atividade até 1939, quando foi absorvida e suas instalações foram adquiridas por Zélio Valverde, de cuja firma Schmidt se tornou sócio. Dentre os escritores lançados pela Editora Schmidt figuram autores como Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Vinícius de Morais, Gilberto Freyre, Jorge Amado, dentre outros[189].

[189] Cf. HALLEWELL, 2005.

O livro de José Geraldo foi um grande sucesso e obteve, no ano seguinte, o prêmio na categoria "romance" da Academia Brasileira de Letras. Foi traduzido, tempos depois, para o espanhol. Como apresenta como tema central a paixão pelo jogo, foi comparado pela crítica da época à obra *O Jogador*, de Dostoievski.

Na contra-capa da terceira edição de *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, publicada pela editora Martins em 1962, há o registro da opinião de escritores e críticos contemporâneos de José Geraldo. Para Oswald de Andrade:

> O que distingue José Geraldo Vieira dos búfalos do Nordeste, dos coroinhas do Rio e dos soturnos cabotinos do Sul é a qualidade. José Geraldo não tem quatrocentos anos de São Paulo, mas tem quatrocentos anos de inteligência.[190]

Para o crítico Wilson Martins, José Geraldo é o "novo Virgílio", e João Gaspar Simões o considera como o autor que estava "fazendo alguma coisa diferente em nossa literatura".

As relações da obra de José Geraldo com a de James Joyce também comparecem nas opiniões de dois críticos. Para Leonardo Arroyo, a "experiência do autor, não apenas nacional, mas universal, aproxima-o muito de um Joyce quanto ao cerebralismo do romance", e Almeida Sales considera relevante a mudança na técnica novelística brasileira em José Geraldo como também influenciado por Joyce:

> Lendo este livro (*A Túnica e os Dados*) sentimos o romance brasileiro vinculado à grande experiência de transformação estrutural que a técnica novelística vem sofrendo, principalmente depois do *Ulisses* e do *Finnegans Wake*, de Joyce[191].

No entanto, bem menos sucesso alcançaria o próximo livro de José Geraldo, *Território Humano*, este sim um romance autobiográfico, publicado em 1936, pela editora José Olympio e que se constituiu num encalhe para o editor.

Em 1940, em meio a uma crise de angústia e depressão, José Geraldo Vieira deixou o Rio de Janeiro e mudou-se para Marília, cidade do oeste paulista, onde permaneceu até 1946. Nessa cidade, trabalhou quatro anos na Casa de Saúde São Luís. São desse período alguns de seus romances e de suas primeiras traduções: *A quadragésima porta* (publicado

---

[190] Publicados na contracapa em VIEIRA, José Geraldo. *A Mulher que Fugiu de Sodoma*. 3ª. ed. São Paulo: Martins.
[191] VIEIRA, op. cit., contracapa e orelha.

em 1943, pela Livraria do Globo, de Porto Alegre), a tradução dos romances *O Figurão*, de Sinclair Lewis e *Retrato do Artista quando Jovem*, de Joyce (publicados respectivamente em 1944 e 1945 também pela Livraria do Globo).

Já *Carta a minha filha em prantos* (publicado em 1946) e *A túnica e os dados* (publicado em 1947) são ambos lançados pela Martins, quando José Geraldo se muda para a cidade de São Paulo. Abandona a medicina para se dedicar à literatura e estabelece-se profissionalmente no ofício de tradutor, traduzindo obras, como se vê no quadro, de autores ingleses, norte-americanos, italianos, franceses e alemães, muitos dos quais seus contemporâneos e cujas obras traduzia pouco tempo depois de serem lançadas.

O romance *A quadragésima porta*, que trouxera escrito do Rio de Janeiro com o título provisório de *Memórias de um Anjo da Guarda*, chegou a ser refeito sete vezes em Marília e foi somente no dia em que o embrulhou para remetê-lo à editora, que lhe veio o título: *A Quadragésima Porta*. Considerado pela crítica uma das obras mais importantes de José Geraldo, ultrapassaria o sucesso editorial de *A Mulher que Fugiu de Sodoma*.

Para os familiares, José Geraldo Vieira era conhecido e tratado pelo apelido de Juca. Antes de se transferir para São Paulo, onde passou a residir até sua morte, José Geraldo filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro, na época operando na legalidade, e lançou-se às eleições como deputado federal. Chegou a participar de comícios eleitorais visando às eleições de 1947, mas não foi eleito. Casou-se novamente em 1949 com a escritora Maria de Lourdes Teixeira. Após o abandono da medicina, dedicou-se horas e horas sentado diante de uma máquina de escrever portátil para escrever seus livros e realizar as traduções, as quais, no plano financeiro, significavam para ele uma fonte de renda.

Teve também publicado pela Academia Paulista de Letras um livro de poesia, *Mansarda Acesa* (1974). Em sua militância na crítica de Artes Plásticas, foi por vinte anos crítico oficial da *Folha de São Paulo*, e por cerca de dez anos diretor da revista *Habitat*, havendo sido membro de júris de seleção da Bienal de São Paulo e duas vezes presidente do júri internacional de premiação de artes plásticas. Ocupou a vaga de Monteiro Lobato, na cadeira de número 39 da Academia Paulista de Letras, para a qual foi eleito por unanimidade em 1948.

Foi também professor da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, sucessivamente dando aulas nas disciplinas de História da Literatura Portuguesa, História da

Literatura Brasileira, Introdução ao Teatro, ao Cinema, ao Rádio e à Televisão, História das Culturas Literárias e Semiologia. Como crítico de arte, publicou as obras: *Bahia* (1950), *A pintura de Sopp Baendereck* (1965) e o poema *Minha mãe morrendo* (1967), inspirado pelos desenhos da "Série Trágica", de Flávio de Carvalho. Faleceu em agosto de 1977, enquanto ainda trabalhava como professor universitário. A Faculdade Cásper Líbero o homenageou dando o nome de José Geraldo à sua biblioteca.

Em seu depoimento de 1946, publicado em livro das Edições Condé, *Dez romancistas falam de seus personagens*[192], como já vimos, o título do depoimento é "J. L. C", iniciais que, segundo Góes, se referem ao correspondente na vida real ao personagem Cássio Murtinho, da obra *Território Humano* de José Geraldo, publicada em 1936. Vemos então que, assim como Joyce, José Geraldo imortaliza seres de carne e osso em figuras de romance.

Esse seu primeiro romance, *A mulher que fugiu de Sodoma*, de 1931, José Geraldo explica que o "personagem total", Mário, é a deformação de um amigo que conhecera. Em seu segundo romance, *Território Humano*, declaradamente autobiográfico, o personagem masculino é o próprio escritor; já Adri, a personagem "lírica", era baseada numa sua leitora do primeiro romance. Essa mesma personagem vai aparecer com o nome de Jandira em seu terceiro romance de 1943, *A Quadragésima Porta*, e também num futuro romance que José Geraldo estaria escrevendo à época, e neste, a personagem receberia o nome de Plurabela.

Essa personagem teria, então, o seu correspondente na vida real na pessoa da mulher amada e musa inspiradora de José Geraldo. Como a pessoa real havia morrido, o escritor a queria ter junto, mesmo que na "irrealidade de sonho". Inevitável é a relação com a obra de Dante, a *Vita Nuova*, em que o autor se inspiraria na morte de Beatriz, e que também inspiraria Joyce em seu *A Portrait of the Artist as a Young Man*:

> "Essa mulher que um dia entrou pelos meus romances a dentro, como constante lírica e sobre-humana, neles perdurará, já agora que é morta. Plurabela, de *A Mão na Aldraba* (que estou escrevendo) é, um heterônimo dos outros heterônimos Adri e Jandira."[193]

[192] Reeditado em GÓES, 1979, p.103-114.
[193] VIEIRA, 1979, p. 106.

O interessante é notar também a coincidência com o nome da personagem de *Finnegans Wake*, Anna Livia Plurabelle. Também há a coincidência temática do sonho e a condição mítica "sobre-humana" da personagem joségeraldiana.

Outras relações a Joyce aparecem nesse depoimento. O próprio discurso de José Geraldo lembra o emprego que Joyce faz de técnicas composicionais em *Ulysses*. Por exemplo, o uso do recurso retórico da epanalepse, que consiste em retormar, numa frase subsequente, as últimas palavras de uma oração anterior. Em *Ulysses* (1993, p.136), no episódio "Hades", o recurso aparece nas frases em destaque:

"... I heard his words and their meaning **was revealed to me**.

FROM THE FATHERS

It **was revelead to me** that those things are good…"

No discurso de José Geraldo:

"Isso de, da vida real e secreta, eu a ter homiziado.. claro que não é assunto público para devaneios, pois respeito muito a minha **amarga saudade**.

**Amarga saudade** que trituro todos os dias e todas as noites, ouvindo a memória de sua voz..." (GÓES,1979, p. 106).

Em sua análise da composição de *A Quadragésima Porta*, José Geraldo parece ter feito, assim como Joyce o faz em *Ulysses*, um esquema previamente planejado de maneira "temporal e geográfica rumando para um sentido ecumênico" (p. 107). Mas é sobre *A Túnica e os Dados*, seu quarto romance que até 1946 ainda estava no prelo, pois seria publicado um ano depois de seu depoimento em 1947, que temos a confissão de José Geraldo da influência de Joyce:

> "... Se *A Mulher que Fugiu de Sodoma* é uma rotação de poucas vidas em torno do sacramento do matrimônio; se *Território Humano* é um drama introspectivo de seres em lirismo agudo girando antisciamente ao redor do compromisso e da consciência, já *A Quadragésima Porta* tem (ou teve) a pretensão dum ciclo de época contemporânea, e tarde foi que me dei conta de sem saber haver *continuado Os Thibaults* de Roger Martin du Gard[194]. É que, à medida que vamos melhorando o nosso

[194] Roger Martin du Gard (1881-1958), escritor francês que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1937. Aluno do liceu Condorcet (o mesmo em que José Geraldo estudou em Paris) e procedente de uma família de advogados e de magistrados, pôde consagrar sua vida à literatura. Teve uma vocação precoce de escritor,

> artesanato e sofrendo influências, vamos, nós os romancistas, atingindo confluências. Eu, no primeiro livro, me saí bem no episódio que lhe serve de perspectiva. No segundo já desci a dédalos psicológicos e estéticos. No terceiro dei toda a minha capacidade, por fora e por dentro, e quase que *A Quadragésima Porta* me saiu um "Atlantique". Agora, em *A Túnica e os Dados*, tento remodelar minha banca de artesão, untando com poesia uns bonecos tipo tortila Flat e pretendendo ter aberto nova vereda à novela, meu tratado propedêutico, para isso, tendo sido Ulisses, de Joyce. Mas se eu, candidamente, confessar que tudo, na *Quadragésima Porta*, foi inventado, delirado, apanhado em estado de "revelação", cuidareis vós, leitores, que estou trapaceando! Mas é a pura verdade. Só a pauta histórica, como latitude e longitude, é que dá àquilo tudo uma verossimilhança temporal e humana."[195]

No entanto, o ínicio de sua carreira como tradutor nem por ele mesmo é citada em seu relato autobiográfico de 1971. Só considera sua obra de ficção e de crítica para as artes plásticas.

Na tese de Aranha (2002) sobre José Geraldo Vieira, ao enfatizar a característica de "cidadão cosmopolita", podemos perceber como esse escritor era considerado nas letras brasileiras em sua época. Aranha cita a *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi (1972), no capítulo em que o autor trata da ficção contemporânea, mostrando que os decênios de 1930 e 1940 correspondem à "era do romance brasileiro". Nesse contexto, Bosi caracteriza a ficção brasileira como uma via de três direções: a regionalista de Graciliano Ramos, Lins do Rego, Jorge Amado e Érico Veríssimo; a psicológica e moral de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otávio de Faria e Cyro dos Anjos; e a cosmopolita de José Geraldo Vieira. Vemos então que Vieira tem uma conceituação à parte dentro desse período da literatura brasileira. A que se deve essa particularização e essa diferença de Vieira em relação às vertentes regionalista e psicológica, na conceituação de Bosi?

---

da qual tomou consciência lendo a novela *Guerra e Paz*, de Leon Tolstoi. Antes de demonstrar sua vocação de romancista, estudou letras, e obteve um diploma de arquivista paleográfico. Fonte: pt.wikipédia.org .

[194] VIEIRA, 1979, p. 107.

No Brasil da década de 1930, poucos tinham acesso a livros em inglês. O Brasil vivia a Revolução Constitucionalista de 1932. Um relato histórico da época da Revolução foi feito recentemente pelo historiador José de Souza Martins:

> "Os industriais a apoiaram, produzindo armas e equipamentos militares. Foram três meses de revolução contra o governo de Getúlio Vargas, antes da derrota dos paulistas. Se o desenvolvimento e a modernização econômica haviam provocado a diferenciação social da sociedade paulista, a emergência da percepção da diversidade das classes sociais, dos interesses e dos horizontes dos diferentes grupos, a Revolução Constitucionalista criou uma versão modernizada de sentimento regional, uma identidade acima das diferenças. Mas também corroeu as referências primárias das identidades da transição do escravismo para a modernidade capitalista do estado. Paulista já não era o caipira referencial e mítico das primeiras décadas do século. Era o oposto, difuso e pós-moderno ser fora de seu tempo, não porque referido ao passado, mas porque referido a um futuro imaginário. O governo de Vargas venceu nas armas, mas perdeu nas idéias. A bandeira da Constituição vingou na Constituinte de 1934. Em 1937, o golpe de Estado de Vargas instituiu o Estado Novo. No entanto, São Paulo já havia respondido à derrota militar na Revolução de 1932 com a criação da Universidade de São Paulo, em 1934. Tentaria vencer o atraso político do país com a revolução na educação e no conhecimento.[196]

Parece que os escritores brasileiros, a não ser pelo cosmopolitismo de José Geraldo Vieira, iriam na contramão da orientação do industrialismo do governo Vargas. Seu romance de estréia, *A Mulher que Fugiu de Sodoma* (1931), segundo Aranha, surgiu num momento de valorização dos romancistas do nordeste brasileiro. Procurava-se comunhão com a terra, com a língua e com os problemas nacionais. Nesse contexto, José Geraldo foi considerado um romancista menos voltado para os problemas particulares do Brasil (ARANHA, 2002, p.15).

No romance *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, o personagem Mário Montemor está perdido pelas ruas de Paris, buscando a si mesmo, repensando a vida, desejando fugir do

[196]MARTINS, José de Souza, *São Paulo no século XX: primeira metade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; POIESIS, 2011.

vício do jogo, querendo se salvar, regenerar-se, voltar ao Brasil, ao Rio de Janeiro para Lúcia, seu grande e inesquecível amor.

Há o cosmopolitismo e o nacionalismo, conforme sustenta Nelly Novaes Coelho (1979, p. 71) sobre essas duas forças polares que regem a novelística de José Geraldo, desde o seu primeiro romance *A Mulher que Fugiu de Sodoma.* Assim, o Rio de Janeiro e a Europa formam um binômio inseparável na obra do autor, uma duplicidade cultural que se refletirá na obra do autor.

Também na tradução há evidências do cosmopolitismo em José Geraldo na medida em que traduz autores seus contemporâneos ingleses, norte-americanos, franceses e alemães. Esse aspecto de cidadão pertencente a dois mundos é profundamente constitutivo de seu *habitus* e está no centro de sua trajetória social: ele tinha uma marcada preferência por escritores estrangeiros, europeus e norte-americanos.

A primeira tradução constante do nosso *corpus* para José Geraldo Vieira é a tradução de *Gideon Planish*, de Sinclair Lewis (1885-1951). Embora não seja o romance mais importante de Lewis, sua temática se articula com a visão crítica com que o autor descreve a sociedade capitalista norte-americana e pela forte caracterização que faz das mulheres operárias em suas outras obras. A tradução é publicada em 1944, um ano depois do lançamento do original, com o título de *O Figurão* na tradução de José Geraldo, pela mesma editora de Porto Alegre, a Livraria do Globo, na época uma forte concorrente da editora José Olympio no Rio de Janeiro[197] na publicação de traduções, principalmente de autores ingleses e norte-americanos. O volume é uma encadernação em brochura, que apresenta uma quarta capa como folha colada na lombada em papel mais brilhante com a reprodução de foto do autor do romance. Na página de rosto, o nome do autor, o título da obra em português e em inglês. Na parte do meio, antes do logotipo da editora (um globo), aparece em destaque o nome do tradutor impresso em "caixa alta", evidenciando que José Geraldo não era na década de 1940, um tradutor "invisível".

Em sua tradução, José Geraldo utiliza procedimentos estrangeirizadores, na medida em que mantém nomes e topônimos no original. Logo na primeira linha do romance, o

[197] Com escritórios também na cidade carioca, a Livraria do Globo manteve esse nome até ser adquirida em 1986 pela Rio Gráfica, editora de revistas no Rio de Janeiro e pertencente às organizações da Rede Globo. Esta decidiu trocar o nome da Rio Gráfica para a hoje conhecida Editora Globo, apenas porque a antiga editora de Porto Alegre possuía por acaso o mesmo nome da organização. Cf. HALLEWELL, 2005, p. 414.

nome do trem, *Manhattan Flyer* é mencionado. O nome da cidade permanece "Vulcan", assim como o de lugares como "Sycamore Terrace" e Plymouth Rock. A maioria dos nomes próprios são conservados em inglês, como o do personagem principal Gideon Planish, seu apelido Gid e o nome do amigo Hatch. Sua família são "os Planishes", assim como os pronomes de tratamento permanecem em inglês: Mr. Planish, Mr. Hwitt, Mrs. Jones e Mrs. Barclay. No entanto, aparecem inconsistências na tradução:

> No *Bar do Doutorzinho*, que também servia almoço, Gid estava tomando um refrêsco, na tardinha do seu segundo dia de colégio Adelbert. À sua desilusão juntava-se o embaraço de ter que escolher entre duas sociedades, o *Club Philamatean* e o *Cabeça de Tigre*.[198]

O nome do bar é aclimatado para *Doutorzinho* assim como o nome do outro *club* para *Cabeça de Tigre*. Também na tradução dos diálogos, percebe-se a representação da oralidade que José Geraldo empreende para diferenciá-lo do discurso narrado, em registro culto e formal, e marcar os personagens Gid e Hatch que dialogam. Observe-se também o tratamento diferenciado no uso das interjeições, ora em registro marcadamente brasileiro, ora mantendo o estranhamento da expressão em inglês:

> - O mesmo se passa em Chicago.
> - Chi-ca-go? – **Gid** mostrou-se reverente. – Você veio de Chicago?
> - **Um-huh**!
> - **Puxa**! Que é que você veio fazer num lugarejo dêstes, então?
> - **Aprender uns troços**.
> - **O que** eu gostaria de visitar Chicago! **Puxa vida**! Ouvi dizer que lá tem um auditório que cabe umas seiscentas pessoas. Calcule só uma **gentalhada** assim estendida diante do **olhar da gente**. Contaram-me também que existe lá uma organização de mulheres sufragistas. Ora aí está uma cousa que eu aprecio. As mulheres deviam votar, não acha você? Não lhe parece que devíamos ter mulheres metidas nisso, por causa do efeito moral que causariam na purificação da política?
> - Não é bem essa a idéia que tenho daquilo para que elas servem.[199]

---

[198] LEWIS, Sinclair. *O Figurão*. Trad. José Geraldo Vieira. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944, p. 12.
[199] Ibid., p. 13-14.

O que essas questões no discurso tradutório parecem revelar é a autonomia do tradutor-escritor. Entendemos que há uma teoria própria de José Geraldo, em que o tradutor intervém no texto traduzido, compondo um texto que se adequa às suas próprias normas de escritor. O quanto esse seu fazer tradutório iria gerar a normatividade tradutória da época pode ser intuido pelo relato de Hallewell sobre a contratação dos escritores pelas editoras. Na década de 1940, no Brasil, o lucro gerado pela venda de romances traduzidos no período entre as guerras fez com que as editoras em competição, principalmente a Livraria do Globo, em Porto Alegre, e a José Olympio, no Rio de Janeiro, disputassem a contratação de bons escritores para melhorar a qualidade dos textos produzidos em suas edições. José Geraldo estava entre os escritores mais procurados para realizar as traduções, tendo em vista sua fluência não apenas em línguas como o inglês e o francês, mas também no italiano e alemão, ao lado de escritores como Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Vinicius de Moraes, Alceu Amoroso Lima, Guilherme de Almeida e Rubem Braga, entre outros. Como relata Hallewell em sua análise das traduções produzidas no Brasil na década de 1940:

> Contratatando, para isso, escritores profissionais, a José Olympio proporcionava-lhes uma renda suplementar extremamente útil. Em contrapartida, assegurava-se não só de que todos os textos estariam bem escritos, como também de que os trabalhos seriam feitos com cuidado e com preocupação pela correção precisa, uma vez que o tradutor devia pensar na própria reputação como escritor. Por outro lado, como dificilmente qualquer desses escritores tinha proficiência a não ser em inglês e francês, os livros em todas as demais línguas – o russo de Tolstói ou de Dostoiévski, nas versões de Rachel de Queiroz, por exemplo – tinham de sofrer as conseqüências da tradução indireta.[200]

O fato aqui parece ser o contrário da situação de um escritor que traduz para aprender a escrever com os grandes autores. É um movimento de verdadeiro intercâmbio cultural em que o *habitus* do escritor tanto constitui o fazer tradutório como é por ele constituído. Justifica-se então, a liberdade e visibilidade que José Geraldo Vieira tinha já em 1944 de produzir uma tradução de características autorais, compondo os personagens à

[200] HALLEWELL, 2005, p. 460.

maneira do escritor ficcional. Essa visibilidade até hoje não é garantida aos tradutores literários profissionais.[201]

Na situação de o fazer tradutório constituir a produção própria do escritor, o romance *O Figurão* parece oferecer elementos que muito se assemelham à estrutura do romance *A Portrait of the Artist as a Young Man* a ser traduzido um ano depois, em 1945, por José Geraldo Vieira. O romance de Lewis, assim como o de Joyce, tem início com um curto segmento, de um pouco mais de uma página, para focalizar os questionamentos e inquietações infantis do personagem Gideon aos dez anos de idade. No segundo segmento, também como em *A Portrait*, a cena passa a acontecer no ambiente da universidade, quando observamos Gideon já com 18 anos em seus diálogos com o amigo Hatch, sobre literatura e sobre o futuro deles como adultos, seus questionamentos existenciais, assim como veremos Stephen Dedalus e Cranly discutindo no ambiente universitário do romance de Joyce. Essa coincidência de temas em ambos os romances traduzidos por José Geraldo e sua relação com sua própria biografia e romances autobiográficos, nos convidam a pensar na possibilidade de o próprio escritor-tradutor tê-los sugerido ao editor da Livraria do Globo. Nesse caso, seu papel como agente da tradução literária no Brasil poderia ser considerada ainda mais relevante para a cultura brasileira.

Quanto à tradução de *A Portrait*, a agência tradutória extratextual de José Geraldo se nota no número de edições publicadas de *Retrato do Artista quando Jovem*. Estando já em sua 6ª. edição pela Editora Civilização Brasileira e sendo lançado recentemente em edição de bolso pela mesma editora, suas características de emulação do estilo de Joyce ainda permanecem atuais. Ao representar a oralidade infantil no próprio discurso do narrador, que vai se modificando à medida que o personagem Stephen Dedalus se desenvolve de criança ao jovem artista, José Geraldo recria o estilo poético do discurso infantil joyceano ao fazer uso de aliterações e da reconstituição da fala infantil em português para emular a canção de Stephen.

Observem-se, no quadro abaixo, as poucas modificações nas características da primeira tradução, que parecem confirmar a longevidade da agência tradutória de José Geraldo:

---

[201] Cf. a palestra do tradutor José Rubens Siqueira e de outros tradutores no ciclo de palestras de literatura traduzida promovido pelo SESC de São Paulo de setembro a dezembro de 2009, o *Tertúlia Tradutores*. Disponível em: <http://www.tvaovivo.net/sescsp/tertulia/default_10-25.aspx>. Acesso em 03 dez.2009.

| *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) - James Joyce [202] | *Retrato do Artista quando Jovem* (1945)[203] – Trad. José Geraldo Vieira | *Retrato do Artista quando Jovem* (2012)[204] – Trad. José Geraldo Vieira |
|---|---|---|
| § I<br><br>O N C E upon a time and a very **good** time it was there was a **moocow coming** down along the road and this **moocow** that was **coming** down along the road met a nicens little boy named baby **tuckoo**...<br><br>His **father** told him that story: his **father** looked at him through a glass: he had a hairy **face**.<br><br>He was baby tuckoo. The moocow came down the road where Betty Byrne lived: she sold lemon platt.<br><br>*O, the wild rose blossoms On the little green place.*<br><br>He sang that song. That was his song.<br><br>***O, the green wothe botheth.***<br><br>When you wet the bed first it is warm then it gets cold. His mother put on the oilsheet. | PRIMEIRO PARÁGRAFO<br><br>CERTA **VEZ,** - e que linda **vez** que isso foi! – **vinha** uma **vaquinha** pela estrada abaixo, fazendo múu! E essa **vaquinha**, que **vinha** pela estrada abaixo, fazendo múu!, encontrou um amor de menino chamado Pequerrucho Fuça-Fuça...”<br>Essa história **contava**-lhe o pai, **com** aquela **cara cabeluda**, a olhá-lo por entre **uns óculos.**<br><br>Êle era o Pequerrucho Fuça-Fuça que tinha encontrado a vaquinha que fazia múu! Descendo a estrada onde morava Betty Byrne, a menina que vendia confeitos de limão.<br><br>*Que beleza a pracinha verde,*<br>*Cheia assim de botões de rosas!*<br><br>Essa era a sua canção. Êle cantava assim essa modinha:<br><br>***Os botão vêilde de lozinhas...***<br>Quando se molha a cama, no comêço fica quentinho; depois vai esfriando. Sua mãe punha por cima um oleado. **Que cheiro esquisito que o oleado tinha**. | 1<br><br>Certa **vez** - e que linda **vez** que isso foi! – **vinha** uma **vaquinha** pela estrada abaixo, fazendo muu! E essa **vaquinha**, que **vinha** pela estrada abaixo, fazendo muu!, encontrou um amor de menino chamado Pequerrucho Fuça-Fuça...”<br>Essa história **contava**-lhe o pai, **com** aquela **cara cabeluda**, a olhá-lo por entre **os óculos**.<br><br>Ele era o Pequerrucho Fuça-Fuça que tinha encontrado a vaquinha que fazia muu! descendo a estrada onde morava Betty Byrne, a menina que vendia confeitos de limão.<br><br>*Que beleza a pracinha verde,*<br>*Cheia assim de botões de rosas!*<br><br>Essa era a sua canção. Ele cantava assim essa modinha:<br><br>**Os botão veilde de lozinhas...**<br>Quando se molha a cama, no começo fica quentinho; depois vai esfriando. Sua mãe punha por cima um oleado. **Que cheiro esquisito que o oleado tinha.** |

[202] JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books, 1996, p. 7-8.
[203] JOYCE, James. *Retrato do Artista Quando Jovem.* Trad. José Geraldo Vieira. Porto Alegre: Livraria do Globo. Coleção Nobel. Vol. 61, 1945, p. 9-10.
[204] JOYCE, James. *Retrato do Artista Quando Jovem.* Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Edições BestBolso. Nova Ortografia, 2012, p. 9-10.

| | | |
|---|---|---|
| **That had the queer smell.**<br><br>His mother had a nicer smell than his father. She played on the piano **the sailor's hornpipe** for him to dance. He danced:<br><br>*Tralala lala,*<br>*Tralala* ***tralaladdy****,*<br>*Tralala lala,*<br>*Tralala lala.*<br><br>Uncle Charles and Dante clapped. They were older than his father and mother but uncle Charles was older than Dante.<br><br>Dante had two brushes **in her press**. The brush with the maroon velvet back was for Michael Davitt and the brush with the green velvet back was for Parnell. Dante gave him a cachou every time he brought her a piece of tissue paper.<br><br>The Vances lived in number seven. They had a different father and mother. They were Eileen's father and mother. When they were grown up he was going to marry Eileen. He hid under the table. His mother said:<br><br>—O, **Stephen** will apologize.<br><br>Dante said:<br><br>—O, if not, the eagles will come and pull out his eyes.—<br><br>*Pull out* ***his eyes****,*<br>***Apologise,***<br>***Apologise****,* | O cheirinho de sua mãe era mais gostoso do que o cheiro de seu pai. Ela tocava ao piano o ***Cachimbo de chifre do marujo*** para êle dançar.<br>*Tralalá lalá*<br>*Tralalá* ***tralaladona****,*<br>*Tralalá lalá*<br>*Tralalá lalá.*<br><br>Tio Carlos e Dante aplaudiam. Os dois eram mais velhos do que seu pai e sua mãe, mas tio Carlos era mais velho do que Dante.<br><br>Dante tinha duas escôvas **na gaveta da sua máquina de imprimir.** A escôva com pelúcia marrom nas costas era para Michael Davitt, e a escôva com pelúcia verde nas costas era para Parnell. Dante dava-lhe uma pastilha cada vez que êle lhe trazia papel de sêda.<br>Os Vances moravam no número sete. Tinham um pai e uma mãe diferentes. Eram o pai e a mãe de Eileen. Quando os dois crescessem, êle ia se casar com Eillen. Disse e se escondeu debaixo da mesa. Sua mãe ficou zangada:<br>- **Estêvão!** Peça já desculpas.<br><br>Dante ameaçou:<br><br>- Ahn! Se não pedir, as águias virão arrancar-lhe os olhos.<br><br>*Arranca os olhos* ***dêsse freguês!***<br>*Então você diz isso outra* ***vez****?*<br>*Ah! Você vai dizer outra* ***vez****?*<br><br>*Arranca os olhos* ***dêsse*** | O cheirinho de sua mãe era mais gostoso do que o cheiro de seu pai. Ela tocava ao piano o ***Cachimbo de chifre do marujo*** para ele dançar.<br>Tralalá lalá<br>Tralalá **tralaladona,**<br>Tralalá lalá<br>Tralalá lalá.<br><br>Tio Carlos e Dante aplaudiam. Os dois eram mais velhos do que seu pai e sua mãe, mas tio Carlos era mais velho do que Dante.<br><br>Dante tinha duas escovas **no armário dela.** A escova com pelúcia marrom nas costas era para Michael Davitt, e a escova com pelúcia verde nas costas era para Parnell. Dante dava-lhe uma pastilha cada vez que ele lhe trazia papel de seda.<br><br>Os Vances moravam no número sete. Tinham um pai e uma mãe diferentes. Eram o pai e a mãe de Eileen. Quando os dois crescessem, ele ia se casar com Eillen. Disse e se escondeu debaixo da mesa. Sua mãe ficou zangada:<br>- **Stephen!** Peça já desculpas.<br><br>Dante ameaçou:<br><br>- Ah! Se não pedir, as águias virão arrancar-lhe os olhos.<br><br>Arranca os olhos **desse freguês!**<br>Então você diz isso outra **vez**?<br>Ah! Você vai dizer outra **vez**?<br><br>Arranca os olhos **desse** |

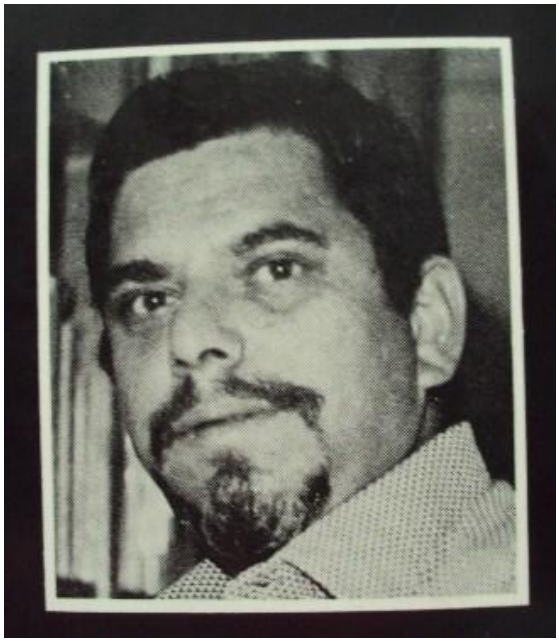
| | | |
|---|---|---|
| *Pull out* ***his eyes****.*<br><br><br>***Apologise****,*<br>*Pull out* ***his eyes,***<br>*Pull out* ***his eyes****,*<br>***Apologise****.* | ***freguês!***<br><br>*Então você diz isso outra* ***vez****?*<br>*Arranca os olhos dêsse* ***freguês****!*<br>*Arranca os olhos dêsse* ***freguês****!*<br>*Ah! Êle não diz mais outra* ***vez!*** | **freguês!**<br><br>Então você diz isso outra **vez**?<br>Arranca os olhos desse **freguês**!<br>Arranca os olhos desse **freguês**!<br>Ah! Êle não diz mais outra **vez**! |

Em termos de equivalência, houve modificações nas traduções. A intervenção do tradutor é perceptível na reestruturação dos parágrafos e no uso dos nomes próprios. No entanto, há uma preocupação com a forma, além do conteúdo semântico que se adapta ao português brasileiro. José Geraldo cria um discurso infantil em português, com repetições, rimas e marcação da oralidade. Esse procedimento então se mantém desde a primeira tradução de José Geraldo para *O Figurão* de Lewis. Percebe-se sua liberdade em recriar o texto de Joyce em português para que este se adapte ao estilo do autor do texto original e também à representação de uma oralidade brasileira. Precisaríamos, porém, verificar a que se devem as mudanças ocorridas na tradução de 1945 em relação à atual, se a procedimentos de revisão do próprio José Geraldo ou a procedimentos de revisão editorial. Assim, para a expressão "Dante had two brushes in her press", traduzida literalmente como "...na gaveta da sua máquina de imprimir" em 1945, na reedição da tradução foi corrigida para "no armário dela". Também o nome do personagem principal foi alterado na primeira versão e voltou ao original na versão atual. De qualquer modo, o estudo de caso da José Geraldo Vieira como tradutor literário sugere um campo intenso de pesquisas historiográficas e linguísticas.

Talvez a atitude de José Geraldo como tradutor não possa ser a do "antropófago" resistente de Oswald de Andrade, mas sim a do "canibalista", no sentido de que reconheça que o autor deva ser metaforicamente "engulido e digerido", mas sem indicar a "resistência" à cultura importada da Europa no começo do século 20. Mas também não se configura como um posicionamento acrítico, na medida em que sua agência textual se revela ao colocar nos diálogos o ser brasileiro. Antes parece configurar o caso da tradução de escritor cosmopolita, já salientado em sua fortuna crítica.

No entanto, se na temática de sua obra própria José Geraldo pode ser considerado muito burguês e cosmopolita, essa atitude para a tradução é uma vantagem. Como agente tradutor, José Geraldo não se fechou à modernidade européia e não se rendeu a um nacionalismo extremado. Além disso, José Geraldo parece ter aberto o caminho para que outros tradutores de James Joyce pensassem na tradução como liberdade na experiência linguística de transformação formal e semântica. É o que nos propomos a verificar a seguir com a tradução de Hamilton Trevisan.

## 3. 4 Hamilton Trevisan[205]: *Dublinenses* (1964)



> Retornou pelo mesmo caminho, com o ritmo da máquina martelando no ouvido. Começou a duvidar do que a memória lhe dizia. Parou sob uma árvore e esperou que aquele som se extinguisse. Já não sentia sua presença na escuridão, nem a voz roçando-lhe os ouvidos. Esperou alguns minutos, atento. Nada. A noite estava em completo silêncio. Tentou mais uma vez: completamente quieta. Compreendeu que estava só. (James Joyce, "Um caso doloroso", tradução de Hamilton Trevisan)[206]

A tradução de *Dubliners* no Brasil não ficou a cargo de escritor já consagrado no meio literário brasileiro como José Geraldo Vieira. Ao contrário, a primeira tradução integral da coletânea de contos de James Joyce em 1964 é que vai chamar a atenção para o nome de seu tradutor, o até então desconhecido advogado, jornalista e contista Hamilton

[205] Foto de Hamilton Trevisan constante na orelha de sua coletânea de contos *O Bonde da Filosofia*, de 1984.
[206] In: JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. de Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 91.

Trevisan, nascido em Sorocaba[207], cidade do interior de São Paulo, em 1936. Ao lado do escritor e editor Wladyr Nader, foi um dos fundadores da revista *Escrita*, um importante periódico literário nas décadas de 1970 e 1980.

A publicação de *Dublinenses* em 1964 se deveu à iniciativa de Ênio da Silveira, então o diretor da Editora Civilização Brasileira do Rio de Janeiro. Na orelha da edição de 1964, a qual correspondia ao volume 56 da coleção Biblioteca do Leitor Moderno da editora, Ênio apresenta a obra. Com o título de "Joyce: soma e avanço", assim inicia a apresentação:

> Com exceção de RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM, traduzido e publicado há alguns anos, a obra de James Joyce permanecia inaccessível aos leitores brasileiros que não a podem entender no original. Decidimos por isso aplicar nossos esforços à divulgação, ainda que tardia, dos trabalhos fundamentais do escritor irlandês, vulto marcante da literatura contemporânea. Iniciamos a tarefa com DUBLINENSES e prometemos para dentro de alguns meses a obra prima que é ULISSES.

Não há menção ao fato de o tradutor ser Hamilton Trevisan e nem ao fato de que um ano depois seria Antônio Houaiss o tradutor comissionado por Ênio para traduzir *Ulysses*. Ao contrário da edição de 1945 de *Retrato do Artista quanto Jovem* da Livraria do Globo, em que o nome de José Geraldo aparecia em destaque na folha de rosto, na edição de *Dublinenses*, publicada quase vinte anos depois pela Civilização Brasileira, o nome de Hamilton Trevisan aparece sem nenhum destaque logo abaixo do título. A edição também é em formato de brochura.

O tradutor de Joyce em 1964 não parece estar em posição de destaque no cenário literário. Em que pese o fato de *Retrato do Artista quando Jovem* ter sido publicado posteriormente pela mesma editora Civilização Brasileira, estranha-nos o fato de nem o nome de José Geraldo Vieira ser mencionado nessa orelha. A impressão que se tem é que a agência tradutória cabia mais à iniciativa de editores interessados em divulgar autores

[207] Tive a grata satisfação de saber, ao iniciar a pesquisa para esta tese, que o primeiro tradutor brasileiro de *Dubliners* era natural de Sorocaba, cidade onde também nasci e resido. No entanto, não obtive nenhuma informação sobre Hamilton ou sobre sua obra nos arquivos públicos e bibliotecas da cidade. As informações constantes desta pesquisa se resumem a contatos com o professor Wladyr Nader, a quem renovo meus agradecimentos por sua gentileza e atenção para com a pesquisa.

modernos como Joyce, ainda pouco divulgados no Brasil. Mas, conforme indica Hallewell (2005, p. 576), a posição da editora Civilização Brasileira era à época de franca oposição ao governo de Castelo Branco, e Ênio da Silveira, ao assumir a direção da editora, enfrentou vários problemas com a censura, sendo muitas vezes detido[208]. Talvez a sobriedade na divulgação de nomes de tradutores fosse questão de preservar os tradutores contratados. Sua livraria no Rio de Janeiro era conhecido ponto de encontro de escritores, jornalistas e intelectuais contrários ao governo militar. Entre os que se reuniam ali estava Antônio Houaiss. Desse modo, problemas da época da ditadura parecem ter informado o *habitus* do primeiro tradutor de *Dubliners* no Brasil.

As informações disponíveis sobre Hamilton Trevisan no dicionário *DITRA*[209] dão conta de que frequentou o curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP). Foi nesse ambiente universitário que conheceu o escritor Raduan Nassar em 1955 e, juntamente com o também escritor e tradutor Modesto Carone (outro estudante da USP natural de Sorocaba, reconhecido por ter traduzido toda a obra de Kafka), os três formaram um grupo de amigos que se reunia para discutir literatura.

A tradução de Trevisan da coletânea de contos *Dubliners*, de James Joyce, publicado pela Civilização Brasileira em 1964, teve inúmeras reedições em quatro décadas, constituindo doze edições pela Civilização Brasileira entre 1964 e 2008. Também foi editada pela Ediouro em 1992 e pela Editora da Folha em 2003. Pela facilidade de aquisição e aparente simplicidade, *Dublinenses* de Trevisan é a obra de Joyce mais lida pelo público brasileiro e tornou o nome de seu tradutor conhecido, embora ele também tenha traduzido obras de Faulkner, Conrad e Apollinaire.

Conforme pequena nota biográfica na coletânea de contos *Isto o Jornal não Conta* (1970), Hamilton Trevisan aparece como contista moderno[210] com "atividade na imprensa" e como tradutor de Joyce (*Dublinenses*), de Capek (*A Fábrica do Absoluto*) e de outras obras como *Partidos Políticos*, de Robert Michels, *Errantes entre as Estrelas*, de uma coletânea de estórias de ficção científica, e de *Antiintelectualismo nos Estados Unidos*, de

[208] HALLEWELL, 2005, p. 583.
[209] Cf. verbete publicado em 18 de setembro de 2009 por Marlova Gonsales Aseff e Marie-Hélène Catherine Torres.
[210] TREVISAN, Hamilton. "Relatório", na antologia de contos *Isto o Jornal não Conta*. São Paulo: Vertente Editora, 1970, p 97-106.

Robert Hofstadter[211]. De Faulkner traduziu *O Urso*, para a Nova Fronteira em 1970, e o conto infantil *A árvore dos desejos* para a editora Vertente e para o Círculo do Livro, em 1971, além dos contos eróticos de Apollinaire, *As onze mil varas*, para a editora Escrita, em 1982). Traduziu mais textos de ficção científica (*A Nave Espacial)* e para o público infantil (*Freud para crianças*), além de dois livros de contos (*Brinquedo* e *O Bonde da Filosofia*). Tanto a editora Vertente como a Escrita pertenciam ao também escritor e amigo pessoal de Trevisan, Wladyr Nader. Sua última obra traduzida foi *Coração da Treva*, de Conrad. Esta tradução e o livro de contos, *O Bonde da Filosofia*, foram ambos publicados em São Paulo pela Global, em 1984, no mesmo ano quando Trevisan faleceu repentinamente, enquanto se recuperava de complicações de uma pancreatite em São Paulo.

Segundo Wladyr Nader, seu editor por mais de vinte anos, à época em que adoeceu Hamilton se encontrava muito feliz pois iria publicar seu segundo livro de contos, *O Bonde da Filosofia*. Conseguira reunir contos de sua primeira fase e outros dos seus últimos anos, mais despojados, como os classifica Nader, na apresentação que faz da coletânea para as orelhas do livro. Ainda segundo Nader, *O Bonde da Filosofia* é uma obra especial na literatura brasileira, com temas ligados à personalidade e à vida pessoal de Hamilton Trevisan em que rememora alguns momentos da infância vividos na cidade de Sorocaba.

A relação de Hamilton Trevisan com James Joyce em sua temática como contista é bastante plausível, portanto, se considerarmos que primeiramente traduziu *Dubliners*, o livro de contos de Joyce ambientado em sua cidade natal.

Mas, para visualizar sua produção como tradutor e escritor na composição de seu *habitus*, compomos o quadro 2 da produção de Hamilton Trevisan:

Quadro 2 – Obras de Hamilton Trevisan publicadas.

| Ano | Obras traduzidas | Obra própria | Outras |
|---|---|---|---|
| **1959** | | | Produção de peça teatral: *Mutirão em Novo Sol*, escrita por Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo, em 1959. |
| **c.1960** | **Robert Michels** (1876-1936) *Os Partidos Políticos*. Trad. | | |

[211] *Idem, ibidem*, p. 111.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Hamilton Trevisan. São Paulo: Editora Senzala, s.d. (*Political Parties*, 1911) [196-]<br><br>**Karel Capek** (1890-1938) *A Fábrica do Absoluto.* (*The Absolute at Large - Továrna na absolutno*, 1922) (196-) | | |
| **1962** | | | 5/ 5/ 1962 - Recife PE - Teatro de Santa Isabel: Montagem da peça *Julgamento em Novo Sol*, de Augusto Boal, Benedito Araújo, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Nelson Xavier, direção de Nelson Xavier |
| **1964** | **James Joyce** (1882-1941). *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. São Paulo: Civilização Brasileira, 1964. *(Dubliners*, 1914) 12ª. ed. saiu em 2008 pela Civilização. Pelo selo Ediouro, em 1992, Editora da Folha em 2003, e uma edição em formato de bolso pela BestBolso em 2012. | | |
| **1967** | **Richard Hofstadter** (1916-1970) "*Antiintelectualismo nos Estados Unidos*". Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. (*Anti-intellectualism in American Life*, 1962) | | |
| **1969** | **I. Asimov, J. Merril, A.C. Clark e outros**: *Errantes entre as Estrêlas*, do original norte-americano *Wonders among the Stars*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s/d. 1969(?) | | |
| **1970** | | | Participação em antologia com o conto "Relatório", in NADER, Wladyr. *Isto o jornal não conta*. São Paulo: Vertente, 1970, p. 97-106. |
| **1971** | **William Faulkner** (1897-1962) *A árvore dos desejos.* Trad. Hamilton Trevisan. São Paulo: Vertente, 1971. (*The Wishing Tree*, 1964 – Conto infanto-juvenil)<br><br>Reedição em São Paulo: Círculo | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | do Livro, 1976. | | |
| **1972** | | ***Brinquedo***. São Paulo: Vertente, 1972. (Contos) | |
| **1975** | | | Colaboração na Revista *Escrita* ao longo de seus 39 números (distribuídos irregularmente de **1975** a 1988, com largas interrupções) |
| **1976** | **Louise Armstrong & Whitney Darrow, Jr**. *Freud para crianças*. Tradução de Hamilton Trevisan e Vera Nóbrega. Vertente, 1976. (*A Child's Guide to Freud*, 1963 – literatura infanto-juvenil) | | |
| **1977** | **William Faulkner**. (1897-1962) *O Urso*. Trad. Hamilton Trevisan. São Paulo: Vertente, 1977. (*The bear*, 1942 – novela)<br><br>**I. Asimov, A.C. Clark, E. Ionesco e outros** *A Nave Espacial*. Trad. Hamilton Trevisan. São Paulo: Clube do Livro, 1977. (Contos de ficção científica) | | Organizador da antologia: *Assim Escrevem os Paulistas*. Organização, seleção e notas de Hamilton Trevisan. São Paulo: Alfa-Omega, 1977. |
| **1979** | | | Hamilton Trevisan (1936) participou ativamente da primeira e segunda fases da *Escrita* (de 1975 a 1978 e de 1979 a 1983) |
| **1982** | **Guillaume Apollinaire** (1880-1918) *As onze mil varas*. Trad. Hamilton Trevisan. Trad. dos poemas: Jamil Almansour Haddad. São Paulo: Escrita, 1982. Coleção Marginais, Profetas e Malditos. (*Les Onze Mille Verges ou les amours d'un hospodar*, 1907 – novela erótica) | | |
| **1984** | **Joseph Conrad** (1857-1924) *O coração da treva.* Trad. Hamilton Trevisan. São Paulo: Global, 1984. (*Heart of Darkness*, 1902 -romance) | *O Bonde da Filosofia*. São Paulo: Global, 1984. | |

Percebemos, pela organização da pesquisa no quadro, que Hamilton Trevisan começou sua carreira literária participando da produção de peça teatral de militância política em 1959.

Também decorrente de seus tempos de militância política como estudante de direito, traduziu na década de 1960, para uma obscura Editora Senzala, a obra do sociólogo alemão Robert Michels, em que estuda o comportamento da social-democracia alemã. Nesse estudo, o sociólogo defende a tese de que toda organização tende à burocratização. Segundo Michels, os partidos políticos, apesar de declararem em seus programas que promovem a democracia, internamente são poucos democráticos e que, na medida em que o Estado se aproxima do poder, ele se parece com aquele mesmo Estado que queria transformar. Para Michels ainda, o ideal prático da democracia é o autogoverno. Para que esse ideal se concretize, é necessário haver organização, sem a qual ficam evidentes as impossibilidades mecânicas e técnica do ideal democrático. Parece-nos, portanto, legítimo inferir que a tradução desse livro de Michels por Trevisan, até então militante de esquerda, faz com que Trevisan passe pelo mesmo desencanto que se observa na postura de Joyce quanto à militância política.

E como em tempos de ditadura, os escritores de oposição ao governo poderiam ser censurados, mas não suas traduções, parece-nos também que Trevisan vai preferir, assim como Joyce, fazer da literatura e da tradução o meio de realizá-la com mais liberdade. Segundo Wladyr Nader, Hamilton ficou muito impressionado quando leu a obra de Joyce. E como tinha um amigo na Civilização Brasileira, o editor Mário da Silva Brito, ofereceu sua tradução de *Dubliners* para que o editor a publicasse em 1964.

Traduzindo então só do inglês, depois de Joyce Hamilton ainda vai traduzir em 1967 uma obra do escritor norte-americano Richard Hofstadter, a que dá o título de *Antiintelectualismo nos Estados Unidos*, lançada pela Editora Paz e Terra, um dos ramos editoriais da Civilização Brasileira. Nessa obra, publicada nos Estados Unidos em 1962, Hofstadter questiona o papel do intelectual no mundo moderno e o que lhe cabe na sociedade específica em que vive. Podemos perceber nesta trajetória de Trevisan, a sua agência extratextual na indicação e provável seleção de livros que vai traduzir.

Segundo Nader, nas reuniões do grupo de militância de esquerda que se realizavam em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, muito pouco de resultado efetivo se conseguia, devido à pouca participação dos próprios interessados na luta pela terra, ou seja, os membros representantes dos trabalhadores rurais. As reuniões, que via de regra eram secretas, acabavam se transformando apenas em reuniões sociais.

Mas o interesse de Trevisan pela literatura engajada não diminuiu. Traduziu também na década de 1960, *A fábrica do Absoluto*, de Karel Capek, escritor tcheco que, com essa obra de 1933, transporta a discussão dos problemas sociais, num mundo cada vez mais industrializado e tecnológico, para o terreno da ficção científica, tendo como fundamento a filosofia de Espinoza. Assim como muitos filmes de ficção científica produzidos para a TV nessa época, parece que a discussão ideológica seria mais possível num ambiente imaginário do futuro, ou através de temáticas improváveis de representarem algum perigo para o controle estatal autoritário.

Nessa linha de contestação, Hamilton chega a traduzir *As onze mil varas*, de Appolinaire, autor francês considerado o porta-voz de uma geração de rebeldes. Sua obra literária e crítica anunciava os princípios de uma nova estética que tinha como fundamento a ruptura com os modelos do passado. Na ficção, cultivava o fascínio especial pelo romance libertino que os defensores da tradição moralista francesa tentavam a todo custo apagar da memória nacional. De fato, *As onze mil varas* é obra de humor, erotismo violento e perversidade publicada em 1907. A começar do título em francês, *les onze mille vierges*, que joga com a proximidade entre as palavras "verges" (varas/pênis) e "vierges" (virgens), faz alusão às onze mil virgens que acompanharam, na veneração católica, o martírio de Santa Úrsula[212]. Appolinaire era amigo de Picasso, e *As Onze Mil Varas* é considerado o correspondente literário do quadro *Les Demoiselles d'Avignon* do pintor catalão, ao colocar em cena corpos desfigurados pelo prazer ou pela dor, reafirmando o projeto vanguardista de decomposição das formas e criando também os parâmetros de um novo erotismo literário francês.

Na primeira página da tradução de Trevisan, há uma nota do tradutor em que ele observa ao leitor: "Nesta tradução, foi respeitada a pontuação de Apollinaire." De fato, a cadência na frase traduzida é toda interrompida por vírgulas, misturando um discurso sintaticamente bem organizado com linguagem de conteúdo semântico obsceno e vulgar: "Da mesma forma que os demais romenos, o belo príncipe Vibescu sonhava com Paris, a cidade-luz, onde as mulheres, todas belas, têm também, todas elas, fogo no rabo"[213]. Há

[212] Quadros com pinturas retratando o suplício de Santa Úrsula estão expostos no Museu Nacional d'Art de Catalunya em Barcelona.
[213] APOLLINAIRE, Guillaume. *As Onze Mil Varas*. Trad. Hamilton Trevisan. Trad. dos poemas por Jamil Almansour Haddad. São Paulo: Escrita, 1982, p. 5.

então um choque entre a linguagem vulgar e sordidez do relato para tratar de assuntos das classes nobres européia e asiática. A nota do tradutor também aponta para os conhecimentos de francês de Hamilton, além do inglês. A tradução dessa obra foi encomendada pelo próprio editor e amigo de Trevisan, Wladyr Nader, para integrar a Coleção *Poetas Marginais, Profetas e Malditos* lançada pela editora Escrita, dirigida por Nader. Parece que, na medida em que era difícil ser crítico do regime ditatorial no Brasil, obras incomuns de vanguarda vindas de fora eram traduzidas para dar vazão à frustração.

Não sendo tradutor profissional, Hamilton fazia traduções como trabalho diletante, uma vez que, sendo funcionário público e trabalhando como advogado concursado na Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, não precisaria da tradução para se manter.

Na opinião de Nader, Hamilton como escritor contista estava ainda muito "preso, e precisaria se soltar mais"[214]. Na década de 70, com a abertura da Editora Vertente por Wladyr Nader em São José dos Campos, dedicada à produção de literatura infanto-juvenil, Hamilton trabalhava lá como convidado de Wladyr. Foi nessa época que foi comissionado a traduzir o livro infantil de William Faulkner, *The Wishing Tree*, obra que, segundo Nader, foi um grande sucesso de vendas, sendo depois republicada pela editora Círculo do Livro.

A participação mais engajada de Hamilton Trevisan via literatura começou, no entanto, com suas colaborações para a Revista Mensal de Literatura *Escrita*, também editada por Wladyr Nader e publicada pela mesma editora Vertente. Primeiramente distribuída em bancas de jornais e para assinantes, a *Escrita* contava com uma tiragem inicial de 15 mil exemplares. Depois, com a entrada da Editora Abril no mercado e a mudança para o formato de brochura, a distribuição ficou restrita às livrarias.

A carência de publicações voltadas para a discussão da literatura fora do circuito acadêmico e as dificuldades enfrentadas pelos novos escritores para terem seus trabalhos publicados parecem ter sido a motivação de Hamilton Trevisan e do grupo de intelectuais de que fazia parte para se utilizarem da *Escrita* para justamente criticar a falta de espaço no meio crítico literário para dar vazão ao seu descontentamento. Além de Trevisan, a *Escrita* contava também com a colaboração de Astolfo Araújo. Além disso, a *Escrita* tinha como proposta a divulgação de autores brasileiros, de jovens contistas e de autores de literatura em quadrinhos.

---

[214] Comunicação pessoal com o editor Wladyr Nader.

Em 1988, a revista *Escrita* parou de circular, em princípio porque Nader considerava estar sua missão cumprida, embora no período a Vertente Editora também atravessasse dificuldades econômico-financeiras. Ao longo de 22 anos, porém, o país mudou bastante e a tecnologia veio a abrir outros caminhos para a sua veiculação.

De 1988 a 2010, o grupo original da velha *Escrita* praticamente se desfez e teve duas baixas sofridas com as mortes de Trevisan e do escritor e publicitário Dennis Toledo, antes de a revista sair de circulação. Mas Astolfo Araújo, Roniwalter Jatobá e Wladyr Nader continuaram a publicar livros, sempre alimentando a esperança de retomada da revista. A editora Arte Escrita, que substituiu a Vertente e, na sequência, a Livro Aberto, responsável pelo último número da publicação, decidiu reestudar o mercado e chegou à conclusão de que a saída era relançar a *Escrita* na forma de *blog*. Foi assim que em outubro de 2010 ela ressurgiu com o nome de *escritablog*[215], com a qual Nader espera retomar os objetivos literários da antiga *Escrita*.

Ao examinarmos alguns exemplares da revista, podemos observar como se constituía o *habitus* de Hamilton Trevisan. Diferentemente de José Geraldo Vieira e dos irmãos Campos, o primeiro tradutor de *Dubliners* no Brasil parece ser um tradutor que acreditava no papel da literatura como luta política indireta. Sua colaboração na revista *Escrita* em forma de contos, entrevistas, traduções e textos críticos revela alguns aspectos de sua atuação.

O segundo número da *Escrita*, de 1975, contou com textos de Antonioni e de Antônio Cândido sobre "A Fatalidade da Vanguarda". O editorial dessa mesma edição da *Escrita*, intitulado "Pauta", e de que participam o editor Wladyr Nader e, como chefes de redação, Hamilton Trevisan e Astolfo Araújo, apresenta uma certa ambiguidade no que concerne à posição de Trevisan no contexto de publicação de obras literárias e ao fato de a edição contar com a colaboração de um crítico como Antônio Cândido para esse número da *Escrita*. Logo de início, Trevisan apresenta um texto publicado na *Revista de Antropofagia* de 1929, no *Diário de São Paulo*. Assinado por "Freuderico", o texto se inicia com a declaração de que "Toda legislação é perigosa". Aparentando ter sido escrito por Oswald de Andrade, Trevisan o utiliza como epígrafe para comentar as relações entre artistas e críticos. Para Trevisan, "a obra sempre precede o comentário". Cita o escritor e jornalista

[215] Em seu endereço eletrônico <www.escritablog.com.br> .

norte-americano Tom Wolfe, na avaliação de que a crítica estaria desfigurando a arte contemporânea "ao utilizar o poder da imprensa e de outros meios de divulgação para impor suas teorias aos artistas". Apresentando a previsão de Wolfe de que, "no ano 2000, uma retrospectiva da arte do século só terá para exibir 'gigantescos blocos de papel, cada um com uns 10 metros quadrados de superfície, com os opulentos escritos dos críticos'", e embora considere o comentário de Wolfe exagerado, Trevisan concorda com o jornalista "se procurarmos imaginar como será a biblioteca da poesia e da ficção na virada do século" [216]. O editorial de Trevisan parece, então, denotar a sua preocupação sobre o papel e o lugar dos escritores na cultura, uma vez que os espaços dos artistas estariam sendo delegados aos dos críticos. Logo em seguida ao texto de Trevisan, vem a colaboração do editorial de Astolfo Araújo, com a citação direta de um texto do escritor Ivan Lessa (sem comentários), retirado de matéria publicada no jornal *UH* (*Última Hora*) carioca em 1975, em que o autor, "à maneira de Joyce", parece reverberar o editorial de Hamilton Trevisan:

> "... espaço expasso estacas extraídas exmolam ceguinhos amordedeus mordendo morredores montenegros arbitantes ataulfo de parva para por plataforma pratafome autoeletravizadas assentadas posição fala sentido altomar automatizado tubulado hondas ronronron quepléquite quepléquite cantando canteiros unadunagal legal fatal miau gatas engatinhando cocoteando cabelos quãobelos carreta careta bobibobibobeando soldia-*sundae* morango creme chocolate baunilha braguilha blujin honda rondeando fromm fromm fromm marxusemal dalidaqui prafrente tudo vai ser deferente você vai ter que arprender a sargentelli obaoba comes gomes almejas almeidas douras dourados dolce ferniente *hungerdrowned* publicações prondas porir lilipluto às dez horas ele vem vai toma ninguém sabendo certo a seta arreando areia chilópoti chilópoti sim não bom ah bong bong não sim ah pléft pléft ah não sim ah hein ai ais houaisssssss..."

Não é difícil de perceber as ligações do texto de Lessa com a crítica ao governo militarista pela associação no final às palavras imitando o estilo joyceano tanto na estrutura quanto no uso de "não" e "sim", com interjeições remetendo ao som de pancadas e dor,

[216] TREVISAN, Hamilton. "Pauta", in *Escrita,* Ano I, No. 2, 1975.

“pléft”, “ai ais” ligando com o nome do tradutor de *Ulysses*, Antônio Houaiss, cuja história estava marcada pelo exílio a que fora condenado pela ditadura militar.

Parece, então, que além da tradução, a agência de Hamilton Trevisan estaria mais ligada aos veículos jornalísticos e de periódicos literários, via expressão literária militante.

É o que se percebe também em seu “conto-notícia”. Nesse mesmo número da *Escrita*, Hamilton Trevisan apresenta uma pesquisa na enciclopédia *Brasiliana*, Vol. 267 e no *Diário da Noite*, 26/7/74 para escrever a crônica “Os índios guaranis não chegaram ao paraíso”. Divide-a em três épocas: 1810, 1912 e 1974. Usando um discurso literário em forma de narrativa em presente histórico, descreve o mito indigena da “Terra sem Mal”, para mostrar que o contato com o homem branco e sua colonização degradaram a cultura indígena, e que o mito, na verdade, é um grito desesperado de socorro dos sobreviventes guaranis, embora estes já não possuam mais consciência da sua grandeza perdida. Vivendo agora da venda de objetos aos brancos, como mendigos, tomam parte no processo de degradação na cidade de São Paulo. Temos então, nessa espécie de crônica, uma amostra do que seria a atuação engajada do escritor jornalista na visão de Trevisan.

No número 7 da Revista *Escrita*, de 1976, na época de periodicidade mensal, Hamilton Trevisan escreve uma outra “Pauta” num editorial que toma mais da metade da página, seguido de seu editor, Wladyr Nader. É um editorial novamente bastante arredio ao papel dos críticos literários, em que Trevisan deplora o que considera como “excessos tecnicistas de certas fórmulas de interpretação literária” para a sociedade da época: “O conflito se insere no contexto mais amplo dos choques inevitáveis entre a visão tecnocrática e a visão humanística da sociedade e do homem”. Parece que Trevisan deplora a era da técnica e tenta mostrar que aos escritores cabe lutar contra esse tecnicismo que, nas letras, invadiu a crítica literária nas universidades. Argumenta que o próprio nome “universidade” deveria contemplar uma diversidade de visões críticas, mas que os professores da academia só escrevem sobre coisas sobre as quais já muito se escreveu, e que há uma clara ruptura entre produtores e críticos literários. Termina o editorial mostrando que a causa dessa ruptura se deve ao enfoque linguístico-estruturalista de tais acadêmicos, uma vez que vêem o texto como artefato autônomo e só o analisam em seus elementos estruturais.

Para Trevisan, “a literatura não se resume na problemática da linguagem.” Percebe-se aqui a posição de Trevisan de querer fazer literatura sem estar ligado a conceitos teóricos de estudos acadêmicos ou a pressões ideológicas de mercado.

De fato, na edição seguinte da *Escrita*, em seu número 8, de 1976, cuja capa destaca os premiados em um concurso literário do Paraná, na contracapa anuncia-se uma entrevista com Ciro dos Anjos. Trevisan é o segundo a expor seus pontos de vista na “Pauta”. Depois de Astolfo Araújo comentar sobre a falência do cinema nacional, Trevisan critica o fato de os escritores estarem sob as ordens das editoras. Tira seu argumento da revista *Time* de 5/4/76, que trata do cansaço dos escritores que são obrigados a divulgar suas obras em *tournées* promocionais para aumentar a vendagem dos livros. Mostra a dependência dos escritores de seus editores para lançarem seus livros e se tornarem conhecidos. Às vezes, exemplifica Trevisan, os escritores têm de ir a programas de culinária para divulgar seus livros. Finaliza opinando que os editores são pessoas pragmáticas, que só querem o retorno do investimento.

Nesse mesmo número, faz a resenha do livro de contos *O Ovo Apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, com prefácio de Lygia Fagundes Telles. Trevisan também o critica, como sendo de um pudor excessivo, havendo inconsistência nos temas propostos. Para Trevisan, não basta escrever bem e discorda dos elogios de Lygia. A linguagem empregada é “elegante e fluente para excentricidades irrelevantes”. Na mesma página, há a informação de que Paulo Leminski financiara ele mesmo seu romance *Catatau*, também de influência joyceana. Estava nessa data à procura de editores para seu novo livro, *Monturo*, em outras capitais.

Pode-se inferir o mesmo discurso de Trevisan em outros números da *E*scrita, que aponta para um escritor militante, o que se deduz pelo tipo de literatura que traduziu e pelo seu posicionamento de afastamento em relação à crítica literária acadêmica. Na *Escrita* de número 11, de 1976, dedicada à apresentação de novos poetas e contistas e à comemoração dos sete anos do jornal *Pasquim*, Trevisan e Araújo fazem uma entrevista com Carolina Maria de Jesus, a autora de *Quarto de Despejo* e *Casa de Alvenaria*. Apesar das obras terem sido traduzidas em 24 línguas, Carolina Maria de Jesus diz que deixara de escrever porque “no Brasil o escritor tem de implorar ao editor para ser publicado.” Seu tema fundamental: a comida ausente da mesa dos pobres. A entrevista tem como título: “Vai

silenciar a voz dos favelados?", uma vez que Carolina Maria de Jesus afirma que não iria voltar a escrever pois só havia tido desgostos com a literatura. A cada vez que os jornais anunciavam que havia recebido dinheiro, filas de pobres se formavam diante de sua casa. A entrevista termina com frases da autora. O teor militante da posição de Trevisan, pode ser observado em outro número da *Escrita*, a de número 32, em que Trevisan publica seu conto "Demissão". Este, ao tratar do cotidiano de empregados em uma empresa, em que tanto os chefes como os subalternos se exploram mutuamente, lembra em sua temática, o conto "Counterparts" de Joyce. Mas a referência a uma intertextualidade com Joyce já havia aparecido na edição número 12 da *Escrita*, de 1976, quando o objetivo principal do número de aniversário da revista seria "a divulgação do trabalho de dezenas de jovens poetas e contistas", segundo escreve Wladyr Nader em seu editorial. Enfatizando que a publicação tem colaborado para que a literatura brasileira tenha se tornado assunto, estimulando os jovens autores a produzir, há um outro conto de Trevisan, "Quintais", em que o narrador é um menino de 13 anos. É de se ressaltar a intertextualidade do persongem do conto de Trevisan para com o narrador em "The Sisters", de Joyce.

Do *blog* de Wladyr Nader, datado de 12 de março de 2011, reproduzimos uma homenagem a Hamilton Trevisan. Assim Nader o descreve:

> Hamilton Trevisan (1936-1984), que pertenceu ao grupo criador da *Escrita*, foi antes de tudo um dos maiores incentivadores dos que começaram a apostar em literatura principalment nos anos 70 e 80. Procurado com frequência por representantes da nova geração de escritores, que o tinham como mestre por seu preciosos conselhos e pelo entusiasmo com que os recebia, esse paulista de Sorocaba se dedicou de corpo e alma à revista, hoje revivida neste *blog*, até pondo de lado, circunstancialmente, sua literatura. Jornalista, tradutor de grandes nomes como Conrad e Faulkner, entre tantos outros, publicou dois livros de contos, "Brinquedo", pela Vertente, em 1972, e "O Bonde da Filosofia", pela Global, em 1984. Para lembrá-lo e para mostrar que Hamilton Trevisan sempre estará presente na vida da *escritablog*, aqui o

> homenageamos com a republicação de um de seus preferidos, "Relatório", do primeiro dos volumes, 27 anos depois de sua morte (WN).[217]

Em longa entrevista com o escritor Osman Lins, autor de *Avalovara*, realizada em conjunto por Hamilton Trevisan, Benedito Astolfo Araújo, Gilberto Mansur e Wladyr Nader, na *Escrita*, de número 13, em 1976, as perguntas de Trevisan são na verdade considerações em torno de assuntos que o interessavam, principalmente sobre autores que já havia traduzido. Demonstra também que conhecia outras obras de Joyce:

> HT – Ficou uma dúvida no que você disse: Proust, na literatura contemporânea, é bem a perspectiva de um indivíduo tentando se apoderar do mundo através de um ponto de vista. Joyce, também. O "Ulisses" é construído basicamente através de uma perspectiva individual, que seria a de Bloom. (GM: mas o Faulkner não.) É, talvez tenha sido a partir do Faulkner, que começou esse rompimento, ou então mesmo do próprio Joyce, com o monólogo final da Molly Bloom.
>
> Osman Lins – Nenhum escritor é capaz de fazer avançar a literatura em todos os planos, em todas as direções. Joyce contribuiu com uma pesquisa tão fantástica, no campo da linguagem, e também da estrutura romanesca, que seria esperar demais que todas as expectativas do romance contemporâneo fossem cumpridas por ele, era preciso que ficasse alguma coisa também para os outros, não é? E nessa direção não me parece que o Joyce tenha sido realmente aquele que daria uma contribuição mais importante no que se refere a essa visão assim, aperspectívica. Eu veria o início desta visão da literatura nos poetas, no Apollinaire, no Mallarmé. Principalmente no Apollinaire a gente já vê os caligramas que dão uma visão aperspectívica do mundo e mesmo da palavra. Mas no romance eu acho que a coisa se lança com o Faulkner e certas narrativas da Virginia Woolf. Nesse sentido há uma página, um trecho da Virginia Woolf que me parece extremamente importante, que é a segunda parte de "Through (*sic*) The Lighthouse". E essa segunda parte do livro começa justamente com a descrição da casa onde a família havia passado o verão alguns anos. E este trecho começa com uma descrição

[217] NADER, Wladyr. "Hamilton Trevisan, uma homenagem". Disponível em: <http://escritablog.blogspot.com/search/label/Hamilton%20Trevisan>. Acesso em: 12 mar. 2011.

> minuciosa da casa. Ela está completamente desabitada, não tem ninguém lá. Isto já deixa bem claro que não há um olho humano contemplando a coisa. Enquanto que em Faulkner a gente já vai ver, no "Enquanto Agonizo", que são 16 vozes diferentes que narram a coisa, não é?
> HT – Com respeito ao Faulkner, eu acho que a falta de perspectiva estaria configurada pelas várias perspectivas que ele coloca.
> Osman Lins – É uma abordagem, é uma tentativa de assaltar o problema, é uma intuição de que esta visão se insinua.
> HT – Eu voltaria ao Joyce no "Ulisses" e voltaria também ao Flaubert. Não seriam formas de tentar a falta de perspectiva, a ausência de perspectiva, a objetividade de Flaubert, por exemplo, em "Madame Bovary" e de Joyce, no "Ulisses", ao tentar pegar todos aqueles ângulos, trazendo à memória a imagem do escritor, como Deus que limpa as unhas enquanto o drama se desenrola? Esta pergunta é meio provocativa, no sentido de tentar contestar a validade da teoria que você colocou, embora respeitando-a como método de trabalho. Mas a teoria em si, aplicada genericamente, parece que se dilui. Em todos os tempos, em todas as formas que a arte foi tomando sempre houve isso, sempre o escritor tentou se colocar acima de sua limitada perspectiva, ou na perspectiva de Deus, que é nenhuma.

O discurso de Trevisan nessa entrevista revela um escritor preocupado com seu papel diante da sociedade em que vive. Vê em Joyce um aliado em sua visão de arte como fator de engajamento e de liberdade e agnosticismo. Na entrevista em que provoca Osman Lins a buscar uma forma de participação mais ativa do escritor, num período que parece ser de pouca liberdade cultural no contexto da ditadura militar brasileira, parece que a divulgação de suas idéias por meio da *Escrita*, pelo menos em tese, o deixa mais livre para opinar.

Podemos inferir, a partir da interpretação desses textos de Trevisan, que o seu posicionamento quanto à sua atividade tradutória corresponderia a esse *habitus* de produzir traduções que tenham características de textos literários e de que sejam, da mesma maneira que o escritor através da sua temática, o porta-voz da atuação política de seu tradutor.

No entanto, Hamilton Trevisan paga o preço de figurar no anonimato como escritor e tradutor. Mas, talvez, por isso mesmo, possamos entender o seu fazer tradutório, que vai se constituir em sua agência na seleção de livros que escolhe ou aceita traduzir e, para se manifestar livremente, pelo menos em termos de sua agência textual e extratextual, nas escolhas linguísticas que realiza ao traduzir além da obra de Joyce, a literatura de viés político-ideológico, a literatura de ficção científica e a literatura infantil.

No caso desta última, é notável que Hamilton Trevisan utilizasse estratégias de organização de um texto falado na tradução de sua versão para o português do Brasil de um conto de William Faulkner, *The Wishing Tree*, destinado às crianças. A segunda edição da tradução, pela editora Circulo do Livro, adapta as ilustrações ao texto traduzido de Trevisan, incorporando assim os elementos visuais à compreensão do texto traduzido, criando assim efeitos verbais e não-verbais muito próximos aos dos textos em quadrinhos. Assim, em termos de discurso oral na tradução de Trevisan pode ser comparado ao discurso de Maurício de Souza para seus personagens em quadrinhos, ao introduzir a representação da linguagem falada popular infantil na interação representada pelo discurso direto dos diálogos:

> "Guiar pôni escoli pimelo," gritou Dicky.
>
> "Pôni Shetland, querido," corrigiu Dulcie. "Não é pônei escolhi primeiro."
>
> "Guiar pôni Shetland," repetiu Dicky. Dulce, George e o menino ruivo montaram em seus pôneis e seguiram rua abaixo. (p. 13)
>
> ...
>
> "Um cacholinho!" exclamou Dicky. (p. 16)
>
> ...
>
> "Quelo uma espingarda," disse Dicky... (p.21)

Também em sua temática, o conto de Faulkner parece estar de acordo com o projeto de militância tradutória que interpretamos aqui. O enredo trata de um menino estranho, com cabelos vermelhos, que leva uma menina que faz aniversário e seus companheiros à busca da Árvore dos Desejos. Esta lhes proporcionará muitas surpresas e aventuras mágicas. Embora Faulkner tenha escrito o conto em 1927, só foi publicado 37 anos depois nos Estados Unidos, em 1964. Apresenta uma detalhada descrição de uma família sulista norte-americana dos anos de 1920. *The Wishing Tree* apresenta um lado mais suave do Faulkner

realista e muitas vezes violento do retrato que faz da família sulista norte-americana. É uma comovente descrição de uma garotinha acordando para as realidades da vida adulta. Aborda o crescimento do ponto de vista de uma criança e imbuído com idealismo e fé. Apesar da tendência trágica, pois a criança está para morrer, o conto termina com a esperança de que os desejos de seu próximo aniversário lhe trarão novas e inesperadas aventuras.

Em termos de agência extratextual, Hamilton Trevisan é o primeiro tradutor brasileiro da obra *The Wishing Tree* de William Faulkner[218]. Publicada na década de 1970 a pedido de seu editor, Wladyr Nader, para a editora Vertente, a obra em português conta com ilustrações de Sandra Abdalla. A mesma tradução foi depois reeditada pelo Círculo do Livro em 1976, mas com outro projeto editorial, com as ilustrações feitas por Noemi Silva Ribeiro. Quanto à sua agência textual, a relevância da tradução de Trevisa é utilizar já na década de 1970, estratégias de organização de um texto falado na tradução de literatura infantil em sua versão para o português do Brasil no conto de William Faulkner.

Mas é em *Dublinenses* que podemos melhor observar o discurso tradutório de Trevisan. Invariavelmente, Trevisan realiza várias intervenções no texto original, reorganizando-o em sua tradução. Altera-o na organização sintática dos períodos, realizando várias transposições morfo-sintáticas:

| James Joyce (1914)[219] | Hamilton Trevisan (1964)[220] |
|---|---|
| THERE WAS NO HOPE for him **this time**: it was the third stroke. **Night after night I** had passed the house (it was vacation time) and studied the lighted square of window: and **night after night I** had found it lighted in the same way, **faintly** and evenly. If he was dead, **I** thought, **I** would see the reflection of candles on the darkened blind for **I** knew that two candles must be set **at the head** of a corpse. He had often said to me: '**I am not long for this world**,' and I had thought his words **idle**. **Now I** knew they were true. Every night as **I gazed** | **Desta vez** não havia esperança para ele: fora o terceiro **ataque**. Noite após noite**,** ao passar diante da casa (era tempo de férias)**, observava** o **retângulo** iluminado da janela e, **todas as noites**, **encontrava**-o **com a mesma luz pálida** e uniforme. Se estivesse morto, pensava, **eu** veria o reflexo das velas nas **cortinas escuras**, pois **sabia** que duas velas devem ser colocadas à cabeceira de um defunto. **Dissera**-me várias vezes "**não ficarei muito tempo neste mundo**" e eu julgara **vãs** suas palavras. Sabia **agora** que eram verdadeiras. |

[218] A obra só vai ser relançada em 2009, na tradução de Leonardo Fróes e ilustrações de Guazzelli, pela Cosac Naify. No entanto, o projeto gráfico e tradutório da edição parece indicar a obra a um público diferente, descaracterizando-a como literatura infantil.

[219] JOYCE, James. *Dubliners.* An Illustrated Edition. With annotations by John Wyse Jackson & Bernard McGinley. New York: St. Martin's Press, 1993, p. 2.

[219] JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003, p. 7-8.

| | |
|---|---|
| **up** at the window **I said softly** to myself the word paralysis. It had 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.<br>Old Cotter was sitting at the fire, smoking, **when I came downstairs to supper.** While my aunt was **ladling out my stirabout** he said, **as if** returning to some former remark **of his**:<br>'No, I wouldn't say he was exactly… but **there was something queer…** there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion…'<br>He began to puff at his pipe, **no doubt** arranging this opinion **in his mind**. **Tire**some old **fool**! **When we knew him first** he used to be rather interesting, talking of **faints and worms**; but I **soon** grew **tire**d of him and his endless stories about the distillery.<br>'I have my own theory about it,' **he said**. 'I think it was one of those… peculiar cases… But it's hard to **say**…'<br>He **began** to puff **again** at his pipe without **giving** us his theory. **My uncle** saw me staring and **said** to me:<br>'Well, so your **old** friend **is gone**, **you'll be sorry to hear.'** | Toda noite**,** ao **olhar** a janela, **murmurava** comigo a palavra paralisia. Ela sempre soara **estranha** aos meus ouvidos, como a palavra gnômon em Euclides e simonia no catecismo. Agora, porém, soava como o nome de um **ente** maléfico e pecaminoso. Enchia-me de terror, mas ainda assim ansiava **contemplar de perto** seu trabalho **implacável**.<br>**Quando desci para o jantar,** o velho Cotter estava sentado junto à lareira, fumando. Enquanto minha tia **preparava-me um prato de aveia**, ele disse, **como** retomando uma observação anterior:<br>**- Não, não afirmaria que era exatamente… mas havia nele algo de excêntrico... de misterioso. Em minha opinião…**<br>Começou a tirar baforadas do cachimbo, **por certo** ganhando **tempo para forjar** a tal opinião. Velho enfadonho, **tolo**! No princípio, **quando o conhecemos**, costumava ser interessante com suas conversas sobre **vermes e desmaios**, mas **logo** cansara-me dele e de suas intermináveis histórias a respeito da destilaria.<br>- Tenho minha teoria sobre isso – **prosseguiu**. – Penso que se trata de um desses... casos peculiares... Mas é difícil **afirmar**…<br>Voltou a aspirar o cachimbo, sem nos **expor** a teoria. **Vendo-me de olhar atento**, meu tio **dirigiu**-se a mim:<br>- Bem, seu amigo **morreu. É uma notícia triste para você.** |

A tendência de Trevisan é sempre ser tão conciso quanto Joyce. Utiliza-se de períodos com orações reduzidas e normalmente suprime pronomes pessoais em posição subjetiva. Trevisan chega mesmo a suprimir orações inteiras em sua tradução, como podemos observar nestas duas páginas iniciais do conto "Eveline", em que o parágrafo "She would not cry many tears at leaving the Stores", do final do trecho, deixou de ser traduzido:

| James Joyce (1914)[221] | Hamilton Trevisan (1964)[222] |
|---|---|

[221] JOYCE, James. *Dubliners.* An Illustrated Edition. With annotations by John Wyse Jackson & Bernard McGinley. New York: St. Martin's Press, 1993, p. 29-30.
[222] JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003, p. 35-36.

**SHE sat** at the window watching the evening invade the avenue. **Her head was leaned** against the window curtains and in **her nostrils was** the odour of dusty cretonne. **She was** tired.

Few people **passed.** The man out of the last house **passed** on his way home; she heard his **footsteps** clacking along the concrete pavement and afterwards crunching on the cinder path before the new red houses. One time there **used to** be a field there in which they **used to** play every evening with other people's children. Then a man from Belfast bought the field and built houses in it - not like their little brown houses but bright brick houses with shining roofs. The children of the avenue **used to** play together in that field - the Devines, the Waters, the Dunns, little Keogh the **cripple**, **she and her brothers and sisters**. Ernest, however, never played: he was too grown up. Her father **used** often **to** hunt them in out of the field with his blackthorn stick; but usually little Keogh used to keep nix and call out when he saw her father coming. **Still they seemed to have been rather happy then.** Her father was not so bad then; and besides, her mother was alive. That was a long time ago; **she and her brothers and sisters** were all grown up her mother was dead. Tizzie Dunn was dead, too, and the Waters had gone back to England. **Everything changes**. Now she was going to go away like the others, to leave her **home**.

**Home**! She looked round the room, reviewing all its familiar objects which she **had** dusted once a week for so many years, wondering where on earth all the dust came from. Perhaps she would never see again those familiar objects from which she **had** never dreamed of being divided. And yet during all those years she **had** never found out the name of the priest whose yellowing photograph hung on the wall above the broken **harmonium** beside the coloured print of the promises made to **Blessed Margaret Mary Alacoque.** He had been a school friend of her father. Whenever he showed the photograph to a visitor her father **used to pass it with a casual word**:

"He is in Melbourne now."

**She had** consented to go away, to leave her **home**. Was that wise? **She tried to weigh each side of the question**. In her **home** anyway **she had** shelter and food; **she had** those whom **she had** known all her life about her. Of course **she had** to work hard, both in the house and at business. What

**Sentada** à janela, contemplava o crepúsculo invadir a avenida. **Recostara** a cabeça na cortina e **sentia** o odor poeirento do cretone. **Estava** cansada.

Poucas pessoas **cruzavam** a rua. O morador da última casa **passou** a caminho do lar. Ouviu os **passos** ressoarem na pedra da calçada e depois esmagarem o cascalho diante das casas de tijolos vermelhos. Antigamente **havia** ali um terreno baldio onde, ao entardecer, ela **brincava** com as crianças dos vizinhos. Mais tarde, um homem de Belfast comprara o terreno e construíra casas nele – não como aquela em que morava, pequena e escura, mas casas de tijolos claros e telhados luzidios. As crianças da avenida **costumavam** brincar naquele terreno: os Devines, os Waters, os Dunns, o pequeno Keog, que era **manco**, **ela, seus irmãos.** Ernest, porém, nunca brincava: era grande demais. Seu pai muitas vezes expulsara-os dali, perseguindo-os com sua bengala preta, mas geralmente o pequeno Keog ficava de guarda e dava o alarme quando ele aparecia. **Apesar de tudo, pareciam ter sido felizes nessa época.** O pai não era tão mau e, além disso, sua mãe ainda vivia. Muitos anos haviam passado. **Ela, seus irmãos e irmãs,** tinham crescido. Sua mãe estava morta. Tizzie Dunn também morrera e os Waters haviam retornado à Inglaterra. **Tudo se modifica.** Agora também ela iria partir, abandonar o seu **lar**.

**Lar**! Correu os olhos pela sala, revendo os móveis familiares, que ela ano após ano **espanava** todas as semanas, perguntando-se de onde poderia vir tanta poeira. Talvez nunca mais voltasse a ver aqueles objetos de que jamais **sonhara** separar-se. Entretanto, em todos esses anos não **conseguira saber** como se chamava o padre cuja fotografia amarelada pendia da parede sobre o **harmônio** quebrado, junto à gravura colorida em louvor à **Santa Margarida Maria Alacoque**. Fora colega da escola de seu pai e este, ao mostrar a fotografia a uma visita, **costumava dizer**:

- Está em Melbourne agora.

**Decidira ir embora**, abandonar sua casa. Seria sensato.

**Tentou pesar os prós e contras de sua decisão**. Bem ou mal, **tinha** em sua **casa** abrigo e comida. **Vivia** entre pessoas que sempre

| | |
|---|---|
| would they say of her in **the Stores** when they found out that **she had** run away with a fellow? Say she was a fool, perhaps; and her place would be filled up by advertisement. **Miss** Gavan would be glad. **She had** always had an edge on her, especially whenever there were people listening.<br>"**Miss** Hill, don't you see these ladies are waiting?"<br>"**Look lively**, **Miss** Hill, please."<br>**She would not cry many tears at leaving the Stores.** | conhecera. **Precisava**, é claro, **trabalhar** pesado em casa e no emprego. Que diriam na **loja** ao saberem que **fugira** com um homem? Que era uma tola, talvez, e preencheriam a vaga publicando um anúncio no jornal. A **senhorita** Gavan ficaria contente. Sempre **vivera** de ponta com ela, especialmente quando havia alguém por perto.<br>- **Senhorita** Hill, não vê estas senhoras esperando?<br>- Por favor, **senhorita** Hill, **esperte-se**.<br>----------<br>---------- |

No conto "A Painful Case", traduzido como "Um caso doloroso", observamos as mais exemplos das intervenções de Trevisan na estruturação sintática da tradução:

| James Joyce (1914)[223] | Hamilton Trevisan (1964)[224] |
|---|---|
| MR. JAMES DUFFY lived in **Chapelizod** because he wished to live as far as possible from the city of which **he was a citizen** and because he found all the other suburbs of Dublin mean, modern and pretentious. **He** lived in an old sombre house and from his windows **he** could look into the **disused distillery** or upwards along the shallow river on which Dublin is built.The books **on the white wooden shelves** were arranged **from below upwards** according to bulk**. A complete Wordsworth stood at one end of the** lowest shelf and a copy of the *Maynooth Catechism*, sewn into the cloth cover of a notebook, **stood at one end of the top shelf.** Writing materials were always **on the desk. In the desk** lay a manuscript translation of Hauptmann's *Michael Kramer*, the stage directions of which were written in purple ink, and a little sheaf of papers held together by a brass pin. **In these sheets a sentence was inscribed from time to time and,** in an ironical moment, the headline of an **advertisement for *Bile Beans*** had been **pasted on to the first sheet**. | **O senhor** James Duffy residia em **Chapelizold** porque desejava viver o mais afastado possível da cidade **a que pertencia** e porque julgava os outros bairros de Dublin vulgares, modernos e pretensiosos. Morava numa casa velha e sombria. **De sua janela podia ver a destilaria abandonada e, mais adiante,** o rio pouco profundo **em cujas margens ergue-se Dublin.** Os livros **nas prateleiras brancas** estavam arrumados de acordo com o tamanho**: as obras completas de Wordsworth ocupavam uma das pontas da** prateleira mais baixa e um exemplar do *Maynooth Catechism*, dentro da capa de pano de um livro de notas, **completava a divisão mais alta.** Apetrechos para a escrita encontravam-se sempre **sobre a mesa, onde havia** também uma tradução manuscrita do *Michael Kramer* de Hauptmann, onde as indicações de cena estavam escritas em tinta roxa, e um pequeno maço de papel por um prendedor de cobre. **De tempo em tempo, uma frase era inscrita nessas folhas, na primeira das quais,** num momento de ironia, fora colado **um anúncio de pílulas para o fígado**. |

[223] JOYCE, James. *Dubliners.* An Illustrated Edition. With annotations by John Wyse Jackson & Bernard McGinley. New York: St. Martin's Press, 1993, p. 95.
[224] JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003, p. 105-106.

Todas essas alterações podem indicar a liberdade que o tradutor de Joyce teve ao produzir um texto de maneira a manipulá-lo, nos termos de André Lefevere (1992), para seus objetivos ideológicos de representação da resistência e engajamento político pela arte tradutória.

Observar essas transformações textuais na tradução de Hamilton Trevisan a partir da perspectiva de seu *habitus*, informado pelo contexto histórico de sua produção, nos faz pensar numa possível teoria de tradução militante ligada a uma agência tradutória para essa primeira tradução literária de Trevisan. Esta vai repercutir em sua obra como contista, como cronista e como tradutor de vários gêneros literários. Se, em contrapartida, o levou a uma não visibilidade no cenário literário cultural brasileiro, isso parece ser devido às suas posições ideológicas contrárias ao do mercado editorial dominante, em que seu "capital" simbólico era pouco significativo para alterar o fato de que as traduções em geral eram pouco consideradas.

No entanto, sob outro aspecto, pode ser significativo o papel que o tradutor da obra de Joyce no Brasil pode ter tido nas circunstâncias históricas em que a tradução foi produzida. No primeiro caso, em estudos meramente linguísticos da tradução literária, a equivalência não nos fornece explicações muito relevantes para a intervenção linguística em relação ao texto original realizada por Trevisan em seu *Dublinenses*. No que concerne à história da tradução literária no Brasil, porém, sugere explicações de como o momento sócio-político e cultural pode ser fator relevante ao analisarmos o processo tradutório. É o que talvez possamos compreender melhor ao descrevermos na próxima seção o *habitus* de Antônio Houaiss, outro tradutor emblemático na tradução da obra de Joyce no Brasil.

## 3. 5 Antonio Houaiss[225]: *Ulisses* (1966) e *O Gato e o Diabo* (1995)

> Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso, se não mais, pensando através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissémen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verde-muco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, *maestro di color che sanno*. Limite do diáfano em. Porquê em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê."[226]

Ao tentarmos descrever nas seções anteriores a agência tradutória de José Geraldo Vieira e de Hamilton Trevisan, percebemos que, devido a seus diferentes posicionamentos ideológicos, não fossem ele os primeiros tradutores de Joyce no Brasil, tenderiam a ficar relegados ao ostracismo enquanto tradutores e mesmo como escritores. Diferem, portanto,

---

[225] Foto de Antonio Houaiss disponível no *website* da Academia Brasileira de Letras. Disponível em : <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=200>. Acesso em: 20 nov. 2012.

[226] Episódio "Proteu" em *Ulisses*, na tradução de Antônio Houaiss, (1966). In JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982/1997, p. 32.

do caso dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, em que pese a grande relevância de seu papel como tradutores ao elevarem a tradução literária a um patamar de alto nível nas instâncias do debate acadêmico da tradução poética e nos questionamentos sobre a identidade cultural brasileira. Neste trabalho, também enfatizamos o que nos parece ser a maior contribuição dos Campos ao elegerem a obra mais difícil de Joyce para experimentações com seu projeto teórico de tradução criativa e por apresentar o autor irlandês ao público brasileiro da maneira como o fizeram em *Panaroma do Finnegans Wake*, integrando-o à tradição modernista brasileira do Movimento Antropofágico e da literatura de Guimarães Rosa.

Um outro caso de agência tradutória em que a tradução da obra em prosa de Joyce conferiu ao tradutor relevância e destaque nas letras brasileiras de maneira ímpar é o do professor, latinista, filólogo, enciclopedista, dicionarista, bibliólogo, ensaísta, crítico literário, jornalista e tradutor Antonio Houaiss[227]. A convite do editor Ênio da Silveira, traduziu o *Ulisses* para a editora Civilização Brasileira em apenas um ano. Como estudioso da língua portuguesa e com seus trabalhos na área de Filologia, muitas vezes realizados ao lado de renomados linguistas e gramáticos brasileiros, entre eles Antenor Nascentes, Celso Cunha, Rocha Lima e Aurélio Buarque de Holanda, culminou então sua carreira de lexicógrafo na elaboração de seu projeto maior, o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Seu *Ulisses*, lançado em 1966, é considerado por muitos como uma tradução monumental, seja pelas inovações linguísticas, seja pelo emprego de uma linguagem que vai variar entre registros cultos e coloquiais, com a presença de muitos neologismos.

Além disso, a tradução de Houaiss causa estranhamentos com a justaposição sem hífen na formação de palavras-valise, usando radicais gregos e latinos no português em vernáculo do Brasil. Veja-se, por exemplo, a tradução do monólogo interior do personagem Stephen Dedalus, com a criação de várias palavras-valises:

---

[227]Cf. verbete publicado em 18 de julho de 2006 por Gleiton Lentz e Andréia Guerini no *DITRA*, Dicionário de Tradutores Literários, disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/AntonioHouaiss.htm>. Acesso em 23 jan. 2006. Em minha dissertação de Mestrado, examinei mais extensamente a biografia de Houaiss.

> **Vegetissombras** flutuavam silentes na paz matinal desde o topo da escada ao mar que ele contemplava. Da borda para fora o espelho do mar branquejava; esporeado por precípites pés lucífugos. Colo branco do mar pardo. Ictos gémeos, dois a dois. Mão dedilhando **harpicordas** fundindo-lhes os acordes geminados. **Undialvas** palavras acopladas tremeluzindo sobre a maré sombria.[228]

Em termos de sua agência textual, Antônio Houaiss parece ter seguido o exemplo de Odorico Mendes e dos irmãos Campos na formação das palavras-valise. Também parece ter conseguido ampliar o poder do tradutor ao deixar suas marcas pessoais, em deliberada manipulação do texto joyceano e de acordo com seu *habitus*. Ainda parece ter concorrido para compor o que podemos chamar de uma teoria brasileira emblemática, não "canibalista", mas eclética da tradução literária.

O contexto de produção de sua tradução, realizada quando sobreveio o movimento militar brasileiro de 1964 é também importante para verificarmos o papel de Houaiss na cultura brasileira.

Nascido no Rio de Janeiro em 1915, Antônio Houaiss não viveu o suficiente para ver a concretização de seu trabalho de maior vulto e que levaria o seu nome. Em 1986, dera início à elaboração do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Apesar de ter acompanhado todo o processo de criação e elaboração de uma de suas maiores obras-primas, não chegou a vê-la concluída e nem ser lançada no mercado editorial em setembro de 2001, pois faleceria em 1999, aos 83 anos, de falência múltipla de órgãos**,** na mesma cidade.

Em que pese o fato de Houaiss muitas vezes ser ora criticado ora elogiado com os epítetos de "homem-dicionário" e de "enciclopédia humana" por ser sido capaz de verter o texto de *Ulysses* ao português, seu movimento dialético de ao mesmo tempo abrasileirá-lo e torná-lo muito difícil de ser lido em sua tradução, levanta muitas questões aos estudos de tradução literária em prosa. Seus conhecimentos sobre a formação da língua portuguesa vão transformar seu *Ulisses* num dos mais conhecidos e significativos trabalhos de tradução da obra e num exemplo de agência tradutória que destaca o indivíduo tradutor. De fato, no imaginário brasileiro, assim como a palavra dicionário hoje se personifica com o nome

[228] JOYCE, 1982, p. 12.

próprio de Houaiss, Joyce no Brasil também está indelevelmente ligado ao nome desse filólogo e, por meio de sua tradução, também à teoria de recriação dos irmãos Campos e Odorico Mendes, bem como ao estilo barroco da literatura brasileira.

Em "De *Ulysses* a Ulisses", de 1962, Augusto de Campos já apontava que Houaiss estava introduzindo o romance de Joyce no Brasil ao usar o mesmo critério barroco de Odorico Mendes de traduzir preferindo "construções arcaizantes, remontando a latinismos de gosto arcádico", mas que "nem sempre com felicidade, pois os vocábulos se inflam de uma recarga de erudição que não corresponde ao original"[229].

Numa outra crítica apreciativa de *Ulisses* por Augusto de Campos, agora feita na orelha da terceira edição da obra em português de 1975, considera a radicalidade da tradução o motivo principal da excelência da recriação Houaiss. Para Augusto, portanto, a tradução de Houaiss vai dar continuidade ao projeto de recriação literária como proposto por ele e seu irmão Haroldo, na medida em que o processo tradutório de Houaiss tem caráter antinormativo que revolve a língua e o leitor com o insólito de suas recriações vocabulares e sintáticas: "Entre verter simplesmente 'as idéias' do texto, aclimatando-as ao 'gênio' (ou fantasma?) 'da língua portuguesa' e subverter o idioma para corresponder às invenções do original inglês, Houaiss optou por esta última alternativa"[230].

Acrescenta ainda que o valor positivo da versão de Houaiss é de deixar "para segundo plano o debate pormenorizado desta ou daquela solução mais discutível do tradutor e conferindo ao seu trabalho significado muito maior do que o de uma tradução comum". Sobre a contribuição da tradução de Houaiss para a cultura brasileira, assim a define Augusto de Campos:

> Não tenho dúvida de que a divulgação deste livro é capaz de contribuir, e muito, a curto ou a longo prazo, para o soerguimento qualitativo da nossa prosa, que, salvo raras exceções, ainda não se apropriou do legado da revolução joyceana. Nesse sentido, o Ulisses de Houaiss passa a constituir um dos itens prioritários na formação e no amadurecimento da nova cultura brasileira.[231]

---

[229] CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 179.
[230] Comentário de Augusto de Campos na orelha da 3ª. edição. In: JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
[231] Ibidem, orelha.

Essa parece ser, de fato, a grande contribuição de Houaiss em sua agência tradutória: contribuir no aspecto didático de formação do leitor de traduções. Para confirmarmos essa hipótese, devemos observar mais detalhes de sua biografia, disponiblizada na Academia Brasileira de Letras, instituição onde o tradutor ocupava o lugar de número 17, como Imortal da Literatura Brasileira. Os dados podem nos fornecer a medida da formação de seu *habitus* tradutório.

Sendo o quinto dos sete filhos de Habib Assad Houaiss e Malvina Farjalla Houaiss, toda a sua formação intelectual aconteceu no Rio de Janeiro no ensino público. Tendo se formado primeiramente como perito-contador aos 18 anos, continuaria os estudos em curso secundário de madureza até formar-se bacharel em 1940 e obter sua licenciatura em letras clássicas pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil dois anos mais tarde aos 27 anos, quando também se casou com Ruth Marques de Salles. Não tiveram filhos, e Houaiss continuou a dedicar-se inteiramente à carreira de professor, lecionando português, latim e literatura no magistério secundário oficial do então Distrito Federal até 1946, quando pediu exoneração, ao optar pela carreira diplomática.

A língua portuguesa sempre foi sua especialidade, participando como membro examinador de português de vários concursos para preenchimento de cargos públicos até 1945. Também trabalhou como professor contratado pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores para lecionar português no Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro de Montevidéu de 1943 a 1945.

Temos então a noção do preparo de Antônio Houaiss para o que lhe possibilitaria vinte anos mais tarde ter o domínio da língua materna para compor o *Ulysses* em português. Seus conhecimentos da língua estrangeira, certamente iriam advir da sua carreira diplomática.

Depois de passar no concurso de provas em 1945, foi nomeado vice-cônsul do Consulado Geral do Brasil em Genebra aos 32 anos, de 1947 a 1949, servindo também como secretário da delegação permanente do Brasil em Genebra, junto à Organização das Nações Unidas, e integrando representações brasileiras em assembléias gerais das Nações Unidas, da Organização Internacional do Trabalho, da Organização Mundial da Saúde e da Organização Mundial de Refugiados. Foi terceiro secretário da Embaixada no Brasil em São Domingos, República Dominicana, de 1949 a 1951, e em Atenas, de 1951 a 1953;

primeiro secretário e depois ministro de segunda classe da delegação permanente do Brasil junto à Organização das Nações Unidas em Nova York, de 1960 a 1964; membro da Comissão de Anistia de Presos Políticos de Ruanda-Urundi que em Usumbura examinou os processos de 1.220 presos políticos, anistiados todos pela Assembléia Geral das Nações Unidas por proposta da referida comissão, em 1962 e relator da IV Comissão da Assembléia Geral das Nações Unidas (tutela e territórios não-autônomos), em 1963.

A partir de 1963, nos dados da biografia oficial de Antônio Houaiss registrada na Academia Brasileira de Letras, não há informações sobre o período em que Houaiss teve cassados os seus direitos políticos ou sobre como se deu o fato de que tivesse que abandonar o Brasil na época da ditadura, ou de que fora demitido do Itamarati, onde havia exercido o cargo de embaixador e vice-consul, representando o Brasil em vários países. Também não há informações sobre seu trabalho tradutório na biografia sobre sua produção literária. Dessa maneira, o trabalho de Houaiss como tradutor de Joyce não parece relevante para a Academia, o que nos indica a possibilidade de ainda nesse aspecto da história pessoal de Houaiss, seu trabalho tradutório constituir um atestado da truculência com que os críticos ao governo da ditadura trataram seu ilustre membro. Ou também poderia ser o caso de outras condições envolvendo a publicação do *Ulisses* de Houaiss terem a ver com esse apagamento de sua agência tradutória em relação ao restante de suas publicações.

Para visualizarmos sua produção literária, construímos uma tabela em que figuram sua obra própria em relação ao seu trabalho em tradução, como segue no Quadro 3:

Quadro 3 – Obras de Antonio Houaiss publicadas.

| Ano | Obras traduzidas | Obra própria | Outras |
|---|---|---|---|
| **1958** | **Raymond S. Sayers**. *O negro na literatura brasileira.* Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958. (Tradução do original norte-americano *The Negro in Brazilian Literature*, New York: Columbia University. Hispanic Institute in The United States, 1956.) | | Antologia Organizada: *Silva Alvarenga:* poesia. Rio de Janeiro: Agir, 1958. |
| **1959** | | *Tentativa de descrição do sistema vocálico do português culto na área dita carioca:* dialectologia e ortofonia. Rio de Janeiro: Imprensa | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | Nacional, 1959. | |
| **1960** | | *Sugestões para uma política da língua*. Rio de Janeiro: INL, 1960.<br><br>*Seis Poetas e um Problema* (1960)<br><br>*Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.<br><br>*Crítica avulsa*. Salvador: Universidade da Bahia, 1960. | Crítica Avulsa (1960) |
| **1961** | **Edwin B. Williams**. *Do latim ao português*. Trad. Antônio Houaiss. Editado no Rio de Janeiro pelo Instituto Nacional do Livro em 1961. (tradução do original *From Latin to Portuguese* ) | *Introdução filológica às Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961. | |
| **1964** | | | Editoria e organização: *Novo Dicionário Barsa das línguas inglesa e portuguesa*. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1964. Em colaboração com Catherine B. Avery. |
| **1966** | **James Joyce.** *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (*Ulysses*, 1922).<br><br>Em 2004, foi publicada a 14ª. edição pela Civilização Brasileira. | | |
| **1967** | | *Elementos de bibliologia*. Rio de Janeiro: INL, 1967. | Editoria e organização: *New appleton dictionary of english and portuguese languages.* New York: Appleton-Century-Crofts, 1967. |
| **1968** | | . | Introdução à obra *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de Hélcio Martins. Coleção Documentos Brasileiros, n. 130. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968 |
| **1972** | | "*Ulisses* – de James Joyce" (Revista Manchete de 2/12/1972). In: SEIXAS, Heloisa (org.) *As obras-* | Participação no Volume III de *Poetas do Modernismo*. Coleção de Literatura Brasileira. Antologia |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | *primas que poucos leram.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 59-72. | Crítica - Organização e Introdução Geral de Leodegário A. Azevedo Filho, MEC, 1972.<br><br>Editoria e organização: *Grande Enciclopédia Delta-Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1972. |
| **1974** | | | Antologia organizada: *Noel Nutels: memórias e depoimentos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. |
| **1976** | | *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. | |
| **1979** | | *Estudos vários sobre palavras, livros e autores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. | Ensaio político:<br>*A defesa*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.<br><br>Editoria e organização: *Pequeno dicionário enciclopédico Koogan-Larousse*. Rio de Janeiro: Larousse, 1979 |
| **1980** | | | Editoria e organização: *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1980. |
| **1981** | | | Antonio Houaiss et al. *Editoração hoje*. Rio de Janeiro: FGV, 1981. |
| **1983** | **James Joyce.** *O gato e o diabo*. Trad. Antonio Houaiss; ilustrações de Roger Blanchon. Rio de Janeiro: Record, c1983. (*The cat and the devil*, 1936. A 9ª. edição é de 2002) | *A crise de nossa língua de cultura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. | Editoria e organização: *Exitus Dictionary of the english and portuguese languages.* New Jersey: Prentice-Hall, 1983. |
| **1985** | | *O português no Brasil*. Rio de Janeiro: Unibrade - Centro de Cultura, 1985. | Antonio Houaiss et al. *Brasil-URSS: 40 anos do estabelecimento de relações diplomáticas*. Rio de Janeiro: Revan, 1985. |
| **1986** | | *A cerveja e seus mistérios*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1986. (gastronomia) | |
| **1987** | | *Receitas rápidas.* São Paulo: Círculo do Livro/Art Editora, 1987. (gastronomia) | |
| **1988** | **Jean Shuster**. *Os arcanos maiores da poesia surrealista e sua exaltação*. Trad. Antonio | | Antonio Houaiss et al. *Perfil do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Houaiss. São Paulo: Brasiliense/Aliança Francesa, 1988. (*Les arcanes majeurs de la poesie surrealiste et leur exaltation*) | | Bolsa de Valores do RJ/Sindicato dos Escritores RJ, 1988. |
| **1989** | | | Antonio Houaiss & Pedro Coutto. *Brasil: o fracasso do conservadorismo.* São Paulo: Ática, 1989. |
| **1990** | | *O que é língua?* São Paulo: Brasiliense, 1990. | |
| **1991** | | *A nova ortografia da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1991. | |
| **1993** | | | Antonio Houaiss & Roberto Amaral. *Socialismo: vida, morte e ressurreição.* Petrópolis: Vozes, 1993. |
| **1994** | | | *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Delta, 1994. Em colaboração com Abrahão Koogan. |
| **1995** | | | Antonio Houaiss & Roberto Amaral. *A modernidade no Brasil: conciliação ou ruptura?* Petrópolis: Vozes, 1995. |
| **2000** | | | Editoria e organização: *Webster's dicionário inglês-português*. Rio de Janeiro: Record, 2000. Em colaboração com Ismael Cardim. |
| **2001** | | | Editoria e organização: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva/Instituto Houaiss de Lexicografia, 2001. |
| **2003** | | | Editoria e organização: *Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos.* Rio de Janeiro: Objetiva/Instituto Houaiss de Lexicografia, 2003.<br><br>*Dicionário Houaiss de verbos da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. Organização de Vera Cristina Rodrigues. |

O quadro nos revela a intensa atuação de Houaiss nos campos da crítica e da antologia literárias, nos dos estudos lingüísticos do português, da documentação, bibliologia, biografia e até da gastronomia. Também é considerável o número de obras no campo da fixação crítica do texto de clássicos brasileiros, como os de Machado de Assis; e mais acentuadamente nos campos de editoria e da organização de grandes obras de referência entre dicionários e enciclopédia. No campo da tradução, foi a tradução da obra de Joyce o principal feito realizado por Houaiss em sua carreira como tradutor. Anteriormente a *Ulisses*, de 1966, pela Editora Civilização Brasileira do Rio de Janeiro, Houaiss havia traduzido em 1958, a obra de Raymond S. Sayers, *O negro na literatura brasileira* (tradução do original norte-americano *The Negro in the Brazilian Literature*), a de Edwin B. Williams, *Do latim ao português*, (tradução do original *From Latin to Portuguese*) em 1961, e a de Jean Shuster, *Os arcanos maiores da poesia surrealista e sua exaltação* (do francês *Les arcanes majeurs de la poesie surrealiste et leur exaltation*) em 1988. Uma segunda edição revisada do *Ulisses* foi lançada em 1968, além de uma terceira em 1975. A sua edição portuguesa foi lançada em Portugal pela editora Difel em 1983. De James Joyce, Houaiss traduziu ainda o conto infantil *O Gato e o Diabo*, num livro ilustrado contendo as mesmas ilustrações de Roger Blanchon para o original em inglês *The Cat and the Devil*, lançado no Brasil pela Editora Record do Rio de Janeiro, em 1983, e estando atualmente em sua nona edição[232].

*The Cat and the Devil* é a estória que James Joyce enviou para seu neto Stephen, numa carta datada de 10 de agosto de 1936, sobre uma cidade francesa que recebe o oferecimento de construção de uma ponte feita pelo próprio Diabo em uma só noite. Em troca, a primeira pessoa a atravessar a ponte ficaria pertencendo a ele. No final da história, Joyce comenta sobre a linguagem usada pelo Diabo: "quando ele está com uma bruta raiva, pode falar um notável mau francês muito bem, embora alguns dos que o ouviram digam que com um forte sotaque de Dublin" (pág. 28). Em *O Gato e o Diabo*, Houaiss aparece com agência textual tradutória para o público infantil, em projeto de tradução didática, ao adaptar vários falares do Brasil para o texto joyceano:

[232] JOYCE, James. *O gato e o diabo*. Trad. de Antônio Houaiss, ilustrações de Roger Blanchon, 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

| James Joyce (1936)[233] | Antonio Houaiss (1983)[234] |
|---|---|
| Villers s/Mer<br><br>My **dear Stevie**: I sent **you** a little cat filled with sweets **a few days ago** but perhaps **you** do not know the story about the cat of **Beaugency**. | Villers-sur-Mer<br>10 de agosto de 1936<br><br>Meu **caro Stevie**,<br><br>Eu **te** mandei um gatinho recheado de bombons **há dias**, mas talvez não **conheças** a história do gato de **Beaugency**. |

A história se inicia com o avô Joyce enviando um carta endereçada ao neto. Em sua tradução, Houaiss interpela o menino com o tratamento em segunda pessoa do singular, em tom solene: "dear" é traduzido como "caro" e "a few days ago" pela expressão culta "há dias". Os nomes e topônimos permanecem no original, dando ao texto a característica de que a história a ser contada é estrangeira. O tom solene pode indicar que o remetente da carta valoriza a criança que vai ouvir a estória e já a prepara para a transposição cultural de que algo inusitado pode ter acontecido em terras distantes, o que é típico das narrativas infantis.

No segundo segmento, a caracterização do diabo com seu próprio atributivo nominal confere o tom de brincadeira com as palavras, uma vez que o atributivo não atribui realmente nenhuma característica especial ao diabo. Este é o que é. A raiva é uma condição de sua própria natureza. A adição de uma assertiva exclamativa ("com uma raiva dos diabos!") confere ao texto de Houaiss além do tom de brincadeira, o de posicionamento em relação ao que está sendo narrado.

| James Joyce (1936)[235] | Antônio Houaiss (1983)[236] |
|---|---|
| The devil was **as angry as the devil himself.**<br>**Messieurs les Balgentiens**, he shouted across the bridge, **vous n'êtes pas de belles gens du tout! Vous n'êtes que des chats!** And he said to the cat : **Viens ici, mon petit chat ! Tu as peur, mon petit chou-chat? Tu as froid, mon pau petit chou-chat? Viens ici, le diable** | O diabo ficou **com uma raiva dos diabos**! ***Senhores balgencianos,*** berrou ele através da ponte, ***vocês não são nada gentis! Vocês são uns gatos!*** E ele disse para o gato: **Vem cá, meu gatinho! Estás com medo, meu gatinhozinho? Estás com frio, meu gatinhozinho? Vem cá, o diabo te carrega. A gente vai se esquentar um** |

[233] In: ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959, p. 703-705.
[234] In: JOYCE, James. *O Gato e o Diabo.* Trad. Antonio Houaiss; ilustrações de Roger Blanchon. Rio de Janeiro: Record, 2002.
[235] JOYCE, 1959 [as páginas não apresentam numeração].
[236] JOYCE, 2002 [as páginas não apresentam numeração].

| | |
|---|---|
| **t'emporte! On va se chauffer tous les deux.**<br>And off he went with the cat.<br>And since that time the people of that town are called 'les chats de Beaugency.'<br>But the bridge is there still and there are boys walking and riding and playing upon it.<br>**I hope you will like** this story.<br>Nonno. | **com o outro.** E, pronto, lá se foi ele com o gato!<br>E desde então as gentes dessa cidade são chamadas de gatos de Beaugency*.<br>Mas a ponte ainda está lá, e as crianças nela passeiam, andam de bicicleta e brincam.<br>**Eu espero que gostes** desta história.<br>Nonno.<br>***Os grifos estão em francês, no original.** |

Ainda nesse segundo segmento, o teor interpretativo da tradução de Houaiss se destaca na mudança de tratamento que confere ao diabo quando este se dirige aos habitantes da cidade francesa em relação ao tratamento que usa, em segunda pessoa, quando se dirige ao gato. Enquanto no texto de Joyce tudo permanece em francês, Houaiss utiliza a estratégia de traduzir para o português as falas do diabo aos "balgencianos" empregando em itálico o tratamento mais informal em terceira pessoa com "Vocês", indicando em nota ao final que "os grifos estão em francês, no original". Embora também haja a diferença de tratamento no texto em francês de Joyce, ao utilizar a mesma forma de tratamento que havia utilizado no início para mostrar como o avô se dirige ao neto, Houaiss está já correspondendo na própria fala do diabo em português, a caracterização do final da história que remete ao diabo e ao avô o sentido de que são a mesma pessoa, interpretação já presente nas ilustrações do livro e no também formal *post scriptum* final da carta, em que se insinua a personificação do diabo no sotaque dublinense do avô:

| James Joyce (1936)[237] | Antônio Houaiss (1983)[238] |
|---|---|
| P.S. The devil mostly speaks a language of his own called **Bellysbabble** which he makes up himself as he goes along but when he is **very angry** he can speak quite bad French very well though some who have heard him say that he has a strong Dublin accent. | P.S. O diabo fala de preferência uma língua dele mesmo chamada **belzebulenga** que ele inventa conforme vai falando, mas, quando ele está com **uma bruta raiva**, pode falar um notável mau francês muito bem, embora alguns dos que o ouviram digam que com um forte sotaque de Dublin. |

A criativa tradução da palavra-valise joyceana "Bellysbabble" por "belzebulenga", na combinação de "belzebu" (palavra de origem hebraica, *ba'alzebúl*, significando "o príncipe dos demônios") e "lenga" (palavra de origem latina, que compõe o vocábulo em

[237] ELLMANN, ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959, p. 705.
[238] JOYCE, 2002, página sem numeração.

português “lengalenga”, significando “ladainha” ou “conversa enfadonha ou monótona”[239]) é um dos exemplos da agência textual recriadora de Houaiss conferindo ao mesmo tempo um ganho poético à prosa traduzida e acrescentando um neologismo semelhante aos de Guimarães Rosa no texto traduzido. Também a transposição de “very angry” para “uma bruta raiva”, adiciona o colorido dos “causos” brasileiros à narrativa joyceana, numa mescla de culturas e de apropriação discursiva.

No entanto, é com o trabalho como o primeiro tradutor de *Ulysses* no Brasil, que a agência tradutória de Houaiss proporciona o maior interesse na carreira do filólogo e lexicógrafo. A primeira edição da obra foi publicada pela editora Civilização Brasileira do Rio de Janeiro, em 1966. O volume integra a coleção Biblioteca do Leitor Moderno, sendo o volume 72. A apresentação do tradutor é feita na última capa, afirmando-se que “Antônio Houaiss dedicou um ano de trabalho à realização desta verdadeira proeza intelectual”. Nas orelhas, Antônio Houaiss explica as dificuldades que Joyce enfrentou para publicar a obra, as críticas negativas que o autor recebeu e a polêmica sobre o mérito da obra. Ao resumir o enredo, porém, Houaiss democraticamente confere ao leitor a avaliação de *Ulisses*:

> - há um aprofundamento microscopizante da condição humana e, por vêzes, macroscopizante de uma cosmovisão. Podendo-se, ao lê-la, discordar de cada conceito, de cada particular, não se pode deixar de reconhecer que, como obra de arte que visa a dar ao contemplador um estado de vivência comungante com o universo criado, *Ulisses* é das mais altas obras de arte já criadas pelo homem.
>
> É “difícil”, entretanto, todos o reconhecem: como a vida e a natureza, talvez, o que coonesta o difícil.
>
> Essa dificuldade tem sido agravada pela associação que, a partir do próprio título, o leitor é levado a estabelecer com a obra homérica. É certeza do tradutor que a associação só deve ser feita para conhecimento dos andaimes da obra. Tanto era e é assim que Joyce vedou explicitamente que se incluísse em edições do *Ulisses* os andaimes...[240]

[239] Definições consultadas no próprio *Dicionário Eletrônico Houaiss*.
[240] Texto de Antônio Houaiss presente nas orelhas da edição de 1966 de sua tradução *Ulisses*, pela Civilização Brasileira.

Na agência paratextual do tradutor, verifica-se sua autoridade acadêmica como intérprete do *Ulisses* e seu propósito consciente de não facilitar a obra. E na medida em que já traduz o título em português para se referir ao texto em inglês, percebemos a inclusão do tradutor numa co-autoria ao proceder a tradução. A agência tradutória de Houaiss neste paratexto é, portanto, a de elevar a posição e o papel do tradutor numa relação de equilíbrio e de parceria com o autor. Confirma essa análise, o fato de, à semelhança do autor em seus textos em prosa, o tradutor datar seu paratexto como tendo sido composto no Rio de Janeiro, de novembro de 1964 a 15 de outubro de 1965.

Além disso, embora afirme que Joyce proibisse traduções que trouxessem na edição o roteiro-chave didático de Stuart Gilbert, Houaiss decidiu reproduzi-lo para que pudesse ser fiel também aos leitores. Para isso, confirma, "reproduzimos em apêndice, no final do volume, êsse roteiro-chave, com acréscimos mínimos nossos".

Percebe-se, então, a intervenção de Houaiss como co-autor na edição, mas que toma decisões em favor da consciência que tem de seu papel como professor de português. Eis o seu depoimento final na orelha, em que podemos perceber a consciência de Houaiss ao reconhecer, no empreendimento editorial, o fator que contribui à sua agência didática e cultural na tradução de *Ulisses*:

> O tradutor não foge ao dever de confessar de público que viveu uma das melhores aventuras do seu espírito ao aceitar o convite de Ênio Silveira para levar a cabo a tradução. E, ao cabo, espera que a língua portuguêsa tenha podido enfrentar o repto, inclusive no elevar à categoria de recurso estético o chamado "êrro" normativo, que em *Ulisses* é um componente essencial. E espera ter conseguido, pelo menos até um certo ponto, refletir a imensa variedade orgânicamente vinculada com a diversidade das situações humanas e inumanas vivida – como em qualquer dia da vida – no dia 16 de junho de 1904.
>
> Cumpre-me consignar aqui, de público, mais esta prova de coragem cultural, civilizadora e empresarial de Ênio Silveira e da Civilização Brasileira ao aceitarem o privilégio de arcar com os ônus de uma edição como esta, que, acima de qualquer outra coisa, é uma achega importante para abrir a porta ao público de língua portuguêsa de um marco miliar da criação humana.

Em termos de sua publicação, Hallewell (2005, p. 538) nos informa o papel de agente de Ênio Silveira. O editor havia encomendado a tradução do *Ulysses* a Antonio Houaiss porque este havia sido demitido do Itamarati e perdido seus meios de sustento depois do golpe de 1964.

A primeira edição de *Ulisses* saiu dois anos depois em 1966, numa tiragem de oito mil exemplares, com capa de Hirsch, lançada a Cr$ 10,00 na moeda da época. Foi rapidamente seguida de uma segunda edição, para a qual o tradutor fez cerca de oitocentas correções, quase uma para cada uma das 846 páginas, além de algumas indicações sobre a complexidade de sua tarefa. A dificuldade de remunerar de maneira adequada os tradutores, nas condições brasileiras, é bem ilustrada pelo fato de Houaiss ter recebido "uma importância menor que o salário mínimo mensal legal então em vigor para operários não qualificados"[241]. Sobre o fato de Houaiss, à época sendo vigiado, poder se expor livremente na política de publicação da obra pela editora, Hallewell confirma que a intervenção de Ênio Silveira no mercado editorial à época da ditadura foi decisiva, não só para a tradução do *Ulysses* mas também para dar visibilidade ao trabalho do tradutor em sua política editorial:

> Pelo menos de igual importância para o desenvolvimento da indústria editorial brasileira, foi o exemplo dado por Ênio Silveira na administração de sua própria empresa, a Civilização Brasileira. Sua contribuição em métodos administrativos, publicidade, produção gráfica e política editorial foi, no conjunto, quase tão importante em seu tempo quanto haviam sido as inovações de Monteiro Lobato. Como Lobato, Ênio Silveira foi um radical; mas, enquanto Lobato praticamente abandonou a atividade editorial para dedicar-se a suas campanhas políticas, a política de Ênio Silveira encontrou expressão em seu trabalho editorial – a ponto de pôr em risco a própria existência de seu negócio durante os primeiros anos após a revolução de 1964. Manteve-se fiel a uma política editorial que pôs à prova os limites de tolerância de todos os governos, desde Castelo Branco até Geisel. Como

[241] HALLEWELL, 2005, p. 538.

> resultado, sofreu contínuos prejuízos financeiros e dilapidação do patrimônio, repetidas prisões e pelo menos uma tentativa de assassinato[242].

Dessa maneira, podemos considerar que, no caso da tradução de *Ulysses* no Brasil, seu lançamento constituiu uma decisão perigosa, de franca resistência ao poder de controle estatal que sofria a composição editorial durante o regime militar. Como ainda assevera Hallewell no papel de Silveira como agente da tradução:

> Ênio Silveira tornou importante a Civilização Brasileira com a grande variedade de traduções de literatura moderna da Europa, América do Norte e, nos anos 70, também do Japão. Falando um excelente inglês, Ênio estabeleceu muitos contatos com editoras dos Estados Unidos, e também da França e da Itália. Dedicou-se também intensamente a traduções do alemão e do russo. O resultado é que em 1970 controlava aproximadamente 20% de todo o mercado brasileiro de ficção. Também trouxe autores da América Espanhola. De outras literaturas publicou Tchékhov, György Lukács, Curzio Malaparte, Púchkin, Strindberg, Alexei Tolstói, Oscar Wilde e Lin Yutang. Ênio teve a coragem de encomendar uma versão portuguesa do *Ulysses*, de James Joyce (confiada a Antônio Houaiss), e teve a perspicácia de adquirir os direitos brasileiros de *Lolita*.[243]

No que concerne à sua agência extratextual na divulgação de sua tradução e das seguintes edições da obra, Houaiss colaborou com um artigo detalhado sobre cada capítulo do *Ulisses* na revista *Manchete*, em seu número de 2 de dezembro de 1972[244]

O recente acesso que tivemos a uma entrevista realizada com Houaiss no Programa Roda Viva da TV Cultura, em 1990[245], nos possibilitou conhecer mais sobre as condições em que se realizou a tradução de *Ulisses*[246].

---

[242]HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história.* Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 535.

[243] HALLEWELL, op. cit. p. 537.

[244] HOUAISS, Antônio. "*Ulisses* – de James Joyce" (1972). In: SEIXAS, Heloisa (org.).*As obras-primas que poucos leram.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 59-72.

[245] Entrevista ao Programa Roda Viva, disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/458/entrevistados/antonio_houaiss_1990.htm>. Acesso em: 08 set. 2012.

Entre os vários assuntos dos quais Houaiss trata em relação à sua tradução, está primeiramente sua motivação:

> No meu caso concreto, quando se fez a proposição de eu traduzir *Ulisses*, que já havia conhecido em versão inglesa e espanhola, me propus a esse repto. Dizem que isso não pode ser dito em outras línguas. E realmente [sobre] a tradução francesa dizem que ele, Joyce, de certo modo, fiscalizou ou, pelo menos, consta que teria sido consultado nos momentos mais difíceis. A tradução francesa é extremamente impertinente, quer dizer, sem pertinência para o contexto. Feita por volta de 1930, com uma tradição francesa ainda muito amarrada à tradição literária do século anterior, os tradutores não ousaram praticar para com o francês o que Joyce praticava em relação ao inglês. No meu caso concreto, a proposta, já apaixonado por essa língua, infelizmente estou apaixonado por ela desde os meus 11, 12 anos, a proposta para mim foi esta: como é que irei fazer um paralelismo entre a língua portuguesa e a original, tendo em vista as acrobacias que Joyce fez para com o inglês? E não tive dúvida. Permiti várias propostas: ser tão conciso quanto Joyce, o que ele dizia numa palavra tentar dizer numa palavra. O que já era um repto não pequeno, dado o caráter um pouco mais sintético do que o inglês para com o português. E, nessa base, o que era uma palavra *portmanteau*, que era uma palavra forjada [pela junção de outras duas], eu buscava a correspondente em português, fazendo uma análise morfo-semântica do texto de origem e buscando conseguir o melhor resultado em português. Graças a isso, pude aproximar-me de uma tradução que seria satisfatória para mim.

Neste trecho de "Eumeu", podemos ver um exemplo da paridade palavra a palavra, característica da tradução de Houaiss, e também observar sua criatividade com as palavras-valise:

| James Joyce, "Eumaeus", 1993, p. 613. | Antônio Hoauiss, "Eumeu", 1966, p. 694. |
|---|---|
| They thereupon stopped. Bloom looked at the head of a horse not worth anything like sixtyfive guineas, suddenly in evidence in the | Eles nisso pararam. Bloom olhava para a cabeça do cavalo que não valia nada como sessenta-e-cinco guinéus, repentinamente em |

[246] Uma análise comparativa da tradução de *Ulysses* por Houaiss e por Pinheiro se encontra em minha dissertação de Mestrado.

| | |
|---|---|
| dark quite near so that it seemed new, a different grouping of bones and even flesh because palpably it was a **fourwalker**, a **hipshaker**, a **blackbuttocker**, a **taildangler**, a **headhanger** putting his hind foot foremost the while the lord of his creation sat on the perch, busy with his thoughts. But such **a good poor brute** he was sorry he hadn't a lump of sugar but, as he wisely reflected, you could scarcely be prepared for every emergency that might crop up. He was just **a big nervous foolish noodly kind of a horse**, without a second care in the world. | evidência no escuro bem perto, tal que parecia um agrupamento de ossos e mesmo carne nova, diferente, porque palpavelmente era um **quadrupateiro**, um **quadrilsaculejeiro**, um **nigrinadegadeiro**, um **rabissacudideiro**, um **cabispenduradeiro**, pondo sua pata traseira à frente enquanto o senhor de sua criação se sentava no poleiro, atarefado com os seus pensamentos. Mas para esse **de tão bom de pobre de bruto**, ele estava triste de não ter um torrão de açúcar mas, como sabiamente refletia, pode-se dificilmente estar preparado para cada emergência que possa espocar. Ele era só **um bobocão de uma espécie de um pateta de um assustado de um cavalo**, sem segundos cuidados no mundo. |

Além de corresponder morfo-semanticamente "quadrupateiro, quadrilsaculejeiro, nigrinadegadeiro, rabissacudideiro e cabispenduradeiro" às palavras do texto de Joyce, Houaiss consegue manter os mesmo sufixos dos adjetivos em português em paralelo ao mesmo procedimento das sufixações em inglês. Mas Houaiss vai além da correspondência fonológica e morfo-semântica. No mesmo trecho, traduz as expressões "a good poor brute" por "de tão bom de pobre de bruto", e "a big nervous foolish noodly kind of a horse" por "um bobocão de uma espécie de um pateta de um assustado de um cavalo", estabelecendo uma correlação discursiva da primeira expressão com a segunda de forma a criar também um efeito sonoro na repetição das preposições "de" e, ao mesmo tempo, conferir a característica de linguagem mais popular ao monólogo interior de Bloom. No que respeita à maior contribuição de Houaiss para os Estudos de Tradução, no entanto, é mostrar que seu conhecimento da língua portuguesa como é falada no Brasil lhe dá a autoridade para "adaptar" fiel e estrangeirizadamente o texto de Joyce no português falado no Brasil.

Na mesma entrevista ao *Roda Viva*, ao ser questionado por Eduardo Martins sobre a dificuldade de entender o *Ulisses* mesmo em português ou de o acharem mais difícil do que ler a obra em inglês porque lêem mal o português, Houaiss confirma sua opinião de que o fato se deve por existir uma crise de base no ensino da língua portuguesa no Brasil, que começa na própria formação dos professores.

No entanto, é somente com a pergunta de Regina Scheverria durante a entrevista, que vamos entender o processo de cassação de Houaiss e como foram as condições em que realizou a tradução de *Ulysses*:

> E, lá em Nova Iorque, tive a oportunidade de ser o delegado brasileiro da quarta comissão, a dos territórios não autônomos independentes, que era o posto mais duro das Nações Unidas àquela época, porque o Brasil era anticolonialista para tudo, menos para as colônias portuguesas. As colônias portuguesas eram províncias ultramarinas. A ficção jurídica que [Antônio de Oliveira] Salazar [foi o líder da mais longa ditadura da história de Portugal. Governou o país como presidente do Conselho de Ministros entre 1932 e 1968, quando afastou-se do poder por motivos de saúde. Em 1951, voltou a governar como presidente da República] inventou o Brasil engolia e ninguém no mundo aceitava. Então, nós tínhamos uma brecha visível. Eu, como informador do Itamaraty, comecei a mostrar que a nossa posição estava totalmente inválida, porque na diplomacia de mesa redonda, a coerência é fundamental. Quando você faz diplomacia bilateral, você encobre o fato, mas quando faz a diplomacia de mesa redonda, o fato de ser contra o colonialismo, contra isso, contra aquilo... e, de repente, aqui você faz uma exceção, você fica ridicularizado. Mandei essas informações e, num dado momento, meu chefe sendo Afonso Arinos de Melo Franco [(1905-1990) jornalista, historiador, escritor e jurista brasileiro], para o qual eu tinha reservas mentais tremendas e se tornou daí por diante um dos grandes amigos da minha vida, admirei-o muito, inclusive como membro conservador consciente da sua missão histórica, uma qualidade sem par. Nessa altura recebemos as instruções para nos abstermos. Pouco depois, vem a "gloriosa" do dia 31 de abril e eu fui cassado, porque os portugueses vieram queixar-se junto às autoridades competentes do meu esquerdismo comunista etc. Fui cassado por essa razão.
>
> ....
>
> A tradução do livro de Joyce coincidiu com o período de doença de minha mãe. Ela levou um ano de agonia e, logo que adoeceu, ficou patente que iria morrer daquilo. Era uma mulher fabulosa, uma criatura que me deu

> apoio moral, intelectual, material, um apoio vital. Senti que seria uma parada dura enfrentar aquilo. Estava meio desempregado, porque a remuneração no *Correio da Manhã* era um pouco simbólica para quem havia atingido um padrão de vida de certo conforto material, mas, de qualquer jeito, aceitei a proposta feita pelo editor Ênio Silveira.
>
> A história do *Ulisses* é a seguinte: havia sido dada a exclusividade de tradução a Portugal, foi tentada uma tradução no período de concessão e eles não chegaram a nada. Aqui, o Ênio procurou, com certa adequação, os irmãos Campos, mas eles não assumiram e daí ele me ofereceu. Minha tradução evidentemente se inspirou em todas as traduções outras, razão por que posso falar *ex cathedra* de cada uma, inclusive da primeira tradução, a francesa, a pior de todas - e nem poderia deixar de ser assim, pelo fato de ser a primeira (ainda que, alegadamente, com a aprovação do próprio Joyce).
>
> Em 11 meses, fiz a tradução. Fiz também a revisão, porque, dado o uso do erro como categoria estética, vocês sabem muito bem que o revisor, evidentemente cumprindo a sua obrigação, corrigiria o correto-incorreto. Quando saiu (1965), a tradução provocou uma certa onda. Hoje em dia, eu a reconsideraria. Tive uma crítica esplêndida - numa carta que se perdeu, até hoje amargo isso - do João Ubaldo Ribeiro. Conhecia bem a matéria, era um apaixonado, mandou uma carta muito séria, divergindo, sobretudo, no fato de que ele sentia que o meu discurso na tradução não era próximo do de Joyce que, por vezes, era coloquial e populesco até. Ele tem toda razão. Agora, o problema é como fazer isso. Eu o consegui somente num dos capítulos: o capítulo de gíria de Nova Iorque. Joyce bota na boca daquele pregador o jargão da vida mais populesca de Nova Iorque. Adotei o da vida do Rio de Janeiro, com requintes arqueológicos do tipo de procurar uma gíria que fosse de 1908 e não posterior.

Provavelmente Houaiss, ao se referir à “gíria de Nova Iorque”, está mencionando os trechos finais do episódio “Oxen of the Sun”, em que Joyce realiza uma revisão histórica da língua inglesa até chegar ao linguajar contemporâneo do começo do século vinte. Houaiss

vai imitar com “requintes arqueológicos” da gíria popular carioca também do começo do século:

| James Joyce, “Oxen of the Sun”, 1993, p. 405. | Antônio Hoauiss, “Gado do Sol”, 1966, p. 483. |
|---|---|
| **Golly**, whatten tunket's yon guy in the mackintosh? Dusty Rhodes. **Peep at** his **wearables**. By mighty! What's he got? Jubilee mutton. Bovril, by James. Wants it real bad. D'ye ken **bare socks**? **Seedy** cuss in the Richmond? **Rawthere**! Thought he had a deposit of lead in his penis. Trumpery insanity. Bartle the Bread we calls him. That, sir, was once a prosperous cit. Man all tattered and torn that married a maiden **all forlorn**. Slung her hook, she did. Here see lost love. Walking Mackintosh of lonely canyon. Tuck and turn in. Schedule time. **Nix for the** hornies. Pardon? Seen him today at a **runefal**? Chum o' yourn passed in his checks? Ludamassy! Pore piccaninnies! Thou'll no be telling **me thot**, **Pold veg**! Did ums blubble bigsplash crytears cos fren Padney was took off in black bag? Of all de darkies Massa **Pat was verra best**. I never see the like since I was born. | **Diacho**, que droga disso daquilo é o gajo da impermeável? Cão cinza. **Manja a fatiota** dele. Pelo lá de cima! Que é que deu nele? Peru de festa. Bovril, co diogo. Tá precisando que dói. Tá querendo **urri tortolho**? **Tu viu** o maldito no Richmond? **Tesconjuro**! Pensava que tinha uma carga de chumbo no tanho dele. Loucura mansura. A gente chama ele de Pão Duro. Aquele, seu moço, era uma vez um chapa granudo. Cara teso e esfarrapado casou com moça **esmulambada**. Então ela caiu na encolha. Aí tu tem um perdido de amor. Impermeável Errante da grota funda. Mete e remexe. Hora regulamentar. **Néris pros** comudos. Desculpe? Não vi ele hoje no **abreterra**? Um chapa teu que<br>passou ele pra trás? Do esculacho! Pobres fedelhos! Vai contar essa **pro outro, seu fresco de Pold**! A burrada toda abriu o berrador porque o velho Padney bateu o cu na cerca? De toda a macacada seu **Pat era o mais melhor.** Desque sou gente não vi nunca coisa igual. |

Dois anos mais tarde, em 16 de novembro de 1992, Houaiss voltou ao Programa *Roda Viva* e, na interação com Lígia Fagundes Telles, confirmou como era seu procedimento tradutório:

> Eu tentei dar a mesma densidade, o mesmo compacto do original. O número de palavras que eu emprego na tradução é praticamente próximo do número de palavras em inglês. Eu não fiz a glosa do texto em inglês, eu não fiz a interpretação do texto em inglês, e por isso mesmo, não vacilei em empregar, às vezes, palavras relativamente pouco freqüentes, mas que me davam essa enxutez. Agora, claro que eu poderia fazer uma tradução muito mais didática, mas iria roubar a emoção da leitura, o prazer da leitura, o encantamento da leitura...

> ... o descobrimento daquele universo que ali está. E isso eu procurei na medida do possível manter, de maneira que os segredos de Joyce ficaram no original e na tradução. Os equívocos, as ambigüidades lá estão. Isso que eu procurei preservar....[247]

De fato, uma das maiores contribuições de Houaiss para os estudos de tradução literária é a sua proposta de manter a mesma ambiguidade que observa no original. Assim, cria-se um novo texto artístico. Em que pesem os exageros apontados pelos críticos de Houaiss, em que muitas vezes torna o texto desnecessariamente complicado com palavras não usuais para traduzir o discurso coloquial de Joyce, é notável a aplicação do recurso de buscar palavras pouco frequentes, que Antonio Houaiss realiza em seu ato tradutório para manter a mesma ambiguidade do texto joyceano, sem tentar explicar ao leitor.

Observe-se este exemplo, mais uma vez no episódio "Eumeu" de *Ulisses*, em que a manutenção por Houaiss da ambiguidade das palavras empregadas pelo narrador do episódio, convida o leitor a imaginar se Leopold Bloom teria interesses outros, que não os paternos, em Stephen. Aliás, o emprego de ambiguidades corrobora o aspecto de dissimulação do episódio, em que uma das técnicas é o disfarce da narrativa "senil", um discurso em que nada é o que parece:

| James Joyce, "Eumaeus", 1993, p. 575. | Antônio Hoauiss, "Eumeu", 1966, p. 643. |
|---|---|
| —Everybody gets their own ration of luck, they say. Now you mention it his face was familiar to me. But, leaving that for the moment, how much did you part with, he queried, if I am not too inquisitive?<br><br>—Half a crown, Stephen responded. I daresay he needs it to sleep somewhere.<br><br>—Needs! Mr Bloom ejaculated, professing not the least surprise at the intelligence, I can quite credit the assertion and I guarantee he invariably does. Everyone according to his needs or everyone according to his deeds. But, talking about things in general, where, added he with a smile, will you sleep yourself? Walking to Sandycove is out of the question. And even supposing you did you won't get in after what | - Cada um consegue sua própria ração de sorte, diz-se. Agora que você o menciona sua cara me era familiar. Mas deixando isso de lado por um momento, com quanto você lhe partilhou – ele inquiriu -, se não sou demasiado inquisitivo?<br><br>- Meia-coroa – respondeu Stephen. – Quero crer que necessita para dormir em algum lugar.<br><br>- Necessita – o senhor Bloom ejaculou, professando a mais mínima surpresa à inteligência disso -, posso bem creditar tal asserção e garantir que ele o faz invariavelmente. Cada um de acordo com suas necessitações e cada um de acordo com suas ações. Mas falando de coisas em geral, onde – |

[247] Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/441/entrevistados/antonio_houaiss_1992.htm>. Acesso em 08 set. 2012.

| | |
|---|---|
| occurred at Westland Row station. Simply fag out there for nothing. I don't mean to presume to dictate to you in the slightest degree but why did you leave your father's house?<br><br>—To seek misfortune, was Stephen's answer. | juntou ele com um sorriso – dormirá você pessoalmente? Caminhar até Sandycove está fora de questão e, mesmo supondo que o fizesse, você não entraria depois do que ocorreu na estação de casario de Westland. Simplemente esfalfar-se para nada. Não tenciono presumir sentenciar a você no mais remoto grau mas por que deixou a casa de seu pai?<br>- Para buscar desventura – foi a resposta de Stephen. (p. 651) |

Mais informações sobre o cenário do regime militar em que se deu a tradução de *Ulysses* são encontradas no relato que faz o tradutor Ivo Barroso[248] sobre sua convivência com Houaiss naquele período.

Barroso conheceu Houaiss como professor de português num cursinho para candidatos ao Itamaraty no final dos anos de 1950. Afastado de suas funções diplomáticas sem ter remuneração, Houaiss trabalhava lecionando a jovens da elite que se candidatavam ao corpo diplomático. Também escrevia crítica literária para jornais enquanto aguardava o encerramento do processo de seu afastamento. Nessa época em 1957, Houaiss participava ativamente do debate com os concretistas propiciado pelo Jornal do Brasil, que se configurava, na época, como o porta-voz carioca das atividades do grupo. Explica-se, assim, a grande compatibilidade que Houaiss demonstrava para com o projeto de transcriação dos irmãos Campos e que certamente concorreria para a composição de seu *habitus* tradutório, como vimos na apreciação crítica que Augusto de Campos faria posteriormente do trabalho de Houaiss em *Ulisses*.

Ivo Barroso relata como a situação de Houaiss se complicaria no ambiente da década de 1960 e como seu nome iria figurar na "lista negra" do governo militar:

> Graças à ação jurídica dos advogados Vítor Nunes Leal, Luiz Gonzaga Nascimento Silva e Evandro Lins e Silva as acusações contra ele (e três outros diplomatas) tinham sido julgadas improcedentes e o processo fora arquivado com a reintegração dos réus em seus respectivos cargos, embora tivessem que permanecer por algum tempo no Brasil (na condição de suspeitos), enquanto aguardavam novas designações para o Exterior. Houaiss acabou voltando como ministro de segunda classe à delegação permanente do Brasil junto à ONU em Nova York, onde ficaria de 1960 a

[248] Ivo Barroso em seu *blog*: http://gavetadoivo.wordpress.com/ . Acesso em 13 out. 2012.

> 1964. Mas a ação que ali desenvolvera – até mesmo ao arrepio da posição oficial da diplomacia brasileira, em favor da descolonização dos países africanos e sua integração nas Nações Unidas – comprometeu seu nome na lista negra do movimento que em 1964 tomara à força o comando do País. *Manu militari*, sendo-lhe vedado desta vez o recurso jurídico, Antônio perdeu seu cargo diplomático, foi sumariamente cassado em seus direitos políticos e ficou reduzido a cidadão sem emprego.[249]

O relato nos dá conta de que Houaiss permaneceu por quatro anos em Nova York antes de ser cassado, o que em parte explica sua competência em traduzir o episódio "Bois do Sol" em *Ulisses*, fato sempre mencionado em suas entrevistas. Entende-se também a importância da tradução em sua vida, uma vez que lhe deu condições de influir de maneira mais decisiva na sociedade brasileira. Depois de ser cassado, seu capital social e simbólico cresceu, tornando-o muito influente para acelerar as mudanças que foram determinantes em seu papel de agente cultural em seu regresso em 1964:

> De volta ao Brasil, encontrou apoio em vários amigos que não tiveram dificuldades em lhe arranjar meios de sustento compatíveis com sua alta inteligência e formação cultural. As portas do *Correio da Manhã e da Revista da Civilização Brasileira* estavam abertas à sua colaboração literária. O editor Ênio Silveira incumbiu-lhe a tradução do *Ulisses*, de Joyce, que ele faria no espaço de um ano (1966) sem querer prolongar o tempo remunerado que lhe era concedido. Já no ano seguinte apareceria com a também monumental obra *Elementos de Bibliologia*, em 2 volumes, considerada até hoje a mais completa referência do assunto. Agora, ali estava ele como redator-chefe do maior projeto gráfico jamais assumido por uma empresa brasileira, a feitura da Grande Enciclopédia Delta-Larousse, que iria abranger uma equipe de mais de 100 membros de editoração, entre datilógrafos, secretárias, controladores, padronizadores, tradutores, revisores, documentadores, indexadores, diagramadores,

[249] BARROSO, ibidem.

> iconógrafos, redatores e co-editores, reunindo o que havia de mais atuante no mundo intelectual brasileiro da época.[250]

A experiência de ter traduzido *Ulysses* teria consequências também em seu trabalho como editor de enciclopédias: a Larousse, sendo uma enciclopédia estrangeira, iria ser traduzida para compor a versão brasileira. Segundo o relato de Barroso, que também participara do projeto, embora Houaiss contasse com uma equipe de consultores para os diferentes assuntos da enciclopédia, contando com José Honório Rodrigues para os assuntos de História, e com Otto Maria Carpeaux para os de Literatura.

> ...antes do início dos trabalhos Houaiss havia redigido um robusto manual de instruções, especificando a função de cada um e os critérios que presidiam a tradução ou a redação dos verbetes. Segundo os mais íntimos, embora aquelas instruções já constituíssem, elas sós, uma obra de fôlego, sua execução não fora nada para Houaiss, que, quando no início de carreira no Itamaraty, conseguira coligir, classificar e uniformizar num *Manual de Serviço* os milhares de leis, portarias e ordens de serviços sobre o dia-a-dia daquela atividade, que se constituiria num verdadeiro vade-mécum para os diplomatas de todos os níveis.[251]

Barroso confirma a decisiva intervenção Houaiss para amenizar os efeitos da falta de emprego entre jornalistas e redatores, demitidos que eram a qualquer sinal de suspeita de serem "esquerdistas". E foi nessa época do processo de tradução da Enciclopédia Larousse que Ivo Barroso conseguiu seu emprego na Editoria da Enciclopédia. Barroso relata como era a rotina de Houaiss na revisão dos verbetes a serem traduzidos. Percebemos então como funcionava a "tradução em equipe", realizada por Houaiss, e também como atuava em seu papel de revisor:

> A Larousse original fora retalhada em uma infinidade de verbetes, colados em fichas tamanho ofício para serem entregues aos tradutores. Sobre a mesa de trabalho, havia duas imensas pilhas de verbetes já traduzidos e passados por uma primeira revisão. Depois de ler, sem exceção, todos eles,

[250] BARROSO, ibidem.
[251] Idem, ibidem.

> Houaiss não raro tinha que reescrever uma boa parte, seja para lhes acrescentar um dado, corrigir um nome ou cortar alguma informação desnecessária ao leitor brasileiro. Um tipo de reescrita que ele já fazia necessariamente com os verbetes produzidos no Brasil, em geral bastante longos e que exigiam dele a chancela da padronização. No momento, estava pensando em criar um "funil de convergência", que descarregasse em sua mesa os verbetes traduzidos e revistos, mas igualmente submetidos a uma última leitura crítica com autonomia de emendas. Isto poderia aliviá-lo um pouco para se dedicar mais demoradamente aos verbetes originais.[252]

Além da publicação da Grande Enciclopédia Delta-Larousse em 1968, Houaiss também empreenderia depois o projeto editorial da enciclopédia Mirador.

Ivo Barroso ressalta o incentivo que recebeu de Houaiss para traduzir os sonetos de Shakespeare. Em seu aniversário de 80 anos, em 1995, Houaiss receberia a homenagem de seus amigos que, encabeçados pelo diplomata e cantor lírico Vasco Mariz, organizariam o volume gratulatório *Antônio Houaiss, Uma Vida*, com depoimentos sobre os vários aspectos de sua vida e de suas inúmeras atividades. Morreria quatro anos depois, em 1999, vítima de enfisema pulmonar, mas deixando ainda como última contribuição o projeto do *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*.

Em que pese todo o valor social e cultural da obra de Antônio Houaiss, destacamos o seu papel maior de agente da tradução no Brasil e a relevância desse emblemático tradutor de James Joyce para a língua portuguesa e a cultura brasileira.

As peculiariedades de sua agência textual iriam ainda repercutir trinta anos depois quando novos tradutores se propuseram a retraduzir a obra de Joyce em português. É o que se observará, a seguir, no trabalho tradutório de José Roberto O'Shea.

[252] Do *blog* de Ivo Barroso já mencionado <http://gavetadoivo.wordpress.com/>. Acesso em 13 out. 2012.

## 3.6 José Roberto O'Shea[253]: *Dublinenses* (1993/2012) e *Stephen Herói* (2012)

- Não é esse o ensinamento de Ibsen – disse McCann.

- Ensinamento! – exclamou Stephen.

- A moral de *Fantasmas* é o oposto do que você diz.

- Ora! Você encara uma peça como um documento científico.

- *Fantasmas* preconiza o autocontrole.

- Ah, Jesus! – disse Stephen angustiado.

- Eis a minha casa – disse McCann, detendo-se diante do portão. – Preciso entrar.

-Você associou Ibsen e sal de frutas Eno para sempre na minha mente – disse Stephen.

- Dedalus – disse o Ouvidor, bruscamente -, você é um bom sujeito mas ainda precisa aprender a respeito da dignidade do altruísmo e da responsabilidade do indivíduo. (diálogo entre os personagens Stephen Dedalus e McCann em *Stephen Herói* )[254]

[253] Foto de José Roberto O'Shea obtida em seu currículo na Plataforma Lattes, disponível em <http://lattes.cnpq.br/9433188468108586>. Acesso em 03 set. 2012.
[254] JOYCE, James. *Stephen Herói*. Organização e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012, p. 39.

José Roberto Basto O'Shea[255] realizou a segunda tradução de *Dubliners* no Brasil, lançada em 1993, em São Paulo, pela editora Siciliano. Em 2012, retraduziu seu *Dublinenses* pela editora Hedra, também de São Paulo, além de organizar e publicar pela mesma editora a primeira tradução da obra *Stephen Hero*, de Joyce, obra embrionária do que seria depois o romance *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Sua biografia nos revela mais detalhes sobre a constituição de seu *habitus.*

José Roberto O'Shea nasceu no Rio de Janeiro em 1953 e atua como professor, tradutor, escritor e pesquisador. Seu contato com a língua inglesa vem desde a infância, tendo avô paterno norte-americano de origem irlandesa (advindo-lhe então o sobrenome O'Shea) e avó paterna que, embora nascida no Brasil, viveu na Inglaterra dos dois aos dezenove anos. O'Shea continuou sua formação nos Estados Unidos, formando-se bacharel em Administração de Empresas pela University of Texas em 1977. Os conhecimentos na área administrativa possibilitou a O'Shea colaborar em diversos jornais e revistas brasileiras e a trabalhar como assessor de comunicação na presidência da Comissão de Valores Mobiliários no Rio de Janeiro, sendo responsável pela tradução e versão (português-inglês) de legislação de mercado de capitais e de trabalhos afins.

Obteve o mestrado em literatura pela American University de Washington em 1981. Ao terminar os estudos de doutoramento em Literatura Inglesa e Norte Americana pela University of North Carolina em 1989, iniciou seus trabalhos como tradutor literário, vertendo para o português a obra ficcional da escritora norte-americana *Flannery O'Connor*, tema da sua tese de doutoramento.

Ingressou no quadro de docentes da Universidade Federal de Santa Catarina em 1990, onde ministra aulas para a graduação e a pós-graduação na área de literatura inglesa e norte-americana, em especial teatro shakespeariano, teoria da *performance*, tradução literária e interculturalismo. Publicou vários artigos acadêmicos e editou alguns números da

---

[255]Cf. verbete publicado em 7 de novembro de 2007, por Lilia L. C. Agnes e Andréia Guerini, no *DITRA*. Disponível em: http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/JoseRobertoBastoOShea.htm. Acesso em 09 mar. 2010. Utilizamos também na pesquisa os dados informados sobre José Roberto Basto O'Shea em seu currículo na Plataforma Lattes, disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9433188468108586>. Última atualização do currículo em 23/08/2012. Acesso em: 03 set. 2012.

*Revista Ilha do Desterro*[256], *A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, de Florianópolis, além de traduzir profissionalmente textos literários, históricos e de crítica literária para várias editoras.

Na condição de "research fellow", realizou estágios de pós-doutoramento no Shakespeare Institute da University of Birmingham, em Stratford-upon-Avon em 1997, no Departamento de Drama da University of Exeter, em 2004 e na Folger Shakespeare Library em 2010. Como pesquisador do CNPq desde meados dos anos de 1990, desenvolveu o projeto "Traduções Anotadas da Dramaturgia Shakespeariana", que contempla traduções em verso e anotadas da dramaturgia shakespeariana.

Suas traduções das peças de Shakespeare são *Antônio e Cleópatra* (Mandarim, 1997); *Cimbeline, Rei da Britânia* (Iluminuras, 2002); *O conto do inverno* (Iluminuras, 2007), e *Péricles, Príncipe de Tiro* (Iluminuras, 2012). Em 2003, recebeu a Menção Honrosa do Prêmio Jabuti, pela tradução anotada de *Cimbeline, Rei da Britânia*.

Como pesquisador do projeto, O'Shea pode escolher as peças que vai traduzir, enquanto que a escolha das demais traduções de ficção moderna fica por conta das editoras com as quais trabalha. Desde 1990 já traduziu cerca de 35 obras, conforme se pode notar no quadro 4 abaixo.

Quadro 4 – Obras de José Roberto O'Shea publicadas.

| Ano | Literatura traduzida | Peças de Shakespeare | Outras |
|---|---|---|---|
| **1990** | 1) **Flannery O'Connor.** (1925-1964) *Sangue Sábio.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Siciliano, 1990. (*Wise Blood*, 1952) (Romance/ novela com dialeto do sul dos Estados Unidos) | | |
| **1991** | 2) **Flannery O'Connor.** (1925-1964) *É Difícil Encontrar Um Homem Bom.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Siciliano, 1991. (*A Good Man Is Hard to Find*, 1955) (Contos) | | |
| **1992** | 3) **Christopher Isherwood** (1904-1986). *O Mundo Ao* | | |

[256] *Ilha do Desterro* é um periódico do Programa de Pós-Graduação em Letras: Inglês e Literatura Correspondente da UFSC, publicado uma vez a cada semestre. Sua maior missão é fazer circular os resultados de pesquisas acadêmicas nas áreas de Inglês, Literatura e Estudos Culturais.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | *Anoitecer*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Siciliano, 1992. (*The World in the Evening*, 1954) (Romance) | | |
| **1993** | 4) **James Joyce** (1882-1941). *Dublinenses.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Siciliano, 1993. (*Dubliners*, 1914 -Contos)<br><br>5) **W. H. Auden (1907-1973).** *A Mão do Artista.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Siciliano, 1993. ((*The Dyer's Hand*, New York, 1962; London, 1963; Ensaios sobre teatro, literatura e música) | | "Introduction" e "Selected Bibliography", *Ilha do Desterro*, 30:2. Florianópolis: Ed. UFSC, 1993 |
| **1994** | 6) **Christopher Isherwood** (1904-1986). *O Memorial*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Siciliano, 1994. (*The Memorial*, 1932 - Romance). | | |
| **1997** | | 7) **William Shakespeare** (1564-1616). *Antônio e Cleópatra*. São Paulo: Editora Mandarim/Siciliano, 1997. (teatro) | "Bibliografia Selecionada", in *Antônio e Cleópatra*. São Paulo: Editora Mandarim, 1997. |
| **1998** | | | Organizador de *Antologia de Poesia Norte-Americana Contemporânea*.Santa Florianópolis: Ed. UFSC, 1998, 264 p. (poesia) |
| **1999** | 8) **Thomas Cahill** (1940-) *Como os Irlandeses Salvaram a Civilização*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. 270 p. (*How the Irish Saved Our Civilization*, 1995) (História) | | |
| **2000** | 9) **Harold Bloom** (1930-) *Shakespeare: A Invenção do Humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, 896 p. (*The Invention of the Human*, 1995 - Crítica literária) | | |
| **2001** | 10) **Harold Bloom** (1930-) *Como e Por Que Ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 275 p. (*How to Read and Why*, New York: 2000 - Crítica literária.) | | |
| **2002** | 11) **Robert S. Wistrich** | 12) **William Shakespeare** | "Performance e inserção |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | (1945-) *Hitler e o Holocausto*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.<br><br>13) **Retradução/Revisão: Flannery O'Connor** (1925-1964) *Sangue Sábio.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora ARX, 2002 – 1ª. ed. São Paulo: Editora Siciliano, 1990. (*Wise Blood*, 1952)<br><br>14) **R. W. B. Lewis** (1917-2002). *Dante.* Trad. José Roberto O'Shea.Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002, 221 p. (*Dante*) Biografia | (1564-1616). C*imbeline: Rei da Britânia.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002 (Prêmio Jabuti: Menção Honrosa, 2003) (*Cymbeline: King of Britain* - teatro) | cultural: *Anthony and Cleopatra* e *Cymbeline, King of Britain* em português). In: *Cimbeline: Rei da Britânia.* São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. |
| **2003** | 15) **Retradução/Revisão Flannery O'Connor.** (1925-1964) *É Difícil Encontrar um Homem Bom.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: ARX, 2003. 1ª. ed. São Paulo: Editora Siciliano, 1991. (*A Good Man Is Hard to Find*, 1955)<br><br>16) **Harold Bloom** (1930-) *Gênio*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003. (*Genius, A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds.* New York: 2003) | | |
| **2004** | 17) **Russell Shorto** (1959 -) *A Ilha no Centro do Mundo*: *A história épica da Manhattan holandesa*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004 (*The Island at the Center of the World* - História)<br><br>18) **Harold Bloom** (1930 -) *Hamlet: Poema Ilimitado*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004. 319p. Inclui texto integral de *Hamlet*, traduzido por Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. (*Hamlet: Poem* | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | *Unlimited*, New York, 2003 – Crítica Literária) | | |
| **2005** | 19) **Robert MacFarlene** *Montanhas da Mente: História de um Fascínio.* Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005. (*Mountains of the Mind*, 2003 – Literatura de viagens)<br><br>20) **Harold Bloom** (1930 -). *Onde Encontrar a Sabedoria?* Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005 (*Where Can Wisdom Be Found? Where Shall Wisdom Be Found?* New York: 2004). A Edição de bolso (brochura) saiu em 2009. | | |
| **2006** | 21) **John Berendt** (1939 -) *Cidade dos Anjos Caindo.* Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetica, 2006 (*The City of the Falling Angels*, 2005 - romance)<br><br>22) **Harold Bloom** (1930 -) *Jesus e Javé; Os Nomes Divinos*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2006 (*Jesus and Yahweh: The Names Divine*, 2005).<br><br>23) **Tony Hendra** (1941 -) *Frei Joe: O Homem que Salvou Minha Alma.* Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2006. (*Father Joe: The Man Who Saved My Soul*, 2004 – livro de memórias) | | |
| **2007** | 24) Trad. José Roberto O'Shea. *A Armadura de São Patrício.* Salvador: UFBA, 2007. | 25) **William Shakespeare** (1564-1616).*O Conto do Inverno*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2007. ((*The Winter's Tale* - teatro) | |
| **2008** | 26) **Joseph Conrad** (1857-1924) *No Coração das Trevas.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2008, 140p. **(***Heart of Darkness*, | | **James Joyce**. (*The Sisters*) "As Irmãs". Da 2ª. ed. de *Dublinenses* pela Siciliano de 1994. In: *A New Ireland in Brazil*. Laura P. Z. Izarra |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 1902) (nome na capa, há a apresentação do tradutor, sua biografia vem abaixo da do autor)<br><br>27) **Tony Judt** (1948-2010, historiador inglês) *Pós-Guerra: uma história da Europa desde 1945*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008. (*Postwar: A History of Europe Since 1945*. Penguin Press, 2005 - História). | | & Beatriz Kopschitz (edit.) São Paulo: Humanitas, 2008. |
| **2009** | 28) **Richard Yates** (1926-1992) *Foi Apenas um Sonho*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. (*Revolutionary Road*, 1961 - Romance) | | |
| **2010** | 29) **Sheridan Le Fanu** (1814-1873, escritor irlandês) *Carmilla: A Vampira de Karnstein.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010. **(***Carmilla* 1872 – romance gótico) | 30)**William Shakespeare** (1564-1616). *O Primeiro Hamlet: In-Quarto de 1603*. Org. e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010, 184p. (também com a biografia do autor e do tradutor) (*Hamlet, The First Quarto, 1603*- teatro | **Org. de José Roberto O'Shea e** M. L. Borges. *Filosofia e Literatura.* Florianópolis: Bernúcia, 2010. 151 p. |
| **2011** | 31) **Chevy Stevens** (escritor canadense) *Identidade Roubada*. Trad. José Roberto O'Shea. Sao Paulo: Arqueiro, 2011. (*Still Missing*, St. Martin's Press, 2010 - romance) | | |
| **2012** | 32) **Pat Conroy** (1945 -) *A Mansão do Rio*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Record, 2012, 584p. (*South of Broad*, 2009 - romance)<br><br>34) **James Joyce** (1882-1941) *Stephen Herói.* Org. e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012, 214p. (*Stephen Heroe* - romance)<br><br>35) **James Joyce** (1882-1941) (*Dubliners*) *Dublinenses*. Org. e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012, 208p. (Retradução de *Dubliners*, 1914) 1ª. ed., 1993, pela Siciliano) | 33)**William Shakespeare** (1564-1616). *Péricles, Príncipe de Tiro*. Trad. José Roberto O'Shea.São Paulo: Iluminuras, 2012. (*Pericles, Prince of Tyre* - teatro) | |

O quadro nos possibilita visualizar que José Roberto O'Shea começou sua trajetória como tradutor publicando, de 1990 a 1997, sete obras pela Editora Siciliano.

Antes do lançamento da segunda tradução de *Dubliners* no Brasil em 1993, O'Shea já havia publicado três obras: o romance *Sangue Sábio* em 1990 e a coletânea de contos *É Difícil Encontrar Um Homem Bom*, em 1991, ambas de Flannery O'Connor; e mais um romance, *O Mundo ao Anoitecer*, de Christopher Isherwood, em 1992. Segundo nos relatou o próprio O'Shea, a idéia da tradução de *Dubliners* surgiu a partir de uma conversa com o editor Pedro Paulo de Senna Madureira, então recém contratado da editora Siciliano para cuidar da expansão das publicações da editora[257]. Pedro Paulo havia lido a tese de doutoramento de O'Shea quando este ainda se encontrava nos Estados Unidos e propôs-lhe que, ao voltar ao Brasil, publicasse sua tradução da obra de O'Connor, objeto de sua tese. Também o comissionou a traduzir duas obras de James Joyce para o português, querendo que se encarregasse da tradução de *Dubliners* e de *A Portrait of the Artist as a Young Man.* No entanto, considerando que a tradução das duas obras de Joyce demandaria um longo tempo de pesquisa e tradução, O'Shea apenas aceitou a tarefa de retraduzir *Dubliners*, indicando para o trabalho de retraduzir *A Portrait* o nome da professora Bernardina da Silveira Pinheiro, sua conhecida de muitos anos como professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e que, em meados da década de 1980, havia realizado pesquisas de pós-doutorado sobre a obra de James Joyce em Londres e em Dublin.

O'Shea começou, então, em 1990, a lidar com a tradução a que daria o nome de *Dublinenses*. Constante do volume com a tradução publicada em 1993, há o paratexto do tradutor sobre os procedimentos utilizados para traduzir a obra. Nele O'Shea agradece o apoio que recebeu para a tarefa, mencionando o local e a data:

> Concluindo, o tradutor agradece a valiosa colaboração do Dr. Weldon Thornton, joyceano de renome internacional e professor de literatura inglesa da University of North Carolina, em Chapel Hill, nos EUA. Agradece, também, o apoio dos colegas do Departamento de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina que, em Colegiado, concederam-lhe vinte horas semanais em seu Plano Individual

[257] Cf. HALLEWELL, 2005, p. 669.

de Trabalho, para pesquisa e realização da tradução. E agradece, ainda, a decisiva contribuição de sua revisora, companheira de todas as horas.

*J. R. O'Shea*

Florianópolis, dezembro de 1991[258]

Podemos então concluir que o *habitus* de José Roberto O'Shea para traduzir *Dubliners* em 1991 está constituído tanto por seus estudos acadêmicos de doutorado na universidade norte-americana de North Carolina como pela sua atuação como professor e pesquisador da Universidade Federal de Santa Catarina. Desse modo, diferentemente da tradução de *Dublinenses* por Trevisan, a tradução de O'Shea vai estar informada tanto pelo seu *habitus* com a tradução de textos de O'Connor marcados pela diversidade dialetal quanto pelas suas condições de produção como pesquisador acadêmico.

Em artigo sobre a tradução da diversidade linguística, o trabalho de O'Shea em sua tese de doutoramento foi analisado e elogiado pelo professor Pedro M. Garcez Ghirardi como exemplo no enfrentamento de se "transcriar" um texto de "tensão interdialetal social"[259]:

> Sobre a prática da tradução frente ao desafio de se transcriar um texto com grande tensão interdialetal social em sua construção, é relevante para a presente discussão o trabalho de tradução e de doutoramento de O'Shea (1989). Trabalhando na tradução de *Wise Blood*, novela de Flannery O'Connor, escritora do sul dos Estados Unidos, O'Shea debateu-se criativamente para compor o texto brasileiro em *Sangue Sábio* (lançado pela editora Siciliano). Sem a diversidade dialetal social (e regional) que pontua toda a obra em seu texto de partida, o texto brasileiro perderia um recurso evidente de criação artística. O'Shea foi deliberadamente buscar ferramentas na Sociolingüística Laboviana, de modo que pudesse criteriosamente tomar decisões que possibilitassem a recomposição dos efeitos engendrados pela tensão interdialetal no texto em inglês de forma acessível ao leitor de **PB**. [português brasileiro, como explicitado no artigo[260]]

---

[258] O'SHEA, José Roberto. "Dublinenses, a tradução". In JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 15-16.

[259] GARCEZ, Pedro M. "Diversidade Lingüística: Considerações para a Tradução". In: *Trab. Ling. Aplicada*, Campinas, (33):59-70, Jan./Jun, 1999, p.65.

[260] GARCEZ, op. cit. p. 62.

A “transcriação” em português do Brasil observada por Garcez na tradução de *Wise Blood* por O’Shea também pode ser verificada em *Dublinenses*, especialmente em contos que apresentam as variedades do inglês hibérnico falado na Irlanda, consideravelmente influenciado pelo gaélico[261] e reproduzido por Joyce no discurso de alguns de seus personagens. Observem-se estes exemplos em cotejo, em que o discurso característico da fala coloquial de Dublin apresenta considerável influência do irlandês gaélico, com palavras muitas vezes emprestadas sem tradução, adicionando um vigor expressivo e emoção à fala de seus personangens, notadamente no conto “Ivy Day in the Committee Room”, quando os simpatizantes políticos de Parnell se congregam para conversar e beber cerveja na Sede do Comitê. Lá esta o personagem Old Jack, o zelador, conversando sobre o problema do alcoolismo de seu filho com Mr. O’Connor, um jovem angariador de votos para o partido, que está ali passando o tempo e fumando seu cigarro:

| James Joyce: “Ivy Day in the Commitee Room”, p. 133-134[262]. | José Roberto O’Shea: “Dia de hera na sede do comitê”, p. 124-125[263]. |
|---|---|
| ‘Ah, yes,’ he said, continuing, ‘it’s hard to know what way to bring up children. Now who’d think **he’d turn out like that! I sent him** to the Christian Brothers and I done what I could for him, and **there he goes boozing about**. I **tried to make him someway decent**.’<br>He replaced the cardboard wearily.<br>‘**Only I’m an old man now I’d change his tune for him**. **I’d take the stick to his back and beat him while I could stand over him** – as I done many a time before. The mother, you know, she **cocks him up** with this and that…<br>‘That’s what ruins children,’ said Mr. O’Connor.<br>‘To be sure it is, ’said the old man. ‘**And little thanks you get for it, only impudence**. **He takes th’upper hand of me** whenever he sees **I’ve a sup taken**. What’s the world coming to when sons speaks that way to their fathers?’<br>‘What age is he?’said Mr. O’Connor.<br>‘Nineteen,’ said the old man.<br>‘Why don’t you **put him to something**?’<br>‘**Sure, amn’t I never done at the drunken bowsy** ever since he left school? “**I won’t keep** | - É mesmo – disse ele, retomando a conversa -, é difícil saber criar um filho. Quem diria que **ele acabaria nisso! Mandei ele estudar** no Christian Brothers, fiz o que pude por ele, e agora **anda por aí enchendo a cara**. Eu bem que **tentei colocar ele na linha**.<br>Voltou a guardar o pedaço de papelão, com um gesto cansado.<br>- **Se eu num fosse agora um velho, eu endireitava ele. Eu descia a bengala nas costas dele; arrebentava ele**, como cansei de fazer. A mãe, o senhor sabe, **mima ele** com isso e aquilo...<br>- É isso que estraga os filhos – disse O’Connor.<br>- É mesmo – disse o velho. – **E em troca a gente só recebe patada**. Toda vez que ele vê que **tomei um trago**, **abusa de mim**. Onde é que esse mundo vai parar, com os filhos tratando os pais assim?<br>- Quantos anos ele tem? – perguntou O’Connor.<br>- Dezenove – disse o velho.<br>- Por que você não **manda ele trabalhar**? |

[261] Cf. WALES, Katie. *The Language of James Joyce*. New York: St. Martin’s Press, 1992, p. 7-25.
[262] JOYCE, James. *Dubliners*. London: Penguin Popular Classics, 1996.
[263] JOYCE, James. *Dublinenses.* Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 124-125.

| | |
|---|---|
| **you**," **I says**. "**You must get a job for yourself**." **But, sure, it's worse** whenever he gets a job; he drinks it all' | **- Já mandei! Nunca sustentei a bebida dele**, desde que deixou a escola. ***Num vou te sustentar***, **eu disse pra ele**. ***Trate de arrumar emprego***. **Mas acontece que é pior** quando ele arruma emprego, pois gasta tudo o que ganha em bebida. |

Nesse trecho, a "transcriação" de O'Shea equivale a marcar a oralidade discursiva em português brasileiro, acompanhando o linguajar também marcado do personagem Old Jack no conto original. De fato, expressões como "Mandei ele estudar", "anda por aí enchendo a cara", "tentei colocar ele na linha", "se eu num fosse agora um velho, eu endireitava ele. Eu descia a bengala nas costas dele; arrebentava ele", "E em troca a gente só recebe patada", "tomei um trago, abusa de mim", "manda ele trabalhar", "*Num vou te sustentar*, eu disse pra ele. *Trate de arrumar emprego*" constituem representações muito próximas do linguajar coloquial brasileiro no uso popular que normalmente faz do pronome pessoal subjetivo "ele" em posição de objeto, quando a norma seria utilizar o pronome oblíquo "o": mandei-o estudar, eu o endireitava, arrebentava-o. Também a escolha de "a gente" em vez de "nós" e expressões de colorido metafórico como "enchendo a cara, endireitava ele, descia a bengala nas costas dele, só recebe patada, tomei um trago, abusa de mim" são típicas da fala popular, além do uso da contração da preposição "para" em "pra" e a transformação do advérbio de negação "não" em seu correspondente fonético "num", que atestam a intervenção do tradutor na composição do discurso do personagem em sua tradução.

A intervenção de O'Shea também fica visível quando não traduz o nome da escola para meninos "Christians Brothers" ou o pronome de tratamento de Mr. O'Connor, criando o que Theo Hermans denomina de "anomalia discursiva" (*discursive anomaly*), uma vez que a "voz do Tradutor", co-produtora do texto original, ali interrompe sua voz e deixa transparecer a outra voz narrativa[264]. Todas essa escolhas e intervenções do tradutor colocam em evidência sua agência textual na tradução de *Dubliners*, em que não temos outras referências para análise a não ser as características textuais de seu ato tradutório. Mas a descrição da agência tradutória de O'Shea não se esgota nessas especificidades textuais. Também pode-se inferir o seu papel como tradutor de Joyce nos seus paratextos,

[264] Cf. HERMANS, Theo. "The Translator's Voice in Translated Narrative". In *Target*, 8 (1), 23-48, 1996, p. 41.

ou “metatextos”, como prefere José Roberto O’Shea chamar os prefácios e notas explicativas que insere para compor a sua obra traduzida.

Nesse aspecto paratextual ou “metatextual”, a edição de *Dublinenses* de 1993, pela editora Siciliano, oferece a palavra de O’Shea na “Introdução do tradutor”, um texto de dez páginas, dividido em dois segmentos intitulados: “*Dubliners*, a obra” e “*Dublinenses*, a tradução”. No primeiro segmento, O’Shea explica como Joyce consegue publicar a sua primeira obra em prosa. Reinterpreta *Dubliners* ao leitor a partir do primeiro estudo crítico sério sobre a obra de Joyce realizado por Harry Levin em *James Joyce: A Critical Introduction*, obra publicada em 1941. O’Shea utiliza a edição revista e ampliada da obra de Levin de 1960 para compor sua interpretação, ao lado de outras obras de relatos biográficos como a biografia de Richard Ellmann (1959), as cartas de James Joyce coletadas por Stuart Gilbert (1957) e o livro de Stanislaus Joyce sobre seu irmão, *My brother’s keeper*, de 1958. Essa apresentação do autor é importante para iniciar o leitor nos estudos joyceanos, uma vez que vai apresentar muitos dos temas tratados nos contos que traduziu. Já na segunda parte da “Introdução do tradutor”, O’Shea, oferece um pouco da teoria que informa sua prática tradutória em prosa, iniciando o leitor nas discussões dos estudos da tradução literária nos conceitos teóricos de John Dryden (*paraphrase*) e de Peter Newmark (tradução semântica e tradução comunicativa).

O’Shea afirma que sua abordagem tradutória é “predominantemente semântica, i. e., estética”[265]. Esclarece que objetivou a preservação do idioleto do autor, seguindo a “tradução semântica” proposta por Peter Newmark em *Approaches to translation* (1981), que tende a ser mais literal e preservar a polifonia:

> Não cabe aqui discutir o estilo literário extremamente complexo e sofisticado de James Joyce. Basta ressaltar que a tradução procura observar o elemento mais vital desse estilo – o domínio total da polifonia, especialmente evidenciado na riqueza das inflexões presentes nas falas dos personagens. Assim, na tentativa de transferir os efeitos estéticos do coloquialismo presente nos diálogos dos dublinenses, nesta tradução, os desvios das prescrições gramaticais (bem como as variações ortográficas)

[265] JOYCE, 1993., p. 14.

> observadas no discurso de certos personagens são absolutamente propositais.[266]

A agência paratextual de O'Shea prossegue nesse texto introdutório ao fornecer ao leitor as razões de suas escolhas tradutórias na "tentativa de preservar o 'mundo' do texto original". Para isso, vai evitar traduzir ou adaptar os nomes próprios, ou de acidentes geográficos, de ruas e parques, de frações monetárias e de elementos culturais irlandeses, como as bebidas típicas, as associações, as danças folclóricas, os nomes de periódicos e de obras ainda não traduzidas ao português. Também para manter a "eufonia" e a "realidade da ficção original", escolheu não traduzir os pronomes de tratamento (*Mr.* e *Mrs*, por exemplo). Quanto à tradução dos diálogos presentes nos contos, O'Shea explica que tentou traduzir seguindo os "desvios gramaticais e os coloquialismos presentes no original", aproximando-os do discurso oral no emprego livre que faz de pronomes oblíquos e de regências verbais e nominais em sua tradução. Também explica que utiliza as formas abreviadas "pra", "pro", "tá", "tava" e "cadê", além de certas interjeições para dar um "realismo fonológico" aos diálogos. Sua intervenção também vai ocorrer na pontuação gráfica e na repetição de palavras e sons, para tentar reproduzir a cadência e a musicalidade da prosa de Joyce.

Os efeitos dessa agência paratextual de O'Shea se evidenciam na visibilidade que o tradutor alcança com essas explicações ao leitor. É o *habitus* do professor e tradutor que marca o projeto tradutório de O'Shea. Suas decisões e sua interpretação para a obra de Joyce fazem parte de sua "teoria" para a tradução literária, que envolve a tentativa de máxima aproximação do texto de Joyce justamente pela recriação literária em português. Sua agência textual e paratextual apresenta, portanto, as características da co-autoria artística do tradutor que associa sua prática à pesquisa e reflexão acadêmica.

Outra particularidade da agência tradutória de O'Shea é o seu intenso trabalho extratextual, na publicação de artigos, entrevistas e palestras sobre as traduções que realiza.

Em entrevista a *Cadernos de Tradução* em 1999, O'Shea vai associar o seu trabalho tradutório com os textos de Flannery O'Connor e de Joyce ao seu trabalho de tradução da peça de Shakespeare, *Antônio e Cleópatra* que havia publicado em 1997. Quando lhe foi perguntado como havia lidado com a questão dos dialetos na tradução de *Dublinenses* e de

[266] JOYCE, 1993, p. 14.

*Antônio e Cleópatra*, José Roberto O'Shea vai associá-la ao seu *habitus* já informado pela tradução dos textos de O'Connor:

> *JRO*: A questão do dialeto em tradução é extremamente complexa e não há fórmulas mágicas. De um lado, não se pode ignorar o dialeto, pois sabemos, pelo menos desde Bakhtin, que a fala é o componente decisivo no processo de construção de um personagem. De outro lado, substituir, pura e simplesmente, o dialeto que consta de um original por outro, regional, prontamente identificável no idioma/cultura de chegada pode provocar distorções, resultados inesperados, por exemplo, gerando comicidade onde se espera haver suspense. Mais uma vez, a estratégia do tradutor é pautada pela situação dramática em si. Diante de um personagem cujas variantes lingüísticas expressam – caracterizam -, nitidamente, a sua condição sociocultural, o tradutor tenta produzir *efeitos textuais* semelhantes ao do original, seja por meio de desvios ou de afirmação da norma culta, dependendo, obviamente, da classe social e da formação cultural do falante em questão. Vale lembrar que, em se tratando de ficção, tanto para o autor quanto para o tradutor, a questão dialetal está a serviço da arte, da inventividade, e não da dialetologia. Flannery O'Connor, por exemplo, em ensaios e cartas, nega qualquer preocupação com a acuidade dialetal do discurso de seus personagens, e chega a afirmar que eles não falam, por exemplo, qualquer dialeto do leste do Tennessee. Para O'Connor, o objetivo da variação lingüística é *caracterizar* o personagem, e provocar efeitos textuais. No meu entendimento, o mesmo vale para a tradução.[267]

O'Shea eleva o papel do tradutor de obras literárias ao mesmo nível do autor, como recriador de "efeitos textuais" para "caracterizar" os personagens. Não está comprometido com o estudo dos dialetos em si, mas com a verossimilhança da realidade ficcional que traduz.

Em sua nova versão de *Dubliners* publicada em 2012, porém, O'Shea procede a várias alterações no que concerne à tradução dos diálogos, como podemos observar neste trecho do conto "Dois Galãs". As expressões alteradas e suas correspondentes no texto original foram realçadas na tabela para melhor visualização:

---

[267] Cf. "Entrevista: José Roberto O'Shea" in: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 1, n. 4, 1999, p. 391-400.

| Joyce: “Two Gallants”, 1914[268] | O’Shea: “Dois Galãs”, 1993[269] / O’Shea: “Dois Galãs”, 2012[270] |
|---|---|
| ‘She was... a bit of all right,’ he said regretfully.<br>He was silent again. Then he added:<br><br>‘**She’s on the turf now. I saw her** driving down Earl Street one night with two fellows with her on a car.’<br><br>‘I suppose that’s your doing,’ said Lenehan.<br>**‘There was others at her before me,**’ said Corley philosophically.<br>This time Lenehan was inclined to disbelieve. He shook his head to and fro and smiled.<br><br>‘You know **you can’t kid me**, Corley,’ he said.<br><br>‘Honest to God!’ said Corley. ‘**Didn’t she tell me herself**?<br>Lenehan made a tragic gesture.<br>‘Base betrayer!’ he said.<br>As they passed along the railings of Trinity College, Lenehan skipped out into the road and peered up at the clock.<br>‘Twenty after,’ he said.<br>‘Time enough,’ said Corley. ‘She’ll be there **all right**. I always **let her wait a bit.**’<br><br>Lenehan laughed quietly.<br>‘Ecod! Corley, you know how to take them,’ **he said.**<br>‘I’m up to all their little tricks,’ Corley confessed.<br>‘But tell me,’ said Lenehan again, ‘are you sure you can bring it off all right? You know it’s a ticklish job. **They’re damn close on that point.** Eh?... **What**?<br><br>His bright small eyes searched his companion’s face for reassurance. Corley | - Ela até que era... legal – disse em tom de remorso.<br>Calou-se um instante e então acrescentou:/.Então acrescentou:<br>- Ela agora **tá na vida.**/ Ela agora **está na vida fácil**. Uma noite dessas **eu vi ela/eu a vi** descendo a Earl Street num carro com dois sujeitos.<br>- E você tem alguma culpa no cartório, suponho – disse Lenehan.<br>- Ela teve outros antes de mim – retrucou Corley assumindo um ar filosófico.<br>Dessa vez Lenehan estava inclinado a não acreditar. Balançou a cabeça para um lado e para o outro e sorriu.<br>- Você **não me engana**, Corley – ele disse. / -Você **sabe que não me engana**, Corley – ele disse.<br>- Juro por Deus! – exclamou Corley. – **Ela mesma me contou**! / **- Ela mesma não me contou?**<br>Lenehan fez um gesto trágico.<br>- Que descarada! – exclamou.<br>Ao passarem diante da amurada do Trinity College, Lenehan desviou os passos até o meio da rua e olhou o relógio.<br>- Vinte minutos – ele disse.<br>- Tem tempo de sobra – disse Corley. – Ela vai esperar. Eu sempre **deixo ela** esperando um pouco. / - Ela vai esperar. Eu sempre **a deixo** esperando um pouco.<br>Lenehan riu baixinho.<br>- Deus do céu, Corley, você sabe mesmo lidar com elas! – **exclamou**./ **- ele disse**.<br>- Conheço todas as manhas delas – Corley confessou.<br>- Mas, escuta – disse Lenehan novamente -, você tem certeza de que vai conseguir tudo o que pretende? É um assunto meio delicado, você sabe. Elas são **fogo na roupa** nesse assunto./ Elas são **muito fechadas** nesse assunto. Hein?... O **que me diz**?/ O **que você me diz**?<br>Seus olhos pequenos e brilhantes buscavam segurança no rosto do companheiro. Corley |

[268] JOYCE, James. *Dubliners*. London: Penguin Popular Classics, 1996. p. 56-57.
[269] JOYCE, James. *Dublinenses.* Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 61-62.
[270] JOYCE, James. *Dublinenses.* Org. e trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2012, p. 56-57.

| | |
|---|---|
| swung his head to and fro as if **to toss aside an insistent insect**, and his brows gathered.<br><br>'I'll pull it off,' he said. 'Leave it to me, **can't you**?' | sacudiu a cabeça para a frente e para trás como que para espantar um inseto teimoso e franziu o cenho.<br>- Vai dar tudo certo – ele disse. – Deixa comigo, **tá bom?**/ Deixa comigo, **está bem**? |

Na nova tradução de O'Shea, o diálogo entre os dois personagens, Lenehan e Corley, apresenta menos desvios da norma culta, o que provoca novos efeitos para a descrição dos personagens no conto. A condição sociocultural dos personagens parece se elevar nessa nova versão de *Dublinenses* de O'Shea. Segundo o tradutor[271], considerando que as marcações foram excessivas nos diálogos da sua tradução de 1993, tentou se aproximar mais do texto de Joyce e fazer as correções que estivessem mais de acordo com sua nova leitura interpretativa de *Dubliners*. Também levou em conta o fato de haver utilizado outro texto-fonte[272] e mais aparatos críticos e teóricos sobre a obra de Joyce para a tradução de 2012. Também nesse aspecto, vemos o *habitus* do tradutor pesquisador informando sua agência tradutória textual: em artigo para o *ABEI Journal* de 2009, O'Shea explica a escolha que fez dos títulos para *Dublinenses*, em que propõe que a liberdade de escolha do tradutor baseada na interpretação do conto como um todo. Também leva em consideração o efeito que o título terá para o leitor brasileiro. Ao traduzir o título do conto "A Painful Case", interpretou o "caso" como sendo da mesma dimensão de uma "tragédia", o que explica a sua condição de "epifania" joyceana. Então deu-lhe o título de "Um Caso Trágico" em sua tradução de 1993. Percebemos então que, para O'Shea, a tradução que realiza não é literal ao texto joyceano mas à interpretação que elege para o conto. Também nesse artigo[273], O'Shea propõe uma conceituação para a atividade tradutória como um constante e construtivo processo dialético de revisão, realizado não só pelo próprio tradutor, na releitura palavra a palavra do texto original, mas também pela que é realizada em conjunto com seus revisores. Para O'Shea, a opinião de seus revisores lhe proporciona "uma intensa experiência intelectual e artística", mesmo que suas objeções sejam por ele refutadas.

[271] Comunicação pessoal com José Roberto O'Shea em 18/09/2012.
[272] JOYCE, James. *Dubliners*. An Illustrated Edition With Annotations. Ed. John Wise Jackson & Bernard McGinley.New York: St. Martin's Press, 1993.
[273] O'SHEA, José Roberto. "Translating James Joyce's *Dubliners*: Confronting Literalness and Revision". In *ABEI Journal* (São Paulo), v.11, p. 73-76, 2009.

No que se refere aos títulos dos contos, O'Shea também vai alterá-los para a nova versão de *Dublinenses*. Então, "Um Caso Trágico" vai ser alterado para "Um Caso Triste", evidenciando esse processo revisional a que alude no artigo e que fundamenta sua "revisão" de *Dublinenses* em 2012. Também os títulos "Cópias" e "Argila", presentes na tradução de O'Shea de 1993 para "Counterparts" e "Clay", vão se transformar respectivamente em "Duplicatas" e "Barro", num aprofundamento da sua agência tradutória como processo interpretativo.

Em termos paratextuais, a nova versão de *Dublinenses* de O'Shea, lançado pela editora Hedra, traz em seu projeto gráfico a indicação do importante papel de O'Shea como tradutor literário no Brasil: seu nome vem junto do título da obra disposto numa faixa de cor alaranjada que, ao dividir os dois nomes de James Joyce, representados por tipos de impressão com letras em entalhes artísticos, coloca em relevo a co-autoria do tradutor numa possível integração entre autor e tradutor.

Além da tradução e dos paratextos de O'Shea, agora indicados não como "Introdução do tradutor", mas como "Introdução, por José Roberto O'Shea", com seu nome impresso em todas as páginas do artigo, a nova edição de *Dublinenses* também conta com um apêndice com a tradução de três cartas de James Joyce em que o autor discorre sobre sua coletânea de contos, na tradução de Alexandre Barbosa de Souza. O volume apresenta a informação sobre a edição consultada por O'Shea para a tradução desta nova edição.

Segundo O'Shea, como já havia publicado sua tradução de *O Primeiro Hamlet - In-Quarto de 1603* pela editora Hedra, em 2010, foi convidado pelo editor Bruno Costa a lançar uma segunda edição de *Dublinenses*, uma vez que a edição pela Siciliano se encontrava esgotada. O'Shea sugeriu ao editor da Hedra também lançar uma tradução sua de *Stephen Hero*, o manuscrito de Joyce publicado postumamente correspondente ao que O'Shea denomina de "Ur-Retrato" em versão brasileira, em alusão ao *Ur-Hamlet* que provavelmente originaria o *In-Quarto de Hamlet*. Aproveitando "o ano joyceano" em que foi lançada a nova tradução de *Ulysses* no Brasil, por Caetano W. Galindo, O'Shea se destaca ao sugerir, organizar e traduzir seu *Stephen Herói*, numa clara evidência de sua agência extratextual como incentivador da retradução e de traduções da obra de Joyce ainda inéditas em português brasileiro. Seu papel de tradutor visível, textual e paratextualmente competente, e extratextualmente persuasivo na tradução literária no Brasil, vem sendo

exercido de maneira constante não somente na publicação de novas traduções da obra de Joyce e de Shakespeare mas também em seu trabalho como tradutor profissional de textos históricos, de crítica literária e da ficção moderna.

De fato, José Roberto O'Shea tem buscado aliar seus conhecimentos acadêmicos dos estudos de tradução e de teoria literária à sua prática como tradutor profissional. Como se pode constatar na tabela de sua produção tradutória, traduziu obras importantes do crítico norte-americano Harold Bloom. Assim, a edições traduzidas por O'Shea proporcionam a incorporação de textos traduzidos por outros tradutores brasileiros, como Carlos Alberto Nunes e Jorge Wanderley, nos excertos citados por Harold Bloom em *Shakespeare: A Invenção do Humano* (2000). Também em sua tradução *Hamlet: Poema Ilimitado*, da obra do mesmo Harold Bloom, há a tradução integral da peça shakespeariana por Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, o que configura uma maior visibilidade também do trabalho desses tradutores ao integrarem, em conjunto, o trabalho tradutório de O'Shea.

O trabalho de O'Shea no projeto acadêmico amparado pelo CNPq "Traduções Anotadas da Dramaturgia Shakespeariana"[274] amplia a sua agência e visibilidade como tradutor e professor pelo fato de sua tradução *O Conto do Inverno* (2009) ter sido levada ao palco com sucesso e além disso, ter sido escolhida para fazer parte do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE/2009), que realizou a compra da edição e a distribuiu às bibliotecas das escolas da rede pública que oferecem o ensino fundamental e médio[275].

---

[274] O contexto geral da pesquisa de José Roberto O'Shea com o fomento do CNPq são os Estudos da Tradução de/para teatro. O projeto "visa realizar uma tradução anotada que seja (1) literária, isto é, no extremo, em verso e poética; (2) teatral, ou seja, que possa ser encenada, falada e significada no palco, lado a lado às demais linguagens que constroem uma encenação; e (3) lexicalmente compreensível, sem ser desnecessariamente domesticada". Dos projetos já concluídos constam *Antônio e Cleópatra*; *Cimbeline: Rei da Britânia*; *O Conto do Inverno*; *Péricles, Príncipe de Tiro* e *Primeiro In-Quarto de Hamlet*. O texto dramático em andamento no projeto é a tradução de *The Two Noble Kinsmen* (1613-14), de autoria de William Shakespeare e John Fletcher. (Fonte: currículo na Plataforma Lattes de José Roberto O'Shea). Em entrevista a Marilena Moraes (*Jornal Plástico Bolha*, 2009), O'Shea explica que "o projeto surgiu no início dos anos 90, no âmbito do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh), então filiado à UFMG. Era consenso à época que existia uma necessidade premente de novas traduções da dramaturgia shakespeareana. Uma colega do Centro, a profa. Margarida Rauen, havia acabado de traduzir *Julius Caesar*, em prosa, para uma montagem em Curitiba. A partir desse fato, fez-se a opção por traduzir mais uma das chamadas peças *romanas*, e *Anthony and Cleopatra* foi a escolhida. Tal escolha se deveu também a outro critério: começar pelas peças menos frequentemente traduzidas." Entrevista disponível em: < http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb26/entrevista.htm>. Acesso em 30 out. 2010.

[275] Para entender a relevância da distribuição da tradução de José Roberto O'Shea aos leitores em âmbito escolar, seriam necessários estudos junto aos professores da rede pública, os principais agentes do ensino da literatura com textos teatrais traduzidos, sobre as condições de uso dos livros constantes do acervo disponibilizado pelo PNBE na formação de seus alunos.

O “capital” social e acadêmico que José Roberto O’Shea tem associado ao seu *habitus* como tradutor o tornam um verdadeiro agente da tradução literária na medida em que, ao divulgar sua teoria de tradução em paratextos, ensaios e entrevistas, como ele a emprega sistematicamente em suas traduções de textos da grande literatura e da ficção moderna, confere grande visibilidade ao trabalho do tradutor e aos estudos da tradução literária. Para O’Shea, “*tradução* é um complexo processo hermenêutico que envolve leitura, pesquisa, interpretação, escritura, revisão e reescritura”. Vai sistematizar a aplicação desse conceito nas traduções que faz das peças de Shakespeare: primeiramente na seleção do texto a ser traduzido entre as diversas edições disponíveis; depois seleciona as fontes de pesquisa para a anotação que abranjam aspectos do texto, do contexto, da *performance* e da tradução. Só então dá início ao processo tradutório em si, escolhendo os versos decassílabos para os pentâmetros iâmbicos do original e preocupando-se com o aspecto sonoro e da *situação de enunciação* do texto. Cria então um estranhamento da linguagem teatral com o emprego proposital de pronomes “tu” e “vós” nas peças shakespeareanas que traduz, mas seguindo o esquema rímico do original, num processo de estilização da vida real. Procede então às anotações do texto à medida que traduz. A seguir, após a revisão feita por seus colaboradores, procede à reescritura empreendida de maneira dialógica com a revisão empreendida. Somente então vai encaminhar o texto à editora.

Como pudemos perceber nas análises que fizemos com os excertos da obra de Joyce, é esse mesmo o procedimento que O’Shea utiliza na tradução da prosa literária. Escolhe os textos de Joyce que vai traduzir, seleciona as fontes de pesquisa e os *copy texts* (os textos de base) para as traduções; toda a pesquisa vai fazer parte de seus prefácios e notas paratextuais abrangendo os aspectos de texto, contexto, de *performance* (no tratamento que dá à tradução dos diálogos) e dos estudos de tradução. Seu processo tradutório em si está sempre voltado à aproximação do texto do autor, não na literalidade, mas na criação de uma “realidade ficcional” levando em conta a interpretação que dá à obra para significar no contexto brasileiro. Finalmente, no processo de revisão por terceiros, em que, respeitada a sua competência como tradutor e pesquisador acadêmico, O’Shea tem a liberdade de aceitar ou não as objeções de seus revisores para proceder a reescritura. Esse também foi o caso da sua recente tradução do romance de Pat Conroy, *South of Broad* (2009) em que teve a liberdade de escolher como deveria tratar o diálogo dos personagens

adolescentes na obra. Entendeu que a realidade ficcional do texto original demandava uma aproximação das falas dos personagens jovens às características do linguajar em nível mais relaxado dos jovens brasileiros. De fato, em *A Mansão do Lago*[276], sua versão publicada em 2012 pela Record para *South of Broad*, mantém as características marcantes de um linguajar vulgar, muitas vezes chulo, em contraste com a do discurso do narrador em primeira pessoa, que não apresenta desvios da norma culta em seu relato.

No que concerne à sua agência como tradutor de duas obras de James Joyce, pode-se dizer que José Roberto O'Shea tem proporcionado ao autor irlandês o mesmo lugar de destaque que seu *habitus* tem proporcionado a Shakespeare nos estudos de tradução literária no Brasil. E com a indicação que O'Shea fez do nome da professora Bernardina da Silveira Pinheiro para ser a segunda tradutora de *A Portrait of Artist as a Young Man*, lançado um ano antes de seu *Dublinenses*, podemos estender o papel de José Roberto O'Shea como sendo o de incentivar a pesquisa e a tradução de obras de James Joyce no ambiente acadêmico a partir da década de 1990. É o que vamos tentar demonstrar com o estudo das traduções realizadas pela professora Bernardina na próxima seção deste capítulo.

[276] O curioso na publicação dessa tradução no Brasil é que, apesar de ter sido traduzido por um tradutor de Joyce e ser publicado no ano em que várias outras obras de Joyce foram lançadas, inclusive nas duas traduções de O'Shea, o volume não apresenta em suas orelhas ou contracapa nada que revele a visível intertextualidade da obra para com o *Ulysses* de James Joyce, fato mais divulgado na orelha do volume da edição original norte-americana, ou mesmo nos *websites*. Talvez a competição no comércio editorial possa indicar a falta desse aspecto em a *Mansão do Rio* ou ainda a falta da maior participação do tradutor na edição do livro. Segundo O'Shea, a obra foi traduzida a pedido de Luciana Villas Boas da editora Record, mas o livro demorou a sair. A editora deu-lhe total liberdade para traduzir, mas O'Shea nada teve a ver com a decisão de alterar as orelhas com as informações paratextuais da obra.

## 3. 7 Bernardina da Silveira Pinheiro[277]: *Um Retrato do Artista Quando Jovem* (1992) e *Ulisses* (2005)

> As ciladas do mundo eram suas formas de pecado. Ele sucumbiria. Não sucumbira ainda mas sucumbiria silenciosamente, num instante. Não sucumbir era difícil demais, demais: e sentia o declínio silencioso de sua alma, como o seria em algum instante futuro, sucumbindo, sucumbindo mas ainda não sucumbido, ainda não sucumbido mas prestes a sucumbir.
> (*Um Retrato do Artista quando Jovem*, traduzido por Pinheiro, 1992, p. 164)

Como no caso de *Dublinenses* de José Roberto O'Shea, a obra *Um Retrato do Artista quando Jovem* lançada pela Siciliano, em 1992, vai marcar a entrada de Bernardina da Silveira Pinheiro como agente da tradução literária nas letras brasileiras.

Mas, enquanto O'Shea inicia sua agência tradutória em concomitância com o início de suas atividades de professor e pesquisador, Pinheiro vai se dedicar a seu trabalho como tradutora depois de se aposentar da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1991, onde ministrava aulas no curso de Letras. Nascida em 1922, no Rio de Janeiro, Bernardina Lea

[277] Bernardina da Silveira Pinheiro em foto do jornal *JB* para o artigo de Alexandre Werneck, "Retrato da Tradutora". Disponível em: <http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>. Acesso em: 27 mai. 2010.

Maria da Silveira Pinheiro diplomou-se em filosofia na antiga Universidade do Brasil, do então Distrito Federal do Rio de Janeiro, em 1949. Em 1952, começou a lecionar no Colégio Pedro II e na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, em 1960. Cursou o Mestrado na Faculdade de Letras na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e prosseguiu sua carreira acadêmica doutourando-se em Letras e defendendo uma tese de Livre Docência na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sobre a densidade semântica na poesia de Gerard Manley Hopkins em 1974. Ao realizar pesquisas de pós-doutorado sobre a obra de James Joyce e especificamente sobre *Ulisses* no University College, em Londres, e em Dublin, em 1986, teve a oportunidade de manter encontros de trabalho, em Oxford, com Richard Ellmann, o importante autor da biografia de Joyce.

Pinheiro tornou-se membro da International James Joyce Foundation e da Escola Letra Freudiana do Rio de Janeiro. Depois de se aposentar como professora Emérita da UFRJ, começou a ministrar cursos de leitura da obra de Joyce a psicanalistas na Escola Letra Freudiana do Rio de Janeiro em função do Seminário XXIII de Jacques Lacan, *Le Sinthome* (1976), em que o psicanalista francês analisa a obra de Joyce. A professora Pinheiro também ministrou aulas semelhantes sobre Joyce em outros cursos particulares.

Em 1992, por indicação de José Roberto O'Shea ao editor da editora Siciliano, Pinheiro publica a sua tradução *Um Retrato do Artista quando Jovem*, numa edição muito parecida com a de *Dublinenses* que O'Shea publicaria um ano depois. O'Shea escreve na orelha do volume sua apreciação da obra de Pinheiro elogiando a qualidade e o esmero da nova tradução produzida por uma joyceana "de mão cheia".

Conhecedora dos idiomas inglês e francês, Pinheiro traduziu vários ensaios para a revista *Letra Freudiana*, em seu número temático de 1993, *Retratura de Joyce: uma perspectiva lacaniana*. Nesse número da revista, além de nomes importantes na crítica joyceana traduzidos por Pinheiro, como o de Frank O'Connor, Richard Ellmann e Harry Levin, encontra-se também a sua tradução do primeiro ensaio narrativo autobiográfico de James Joyce, publicado em Dublin para a revista *Dana* em 1904, com o título de *A Portrait of the Artist*, além de suas *Epiphanies*. Podemos perceber, então, um primeiro movimento na agência tradutória de Pinheiro ao apresentar, 47 anos depois da tradução de José Geraldo Vieira, a retradução de *A Portrait of the Artist as a Young Man* no Brasil. Além disso vai introduzir, com sua tradução colocada lado a lado do original, textos de Joyce até então

desconhecidos em português nos estudos joyceanos e lacanianos, além de ensaio de sua autoria sobre a interpretação que faz do sentimento de culpa expresso pelo personagem Stephen Dedalus na obra de Joyce na visão psicanalítica de Freud e de Lacan.

Uma outra novidade nessa agência textual e paratextual de Pinheiro, é a divulgação que empreende dos estudos lacanianos com suas traduções. Em sua "Introdução da tradutora", Pinheiro esclarece que o texto-base adotado para a sua tradução *Um Retrato do Artista quando Jovem* era "o texto normalmente citado pelos especialistas em Joyce e por Jacques Lacan em seu seminário 'Joyce, le Sinthome'"[278], a edição da obra organizada por Chester G. Anderson. São os ensaios constantes dessa edição crítica de Anderson que Pinheiro vai traduzir na revista *Letra Freudiana*, porque também era desejo de Lacan que os estudiosos de Joyce, nesse viés psicanalítico, dispusessem do aparato crítico de leitura fornecido pela edição de Anderson e que se encontrava então esgotado.

Na "Apresentação" desse número da *Letra Freudiana*, dedicado a artigos sobre Joyce numa perspectiva lacaniana, definem-se as traduções como se constituíssem momentos de "escuta-leitura", como "psicanálise em extensão" e como "clínica do texto do mundo". Refletem ainda os redatores:

> Sobre a atividade tradutória: será como mero esforço editorial que analistas traduzem? Parece-nos que a tradução deve ser pensada como um ato sob transferência: Freud traduziu Charcot; Lacan traduziu (fragmentariamente) Freud; Pound, Eliot e Mallarmé traduziram seus poetas preferidos – a tradução como a melhor maneira de ler.[279]

É, portanto, dentro desse "campo" (no sentido que Bourdieu dá ao termo) de transferência e leitura psicanalítico-literária que devemos entender a formação do *habitus* de Bernardina da Silveira Pinheiro como tradutora. Em que pese o fato de o número da revista contar com uma tradução de um ensaio de Hugh Kenner realizada por Paulo Henriques Britto, o nome de Britto não está citado pelos redatores entre os colaboradores do "cartel" em que se insere Pinheiro, engajados no propósito da revista de formar novos cartéis sobre a leitura da obra de Joyce numa visão lacaniana.

---

[278] JOYCE, James. *Um Retrato do Artista quando Jovem*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 14.
[279] *Letra Freudiana*, Ano XII, n. 13, 1993, p. 7.

Para visualizarmos sua produção literária em relação ao grupo de estudos lacanianos, organizamos o quadro 5 abaixo com as obras traduzidas e publicadas por Pinheiro.

Quadro 5 – Obras de Bernardina da Silveira Pinheiro publicadas.

| Ano | Obras traduzidas | Obra própria | Outras traduções |
|---|---|---|---|
| **1992** | **James Joyce** (1882-1941) *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992. (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916 - Romance)<br><br>Reedição pela Editora Alfaguara/Objetiva, Rio de Janeiro, 2006. | "Introdução da tradutora", in **James Joyce** (1882-1941) *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 9-14. (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916 - Romance) | |
| **1993** | **James Joyce** (1882-1941) *Retrato do Artista*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. In: *Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana*. Rio de Janeiro: *Letra Freudiana*, Ano XII – no. 13, 1993, p. 10-23. (*A Portrait of the Artist*, 1904)<br><br>**James Joyce** (1882-1941) *Epifanias.* Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. In: *Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana*. Rio de Janeiro: *Letra Freudiana*, Ano XII – no. 13, 1993, p. 112-119. (*Epiphanies*, 1968) | | Ensaio: "A tradição e o novo romance", de Maurice Beebe. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. In *Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana.* Rio de Janeiro: *Letra Freudiana*, Ano XII – no. 13, 1993, p. 52-64.<br><br>Ensaio: "Joyce e a metáfora dissociada", de Frank O'Connor. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. In *Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana.* Rio de Janeiro: *Letra Freudiana*, Ano XII – no. 13, 1993, p. 65-69.<br><br>Ensaio: "O desenvolvimento da imaginação", de Richard Ellman. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. In *Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana.* Rio de Janeiro: *Letra Freudiana*, Ano XII – no. 13, 1993, p. 70-77.<br><br>Ensaio: "O artista", de Harry Levin. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. In *Retratura de Joyce. Uma* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | *perspectiva lacaniana.* Rio de Janeiro: *Letra Freudiana*, Ano XII – no. 13, 1993, p. 78-89.<br><br>Ensaio: "As epifanias de Joyce", de Irene Hendry Chayes. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. In *Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana.* Rio de Janeiro: *Letra Freudiana*, Ano XII – no. 13, 1993, p. 120-128. |
| **2001** | | "*Ulisses*: uma paródia moderna da *Odisséia*". In *A Jornada de Ulisses. Palestras de Jacques Aubert no Brasil e outros trabalhos.* Rio de Janeiro: *Escola Letra Freudiana*, Ano XX, no. 28, 2001, p. 15-29.<br><br>"*Ulisses*: Monólogo a Três". In *A Jornada de Ulisses. Palestras de Jacques Aubert no Brasil e outros trabalhos.* Rio de Janeiro: *Escola Letra Freudiana*, Ano XX, no. 28, 2001, p. 149-163. | |
| **2002** | **Laurence Sterne** (1713-1768) *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. Com rev., introd. e notas de Marta de Senna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. (*A Sentimental Journey Through France and Italy*, 1768 - romance) | | |
| **2003** | | "Translating Joyce". In *Interrelations*. Special Issue of *ABEI Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, no. 5, 2003, p. 343-349. | |
| **2005** | **James Joyce** (1882-1941) *Ulisses*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005 (*Ulysses*, Gabler Edition, 1986). Está em sua 2ª. ed. com uma versão em formato digital (*e-book*) | "Introdução", in **James Joyce** (1882-1941) *Ulisses*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. VII-XVI. (*Ulysses*, Gabler Edition, 1986). | |
| **2006** | **James Joyce** (1882-1941) *Um* | "Introdução", in **James Joyce** | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | *retrato do artista quando jovem*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2006. | (1882-1941) *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2006, p. 7-13. | |

A primeira constatação que podemos fazer, ao verificar a lista das publicações coletadas, é que, a não ser pela tradução da obra de Sterne, todas as obras traduzidas por Pinheiro são de Joyce.

Desse modo, o outro estudo de caso na tradução literária das obras de Joyce no Brasil pode ser o emprego de uma abordagem constituida em ambiente essencialmente "lacaniano" em sua retradução, e que parece ser relevante de ser analisada tendo em vista que as traduções de Pinheiro aparecem depois de longas batalhas com os detentores dos direitos autorais da obra de Joyce[280], com um intervalo de 47 anos da publicação da

[280] José Antonio Arantes, tradutor de *Giacomo Joyce* (Iluminuras, 1999) e da obra de Anthony Burgess *Homem Comum Enfim* (1994), trata do que ficou conhecido nos círculos acadêmicos de "O Escândalo de *Ulysses*". Segundo Arantes (1994:299-303), esse escândalo teve início em 1977, quando o neto e herdeiro do espólio de James Joyce, Stephen Joyce, propôs ao acadêmico alemão Hans Walter Gabler o preparo de uma edição corrigida de *Ulysses*. A idéia era chegar ao romance tal como teria sido escrito por Joyce, sem os erros das sucessivas edições. Do conselho criado por Stephen Joyce fazia parte Richard Ellman, o mais respeitado biógrafo do autor, que questionou se o alemão Gabler, sem o conhecimento necessário da língua inglesa, seria a pessoa certa para empreender tal tarefa. Questionaram também os métodos do editor alemão que, com a ajuda dos mais avançados computadores, estaria se perdendo num intrincado cotejo de manuscritos, textos datilografados, provas tipográficas e várias edições de *Ulysses*. O exaustivo e custoso trabalho de Gabler resultou na introdução de cerca de cinco mil alterações ao texto de *Ulysses*, um texto que, afinal, Joyce jamais veria ser publicado. As alterações incluíam desde mudanças na pontuação e substituições de palavras até a mudança de nomes de pessoas reais da Dublin de 1904. Segundo Arantes, as objeções dos acadêmicos caíram no vazio, mas a polêmica se acirrou e veio a público quando o texto corrigido passou do meio acadêmico para o meio editorial. O *Ulysses* de Gabler saiu em 1986, com divulgação em mídia internacional. Porém, foi duramente criticado por John Kidd, acadêmico da Universidade de Virgínia, nos Estados Unidos. Em 1988, Kidd contestou, no *New York Review of Books*, as alterações de Gabler e também seus métodos de cotejo. Gabler, por sua vez, ignorou as críticas (toda a polêmica é objeto do detalhado estudo de Julie Sloan Brannon em *Who Reads Ulysses*, de 2003). O texto "corrigido" vendeu milhões de cópias em todo o mundo e foi o texto utilizado para a nova versão francesa de *Ulysses*, de 2004 (com o aceite de Stephen Joyce, é claro) e por Bernardina da Silveira Pinheiro para a retradução do *Ulisses* no Brasil em 2005. Especula-se, portanto, que entre os motivos que levaram o neto de Joyce a propor ao editor alemão uma edição corrigida do *Ulysses* está o alongamento do período em que ainda estariam vigentes seus direitos autorais sobre a obra, que deveriam expirar em 1 de janeiro de 1992. Desse modo, Stephen Joyce deixaria de lucrar com a venda dos exemplares e apenas uma edição substancialmente nova justificaria, em termos legais, a renovação dos seus direitos autorais, que agora terão validade até 2027 para a edição Gabler (BRANNON, 2003, p. 57). Já o primeiro *Ulysses* de 1922 entraria em domínio público apenas em 2012, devido a acordo firmado na União Européia em 1996, que estendeu por mais 20 anos os direitos autorais da obra (BRANNON, 2003, p. 78). A partir de 1996, o neto de Joyce começou a exigir quantias astronômicas e a perseguir com processos as tentativas de retradução da obra, restringindo-as para que não infringissem seus direitos autorais no espólio do qual é titular há 25 anos.

tradução de José Geraldo Vieira, *Retrato do Artista quando Jovem* (1945) e 39 anos depois do *Ulisses* de Antônio Houaiss (1966).

Podemos inferir, a partir disso, que sua agência tradutória apresenta grande interesse não somente aos estudos da tradução literária em prosa, mas também aos estudos joyceanos e, por extensão, aos estudos irlandeses.

No que se refere a outras traduções de não-ficção realizadas, também o fez de artigos de comentadores de Joyce para serem publicados em revistas dedicadas a estudos de linha lacaniana.

Na revista *Letra Freudiana* de 1993, podemos ter idéia da agência extratextual da tradução que Bernardina fazia de textos sobre a crítica joyceana e sobre teoria literária. Traduziu artigos de Maurice Beebe, Frank O'Connor, Richard Ellmann, Harry Levin, James Joyce (*Epiphanias*), Irene Hendry Chayes. No mesmo número da revista, Bernardina contribuiu com duas traduções de textos de Joyce e com um ensaio. A primeira tradução é a de *A Portrait of the Artist* (1904) de James Joyce, um texto narrativo mesclado de epifanias em que Joyce compõe um auto-retrato para ser publicado numa revista *Dana* de Dublin. Joyce reescreveria esse texto como *Stephen Hero*. Bernardina o traduz como *Um retrato do artista* (1993). A tradução tem o original ao lado, de maneira a espelhar o original à página da direita. As seis páginas desse texto se apresentam, portanto, de maneira inovadora em termos de apresentação de texto em prosa e foi traduzido a partir da edição crítica de *A Portrait of the Artist as a Young Man* organizada por Chester G. Anderson[281], em 1968. Nesse número da revista, os comentaristas de Joyce que foram traduzidos são citados por Lacan. A segunda tradução são as *Epiphanias* de James Joyce, e o artigo intitula-se "Sentimento de culpa em Stephen Dedalus: Freud/Lacan.

Uma outra constatação, na análise do quadro, é que, excetuando-se os paratextos constantes em suas traduções, o único artigo relacionado especificamente ao seu fazer tradutório publicado fora do circuito dos estudiosos de linha lacaniana foi em 2003, como contribuição à *ABEI Journal*, publicação brasileira em língua inglesa sobre estudos irlandeses. Em seu artigo "Translating Joyce"[282], para essa edição especial do periódico,

---

[281] PINHEIRO, Bernardina da Silveira. "Ulisses: uma paródia moderna da Odisséia". In: *Escola Letra Freudiana: A Jornada de Ulisses*, Ano XX, no. 28, 2001, p.15-29 (Rio de Janeiro).

[282] PINHEIRO, Bernardina da Silveira. "Translating Joyce". In *Interrelations*. Special Issue of *ABEI Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, no. 5, 2003, p. 343-349.

Pinheiro comenta sobre aspectos da sua tradução da obra de Joyce e cita dois teóricos que embasariam a reflexão sobre o seu fazer tradutório. Em seus dois parágrafos iniciais, cita dois ensaios constantes na coleção organizada por Schulte & Biguenet, em 1992, *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. No primeiro parágrafo, resume o ensaio de Friedrich Schleiermacher, "On the Different Methods of Translating", e no segundo, o de José Ortega y Gasset, "The Misery and Splendor of Translation". Pinheiro não se posiciona sobre qual dos dois "únicos" caminhos possíveis a serem seguidos pelo tradutor, dos apontados por Schleieirmacher, ela escolheria, mas que o teórico alemão aconselharia ao verdadeiro tradutor a seguir a segunda opção com mais frequência, ou seja, a de "deixar o leitor em paz tanto quanto possível e levar o escritor em direção ao leitor"[283].

No segundo parágrafo de seu artigo, Pinheiro reflete sobre o ensaio de Ortega y Gasset, em que o pensador considera o ato de tradução como um "exercício utópico" e "impossível", característico da capacidade humana de inventar e se lançar a projetos que são irrealizáveis, mas que não se configura como argumento contra o possível esplendor da tarefa do tradutor. Pinheiro afirma que o ensaio de Ortega y Gasset a ajudou a enfrentar o desafio de traduzir as obras de Joyce, tarefa que sempre também considerara impossível. Dessa forma, quando recebeu o convite da editora Siciliano para traduzir *A Portrait of the Artist as a Young Man*, e depois *Ulysses*, de Joyce, afirma que tinha a mesma idéia em mente[284].

Parece que, ao traduzir Joyce, Pinheiro se defrontou com o dilema de Schleiermacher de escolher entre ser "fiel" a Joyce ou ao leitor. Quer ao mesmo tempo que seu texto transfira, via tradução, o estilo do autor irlandês ao público leitor do século XXI, no contexto da sua leitura do texto joyceano. É o que podemos inferir de sua entrevista a Alexandre Werneck[285], anterior ao lançamento em 2005 de seu *Ulisses*:

---

[283] In PINHEIRO, 2003., p. 343: 'In "On the Different Methods of Translating" Friedrich Schleiermacher finds only two possible paths to be followed in translating: "either the translator leaves the writer alone as much as possible and moves the reader toward the writer, or he leaves the reader alone as much as possible and moves the writer toward the reader". After discussing the two possibilities, he concludes that the second option "is far higher and more nearly perfect when compared to the former," and counsels the true translator to use it more often so as to replace the other which, in his opinion, "is of a dubious nature and in many ways ineffective".

[284] Ibid., p. 344.

[285] WERNECK, Alexandre. "Retrato da tradutora". Matéria publicada na versão digital do *Jornal do Brasil* : *JB Online* de 03/10/2004. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>. Acesso em: 02 set. 2010.

> - Aceitei o desafio de traduzir *Ulisses* porque gostaria que Joyce fosse lido em uma linguagem coloquial, como ele escreveu, diferente da versão atual, que é muito rebuscada. Várias pessoas me diziam que o livro era muito chato. Eu queria fazê-las ver como ele é divertido, na verdade - diz Bernardina, uma doce senhora de 82 anos, voz firme, sentada a uma mesa de um *Irish pub* em Ipanema, um ambiente adequado a uma conversa sobre o escritor irlandês.

Quanto à leitura que faz do texto joyceano, Pinheiro elege a sonoridade como a principal característica da linguagem de Joyce:

> - Joyce tem uma sonoridade maravilhosa. Tinha uma visão muito ruim, enxergava muito mal. Passou por 11 operações na vista. Isso fez com que ele desenvolvesse essa melodia em seu texto - diz ela.

Werneck nos informa sobre a constituição do *habitus* de Pinheiro, na apreciação que tem dos aspectos musicais que destaca no texto de Joyce:

> Criada em um lar letrado, filha da cantora lírica Léia Azeredo da Silveira e do advogado Flávio da Silveira, ela está acostumada ao modelo: discutia poesia francesa à mesa de jantar. Foi estudar inglês porque por ele se apaixonara, mas à revelia da mãe, que preferia a língua de Balzac, por ser mais fácil. Na faculdade, virou professora e, no doutorado, descobriu o poeta britânico Gerard Manley Hopkins. A musicalidade do fazedor de versos levou-a à linguagem melodiosa do fazedor de frases. A tradução de sua obra-prima veio aos poucos, de seu projeto de pós-doutorado, no qual estudou, na Inglaterra, em 1986, o lado psicológico de *Ulisses*, e de leituras com nomes como as psicanalistas Maria Helena Carneiro da Cunha e Renata Salgado.

Entendemos, então, como o projeto tradutório de Pinheiro vai ser diferente do projeto de Houaiss, o qual se alicerçava mais na constituição de um texto de características filológicas e morfo-semânticas de ambiguidade semelhantes às de Joyce em seu *Ulisses*. O de Pinheiro vai, então, estar ligado a aspectos mais estilísticos[286], como a reprodução da

---

[286] Seu artigo "Translating Joyce", parece confirmar essa hipótese: "It is also convenient to keep in mind the importance Joyce attaches to sound. Such is the part it plays in his writings that we may accompany Stephen Dedalus's psychic progress through the effects he lends to this literary device. Besides showing a monophonous quality, in the first chapter, as Joyce depicts the mind of the little boy who is awakening to life,

sonoridade textual, da maneira como os interpreta em sua leitura do texto joyceano, e a características da personalidade do autor como representadas em seus personagens.

Para Pinheiro, os personagens joyceanos são analisados da mesma maneira que pessoas reais são analisadas psicanaliticamente, e da mesma maneira que Lacan analisava o próprio Joyce[287], como neste exemplo em que a tradutora considera a vocação artística do personagem Stephen Dedalus como representada na orquestração de sons do texto joyceano:

| James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916/1968, p.169. | Bernardina da Silveira Pinheiro, *Um Retrato do Artista quando Jovem*, 1992, p. 170. |
|---|---|
| Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form flying above the waves and slowly climbing **the air**. **What did it mean?** Was it a quaint device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, **a hawlike man flying sunward above the sea**, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of **childhood and boyhood**, a symbol of the artist **forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth** a new soaring impalpable imperishable being? | Agora, ao som do nome do fabuloso artífice, ele parecia ouvir o barulho de ondas escuras e ver uma forma alada voando por sobre as ondas e se elevando lentamente **no espaço**. **O que queria dizer aquilo**? Seria aquele um recurso curioso introduzindo uma página de algum livro medieval de profecias e símbolos, **um homem como um falcão voando acima do mar em direção ao sol**, uma profecia do fim que ele nascera para servir e que viera perseguindo através das névoas da **infância e da meninice**, um símbolo do artista **forjando de novo em sua oficina da matéria informe da terra** um novo ser a planar nas alturas impalpável e imperecível? |

O trecho denota a intervenção da tradutora na reorganização das frases sempre que a literalidade na ordem ou na escolha vocabular poderiam comprometer sua busca de palavras que mantenham a sonoridade da repetição de sons em sua tradução. Assim, traduz "the air" por "no espaço". Também a construção interrogativa "What did it mean?" se alonga e produz uma aliteração em /k/ e assonâncias em /e/ e /i/ na tradução por "O que queria dizer aquilo?". As outras alterações que promove na reorganização frasal está a serviço de transferir a musicalidade do autor via aliterações sonoras em "infância e da meninice", "um homem como um falcão voando acima do mar em direção ao sol" e "forjando de novo em sua oficina da matéria informe da terra".

his language becomes polyphonous, orchestral, when the young man discovers he is not to a priest, but wants instead to become an artist." In: *ABEI Journal*, 2003, p. 345.

[287] Uma tradução recente do *Seminário XXIII* de Lacan, em que o autor faz análise da obra de Joyce, é a realizada por Sérgio Laia em LACAN, Jacques. *O Seminário*. *Livro 23* (1975-1976) *O Sinthoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Sérgio Laia e rev. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

Já para o monólogo interior do personagem Bloom em *Ulisses*, Pinheiro argumenta que escolhe palavras curtas em português para traduzir o ritmo em *staccato* que identifica neste trecho do texto joyceano[288]:

| James Joyce, *Ulysses*, 1986, p. 137. | Bernardina da Silveira Pinheiro, 2003, p. 346-347. |
|---|---|
| I was happier then. Or was that I? Or am I now I? Twentyeight I was. She twentythree. When we left Lombard street west something changed. Could never like it again after Rudy. Can't bring back time. Like holding water in your hand. Would you go back to then? Just beginning then. Would you? | Eu era mais feliz então. Ou será que eu era? Ou será que eu sou agora eu? Eu tinha vinteeoitoanos. Ela vinteetrês. Quando partimos de Lombard Street oeste alguma coisa mudou. Nunca pôde ser a mesma coisa depois de Rudy. Não se pode trazer o tempo de volta. É como segurar água na mão. Você voltaria para aquela época? Apenas começando então. Voltaria? |

Pinheiro continua a mostrar, em sua entrevista a Alexandre Werneck[289], o quão influente é a leitura psicanalítica do autor que realiza em sua tradução:

> - Ele se projeta na obra. Acho importante, em uma tradução, principalmente de um escritor como ele, estar familiarizado com o pano de fundo do autor - diz Bernardina, que passou sete dias em Dublin para conhecer os lugares percorridos por ele.
>
> ...
>
> - Ele era atormentado pelo sentimento de culpa, tanto que criou uma personagem totalmente desprovida dela em *Ulisses*, Molly Bloom. Ela é quase uma projeção dele, do desejo dele de vencer a culpa. Assim como Stephen Dedalus, personagem de *Retrato*, ele se achava responsável pela morte da mãe, o que era um absurdo, porque ela morreu de câncer - diz Bernardina, que ainda pretende traduzir textos do escritor americano William Faulkner.
>
> ...

[288] PINHEIRO, Bernardina da Silveira. "Translating Joyce". In *Interrelations*. Special Issue of *ABEI Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, no. 5, 2003, p. 346-347.

[289] Bernardina da Silveira Pinheiro em entrevista a Alexandre Werneck, "Retrato da Tradutora" ao jornal *JB on-line*. Disponível em: <http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>. Acesso em: 27 mai. 2010.

> - São momentos maravilhosos os dessas leituras, porque são pessoas muito interessadas em Joyce. Foi graças a grupos assim que pude testar minha tradução - conta.[290]

Aspectos de seu processo tradutório que, em seu *Ulisses*, iniciou-se pelo último capítulo, "Penélope", a partir de 1998, também são relatados por Werneck na entrevista:

> Desde então, vem traduzindo o texto de uma metralhada só, diante do computador, com a edição original de páginas amareladas e cheias de anotações a lápis que ela mostra orgulhosamente. Processo um pouco diferente do de *Um retrato do artista quando jovem*, feito a mão e entregue à editora datilografado. Neste momento, passa seus dias mergulhada na revisão do trabalho, cujo texto pretende melhorar, mas não mudar uma vírgula do que disse o autor. E há outro elemento: ao voltar de sua pesquisa na Europa, foi convidada pela Letra Freudiana, instituição que estuda a relação entre a psicanálise e a cultura, para fazer seminários e logo se tornou uma interlocutora do Freud e do Lacan por trás de Joyce, na forma do grupo de psicanalistas que acompanhou a tradução. Esses mesmos grupos, que também se envolveram na organização dos *Bloomsdays*, não deixam de ser um reflexo da busca que Bernardina fez pela compreensão psicológica de pelo menos dois personagens: Bloom e Joyce.[291]

O que parece estar imbuído nessa perspectiva tradutória "lacaniana", em termos práticos, é o contrário do que se espera de uma tradução autoral. Para Pinheiro, o tradutor tem que ser apenas o veículo, o transporte para a transferência da psique do autor:

> - Busquei uma fidelidade absoluta. Eu acredito que na tradução de um grande escritor, como esta, não se pode querer criar em cima dele - explica. Mas como traduzir um texto como *Ulisses*, não apenas um calhamaço (a edição atual em português tem 955 páginas), mas também tão particularmente próprio ao inglês, que depende tanto da sonoridade? Torna-

---

[290] Bernardina da Silveira Pinheiro em entrevista a Alexandre Werneck, "Retrato da Tradutora", ao jornal *JB on-line*. Disponível em: <http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>. Acesso em: 27 mai. 2010.
[291] In WERNECK, ibidem.

> se, então, uma negociação entre esse eixo da sonoridade e o eixo do sentido.
>
> - Há, por exemplo, um momento em que ele diz que o personagem penteou o cabelo com *rake fingers*, dedos de ancinho (*e reproduz com a mão o termo*). O texto é tão cinematográfico, que é preciso deixá-lo falar por si só - ensina, professoral.[292]

E dada a diversidade entre as duas línguas, para conseguir implementar seu projeto na prática, a tradutora decidiu levar o leitor para a linguagem de Joyce, escolhendo uma característica da linguagem joyceana que interpretou como a mais pertinente para a "transferência" ao português: a musicalidade do estilo do autor[293]. Temos, então, na agência tradutória de Pinheiro, uma posição teórica de escolha metonímica do que seria o aspecto mais representativo da linguagem do autor para ser reproduzida (ou "transferida") no discurso tradutório.

O ensaio de Garry M. Leonard, "Joyce and Lacan: the twin narratives of History and His[$]tory in the 'Nestor' chapter of *Ulysses*", de 1992[294], pode nos auxiliar a entender essa visão de tradução como ato de transferência metonímica e de tradução como a melhor forma de ler que parece estar presente na agência tradutória de Pinheiro. No artigo, Leonard apresenta a idéia de Lacan da relação metonímica do todo, da história de uma nação em relação à parte, à história pessoal do indivíduo:

> ... a historia de uma nação, assim como a história individual do sujeito, é sempre uma seleção de eventos "reais", organizados numa narrativa ficcional, que promove a unidade mítica e a coerência da "nação" ou do "eu" ao permitir que alguns fatos representem a soma do "que aconteceu". As experiências individuais que desafiam o mito do "eu" são reprimidas, como o são os fatos da história de uma nação que não possam

---

[292] WERNECK, ibidem.

[293] Em "Translating Joyce": Quoting, however, again, Ortega y Gasset's words that "everything truly human is very, very difficult", and, what's more, that "to declare its impossibility is not an argumente against the possible splendor of the translator's task", I decided **to carry my reader to Joyce's language**.

Thus, although I was quite aware of the diversity of both languages, with their own melody, cadence, and rhythm, I have attempted **to transfer** to Portuguese, as much as possible, Joyce's peculiar and outstanding style. **I have, then, preserved Joyce's** repetition of words and connectives, which he used either to suggest the psychic development of Stephen Dedalus, or to lend greater musicality to his language. In PINHEIRO, 2003, p. 347-348. Os grifos são meus.

[294] In CHENG, Vincent J. And MARTIN, Timothy (eds.) *Joyce in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 170-183.

ser lidos como "os símbolos de um destino em marcha" (*Speech and Language*)[295]

Relacionando esse texto ao *habitus* tradutório e à agência extratextual como tradutora de Joyce, verificamos que Pinheiro aceitou traduzir obras que são representativas se consideradas como projeções autobiográficas de Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man* e *Ulysses*. Focaliza seu fazer tradutório na manutenção de elementos sonoros (em assonâncias e aliterações na prosa) e nos elementos rítmicos (aspectos da pontuação na prosa), como pudemos observar nos exemplos de suas traduções *Um Retrato do Artista quando Jovem* e *Ulisses*.

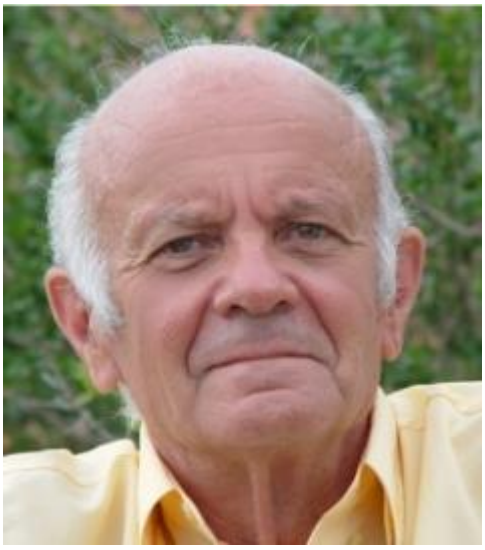
Temos também como exemplo de sua agência extratextual, a divulgação que Pinheiro empreende da abordagem lacaniana para os estudos joyceanos através da citação dos textos-fontes para suas traduções, todos de certa forma abonados por outros tradutores e estudiosos lacanianos.

Em obra recente sobre *Ulysses,* Sean Sheehan (2009) enfatiza o pouco conhecimento que se tem da abordagem lacaniana sobre Joyce no mundo de língua inglesa. Cita os poucos trabalhos de Lacan já traduzidos para o inglês e a dificuldade de se poder ler em inglês obras de crítica lacaniana escrita por joyceanos. Sheehan comenta que nem ao menos a obra de Lacan sobre Joyce, seu famoso *Seminário 23*, "O Sinthoma", foi traduzido para o inglês (SHEEHAN, 2009, p. 112).

A contribuição de Bernardina é relevante, portanto, no sentido de que traz ao Brasil as discussões psicanalíticas sobre Joyce e Lacan na perspectiva da tradução. O estudo de caso de sua obra vai ainda possibilitar que entendamos o processo tradutorio de outro estudioso das obras de Lacan: o professor Donaldo Schüler e sua versão de *Finnegans Wake.* É o que pretendemos apresentar a seguir, na última seção deste capítulo.

[295] Apud Garry M. Leonard, 2009, p. 170-171. ..the history of a nation, like the history of an individual subject, is always a selection of "actual" events, arranged in a ficcional narrative, that promotes the mythical unity and coherence of the "nation" or of the "self" by allowing some facts to represent the sum of "what happened." Individual experiences that challenge the myth of the "self" are repressed, as are those facts in a nation's history that cannot be read as "the symbols of a destiny on the march" (*Speech and Language* 17).

## 3. 8 Donaldo Schüler[296]: *Finnicius Revém* (1999-2003) e *Finnício Riovém* (2004)



"Caleidoscópico é o exercício da leitura. Lemos Joyce e uma plêiade de leitores de Joyce. Joyce exigia que a leitura de *Finnegans Wake* tomasse, ao menos, tanto tempo quanto a elaboração. O congraçamento de leitores nos poupa trabalho. Os leitores estamos empenhados na elaboração de um livro maior que o *Finnegans Wake*, um que abranja outros tempos, outras línguas, outras culturas, tarefa superior à duração de uma vida.

Quem traduz Joyce não se pode abster da obrigação de criar similares aos da língua de origem. Distanciamo-nos com freqüência da literalidade para captar efeitos que ultrapassam significados. Joyce não é nada austero. Tivemos o cuidado de não destruir a jocosidade (para não dizer *joycosidade*). Como não dispomos em português do aparato crítico que se formou ao longo das décadas em torno do texto original, procuramos manter-nos no

[296] Foto de Donaldo Schüler no *website* da União Brasileira de Escritores. Disponível em: <http://www.ube.org.br/biografias-detalhe.asp?ID=244> . Acesso em 08 set. 2012.

> âmbito da língua portuguesa e de línguas muito próximas ao português ao ensaiar o jogo verbal joyciano. Não se espere, nem assim, inteligibilidade completa do texto. Num discurso deliberadamente onírico, luminosidade intensa não se atingirá nunca. Poderá ser recomendável, numa primeira leitura, passar pelo texto sem a preocupação de explorar o que ele esconde. Quem se confia a jogos sonoros, ao ludismo de imagens e idéias, pode ler Joyce com prazer. O retorno assíduo ao texto revelará a gradativa decifração de obscuridades. O texto explica-se a si mesmo. A reflexão nasce aos poucos. Para os interessados, oferecemos análises breves que não pretendem mais do que suscitar o debate. Descobrir Joyce será sempre aventura de cada um."[297]

O último movimento na "aventura" de "descobrir Joyce" neste "caleidoscópico" estudo de caso se realiza com a tentativa de produzir o retrato da agência do professor, tradutor, poeta e ensaísta Donaldo Schüler.

É grande destaque em sua produção literária a versão integral em português brasileiro da última obra de James Joyce, *Finnegans Wake* em cinco volumes bilíngues, aos quais deu o título de *Finnegans Wake*/*Finnicius Revém*.

Schüler também produziu uma adaptação da obra de Joyce ao público infanto-juvenil intitulada *Finnício Riovém*, em que temos a oportunidade de explorar e de nos aproximar da reflexão com "gradativa decifração de obscuridades" dos "jogos sonoros" e do "ludismo de imagens e idéias" de Joyce, amalgamadas por Schüler na cultura brasileira.

Nascido em Videira, Santa Catarina, em 25 de setembro de 1932, o professor Donaldo Schüler constituiu o seu *habitus* tradutório com sólida formação acadêmica. Formou-se bacharel e licenciou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seguiu a carreira como professor e pesquisador tornando-se Livre-Docente pela PUCRS, doutor em Letras e Livre-Docente também pela UFRGS, realizando estudos de pós-doutorado na USP. Atuou como professor titular na área de Língua e Literatura Grega da UFGRS, instituição na qual também lecionou junto às cadeiras de Literatura

---

[297] SCHÜLER, Donaldo. *Finnegans Wake, o romance-rio*. Introdução ao romance *Finnegans Wake/Finnicius Revém, de James Joyce*, traduzido por Donaldo Schüler. Texto disponível em <http://schulers.com/donaldo/>. Acesso em: 08 set. 2012.

Brasileira, Teoria da Literatura e Filosofia Antiga. É professor do Curso de Pós-graduação em Filosofia da PUCRS.

Seu estágio de pós-doutorado na USP foi concluído com a publicação do trabalho *Eros: dialética e retórica*. Tendo já ministrado cursos em nível de graduação e de pós-graduação também nos Estados Unidos, Canadá, Uruguai, Chile e Argentina, em sua extensa produção acadêmica constam livros de ensaios, entre os quais destacamos *Teoria do romance*, *Narciso Errante*, *Eros: dialética e retórica*, *Na conquista do Brasil*, *Heráclito e seu (dis)curso* e *Origens do discurso democrático*. Também publicou vários romances, entre eles: *A Mulher Afortunada*, *Faustino*, *Pedro de Malas Artes* e *Império Caboclo*. Como tradutor, além de *Finnegans Wake*, de Joyce, traduziu tragédias gregas e a *Odisseia* de Homero.

Tendo vivido em Porto Alegre desde a juventude, recebeu a condecoração de Gaúcho Honorário em 1987. Mas a lista de prêmios que recebeu já se iniciara em 1974 quando lhe foi outorgada em Portugal a Comenda do Infante D. Henrique. Em 1998, também recebeu a Medalha de Mérito da Comissão Estadual para Celebração do Centenário da Morte de Cruz e Souza em Santa Catarina, pelo estudo e divulgação do poeta Cruz e Souza.

A partir da publicação de sua tradução de *Finnegans Wake* em 1999, a atividade tradutória de Schüler começa a ser reconhecida. Assim, entre suas várias premiações, destacam-se a de 2000, quando recebeu o Prêmio John Jameson por sua significativa contribuição à difusão da cultura irlandesa no Brasil; em 2003, em Porto Alegre, foi agraciado com o Prêmio O Sul – Correios e os Livros, como o Tradutor do Ano, pela Empresa de Correios e Telégrafos e o Sul – Rede Pampa, também por sua tradução de *Finnegans Wake*. O Governo do Estado do Rio Grande do Sul e a RBS concederam a Schüler o Prêmio Fato Literário 2003, destacando-o como o primeiro dos cinco finalistas na eleição feita por júri especializado em 2003, em Porto Alegre. No ano seguinte, em 2004, a Associação Paulista de Críticos de Arte lhe conferiu o Prêmio APCA 2003 de Melhor Tradução por *Finnegans Wake/Finnicius Revém*, em São Paulo. A Câmara Brasileira do Livro concedeu-lhe o Prêmio Jabuti de 2004, também pela tradução de *Finnegans Wake*. Ainda no mesmo ano, recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria de melhor tradução de 2004, e novamente em 2005 na categoria de literatura infanto-juvenil.

Colaborou com jornais e revistas literárias no Brasil, Portugal e México. Foi patrono da Feira do Livro de Porto Alegre em 2004. Sua principal obra de ficção é *Império Caboclo*, ambientada na época da Guerra do Contestado, ocorrida na região do Irani, atual cidade de Concórdia, no noroeste do estado de Santa Catarina.

Como tradutor, além de *Finnegans Wake*, de James Joyce, realizou a tradução de grandes obras clássicas da cultura grega: *Antígona* e *Édipo em Colono*, de Sófocles; *Sete contra Tebas*, de Ésquilo; *Odisséia*, de Homero; *As Fenícias* de Eurípedes, e *O Banquete*, de Platão.[298]

No quadro 6 abaixo, relacionamos a produção literária de Donaldo Schüler.

Quadro 6 – Obras de Donaldo Schüler publicadas.

| Ano | Obras traduzidas | Obra própria | Outras |
|---|---|---|---|
| **1972** | | 1) *Aspectos estruturais na Ilíada*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, l972. Crítica Literária | |
| **1975** | | 2) *Cobra Norato: escrituraleitura*. Porto Alegre: Graphé, 1975. Crítica Literária | |
| **1976** | | 3) *Carência plenitude – uma análise das sequências narrativas na Ilíada*. Porto Alegre: Movimento, 1976. Crítica Literária | |
| **1978** | | 4) *Os melhores poemas de Affonso Romano de Sant' Anna.* São Paulo: Global, 1978. Poesia.<br><br>5) *Plenitude perdida*. Porto Alegre: Movimento, l978. Ensaio. | |
| **1979** | | 6) *A palavra imperfeita.* Petrópolis: Vozes, l979. Ensaio.<br><br>7) *A dramaticidade na poesia de Drummond.* Porto Alegre: Ed. UFRGS, l979. Crítica Literária. | |
| **1982** | | 8) *A mulher afortunada*. Porto Alegre, Movimento, l982. (ficção)<br><br>9) *A poesia modernista no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Movimento, l982. Ensaio. | |

[298] Informações obtidas do *DITRA*, em verbete publicado em 1 de novembro de 2010 por Gabriela Hessmann e Ronaldo Lima. Acesso em: 20 set. 2012.

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1983** | | 10) *O tatu*. Porto Alegre, Movimento, l983. (Contos)<br><br>11) *O Romance de 30*. Porto Alegre: Movimento, 1983. Crítica Literária<br><br>12) *A prosa fraturada*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, l983. Ensaio. | |
| **1984** | | 13) *Martim Fera*. Histórias de Cordel. Porto Alegre: Movimento, l984. (poesia) | |
| **1985** | | 14) *Chimarrita*. Porto Alegre: Movimento, l985. (ficção)<br><br>15) Schüler, D. & Schüler, J. P. *O astronauta.* (em parceria com João Paulo) Porto Alegre: L&PM, l985. (literatura infantil)<br><br>16) *Literatura Grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, l985. Ensaio. | |
| **1986** | | 17) *Eduardo Guimarães*. Porto Alegre: SEC/IEL, 1986. Ensaio. | |
| **1987** | | 18) *Faustino*. Porto Alegre. Mercado Aberto, l987. (ficção)<br><br>19) *A poesia no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Mercado Aberto, l987. Ensaio. | |
| **1988** | | | "A essência da mulher". In: *Mulher em prosa e verso*, Porto Alegre: Movimento, l988. (poesia) |
| **1989** | | 20) *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. Ensaio. | |
| **1990** | | 21) *Mito ontem e hoje.* Porto Alegre: Ed. UFRS, 1990. Crítica Literária | |
| **1992** | | 22) *Pedro de Malas Artes.* Porto Alegre, Movimento, l992. (Contos)<br>23) *Eros: dialética e retórica*. São Paulo: EDUSP, 1992. Ensaio. | |
| **1994** | | 24) *Império Caboclo*. Porto Alegre, Movimento, 1994. (ficção)<br><br>25) *Narciso errante.* Petrópolis: Vozes, 1994. Ensaio. | |
| **1996** | | | Guilhermino, C. & Schüler, D. *Euclides da Cunha*. Porto Alegre: UFRGS, 1996. Crítica |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | Literária. |
| **1997** | | 26) *Um lance de nadas na épica de Haroldo*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 1997. Ensaio. | |
| **1998** | | 27) *O homem que não sabia jogar*. Porto Alegre: Movimento: 1998. Ensaio | |
| **1999** | 1) **Sófocles**. *Antígona*, Porto Alegre, L&PM, 1999.<br><br>2) **James Joyce** (1882-1941) *Finnegans Wake / Finnicius Revém*, I. 1, James Joyce. São Paulo, Ateliê, 1999. (*Finnegans Wake*, 1939) | | |
| **2000** | 3) **James Joyce** (1882-1941) *Finnegans Wake / Finnicius Revém*, I. 2, 3 e 4, James Joyce. São Paulo, Ateliê, 2000. (*Finnegans Wake*, 1939) | 28) *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000. Ensaio | *Gregório de Matos: Texto e Hipertexto*. Orgs. Donaldo Schuler/Cinara Ferreira Pavani Sagra Luzzatto, 2000 Crítica literária. |
| **2001** | 3) **James Joyce** (1882-1941) *Finnegans Wake / Finnicius Revém*, I. 5, 6, 7 e 8, James Joyce. São Paulo, Ateliê, 2001. (*Finnegans Wake*, 1939) | 29) *Na conquista do Brasil*. São Paulo: Ateliê, 2001. Ensaio. | |
| **2002** | 4) **James Joyce** (1882-1941) *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*, II. 9, 10, 11 e 12, James Joyce. São Paulo, Ateliê, 2002. (*Finnegans Wake*, 1939) | 30) *Origens do discurso democrático*. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2002. | |
| **2003** | 5) **James Joyce** (1882-1941) *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*, III & IV. 13, 14, 15, 16 e 17, James Joyce. São Paulo, Ateliê, 2003. (*Finnegans Wake*, 1939)<br><br>6) **Sófocles.** *Édipo em Colono.* Porto Alegre: L&PM, 2003 (Teatro Clássico)<br><br>7) **Ésquilo.** *Sete Contra Tebas.* Porto Alegre: L&PM, 2003. (Teatro Clássico) | | |
| **2004** | | 31) *Refabular Esopo*. Rio de Janeiro, Lamparina, 2004. Contos<br><br>32) *Finnício Riovém*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. Literatura para jovens.<br><br>33) *A construção da Ilíada*. Porto Alegre: L&PM, 2004. Crítica Literária | |
| **2005** | 8) **Eurípedes.** *As fenícias*. Porto | 35) *Brasil Transverso.*Arte e | "Do Monólogo Interior". |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Alegre. L&PM, 2005. Teatro Clássico. | Cultura em Debate. Porto Alegre: Nova Prova, 2005. Crítica Literária. | In: DUJARDIN, Édouard, *Os loureiros estão cortados*. Trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005, p.7-9.<br><br>"A Alquimia da Tradução". In: MUTRAN, Munira & IZARRA, Laura P. Z. *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 247-260. |
| **2007** | 9) **Homero.** *Odisséia*. Edição bilíngue em três volumes: Telemaquia, vol. I. Regresso, vol. II e Ítaca, vol. III.Trad. do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007. Epopéia clássica. | | |
| **2009** | | 36) *Fronteiras em Confronto*. Porto Alegre: Movimento, 2009. Debates. | |
| **2010** | 10) **Platão.** *O Banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2010. Filosofia | | |
| **2012** | | 36) *Afrontar Fronteiras*. Porto Alegre: Movimento, 2012. Filosofia. | |

Uma primeira constatação que se sobressai no quadro das obras de Donaldo Schüler é o aprofundamento de seus estudos de literatura e filosofia gregas. Iniciando-se em 1972 com a obra *Aspectos estruturais na Ilíada*, até a publicação de *Afrontar Fronteiras*, de 2012, a trajetória acadêmica de Schüler é marcada pelos estudos clássicos literários e de filosofia. Mas é no seu trabalho tradutório com a obra de Joyce que vai agregar as "disposições" filosóficas de seu *habitus*.

A importância dessas disposições filosóficas na agência de Donaldo Schüler está em que podemos estabelecer a ligação dos estudos da filosofia e literatura grega aos estudos joyceanos e de tradução literária. De fato, em sua obra de 2000, *Heráclito e seu (dis)curso*, observamos seus princípios teóricos para a tradução literária. O próprio título, separando a palavra "discurso" de seu prefixo, nos leva à possibilidade de interpretar a reflexão que Schüler perseguirá no livro. Na mesma capa, a foto da estátua *O Pensador*, de Rodin, parece convidar o leitor a ler a obra na atitude reflexiva de seu autor sobre aqueles que

"(dis)correm". E sempre sob a égide dos aforismos de Heráclito, o leitor é convidado a refletir sobre personagens literárias como Hamlet, Fausto, Ulisses, Macbeth, sobre pensadores como Foucault e Lacan, além de pintores como Rembrandt. Fazendo o leitor refletir sobre o poder do estado, da política e da economia no mundo antigo, Schüler também oferece a solução heraclitiana para os problemas que enfrentamos no dia-a-dia moderno:

> O corpo político está doente. A riqueza não contribui para a saúde de Éfeso. Fortunas acumuladas por indivíduos não são postas a serviço do interesse público. A riqueza divide, provoca o sono de segurança falsa, apaga a visão da inconstância, nega o fluir, cria idiotas. Só o percurso da rota ao discurso reúne para fortalecer o todo. No interesse de todos, Heráclito ataca fortunas. Importa que a moeda circule como as palavras para a construção de um espaço comum.[299]

Schüler elege o "Discurso" como aquele que é pleno, mas que não está terminado, como "o que traz à luz e se expande em associações que fluem e refluem em novas vagas de sentido". Nessa lógica da metáfora do fluir heraclitiano, Schüler inclui o fazer tradutório (ou, como podemos inferir, o agente tradutor) como necessário para o fluir do discurso e da tradição:

> Este é o Discurso, a convergência de muitos cursos, a sobreposição de correntes. Os cursos, ao discorrerem, enredam-se e desenredam-se, convergem e divergem no fluir que se refaz. Traduzir é manter viva a tradição, é impedir que o rio se corte em poços, que estagne, que morra. Atravessando a língua de João Cabral, Heráclito soa com timbre novo sem esquecer o dialeto original. O discurso em curso requer a tradução.[300]

Diferentemente dos irmãos Campos, Schüler parece ter uma visão bastante mais "carnavalesca", em termos bakhtiniano, derridiano e lacaniano do que seja traduzir uma obra como *Finnegans Wake*. Interessando-se pela obra de Joyce ao fazer análises comparativas da tradução de Antônio Houaiss, acabou se aproximando das idéias de

[299] SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso.* Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 190.
[300] Ibid., p. 33-34.

recriação de Haroldo de Campos. Vai, no entanto, explorar mais as características de intertextualidade e poliglossia para realizar suas traduções, enfatizando conceitos muitos próprios de interpretação e fidelidade ao texto joyceano.

Assim como Bernardina da Silveira Pinheiro, Schüler também teve o seu *habitus* constituído por estudos psicanalíticos de linha lacaniana. Recebeu sugestões do grupo de estudos psicanalíticos de que participava para a escrita de *Finnicius Revém*[301]. Nesse aspecto, o tradutor diz se ressentir da pouca crítica a seu trabalho tradutório. Só recebeu uma carta de uma professora de Goiás, dizendo-lhe que o problema de sua tradução é que tem muitos "erros" de português![302] Percebe-se assim, o papel de Schüler como agente tradutor em propagar a obra mais difícil e incompreendida de Joyce a um público leitor brasileiro que desconhece as características textuais literárias de *Finnegans Wake*.

Quanto às questões de poder de decisão na atuação do agente tradutor, Schüler relata que a negociação entre Stephen Joyce (neto de Joyce, detentor dos direitos autorais de tradução), e Plínio Martins, editor da Ateliê, não foi fácil. Schüler teve de participar e chegou a conversar com Stephen Joyce. Este, a princípio, não queria dar a permissão para que o livro fosse traduzido ao português em sua totalidade. Schüler, então, além de traduzir o texto, teve um papel importante na mediação entre os outros agentes dessa tradução. Schüler trabalhou na versão de *Finnegans Wake* com a edição inglesa da Faber & Faber, de 1939, edição completa e canônica. O exemplar teve de ser adquirido pela universidade e posto à sua disposição.[303] O projeto editorial deveu-se à iniciativa da Casa de Cultura Guimarães Rosa, em Porto Alegre, que resolveu bancar o projeto "Daimon: *Finnegan Wake*... Um Porto Transcriativo", bem como ao grupo de psicanalistas gaúchos que há anos estudavam Joyce com o tradutor, agregados pelo entusiasmo de Alduísio Moreira de Souza, diretor da casa.

Já quanto aos aspectos de agência textual, o que a crítica ainda parece não ter atentado é para um aspecto dos mais relevantes na versão de Donaldo Schüler em seu *Finnicius Revém*: o humor presente em toda a obra. Além de recuperar em português "brasileiro" essa característica tão presente na comédia joyceana, Schüler o faz de maneira

[301] Conforme comunicação pessoal em entrevista realizada em São Paulo, em 21/09/2012.
[302] Comunicação pessoal com o tradutor.
[303] Informações do texto de Walnice Nogueira Galvão: "A mitopoética de Joyce", *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*, 14 de novembro de 1999, p. 7.

a incorporar o tom jocoso joyceano ao aspecto da brincadeira e diversão já tão intrincada à nossa cultura, do tom carnavalesco da brincadeira e da diversão. De fato, a mistura que Donaldo faz da brincadeira irlandesa com o tom debochado do brasileiro é um dos melhores achados para traduzir o *Finnegans Wake*. Podemos perceber o aspecto humorístico do discurso de Schüler neste trecho inicial do capítulo VIII[304], considerado por Schüler como o mais fácil para o leitor, e que deveria, em sua opinião, ser o escolhido para iniciar uma primeira leitura da obra. O mesmo capítulo foi escolhido pela professora e tradutora Dirce Waltrick do Amarante para ser traduzido em *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce*. A autora considera que sua tradução do capítulo é diferente por ser "uma versão feminina", em que "procura recriar o ritmo do texto", isto é, o acento, as rimas, aliterações e assonâncias, "e não reproduzir simplesmente o ritmo joyciano"[305].

| **O** | **O** |
|---|---|
| tell me all about<br>**Anna Livia**! I want to hear all<br>about Anna Livia. Well, **you know** Anna Livia? **Yes**, of course, we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when **the old cheb went futt and did what you know**. Yes, I know, go on. Wash quit and **don't be dabbling**. Tuck up your sleeves and **loosen your talktapes**. And don't **butt** me – hike! – when you **bend**. Or whatever it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park. He's an awful old reppe. Look at the **shirt** of him! Look at the dirt of it! He has **all** my water black on me. And it steeping and stuping since this time **last wik**. How many goes is it I wonder I washed it? I know by heart the places he likes **to sale**, duddurty devil! Scorching my hand and starving my famine to make his private linen public. Wallop it well with your battle and **clean** it. My wrists are wrusty rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and the **gangres** of sin **in it**! What was it he did a tail at all on Animal **Sendai**? And how long | Conta-me tudo sobre<br>**Ana Lívia**! Quero ouvir tudo<br>sobre Ana Lívia! Bem, **conheces** Ana Lívia? **Açai**, claro, todos conhecemos Ana Lívia. Conta-me tudo. Conta-me agora. É de morrer o que escutarás. Bem, sabes, quando o **velho velhaco fez fiasco e fez o que fez**. Sim, sei, adiante. Lava limpo e **deixa de fazer onda**. Arregaça as mangas e **abre o bico**. Nada de **abaeter** em mim – ai! – quando te **abayas**. O que é que **Tefé** que tresandaram a descobrir o que ele doisdou de fazer no Fuscoix Parque. Trata-se de piolhento pilontra. Olha para a **tamisa** que é dele! Repara a sujeira. Ele preteou todágua **Acala** em minho. E bota e bate já lá vão dias sete de **danúbio a tejo**. Tantos tantos que já nem sei mais quantos. Guardo na mente **os saales** que de seu gosto emporcalha, esse diacho sujo. Ralo os dedos e rolo de fome pra que sua roupa privada **sene** em público. Bate bem na batalha pra clarear. Meus pulsos pulsam e moldam e limpam manchas. Com niéperes de lépera e **ganger**enas de pestemas **in illo**! Ao fim e ao cabo qual foi o rabo desta |

[304] JOYCE, James. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Vol. 3 - Livro I - Cap. 5, 6, 7 e 8 – Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001, p. 256-257.

[305] AMARANTE, 2009, p. 111-112. Dadas as limitações e objetivos do estudo de caso, o estudo de Amarante, assim como o de Galindo, não foi contemplado neste trabalho. Isso não significa negar a importância de sua abordagem, porém sugerir que estudos mais aprofundados poderiam contemplar com maior propriedade a análise da tradução de Amarante, assim como as de outros importantes tradutores de Joyce no Brasil.

| | |
|---|---|
| was he under **loch and neagh**? It was put in the newses what he did, nicies and priers, the King fierceas Humphrey, with illysus distilling, exploits and all. But toms will till. I know he well. **Temp untamed will hist for no man**. As you spring so shall you neap. O, the roughty old rappe! Minxing marrage and making loof. [196] | alma santa junto ao **Sendai**? E quanto tempo jouve **lugnegado** debaixo do lago? Noticiários moselaram o que fez, niesses e preces, o ardente Rei Humphrey com distilações ulíssias, explorações e o resto. Mas tomos o titularão. Sei-o bem. **Tempo que não se toma não se detém pra Ninguém**. Líquido entra, líquido escoa. O rude raptor! Mijando no mitrimônio e fazendo romance! [196] |

O aspecto da feminilidade, representado pela interjeição "O" inicial, também é explicado por Schüler em suas "Notas de Leitura":

> 1. O [196.1-6]
>
> O *O*, posto no vértice do triângulo – símbolo da feminilidade, da trindade (três em um), de um delta fluvial, evoca a origem. O *O* (Ômega é a última letra do alfabeto grego) desencadeia o fluxo verbal que inicia com o *A* de Anna – *rolarrioanna*: rio e runa. O e A, princípio e fim, convergem gráfica e fonicamente em *Autre*, o completamente outro, a totalidade antes da divisão, o silêncio antes da fala, o fundo sombrio, matriz de todos os entes. O A de Anna irrompe no A de Autre como infração, ruptura do silêncio. Anna divide-se em águas, correntes, riachos, rios, fluxos urinários, sangüíneos.
>
> Conta-me tudo. Mas como? Só se o rio congelasse até o fundo, se deixasse de ser rio. Como contar tudo sobre algo que ainda não atingiu a meta, que no seu movimento circular não aponta o fim? Por que falar sobre Anna Lívia, se todos a conhecem? Todos e ninguém. Saber pleno não há.
>
> A fala flui femininamente sem fendas (Molly Bloom) – ao contrário do discorrer masculino, truncado, meditado, contido – e se avoluma em paixão. A fala feminina jorra de um fundo sombrio. O discurso feminino no transcorrer vitaliza, sustenta – ontem, hoje, sempre.
>
> As interlocutoras falam e lavam. Os assuntos, tratados pelo fluir da narrativa revêm como literatura, alquimicamente transformados,

> esplendentes como a roupa purificada pela água do rio. Narrados, acontecimentos se fazem história.[306]

Observamos aqui o discurso filosófico-poético do tradutor. Sua tradução está de acordo com sua "leitura" para o trecho, repleta de referências a rios e à própria obra de Joyce. Em *Finnegans Wake/Finnicius Revém* temos não só a versão de Donaldo Schüler para o *Finnegans Wake* de Joyce, mas uma outra obra literária, alterando o gênero de nota explicativa para o do discurso literário, livre dos academicismos recorrentes na crítica especializada. É, sem dúvida, uma grande mudança em termos de discurso didático na voz do tradutor explicitada em suas notas. Estas se tornam, então, um outro texto literário.

Ainda para o trecho destacado, Schüler vai explicar com seus característicos períodos curtos:

> 2. A IMUNDÍCIA [196.6-24]
>
> No tribunal doméstico, HCE é herói. Não se fala sobre ninguém com isenção. A palavra atua como apologia ou denúncia. HCE comparece secundariamente, na dependência de, como imundícia que emporcalha o corpo de Anna, o centro, mulher que já viveu muito. Outros conflitos confluem, sem excetuar os remotos dissabores que amarguraram a vida do casal real de Ítaca.
>
> Os anos escrevem histórias na roupa que vestimos. Contaminamos o que ao longo da vida tocamos. As nódoas que HCE deixou nos panos alongam-se como runas inquietas na aquosa pele de Anna.[307]

Schüler comenta o texto de Joyce num estilo singular, numa linguagem artística muito próxima do poético. É o discurso do filósofo, daquele que interpreta a realidade a partir do texto literário.

Também verificamos na versão de Schüler o tratamento semântico que deu ao seu texto, da maneira como foram recriados os rios mencionados no texto de Joyce. Schüler aproveita para brincar com a polissemia dos nomes. Por exemplo, a criação do neologismo "abaeter" em consonância com "abayas". Uma simples pesquisa para conhecer a significação dos nomes pode redundar em múltiplas associações. Assim, "abayas" pode

---

[306] In JOYCE, James. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Vol. 3 - Livro I - Cap. 5, 6, 7 e 8 – Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001, p. 299.
[307] Ibid., p. 300.

significar o nome dado a uma túnica preta e longa usada por mulheres em países árabes. “Abaeter” lembra “bater”, mas também “abaetê”. A palavra vem do tupi-guarani denotando uma pessoa sábia, leal e ponderada. “Abaetê” pode também lembrar o seu parônimo “abaité”, um verbo que pode significar vestir, forrar de baeta, ou agasalhar muito. E a palavra também pode ser associada a cidadezinha mineira de Abaeté. Localizada próxima à represa de Três Marias, é cortada pelo Rio Marmelada, rio que, em muitas situações de chuva, causou transtornos à população da cidade devido às suas cheias. Abaeté é também muito conhecida por suas festas de Carnaval e porque lá residem belas mulheres[308].

O clima heraclitiano do discurso tradutório de Schüler foi destacado no trecho:

> “O que é que **Tefé** que tresandaram a descobrir o que ele doisdou de fazer no Fuscoix Parque. Trata-se de piolhento pilontra. Olha para a **tamisa** que é dele! Repara a sujeira. Ele preteou todágua **Acala** em minho. E bota e bate já lá vão dias sete de **danúbio a tejo**. Tantos tantos que já nem sei mais quantos. Guardo na mente **os saales** que de seu gosto emporcalha, esse diacho sujo. Ralo os dedos e rolo de fome pra que sua roupa privada **sene** em público. Bate bem na batalha pra clarear. Meus pulsos pulsam e moldam e limpam manchas. Com niéperes de lépera e **ganger**enas de pestemas **in illo**! Ao fim e ao cabo qual foi o rabo desta alma santa junto ao **Sendai**? E quanto tempo jouve **lugnegado** debaixo do lago?

A palavra “Tefé” pode ser a referência à cidade amazonense localizada a 500 quilômetros de Manaus, às margens do Rio Solimões. “Sendai”, à cidade capital da província de Miyagi no Japão. Esta localiza-se numa estreita faixa costeira entre o Oceano Pacífico e uma zona montanhosa da ilha de Honshu. “Tamisa”, obviamente, faz referência ao rio londrino; mas sem o emprego do acento gráfico, pode ser a aglutinação de Tâmisa e camisa. A mesma associação entre as palavras pode ser imaginada entre gangrena e o rio Ganges para a formação de Gangerenas, na tradução de Schüler.

Outras referências a rios ficam mais aparentes e mais divertidas no contexto do discurso fluvial de Schüler: “danúbio”, “tejo”, “sene”, “in illo”. A palavra “Acala”, do sânscrito, pode remeter ao significado daquilo “que não se move", ou mesmo ao nome do oitavo dos

[308] Fonte: pt/wikipédia.org .

dez passos no caminho do Buda. “Saales”, o nome de uma cidadezinha francesa, combina também com “sene”, o rio Sena, ou com a “cena”, e com sene, nome de uma planta. Portanto, o jogo polissêmico instaurado no texto joyceano é retomado por Schüler, de modo a manter o seu projeto adaptativo para *Finnicius Revém*.

O trecho analisado termina com a adaptação de Joyce para uma frase de Shakespeare em *Júlio Cesar*, que também é atribuída a Chaucer: “time and tide wait for no man” se transforma em “Temp untamed will hist for no man”, com “hist” podendo ser interpretada como a abreviação de “history”. Schüler readapta o dito joyceano para “Tempo que não se toma não se detém pra Ninguém”, e o leitor brasileiro pode ter a sensação de já ter ouvido provérbio semelhante na cultura brasileira. A personificação do pronome “Ninguém” com o uso da maiúscula, pode remeter ao divertido personagem do *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente.

Todas essas apropriações realizadas por Schüler tornam sua obra um trabalho mais de versão, do que de tradução, muito embora todos os termos e jogos de linguagem correspondam quase que de maneira especular ao texto de Joyce. E o fato de sua versão ter sido publicada em volumes bilíngues e ilustrados confere ao trabalho de Schüler a característica de novidade e de obra artística com muita presença autoral. A versão de Schüler é, portanto, um texto paralelo ao texto de Joyce, com marcadas características adaptativas.

Tendo iniciado seu trabalho tradutório com a obra de Joyce depois de ter se aposentado, o trabalho de Schüler com as outras traduções lhe era comissionado por seu prestigio acadêmico como professor de grego no âmbito universitário. Esse capital cultural e simbólico de Schüler lhe propiciou ampla liberdade para recriar o “movimento antibabélico” das 60 línguas que compõem o *Finnegans Wake*. Resolveu o problema de traduzir os termos dessas 60 línguas ao português, substituindo-os pelos falares regionais brasileiros e pelo uso de expressões em espanhol e em francês. Quis fazer uma adaptação brasileira, como traição declarada: faz questão de assumir em suas palestras que os brasileiros estão na periferia e, desse modo, gozam da liberdade de fazer uma adaptação brasileira, a fim de mostrar a nossa diversidade. Essa posição de Schüler parece confirmar a visão de Gentzler (2008) em sua avaliação positiva da característica de “canibalizar” o autor estrangeiro. Dessa forma, Schüler queria um *Finnegans Wake* brasileiro, o *Finnicius*

*Revém*. Para Schüler, as obras de Joyce são perfeitamente traduzíveis em português, pois a linguagem é a personagem de Joyce. Assim, para Schüler, o tradutor não precisa criar paratextos ou versões anotadas. Essa posição de Schüler salienta a outra agência do tradutor de Joyce nos aspectos de co-autoria na produção de retraduções da obra.

Além dos estudos de literatura clássica, os estudos psicanalíticos (de linha freudiana e lacaniana) também tomaram parte na constituição do *habitus* tradutório de Schüler. Teve a oportunidade de participar de estudos em Buenos Aires e em Porto Alegre, cidades bem servidas com estudos sobre Joyce. Para entendermos a constituição do *habitus* de Schüler, passemos à revisão da psicanálise de Lacan em sua interpretação de Joyce.

A obra derradeira de Lacan[309], organizada a partir de suas palestras de 1975 e 1976, para muitos foi de relevância para determinar novos rumos para a teoria lacaniana do "Real" que, antes de seus estudos sobre a obra de Joyce, não era acessível.

Lacan então retoma em suas aulas sobre *O Sinthoma* (1975-76), a sua definição de que o homem é um conjunto trinitário de elementos. Nesse seminário, Lacan explica que o primeiro elemento, o Imaginário, corresponde ao sentido semiótico de realidade, havendo a formação de imagens para a realização dos desejos. O segundo elemento, o Simbólico, corresponde à repressão dos desejos e tem a ver com o aprendizado da linguagem, quando o homem dá nome às coisas. Elegendo a metáfora como o modo de simbolização por paradigmas e a metonímia como o modo de simbolização por sintagmas para entender o signo saussureano, Lacan vai mostrar que o Real, o terceiro elemento de sua teoria, está além do alcance das imagens e dos símbolos, indo além da língua (*lalangue*). Corresponde

[309] No Brasil, a tradução da obra também é recente, de 2007, patrocinada pelo governo francês, organizada pelo Campo Freudiano no Brasil, por Sérgio Laia e com a revisão de André Telles, no Rio de Janeiro e publicada pela Editora Jorge Zahar. O texto dessa obra foi estabelecido por Jacques-Alain Miller, genro de Lacan e autor de outra obra recente (2010) de comentário sobre *O Seminário*. Em suas palestras, Lacan tem como interlocutor o joyceano Jacques Aubert, que dirigiu a "nouvelle traduction" de *Ulysses* em francês, obra publicada pela Gallimard em 2004 e traduzida por uma equipe de 8 tradutores com três tipos de colaboração, além da dele mesmo, e da manutenção de um episódio da primeira versão de 1929 traduzida por August Morel, Valery Larbaud, Stuart Gilbert e pelo próprio Joyce. A equipe foi integrada por três escritores (Tiphaine Samoyault, Patrick Drevet e Sylvie Doizelet), um tradutor literário (Bernard Hoepffner) e três pesquisadores acadêmicos familiarizados com a obra de Joyce (Marie-Danièle Vors, Pascal Bataillard e Michel Cusin) (Aubert, 2004: 1166). O interessante é que Bernardina cita essa obra como sua fonte de pesquisa e seu organizador como seu referente na escolha da versão Gabler da obra joyceana que usou na sua tradução. Um outro grupo de estudos psicanalíticos no Brasil, a Comissão Joyce-Lacan da Intersecção Psicanalítica do Brasil, sediado no estado de Pernambuco, publicou também em 2007, uma coletânea em português de 54 trabalhos apresentados no Simpósio Joyce-Lacan, realizado em Dublin de 16 a 19 de junho de 2005. Todos os artigos do livro remetem mais ao estudo de *Finnegans Wake*. Ao que parece, os estudos lacanianos sobre Joyce no Brasil são bastante profícuos.

ao inconsciente como estudado pelo antropólogo estruturalista Lévi-Strauss, sendo que o indivíduo relaciona-se com esse inconsciente como se fosse para com uma língua estrangeira. Para Lacan, a obra de Joyce, especialmente o *Finnegans Wake*, vai dar acesso a essa outra língua, na medida em que Joyce segmenta frases e quebra palavras, em um progresso contínuo que chega a dissolver a própria linguagem. Joyce, então, por meio da sua arte escrita e da sua decomposição, ao mesmo tempo que oferece um modelo para libertar-se do parasita dominador que é a linguagem, deixa-se invadir por sua polifonia, numa espécie de gozo e de cura de seu sintoma, de sua loucura. É dessa forma que em seu *Seminário 23* (Lacan, 2007), Lacan demonstra como Joyce, não fosse por sua escritura, teria ficado louco como a filha Lucia.

Nos estudos realizados sobre a teoria psicanalítica de Lacan para estudos literários (RICHTER, 2007, p. 1106-1197) e para os estudos joyceanos (MURFIN, 2006, p. 261-279), observamos a possibilidade de trazer para os estudos de tradução uma abordagem de linha lacaniana: aquela em que o tradutor não estaria preocupado em seguir as normas tradutórias, mas estaria, em princípio, atento para dialogar com a linguagem estrangeira do seu próprio inconsciente (que, na teoria de Lacan corresponde ao Outro, ao seu trocadilho "Nom-du-Père") e com a do autor (para apropriar-se da imagem do "outro") através da tradução que produz, uma vez que a relação do desejo do tradutor para com a obra pode corresponder ao que Berman chama de "impulso" tradutório.

É o que parece ser o caso da diálogo que Schüler também realiza entre a linguagem brasileira e a de Joyce em seu fazer tradutório, a que dá o nome de "versão".

No que concerne aos estudos de tradução literária, segundo Siobhan Brownlie (2006, p. 153), uma reinterpretação pode ser feita dentro de um quadro ou dentro de uma abordagem ou leitura psicanalítica. Para Brownlie, uma reinterpretação implica imediatamente uma intertextualidade para com a tradução anterior.

Enquanto os Campos privilegiaram a forma e a informação estética, conforme já explanamos, a proposta de Schüler parece ser exatamente a proposta de tradução de Joyce como autor-tradutor, na medida em que tenta dialogar com o Outro, não só referente à sua própria subjetividade como filósofo mas também com o Outro da sua cultura brasileira.

Dirce Waltrick do Amarante tem outra opinião sobre a diferença entre as traduções dos irmãos Campos e de Schüler:

> Se a tradução parcial dos irmãos Campos parece mais fiel ao espírito da poderosa música verbal do escritor irlandês, a tradução de Schüler revela, no entanto, o arcabouço mítico da obra, algo que é tão fundamental quanto a música.[310]

Infelizmente a autora não nos oferece mais detalhes de como "o arcabouço mítico da obra" de Joyce foi revelado na tradução de Donaldo Schüler.

Em meu artigo de 2004, para o livro *Transcriações: Teoria* e *Práticas*, já considerava que a tradução que Joyce realizou para um fragmento de Anna Livia Plurabelle em italiano, embora contivesse muitas das características de manter a forma, distanciava-se da teoria dos Campos, sendo esta centrada na manutenção formal buscada dentro das possibilidades de variação semântica.

Para finalizarmos a nossa amostra da versão de Schüler, vamos joyceanamente voltar à primeira frase de *Finnegans Wake/Finnicius Revém*[311]:

| | |
|---|---|
| riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.<br>…<br>[3] | rolarrioanna e passa por Nossenhora d'Ohmem's, roçando a praia, beirando ABahia, reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ao Howth Castelo Earredores.<br><br>[3] |

O leitor brasileiro certamente vai reconhecer as intervenções de Schüler para integrar os elementos da cultura irlandesa aos da cultura brasileira. Colocar a baía de Dublin no nosso estado baiano, a Bahia de Todos os Santos, contendo até o promontório irlandês de Howth, a obra de Vico e a devoção a "Nossenhora", é propor uma nova leitura não só de *Finnegans Wake* no Brasil, mas trazer o escritor irlandês para observar o que pode sua obra quando traduzida na agência de Donaldo Schüler. Joyce fala português brasileiro, vem nos buscar para um passeio pelas praias brasileiras e nos conduz até Dublin pela arte de Schüler. O que estava apenas intuído na tradução de *Ulysses* por Antônio

[310] In: AMARANTE, Dirce Waltrick do, *Para Ler o Finnegans Wake de James Joyce: seguido de "Anna Livia Plurabelle"*. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 30.
[311] JOYCE, James. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Vol. 1 - Livro I - Cap. 1 – Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Desenhos Lena Bergstein. Cotia, SP e Porto Alegre: Ateliê Editorial/Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999, p. 30-31.

Houaiss, concretiza-se na agência tradutória de Donaldo Schüler para *Finnegans Wake*. Segundo o próprio Schüler, o que pretendeu fazer em sua versão foi buscar vários regionalismos brasileiros para substituir as muitas línguas representadas no texto original por Joyce.

Schüler assim comenta a obra em seu ensaio de 2005, "A Alquimia da Tradução":

> Lancemos três perguntas: É possível traduzir *Finnegans Wake* de James Joyce? É possível ler *Finnegans Wake*? Como foi possível escrever Finnegans Wake? Deixemo-las rolar como dados heraclitianos, ou como o lance mallarmaico, que jamais abolirá o acaso, confiantes no jogo da vida e dos textos.[312]

Sua visão de tradução parece apontar para a condição do tradutor como o filósofo que está constantemente a indagar-se sobre seus próprios atos de operador da escrita. Como tradutor, considera a tradução como operação de mudança, precedida pelo ato de ler o que foi escrito a partir de outros textos: "Textos constroem-se sobre textos. Qual é o primeiro? Conclusão: a história literária é uma tradição de traduções"[313]. Schüler continua a explanar a sua teoria de tradução literária:

> Na distância aberta entre um texto e outro navegam as significações. A tradução literal, se isso fosse possível, anularia a distância, aniquilaria o sentido. A divergência fomenta a produção literária.
>
> Invenção e tradução concorrem. O escrito revive na reescrita. O cotidiano, venha do presente, do passado ou de antecipações, revive no escrever e no reescrever. Na passagem do cotidiano ao literário ocorrem transformações, vinga a metáfora.[314]

Essa teoria, sempre atrelada ao fazer tradutório que experimenta com Joyce, vai repercutir na sua própria escrita e em sua tradução da epopéia grega de Homero, a *Odisséia*. Lançada em três volumes no formato de bolso pela L&PM de Porto Alegre, cada volume bilíngüe é intitulado assim: *Odisséia I*: Telemaquia; *Odisséia II*: Regresso, e *Odisséia III*: Ítaca. Nota-se um tipo de organização muito semelhante ao de Finnegans Wake/Finnicius

---

[312] In: MUTRAN, Munira & IZARRA, Laura P. Z. *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 247.
[313] Idem, ibidem, p. 249.
[314] Idem, ibidem, p. 249.

Revém, seja pela divisão da obra em partes, seja pela versão ser bilíngue com o texto em grego em projeção espelhada ao texto em português. Os versos vêm numerados em correspondência nas duas línguas, exatamente como estão as linhas do texto de Joyce e sua versão para *Finnegans Wake*. Os três livros vêm acondicionados em uma caixa, e em todos há o nome do tradutor na capa. Sua voz está presente no ensaio introdutório e nos extensos comentários aos cantos da epopéia no final de cada parte. Na última página de cada livro é apresentada uma pequena biografia do tradutor. Sobre sua agência tradutória para a obra de Homero, novamente constatamos a influência de seu trabalho como tradutor de Joyce e seu programa de reinvenção da literatura clássica por meio da tradução. Em seu prefácio à obra, intitulado filosoficamente com uma pergunta, "Por que ler a *Odisséia*?", confirmamos sua insistência no trabalho inventivo e autoral do tradutor:

> Pretendemos nesta tradução, afrouxar a carga sintática e vocabular que abafa vozes juvenis. Mantemos diálogo entre nosso tempo e outros tempos. Tivemos em mira fazer personagens reviverem em nosso dizer coloquial. Se xingam, que xinguem em português. Quisemos criar ritmos livres, não subordinados a modelos, movimentos próximos à mobilidade do hexâmetro homérico. As repetições, lembrança da literatura oral, aparecerem modificadas, moduladas, contornadas em consonância com procedimentos da literatura escrita. Não estranhe Odisseu em lugar de Ulisses. A preservação de Odisseu nos permite reinventar truques homéricos: a invenção e o uso estratégico do nome. Percebida a sonoridade grega, insistimos em sonoridades na tradução. A sonoridade de *Finnegans Wake* bate nas paredes da epopéia de Homero.[315]

Schüler, no mesmo prefácio, ainda nos informa que foi sua opção dividir a obra "em três seções da *nossa Odisséia*: Telemaquia (1-4), Regresso (5 – 12), Ítaca (13 – 24)."[316] Percebemos então, a concretização desse movimento de apropriação e reinvenção na agência tradutória literária.

[315] SCHÜLER, Donaldo. "Por que ler a *Odisséia*?" In:HOMERO, *Odisséia: Telemaquia*, vol. I. Trad. do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p. 7-10.
[316] Ibid., p. 10.

Mas é em sua obra de literatura infanto-juvenil que a inventividade joyce-donaldiana mais se faz presente. Traduzir *Finnegans Wake* lhe deu idéias para realizar seu outro livro de literatura infantil, *Refabular Esopo*.

Elegendo um divertido papagaio nietzscheano e de fala joyceana como narrador, Schüler publicou em 2004 pela editora Lamparina, esse livro de contos *Refabular Esopo* (ou causos, à maneira de Mário de Andrade), apresentando 107 fábulas neste Decamerão brasileiro lítero-animal. A brincadeira já começa nas citações em epígrafe, onde o primeiro animal a falar, o papagaio, é inserido na tradição literária e no discurso filosófico-poético-investigativo-reflexivo iniciado pelas perguntas, o uso de trocadilhos e palavras-valises:

> To be or not to be. (William Shakespeare)
> Tupy or not tupy. (Oswald de Andrade)
> To me or not to me. (James Joyce)
> Tomei ou não tomei. (Papagaio)
> ...
>
> Lero-lero, para que te quero? Moral ou imoral você é na vidirreal. Palavra de papagaio-real! Moral aqui, imoral ali. Imoral outrora, imortal agora. Que tal? Lero-lero! Moral-em-si ou moral-em-ti? Escolhe ou o rabo sencolhe. Meu escopo? Refabular Esopo. Na pele de papagaio-latino com Fedro yo desafino. Na pele de papagaio-nativo reconto o que vivo. Ajeru ajuru jaru juru. Línguas? Falomuitas. Filomenas. Acende o pito que eu repito. Faloaté portugalês em inglês ou chinês. Histórias de leão? Lero-lerei, lero-lerão. Moral em ação é tiro nimarginação. Se moral fecha, que é da brecha? Que venha a escória, viva a história! Estórias...[317]

No mesmo ano de publicação de *Refabular Esopo*, e pela mesma editora Lamparina, Schüler lançou outro livro infanto-juvenil, *Finnício Riovém*, divulgado no *website* editora como sendo uma "adaptação para o público infantil de *Finnegans Wake*, de James Joyce". Em entrevista, Schüler afirmou que sua idéia era trazer o romance de volta às crianças, pois Lewis Carrol havia sido a fonte para Joyce. Na apresentação que faz do livro, o jornalista

[317] SCHÜLER, Donaldo. *Refabular Esopo*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004, p. 5, 11.

Cassiano Elek Machado[318], do jornal *Folha de São Paulo*, define o autor como "o próprio transformador pioneiro de Joyce em Joyce Jr."

Assim Schüler começa a adaptar o capítulo VIII de *Finnegans Wake* em seu *Finnício Riovém*, agora intitulado "As lavadeiras":

> Oh,
> relata-me onde
> foi esse era-uma-vez!
>
> AS LAVADEIRAS FALAVAM de Nossamãe. Conta-me tudo, quero ouvir tudo, conta-me agora, não quero perder nem um si de Sinos – dizia uma. Quero saber cada pé de igarapé – dizia a outra. Nessa febre remo rumo a Roma. É de morrer o que você vai ouvir. E fala claro. Se é pá, fala pá. Pra boca pequena, OlhO grande. E falavam de Nossopai. Bem, cê sabe quando o velho velhaco caiu no buraco e fez o que fez? Lava limpo e deixa de fazer onda. Arregaça as mangas e abre o bico. Trata-se de piolhento pilontra. Falavam de Nossamãe e de Nossopai. Diziam que só a camisa de Nossopai já sujava o Tâmisa todo, que aquilo já não era camisa, era tamisa, de tão imunda. Pra mim fica o serviço sujo, limpar a cara dele com os velhos panos de Verônica. Você esperaque eu Loire os trapos e ainda diga merci? Xingando diziam que ele era um filhodágua, que falava franco em turco. Diziam que Nossopai era muito mergulhoso, que ele levantava o coco até o cocoruto do monte. No cocoruto do Montecaveira elas enxergavam a cabeça de Nossopai, o velho da estranja, o da corcova, ostentando riqueza como um rato do Reno. Noiticiários traziam o que ele fazia. E bota e bate já lá vão dias sete de Danúbio a Tejo. Tantos tantos que já nem sei quantos. Quem lhe encheu o vale de milágrimas? Parece que não foram mais de cem dores de cabeça. Ouvi dizer que ele fez das boas com sua boneca bonançando primeiro e dublinando depois quando a raptou pra sua casa, levando-a por terras traiçoeiras e desviados deltas. Toc-an-tins, Toc-em-mins...[319]

---

[318] FOLHA ILUSTRADA, "James Joyce Jr. - 'Finnegans Wake' ganha versão infantil", São Paulo, 2 de novembro de 2004, p. E 1.

[319] SCHÜLER, Donaldo. *Finnício Riovém.* Ilustrações Cristiane Löff. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004, p. 99-100.

Ainda neste trecho, percebemos a intertextualidade da escrita de Schüler para com a de Guimarães Rosa, colocando o seu fazer transadaptativo ao alcance do leitor brasileiro: "Ísis navegou toda a noite, mais o dia seguinte inteirinho. Chorou muito. Chorou tanto que o rio Nilo encheu ainda mais. Olhou para todos os lá-dos sem ver nem lá nem cá nada que lembrasse caixão. Nonada de nada, viu a danada"[320]. Então todas essas referências a rios e à escrita de Rosa, podemos inferir como o seu projeto de trazer em seu fazer tradutório a inserção da literatura joyceana na literatura roseana criando suas próprias veredas, dado o grande número de referências fluviais. Em entrevista ao mesmo Cassiano Elek Machado, Donaldo Schüler comenta que "uma das fontes de *Finnegans Wake*' é a criança. Como ela não tem padrão linguístico nenhum, tem ampla liberdade para criar", e que "pode ser que as crianças tenham mais sensibilidade para esses procedimentos joyceanos do que os adultos". Defende que, mais do que na temática, é no procedimento linguístico que Joyce se aproxima mais dos infantes. "Ele explora a criança em nós. Não com literatura infantil, distanciando as crianças do mundo adulto, mas enfatizando o lado infantil dos maiores, sobretudo no uso de jogos de palavras". Machado também observa o fato de pegar "a laço o Amazonas que fizera a partir do caudaloso romance-rio do autor irlandês pra transformá-lo em riacho, riacho doce" [321].

Mas essa é uma característica que se pode perceber em quaisquer das palestras de Donaldo Schüler: o seu bom humor ao explanar sobre assuntos sérios, sobre a filosofia e sobre a arte. Sua tradução, em vez de reescritura, poderia talvez ser classificada com o termo "adaptação literal", cunhado por Joaquim Mallafrè para o trabalho de tradução criativa interlinguístico.

Mallafrè não desenvolve as questões de adaptação em nível jakobsoniano intersemiótico e intralinguístico. Seguimos então aqui a terminologia usada por John Milton em seu artigo sobre os Estudos de Adaptação[322], em que considera dois movimentos adaptativos. Seguindo também a distinção de Jacobson (1969), Milton vê as características

---

[320] Idem, ibidem, p. 21.

[321] MACHADO, Cassiano Elek. "James Joyce Jr. - 'Finnegans Wake' ganha versão infantil". In: *FOLHA ILUSTRADA*. São Paulo, 2 de novembro de 2004, p. E 1.

[321] MILTON, John. "Translation Studies and Adaptation Studies" in Anthony Pym & Alexander Perekrestenko, *Translation research projects 2. Intercultural Studies Group*. Tarragona, Spain: Universitat Rovira i Virgili, 2009, p. 58-66. Disponível em: <http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm>. Acesso em 07 mar. 2010.

do tipo de tradução adaptativa, isto é a interlingual, e as características da adaptação propriamente dita, intralingual e intersemiótica (Milton, 2009). Nossa hipótese é, pois, que o trabalho de Schüler para *Finnegans Wake* é primeiramente de tradução adaptativa "literal" para *Finnicius Revém* e depois, o de adaptação propriamente dita, para *Finnício Riovém*, sua obra de literatura infantil. Em ambas as obras de Schüler, consideramos que a maneira tradutiva tem relação com a teoria de reescritura de Lefevere, com o dialogismo de Bahktin e com as teorias intertextuais e psicanalíticas de Kristeva.

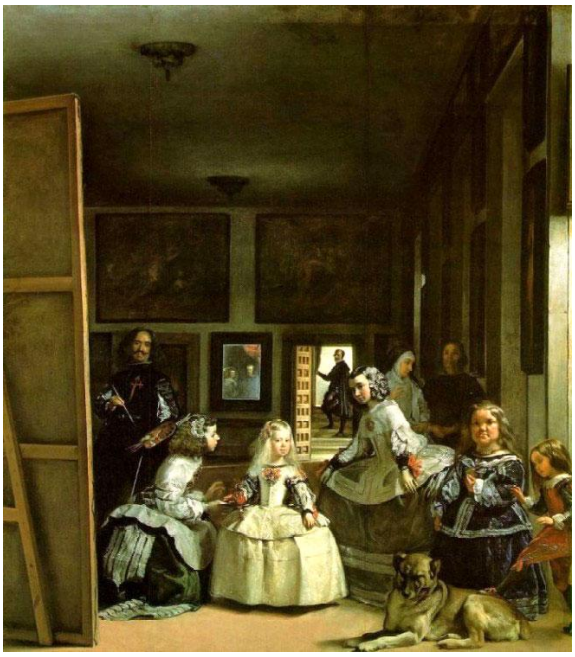
Em seu ensaio "A Alquimia da Tradução", Schüler comenta o trabalho do tradutor:

> ...Babélico é o trabalho do tradutor.
>
> Minha pátria é a língua portuguesa, diz Fernando Pessoa. Observe-se, entretanto que o escritor, ao transgredir fronteiras, provoca o estranhamento, opera como estrangeiro. Vive dentro e fora da língua. Tama distância para reorganizá-la. Lacan dirá que, em Finnegans Wake, a língua inglesa não existe mais. Não sendo o que foi, renasce transformada, trabalho robustamente iniciado pelos irmãos Campos, capitães de outras agressões. Abalada por Gil Vicente, por Camões, por Eça de Queirós, por Machado de Assis, por Guimarães Rosa, a língua portuguesa habituou-se à tradição dos abalos. Quem habita a língua portuguesa, move-se num organismo em transformação. A transgressão, o estranhamento, o exílio, a vertigem é a vida da língua portuguesa. Quem a elegeu como pátria, vive perplexo.
>
> A tradução pode não se dar. Passagens resistentes requerem tratamento cuidadoso. Ninguém determinará dia e hora para a tradução acontecer. Tradução não é só a recuperação do que foi dito em outra língua, é a invenção de uma linguagem que afeta a língua receptora. *Finnegans Wake* não esconde núcleo pétreo, imóvel. Indecisos como as criações de Salvador Dali, monumentos se decompõem, imagens escorrem, conceitos transgridem fronteiras. A verdade do livro está no fluir, na transição, na tradução – alquimia.[323]

[323] In: MUTRAN, Munira & IZARRA, Laura P. Z. *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 258-259.

Se para Schüler o trabalho de Joyce assemelha-se ao de Dali, acreditamos que o trabalho do tradutor "alquimista" poderia ser comparado ao de outro pintor catalão, Picasso[324], quando em 1957 realiza a "versão" do quadro de Velázquez[325]: nela, o próprio pintor/tradutor cresce e se transforma e se integra em seu fazer tradutório.

Reprodução de *As meninas* de Velázquez e de *As meninas* de Picasso.



Diego da Silva Velázquez (1599-1660) é considerado o mais célebre dos pintores do barroco espanhol e um dos maiores talentos da história da arte. Sua habilidade com os pincéis o levou para a vida palaciana na corte do rei espanhol Filipe IV. O artista captou com profundidade o perfil psicológico de seus retratados, bem como as contradições da sociedade espanhola do século XVII. Em sua obra *As meninas* (originalmente chamada *A família de Filipe IV*) é um óleo sobre tela de 1656, e é mundialmente considerada como o auge da pintura Velázquez. O termo português *As meninas* era aplicado às damas de honra da princesa Margarida, representada no centro do quadro. A pintura parece representar uma

[324] Pablo Picasso "Las-Meninas-after-Velazquez-1957". Fonte: http://1.bp.blogspot.com/_nQ4-i5AEj1k/SWIC_mditxI/AAAAAAAABiI/PCsNBKMNm8Y/s400/Las-Meninas-after-Velazquez-1957.jpg . Acesso em 11/12/11.

[325] Diego Velázquez "La Familia de Felipe IV" ou "Las Meninas", óleo sobre tela: 3,18 x 2,76 m. Pintura Espanhola (Século XVII) http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/AsMeninas.html. Acesso em 11/12/11.

cena cotidiana na corte do século XVII. A aparência singela, no entanto, revela uma série de perplexidades que fazem dessa obra, assim como o *Finnegans Wake* na literatura, uma das mais complexas da história da arte da pintura.

Outra semelhança com o *Finnegans Wake* é a sua polissemia em termos de interpretações ou possibilidades de leitura dessa obra. O artista Lucas Jordán afirma que *As meninas* de Velázquez é "a teologia da pintura"[326], frase que indica a complexidade escondida por trás da aparente simplicidade da obra.

Embora ausentes do quadro, o rei e a rainha têm suas imagens refletidas no espelho do fundo. As figuras do casal real estão enevoadas e imprecisas pela sombra desse setor do salão. Ao mesmo tempo, o espelho reflete a iluminação, natural ou artificial, para que Velázquez possa retratá-las.

O próprio Velázquez surge em auto-retrato, assim como Joyce também muitas vezes retrata a si mesmo e a seu próprio ambiente em *Finnegans Wake*. Ainda semelhante a Joyce, podemos inferir pelo quadro que Velázquez utilizava pessoas que realmente existiam e que faziam parte de seu cotidiano para serem retratados em suas obras.

Da mesma maneira como podemos auferir ao trabalho de Joyce características de movimento cinematográfico, o artista sevilhano também parece ter captado o instante em que quase todo o conjunto de personagens parece estar em ação: um instante antes ou depois a imagem seria substancialmente diferente. É um dos motivos pelos quais *As meninas* é considerado um antecedente do impressionismo, assim como outras de suas obras. Essa evolução artística é confirmada pelas seguras e breves pinceladas, em particular no colorido dos rostos e dos cabelos da menina, das jovens e dos anões e nos detalhes de suas vestimentas.

Outras questões levantadas sobre o quadro estariam relacionadas às intenções do artista. Alguns interpretam-no propondo que Velázquez estaria pintando um quadro que glorificaria o espírito do Criador. Também persiste a dúvida de que o espelho seria, na verdade, uma tela. Neste caso, o que pintaria Velázquez? Um auto-retrato? Ou *As meninas*, um quadro dentro do quadro? Perguntas que, sem dúvida, constituem um ingrediente substancial dessa obra. Atualmente, os especialistas concordam que Velázquez não apenas

---

[326] In FOLHA DE SÃO PAULO. *Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura: Diego Velázquez*. Trad. Martín Ernesto Russo. Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007, p. 88-91.

quis congelar em *As meninas* um instante da vida de palácio, mas que também quiz propor um enigmático jogo intelectual. Entre suas intenções, estaria a de hierarquizar sua profissão, então não muito estimada. Neste aspecto, podemos comparar a figura de Velázquez como a de um autor realista que, assim como Joyce, também lutou muito para ter seu trabalho reconhecido como obra de arte. O posterior acréscimo da cruz da Ordem de Santiago sobre o hábito do pintor confirmaria, portanto, esse notório anseio de Velázquez.

Donaldo Schüler, que retrata *Finnegans Wake* de maneira bastante autoral, equivaleria também ao artista pintor. No entanto, a proposta de leitura que se faz da agência de Donaldo Schüler, ao se auto-retratar em seu *Finnicus Revém* e *Finício Riovém*, nos levou a pensar em outro pintor, Pablo Picasso (1881-1973), em sua obra *As meninas*, de 1957. *As meninas* de Picasso, também um óleo sobre tela, encontra-se no Museu Picasso, em Barcelona. Na oportunidade de visita ao museu, pudemos observar e comparar a obra ao trabalho de versão de Schüler.

Um dos mais famosos artistas do século XX, Picasso é considerado quase um mito da pintura de vanguarda, aquele que revolucionou a história da arte ao romper com as concepções plásticas que dominavam o universo artístico desde o Renascimento. Assim como Joyce na literatura[327], Picasso inventou um novo estilo de pintura – o cubismo – e, impulsionado por uma eterna insatisfação plástica, baseou sua obra na observação da realidade. Parodoxalmente, a grandeza de Picasso reside em sua simultânea condição de revolucionário e clássico, assim também como Joyce retoma a tradição clássica em seus romances. No período de 1954 a 1963, Picasso realizou a releitura de obras do passado. Em um ato de apropriação pictórica sem precedentes na história da arte, Picasso analisou, decompôs e recompôs, digeriu e fez suas *As mulheres de Argel* (1954), de Delacroix, *As meninas* (1957), de Velázquez, e *O café da manhã campestre* (1961), de Manet. Entre agosto e dezembro de 1955, Picasso abordou a obra-prima de Velázquez e executou 58 versões em óleo de *As meninas*. A tela mostrada neste estudo de caso ao lado de Velázquez representa a primeira releitura de Picasso, e é considerada a mais "literal" e a mais bem-sucedida das outras 58 releituras (adaptações). Excetuando-se a diferença de formato e o emprego de tons de cinza, figuram todos os elementos presentes no original. Assim como o

[327] As associações entre Picasso e Joyce são exploradas na obra de Joseph Campbell, *Mythic Worlds, Modern Words: on the Art of James Joyce* (2004).

*Finnicius Revém* de Schüler em relação aos elementos de *Finnegans Wake*. Poderíamos interpretar como um caso de adaptação "literal".

Na tela de Picasso, destaca-se à esquerda a enorme figura de Velázquez, ou na nossa comparação, a do tradutor-autor, impondo-se sobre os demais personagens. Com ele, Picasso reiterou o papel supremo do pintor na obra de arte. A representação cada vez mais esquemática das figuras à medida que o olhar do espectador avança para a direita também tem valor interpretativo. Trata-se da única versão em preto-e-branco de Picasso para *As meninas*. As seguintes foram pintadas em cores vivas, nas quais predominam as cores vermelho, verde e amarelo.

As outras versões de *As meninas* de Picasso corresponderiam ao trabalho de Schüler como escritor de literatura infanto-juvenil, na medida em que a pintura de Picasso se identifica cada vez mais em suas releituras a uma brincadeira com o traço infantil.

Nessa analogia, a releitura que faz Picasso para o quadro de Velázquez é transformativa, na medida em que cria uma nova obra de arte, mas com as características inconfundíveis de Picasso. É também o retrato de Donaldo Schüler em *Finninius Revém*.

# 4. CONCLUSÃO

> "Such was the work, so intricate the place,
> That scarce the workman all its turns coul'd trace;
> And Daedalus was puzzled how to find
> The secret ways of what himself design'd"
> (Ovid, *Metamorphosis*, Book 8)[328]

A partir da construção de um ambicioso caminho de dédalo, iniciado numa dissertação de Mestrado de 2007, quisemos alçar vôo para observar do alto o labirinto de aprendizado no mundo dos Estudos Joyceanos e dos Estudos da Tradução.

O estudo de caso mostrou que, ao traduzirem obras de James Joyce, os tradutores alcançam um lugar de destaque na literatura traduzida brasileira. Ao aproximar nosso olhar para sua prática como agentes da tradução literária tentamos destacar suas teorias e verificar sua metamorfose no *status quo* dos tradutores brasileiros.

Desse modo, em todos os retratos que compusemos dos tradutores de Joyce no Brasil, a agência do tradutor ficou bem visível. Assim como o tradutor-pintor de Velázquez, os tradutores de Joyce ampliaram a extensão das traduções disponíveis, tanto da obra de Joyce quanto as de outros autores. Provocaram mudanças inovadoras no estilo da tradução literária no Brasil. Ao selecionarem a obra de Joyce a ser traduzida, introduziram novos estilos de tradução e, portanto, novas teorias de tradução de obras literárias. Elevaram o papel do tradutor ao nível da co-autoria. Transformaram o texto traduzido em nova obra de arte em língua portuguesa. Influenciaram e continuam a influenciar as novas gerações de leitores e autores.

Pudemos também perceber que o tradutor brasileiro de Joyce criou uma definição de tradução eclética desde 1945: traduzir não é apenas procurar equivalentes. É mostrar o trabalho autoral do tradutor. Seja pela autoridade como escritor, poeta, professor ou filósofo, atua como agente da tradução literária, em que seu *habitus* se imprime indelevelmente.

---

[328] OVID. "The Story of Nisus and Scylla" in *Metamorphoses*. Book 8. Trans. by Sir Samuel Garth, John Dryden, et al. Disponível em: <http://classics.mit.edu/Ovid/metam.8.eighth.html>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Também pelos quadros construídos para a obra de cada tradutor, pudemos observar sua agência paratextual e extratextual, e sua habilidade em trazer inovações de maneira extrínseca na literatura brasileira.

Com os irmãos Campos ganhamos relevo internacional na teoria brasileira da tradução de *Finnegans Wake.*

Com José Geraldo Vieira, pudemos acompanhar uma odisséia multicultural dos autores traduzidos pelo escritor a partir de seu fazer de escritor-tradutor de *A Portrait of the Artist as a Young Man.*

Com Hamilton Trevisan, vimos um agente tradutor engajado na luta política, que tentou dar seguimento em sua própria obra via tradução de Joyce e perseguiu o aprimoramento da técnica do conto a partir da tradução de *Dubliners*.

A tradução de Antônio Houaiss de *Ulysses* nos deu a dimensão de seu projeto de aprimoramento didático e cultural, não só como tradutor, mas em sua luta por mais liberdade em época de censura. Inovou ao trabalhar com a forma morfo-semântica do *Ulysses*.

Com as retraduções de José Roberto O'Shea em seus *Dublinenses*, visualizamos a tradução de ficção sendo constituída no ambiente das universidades brasileiras assim como o despontar de uma teoria de tradução literária assentada na tradução de textos teatrais.

Com Bernardina da Silveira Pinheiro, em seu *Ulisses*, um movimento de tentar se fundir ao autor estilisticamente e trazer os estudos de linha lacaniana na interpretação da obra de Joyce.

Com Donaldo Schüler, o movimento de recriação adaptativa do tradutor-autor filósofo de *Finnegans Wake/Finnicius Revém* e *Finnício Riovém*.

Todos esses movimentos elevam o agente tradutor literário à altura do pintor-tradutor de Velázquez, como aquele que se apresenta ao lado de seu original, bem visível, descrevendo-se e, ao mesmo tempo, pintando o retrato de James Joyce no Brasil.

## Referências Bibliográficas


ALBERT, Jacques. “Postface: Écrire après Joyce”. In JOYCE, James. *Ulysse*. *Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert*. Paris: Gallimard, 2004, p. 1161-71.

AMARANTE, Dirce Waltrick do, *Para Ler o Finnegans Wake de James Joyce: seguido de “Anna Livia Plurabelle”*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

APOLLINAIRE, Guillaume. *As Onze Mil Varas*. Trad. Hamilton Trevisan. Trad. dos poemas por Jamil Almansour Haddad. São Paulo: Escrita, 1982.

ARANHA, Arlete Chaddad. *A França em Mosaico nos Romances* Terreno Baldio *e* Território Humano, *de José Geraldo Vieira.* Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2002.

ARANTES, José Antonio. “E Palavras sem Fim”. In: BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras,1994, 299-303.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a Teoria na Prática.* 4ª. ed. São Paulo: Ática, 1999.

ATTRIDGE, Derek. *Joyce Effects: on Language, Theory and History.* Cambridge: Cambridege University Press, 2000.

BARROSO, Ivo. “Lembranças de Antônio Houaiss I-IV”. *Blog*. Disponível em: <http://gavetadoivo.wordpress.com/>. Acesso em 13 out. 2012.

BAKER, Mona. “Towards a Methodology for Investigating the Style of Literary Translator”. In: *Target* 12:2 241-266, 2000. John Benjamins B. V., Amsterdam.

_____ “Lingüística e Estudos Culturais: Paradigmas Complementares ou Antagônicos nos Estudos da Tradução?”, trad. Marcia A. P. Martins e Patricia Broers-Lehmann. In: MARTINS, Marcia A. P. (org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999, p. 15-34.

BANDIA, Paul. “Le concept bermanien de ‘l’Etranger’dans le prisme de la traduction postcoloniale." *TTR* 14.2, 2001, p. 123-39.

BASSNETT, Susan & TRIVEDI, Harish (ed.). *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 1999.

BATALHA, Maria Cristina. “The Place of Foreign Literature in the Brazilian Literary System”, in *Crop*, n. 6, p. 195-245, São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, abril 2001, 109-128.

BERMAN, Antoine. *L’épreuve de l’étranger*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. “La traduction et la lettre ou L’auberge du lointain”. In: *Les tours de babel. Essais sur la traduction.* Mauvezin (France): Trans-Europ-Repress, 1985, p. 35-150.

_____. *Pour une critique des traductions: John Donne.* Paris: Éditions Gallimard, 1995.

_____. *A prova do Estrangeiro*: cultura e tradução na Alemanha romântica. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. “Translation and the trials of the foreign” in VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, 2004, p. 276-289.

_____. *Toward a Translation Criticism: John Donne/ Pour une critique des traductions: John Donne.* Translated and edited by Françoise Massardier-Kenney. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *In Other Worlds: Essays Toward a Reflexive Sociology.* Trans. Matthew Adamson. Stanford: Stanford University Press, 1990. Tradução de *Choses dites*, 1987.

_____. *The Logic of Practice*, trans. Richard Nice. Cambridge: Polity Press.

_____. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Edited and introduced by Randal Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.

_____. *Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2002.

BRANNON, Julie Sloan. *Who Reads Ulysses?* The Rhetoric of the Joyce Wars and the Common Reader. New York and London: Routledge, 2003.

BROWNLIE, Siobhan. “Berman and Toury: The Translating and Translatability of Research Frameworks”. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, vol. 16, no. 1, 2003, p. 93-120.

_____. “Narrative Theory and Retranslation Theory”. *Across Languages and Cultures* 7 (2), pp. 145-170 (2006).

BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras,1994.

BUSH, Peter and MALMKJÆR, Kirsten (ed.). *Rimbaud’s Rainbow: Literary Translation in Higher Education*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998.

BUZELIN, Hélène e FOLARON, Deborah. “To the memory of Daniel Simeoni”. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 52, n. 4, 2007, p. 603-604.

CABRERA, M. Teresa Caneda. “The Sameness of Difference: Joyce’s Kaleidoscopic Odyssey(s) throughout Europe”. Review essay. In *Project Muse*: Scholarly journals online. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/demo/james_joyce_quarterly/v044/44.1cabrera.html>. Acesso em: 24 jan. 2008.

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

CAMPOS, Augusto de. “De *Ulysses* a *Ulisses*”. In: CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panaroma do Finnegans Wake.* 4ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 171-193.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984; 2ª. ed. rev.; org. Trajano Vieira, inclui o CD *Isto não é um livro de viagem*, narração de Haroldo de Campos e com Alberto Marsicano à cítara, São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. "A Poética da Tradução" (1969), in *A arte no horizonte do provável* e outros ensaios. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____."De Odisseus a Ulysses: Travessia Textual". In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ulisses: a Travessia Textual*. Edição comemorativa do Bloomsday 2001. São Paulo: Editora Olavobrás/ABEI, 2001, p. 7-9.

CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panaroma do Finnegans Wake.* 1ª. ed. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura,1962; São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª. ed. 1981; 3ª. ed. 1986; 4ª ed. rev. e ampl. 2001.

CAMPOS, Haroldo. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____ . *A Arte no Horizonte do Provável e outros Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. "Píndaro, hoje"(1969). In: *A Arte no Horizonte do Provável e outros Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 109-119.

_____. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

_____. "Miramar na Mira" (1964). In: ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Prefácio de Mário de Andrade. São Paulo: Globo, 2004, p. 19-60.

CAMPOS, Haroldo de (org.) *Ulisses*: *A Travessia Textual*. Edição comemorativa do *Bloomsday* 2001. São Paulo: Editora Olavobrás / ABEI, 2001.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHENG, Vincent J. & MARTIN, Timothy (eds.) *Joyce in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 170-183.

CHESTERMAN, Andrew. "A Causal Model for Translation Studies", in OLOHAN, Maeve (ed.) *Intercultural Faultlines*. *Research Models in Translation Studies I. Textual and Cognitive Aspects.* Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome, 2000, pp. 15-27.

__ "The Name and Nature of Translator Studies". In: *Hermes* – Journal of Language and Communication Studies, n. 42, 2009, p. 13-22.

COELHO, Nelly Novaes. "José Geraldo Vieira: Rapsodo do século XX nos pagos brasileiros". In: GÓES, Fernando (org.). *José Geraldo Vieira no Quadragésimo Ano da sua Ficção*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 39-51.

CONDE-PARRILLA, Mª Ángeles, “James Joyce’s *Ulysses*: The Style of Molly’s Soliloquy in Spanish”, in BUSH, Peter and MALMKJÆR, Kirsten (eds.). *Rimbaud’s Rainbow: Literary Translation in Higher Education*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998, p. 79-103.

CRONIN, Michael. *Across the Lines: Travel, Language and Translation*. Cork: Cork University Press, 2000.

CULT. Revista Brasileira de Cultura –*Dossiê: Pierre Bourdieu*, no. 128 – setembro/2008, Ano 11, pp. 44-65.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Celso M. Paciornik. Rev. Alípio Correia de Franca Neto e Maria Teresa Quirino. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELISLE, Jean & WOODSWORTH, Judith (org.). *Os Tradutores na História.* Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Translators through History*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins/UNESCO, 1995.

DELISLE, Jean. *Portraits de traducteurs*. Ottawa: Les Presses de l’Université d’Ottawa/Artois Presses Université, 1999.

_____. *Portraits de traductrices*. Ottawa: Les Presses de l’Université d’Ottawa/Artois Presses Université, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel.* Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Reimpressão de 2006.

D’HULST, Lieven. “Why and How to Write Translation Histories?” in MILTON, John (edit.) *Emerging Views on Translation History in Brazil*. Crop, n. 6. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, abril 2001, p. 21-32.

DUJARDIN, Édouard. *Os Loureiros Estão Cortados*. Trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.

ECO, Umberto. *Experiences in Translation.* Transl. by Alastair McEwen. 1st ed. 2001.Repr. 2009. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009.

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

_____ *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

_____ *Ulysses on the Liffey*. London: Faber and Faber, 1972.

ESPINOSA, Marcos Rodríguez. “La traducción como forma de exilio”. In *Bulletin of Hispanic Studies.* Translation Studies in Hispanic Contexts. University of Glasgow. Vol. LXXV, N. 1, January 1998, p. 83-94.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. *A (im)possível tradução de Finnegans Wake: Uma Investigação Psicanalítica.* Tese de Doutorado. São Paulo: UNICAMP, 1999.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The position of Translated Literature within the Literary Polysystem” (1978/1990), in VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., London & New York: Routledge, 2004, p. 199-204.

FIGUEIREDO, Vivina Almeida Carreira de Campos. “Joyce em Português europeu. As funções dos paratextos em *Dubliners* e *A Portrait of the artist As a Young Man*”. In: *O Língua – Revista Digital sobre Tradução*, n. 5, dezembro de 2004. Versão eletrônica disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/05/lingua02.html>. Acesso em 12/10/2012.

_____. “Joyce em Português europeu. As funções dos paratextos em *Exiles, Finnegans Wake, Giacomo Joyce, A Cat and the Devil e Querida Nora!*”. In: *O Língua – Revista Digital sobre Tradução*, n. 6, abril de 2005. Versão eletrônica disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/06/lingua02.html>. Acesso em 12/10/2012.

_____. “Como se joga a luz e a sombra, o silêncio e o vazio numa tradução portuguesa do conto “The Sisters” de James Joyce”, in ROMANA GARCÍA, María Luisa (ed.) *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación.* Madrid, 9-11 de febrero de 2005. Madrid: AIETI, pp. 899-911. Versão eletrônica disponível em http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_VACCF_Joga.pdf Acesso em 12/10/2012.

GALINDO, Caetano Waldrigues. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.

_____. "Nota do tradutor". In: JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. de Caetano W. Galindo, introdução de Declan Kiberd e coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 7-11.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “A mitopoética de Joyce”. *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*, 14 de novembro de 1999, p. 7.

GAMBIER, Yves. “La retraduction, retour et detour”. *Meta* 39, 3, 413-417,1994.

GARCEZ, Pedro M. “Diversidade Lingüística: Considerações para a Tradução”. In: *Trab.Ling.Aplicada*, Campinas, (33):59-70, Jan/Jun., 1999.

GARCIA, Márcia Aparecida: *José Geraldo Vieira(1897-1977): fortuna crítica*. Dissertação de Mestrado. Assis: UNESP, 2003.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London and New York: Routledge, 1993.

GENTZLER, Edwin. *Translation and Identity in the Americas: new directions in translation theory*. Oxon and New York: Routledge, 2008.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London and New York: Routledge, 1993.

_____ . *Contemporary Translation Theories*. Revised 2nd Edition. E-book. Clevedon, Buffalo, Toronto & Sydney: Multilingual Matters, 2001.

GILBERT, Stuart. *James Joyce's 'Ulysses'. A Study* (1930). Bristol, UK: Penguin Books, 1969.

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

GILE, Daniel. *Basic Concepts and Models for Translator and Interpreter Training*. (1995), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company. Revised edition , 2009.

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

GILLET, Louis. *Stèle pour James Joyce.* Marseille: Sagittaire, 1941.

GILLHAM, Bill. *Case Study Research Methods*. London & New York: Continuum, 2000/2004.

GÓES, Fernando (org.). *José Geraldo Vieira no Quadragésimo Ano da sua Ficção*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

GONÇALVES, Lourdes Bernardes. *'Dubliners' sob a lupa da linguística de corpus: uma contribuição para a análise e a avaliação da tradução literária*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2006.

GOUANVIC, Jean-Marc. *Sociologie de la traduction: la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des annéss 1950*. Arras : Artois Presses Université, 1999.

_____ . "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'". In: INGHILLERI, Moira (ed.) *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, Special Issue of *The Translator*, vol.11, n. 2, 2005, p. 147-166.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil:sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

_____."A Model of Structuralist Constructivism in Translation Studies", in HERMANS, Theo (ed.). *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II – Historical and Ideological Issues*. Manchester, UK: St. Jerome, 2002, pp. 93-102.

_____. "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: *Field, 'Habitus', Capital* and *'Illusio'*". *The Translator*, Vol. 11, no. 2 (2005), 147-166.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história.* Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: EDUSP, 2005.

*Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, Vol. 24, 1998, p. 5942.

HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* London & Sydney: Croom Helm, 1985.

_____. "The Translator's Voice in Translated Narrative". In *Target*, 8 (1), 23-48, 1996.

_____. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained.* Manchester, UK: St. Jerome, 1999.

_____. *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II – Historical and Ideological Issues.* Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

_____."Literary Translation", in KUHIWCZAK, Piotr and LITTAU, Karin (ed.). *A Companion to Translation Studies*. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd., 2007, p. 77-91.

HIRSCH, Irene. *Versão Brasileira: traduções de autores de ficção em prosa norte-americanos do século XX.* São Paulo: Alameda, 2006.

HOLMES, James S. (1988): "The Name and Nature of Translation Studies". In VENUTI, Lawrence. (ed.) *The Translator Studies Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2004, 180-192.

HOMERO, *Odisséia*. Edição bilíngue em três volumes: Telemaquia, vol. I. Regresso, vol. II e Ítaca, vol. III. Trad. do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

HOUAISS, Antônio. "*Ulisses* – de James Joyce" (1972). In: SEIXAS, Heloisa (org.). *As obras-primas que poucos leram.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 59-72.

IRIBARREN, Teresa. "The Reception of James Joyce in Catalonia", in LERNOUT, Geert & MIERLO, Wim Van (eds.) *The Reception of James Joyce in Europe*. London and New York: Continuum, 2004, pp. 445-54.

INGHILLERI, Moira (ed.). *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, Special Issue of *The Translator* 11.2, 2005.

JAKOBSON, Roman. "Aspectos Lingüísticos da Tradução", in *Lingüística e Comunicação*. 19ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959/2003.

JAMESON, Fredric. "'Ulysses' in history", in McCORMACK, W. J. & STEAD, Alistair (Ed.) *James Joyce and Modern Literature.* London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982.

_____. "Modernism and Imperialism". In EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric & SAID, Edward V. *Nationalism, colonialism, and literature.* Introd. by Seamus Deane. 3rd. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 43-66.

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

JOHNSTON, David (ed.) *Stages of Translation*. London: Absolute Classics, 1996.

JOYCE, James. *Dubliners.* An Illustrated Edition. With annotations by John Wyse Jackson & Bernard McGinley. New York: St. Martin's Press, 1993.

_____. *Giacomo Joyce*. Trad., introd. e notas de José Antonio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1999.

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

_____. *Dublinenses*. Trad. de Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____ . *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____ . *Dublinenses.* Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

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

_____ . *Poems and Exiles*. Introduction and notes by J.C.C. Mays. London: Penguin, 1992.

_____. *Exilados.* Trad. e introdução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____ . *Finnegans Wake.* With an introduction by Seamus Deane. London: Penguin Books, 1992.

_____ . *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books, 1996.

_____ . *Retrato do Artista Quando Jovem.* Trad. José Geraldo Vieira. Porto Alegre: Livraria do Globo. Coleção Nobel. Vol. 61, 1945.

_____. *Retrato do Artista quando Jovem*, trad. José Geraldo Vieira, 3ª.ed. Rio de Janeiro: Edit. Civilização Brasileira, 1987.

_____. *Um Retrato do Artista quando Jovem*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____ . *Um Retrato do Artista quando Jovem*, trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2006.

_____. *Retrato do Artista Quando Jovem.* Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Edições BestBolso. Nova Ortografia, 2012.

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

_____. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. 2ª. ed. [orelha de Antônio Houaiss] Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. 3ª. ed. [orelha de Augusto de Campos] Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Ulisses.* Trad. de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Record, 1982.

_____ . *O Gato e o Diabo.* Trad. Antonio Houaiss ; ilustrações de Roger Blanchon. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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

_____ . *Ulisses.* Trad. e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 2005.

_____. *Ulysse.* Nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

_____. (1945) *Ulises.* Traducción del inglés por J. Salas Subirat. Prólogo por Jacques Mercanton. 6.ª edición (s.d.).Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.

_____ . *Ulisses*. Traducció de Joaquim Mallafrè. Barcelona: Proa, 2004.

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

_____ . *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Vol. 1 - Livro I - Cap. 1 – Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Desenhos Lena Bergstein. Cotia, SP e Porto Alegre: Ateliê Editorial/Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999.

_____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Vol. 2 – Livro I - Cap. 2, 3 e 4 – Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Desenhos Lena Bergstein. Cotia, SP e Porto Alegre: Ateliê Editorial/Casa de Cultura Guimarães Rosa, 2000.

_____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Vol. 3 - Livro I - Cap. 5, 6, 7 e 8 – Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Vol. 4 – Livro II - Cap. 9, 10, 11 e 12 – Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Ilustrações Hélio Vinci. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Vol. 5 – Livros III & IV - Cap. 13, 14, 15, 16, 17 – Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Ilustrações Hélio Vinci. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Ulysses*. Trad. de Caetano W. Galindo, introdução de Declan Kiberd e coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. JOYCE, James. *Stephen Herói*. Organização e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

KOSKINEN, Kaisa & PALOPOSKI, Outi. "Retranslations in the Age of Digital Reproduction". In MILTON, John & TORRES, Marie-Hélène Catherine (Orgs.) *Cadernos de Tradução: Tradução, retradução e adaptação*, n. 11 – 2003/1, p. 19-38.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 23: o Sinthoma, 1975-1976*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; trad. Sérgio Laia e rev. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LAWRENCE, Karen R. (ed.). *Transcultural Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LEFEVERE, André. "Literary Theory and Translated Literature". In *Dispositio – Revista Hispánica de Semiótica Literária*, vol. VII, n. 19-20, 1982, p. 3-22.

_____. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.

_____. "Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital. Some Aeneids in English". In: S. Bassnett and A. Lefevere (eds.) *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation, Clevedon: Multilingual Matters*, 1998.

LEONARD, Garry M. "Joyce and Lacan: the twin narratives of History and His[$]tory in the 'Nestor' chapter of *Ulysses*". In: CHENG, Vincent J. And MARTIN, Timothy (eds.) *Joyce in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992/2009, p. 170-183.

LERNOUT, Geert. *The French Joyce*. Michigan: University of Michigan, 1990.

LERNOUT, Geert and MIERLO, Wim Van. (eds.) *The Reception of James Joyce in Europe.* London: Continuum, 2008 [2004].

LEWIS, Sinclair. *O Figurão*. Trad. José Geraldo Vieira. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

MACHADO, Cassiano Elek. "James Joyce Jr. - 'Finnegans Wake' ganha versão infantil". In: *FOLHA ILUSTRADA.* São Paulo, 2 de novembro de 2004, p. E 1.

MARGARIDO, Alfredo. "Prefácio". In JOYCE, James. *Retrato do Artista quando Jovem*, trad. e pref. de Alfredo Margarido, Lisboa: DIFEL, 1989, p. 7-24.

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

MARTINS, José de Souza. *São Paulo no século XX: primeira metade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; POIESIS, 2011.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. "Translator's Introduction". In: BERMAN, Antoine. *Toward a Translation Criticism: John Donne/ Pour une critique des traductions: John Donne.* Translated and edited by Françoise Massardier-Kenney. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009, p. vii-xvii.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire.* Lagrasse : Verdier, 1999.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998.

_____ . *O Clube do Livro e a Tradução.* Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____ . "A tradução de romances 'clássicos' do inglês para o português no Brasil". In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, Campinas, (24): 19-23, Jul./Dez. 1994.

_____ . “The Translations of the Brazilian Book Club, the Clube do Livro”. In: *Crop*, n. 6, p. 195-245, São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, abril 2001, 195-245.

_____. "Translation Studies and Adaptation Studies" in Anthony Pym & Alexander Perekrestenko, *Translation research projects 2. Intercultural Studies Group*. Tarragona, Spain: Universitat Rovira i Virgili, 2009, p. 58-66. Também disponível em <http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm>. Acesso em 07/03/10.

MILTON, John & BANDIA, Paul (eds.). *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009.

MILTON, John & BANDIA, Paul. “Introduction: Agents of Translation and Translation Studies”, in MILTON, John & BANDIA, Paul (eds.). *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009, p. 1-18.

MILTON, John & TORRES, Marie-Hélène Catherine (Orgs.) *Cadernos de Tradução: Tradução, retradução e adaptação*, n. 11 – 2003/1.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 2nd ed. T & F Books UK. Kindle Edition, 2010.

MURFIN, Ross C. “Psychoanalytic Criticism and *A Portrait of the Artist as a Young Man*”, in KERSHNER, R. Brandon (edit.) *James Joyce:A Portrait of the Artist as a Young Man*. Boston & New York: Bedford/St. Martin’s, 2006, pp. 261-279.

MUTRAN, Munira. “A Recepção de James Joyce no Brasil”, in NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 427-446.

MUTRAN, Munira & TÁPIA, Marcelo (org.) *Joyce no Brasil.* Antologia Bloomsday, 1988-1997. Ensaios coligidos. Apres. de Haroldo de Campos, 2ª. ed. São Paulo: Olavobrás & ABEI, 1997.

MUTRAN, Munira & IZARRA, Laura P. Z. *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

NADER, Wladyr. “Hamilton Trevisan, uma homenagem”. Disponível em: <http://escritablog.blogspot.com/search/label/Hamilton%20Trevisan>. Acesso em: 12 mar. 2011.

_____. *Escrita*. São Paulo: Vertente, 1986.

NIDA, Eugene. “Principles of Correspondence”. In: VENUTI, Lawrence (edit.). *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. New York/London: Routledge, 2004, p. 153-167.

NÓBREGA, Thelma Médici & MILTON, John. “The role of Haroldo and Augusto de Campos in bringing translation to the fore of literary activity in Brazil”, in MILTON, John & BANDIA, Paul (ed.). *Agents of Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009, p. 257-277.

OLIVER, Élide Valarine. *Rabelais e Joyce: Três Leituras Menipéias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008,

O'NEILL, Patrick. *Polyglot Joyce. Fictions of Translation.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2005.

O'NEILL, Peter. "Irish Literature in Brazil since 1888", in MUTRAN, Munira & IZARRA, Laura P. Z. *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 357-400.

OLOHAN, Maeve (ed.) Intercultural Faultlines. Manchester: St. Jerome, 2000.

O'SHEA, José Roberto. "Dublinenses, a tradução". In JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 15-16.

_____. "Entrevista: José Roberto O'Shea" in: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 1, n. 4, 1999, p. 391-400.

_____. "Inter(ação), performance e tradução de/para teatro: alguma teoria e alguma prática". In GALERY, Maria Clara Versiani; PERPÉTUA, Elzira Divina; HIRSCH, Irene (org.). Tradução, Vanguarda e Modernismos. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 109-115.

_____. "Translating James Joyce's *Dubliners*: Confronting Literalness and Revision". In *ABEI Journal* (São Paulo), v.11, p. 73-76, 2009.

OVÍDIO. "The Story of Nisus and Scylla" in *Metamorphoses*. Book 8. Trans. by Sir Samuel Garth, John Dryden, et al. Disponível em: <http://classics.mit.edu/Ovid/metam.8.eighth.html>. Acesso em: 12 nov. 2012.

PALOPOSKI, Outi. "Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator". In MILTON, John & BANDIA, Paul (ed.). *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009, p. 189-206.

PANOFSKY, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism.* Cleveland: The World Publishing Company, 1964 [1951].

PARKS, Tim. *Translating Style: The English Modernists and their Italian Translations.* Manchester: St. Jerome, 1998.

PICASSO, Pablo. *As meninas*. In: FOLHA DE SÃO PAULO. *Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura: Diego Velázquez.* Trad. Martín Ernesto Russo. Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007, p. 90-91.

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

PINHEIRO, Bernardina da Silveira. "A Portrait of the Artist (1904)/Um retrato do artista: James Joyce", in *Letra Freudiana: Retratura de Joyce. Uma Perspectiva Lacaniana*, Ano XII, no.13, 1993, p. 10-23 (Rio de Janeiro).

_____. "Ulisses: uma paródia moderna da Odisséia". In: *Escola Letra Freudiana: A Jornada de Ulisses*, Ano XX, no. 28, 2001, p.15-29 (Rio de Janeiro).

_____. "Translating Joyce". In *Interrelations*. Special Issue of *ABEI Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, no. 5, 2003, p. 343-349.

PYM, Anthony. *Pour une Etique du Traducteur*, Artois Presses Université, 1997.

_____. *Method in Tranlation History*. Manchester: St. Jerome, 1998.

_____. "The Translator as Non-Author, and I Am Sorry About That" (2009). Disponível em: <http://www.tinet.cat/~apym>. Acesso em 11 abr., 2010a

_____. "On Empiricism and Bad Philosophy in Translation Studies". Tarragona, Spain: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili. Revised in January 28, 2010(a). Disponível em:<http://www.tinet.cat/~apym/on-line/research_methods/2009_penang.pdf> Acesso em 11 abr. 2010.

_____. *Exploring Translation Theories.* Oxon and New York: Routledge, 2010b.

PYM, Anthony; SHLESINGER, Miriam; SIMEONI, Daniel. (eds.) *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury.* Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 2008.

QUEIROZ, João. "Entrevista: Augusto de Campos". In: *Cadernos de Tradução,* vol. 2, n. 22 (2008), p. 281-302.

QUIRINO, Maria Teresa. "Uma odisséia tradutória do *Ulysses*: Análise de traduções da obra de James Joyce", Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

_____. "O estilo de Joyce nas Travessias tradutórias dos Campos", in CARVALHAL, Tânia Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha (org). *Transcriações: teoria e prática*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004, p. 55-62.

_____. "A experiência ética em traduções da obra de James Joyce", in GALERY, Maria Clara Versiani; PERPÉTUA, Elzira Divina; HIRSCH, Irene (org.). *Tradução, Vanguarda e Modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 83-107.

RICHTER, David H. (ed.) *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. 3rd ed. Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2007.

RICŒUR, Paul. *Sur la traduction.* Paris: Bayard, 2004.

RISSET, Jacqueline. "Joyce por Joyce: Traduções", in NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 409-426.

ROBINSON, Douglas. *The Translator's Turn*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.

_____. *Translation and Taboo*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1996.

_____. *Who translates? : Translator subjectivities beyond reason*. Albany, NY: State University of New York Press, 2001.

_____. *Performative Linguistics*. London: Routledge, 2003.

ROSE, Marilyn Gaddis. *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*. Manchester: St. Jerome, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. "Um lance de nadas na épica de Haroldo" (1998). Disponível em: <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo> Acesso em: 20 ago 2012.

_____. *Finnegans Wake, o romance-rio*. Introdução ao romance *Finnegans Wake/Finnicius Revém, de James Joyce,* traduzido por Donaldo Schüler. Texto disponível em <http://schulers.com/donaldo/>. Acesso em: 08 set. 2012.

_____. *Finnício Riovém.* Ilustrações Cristiane Löff. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

_____. *Refabular Esopo*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

_____. "A Alquimia da Tradução". In: MUTRAN, Munira & IZARRA, Laura P. Z. *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 247-260.

_____. "Do Monólogo Interior". In: DUJARDIN, Édouard, *Os loureiros estão cortados*. Trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005, p.7-9.

_____. *Heráclito e seu (dis)curso.* Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. "Por que ler a *Odisséia*?" In: HOMERO, *Odisséia: Telemaquia*, vol. I. Trad. do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, p. 7-10.

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

_____ "Rigthing *Ulysses*", in MacCABE, Colin (ed.). *James Joyce: New Perspectives*. London: Harvester Wheatsheaf, 1982, p. 3-28.

SHEEHAN, Sean. *Joyce's* Ulysses: *a Reader's Guide*. New York and London: Continuum, 2009.

SIMEONI, Daniel. "Translating and Studying Translation: the View from the Agent". *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal*, vol. 40, n. 3, 1995, p. 445-460.

_____. "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", *Target* 10:1, 1998, p. 1-39.

SLOTE, Sam. '"Après mot, le déluge' 1: Critical Response to Joyce in France", in LERNOUT, Geert & MIERLO, Wim Van. (eds.) *The Reception of James Joyce in Europe.* London: Continuum, 2008 [2004], p. 362-381.

_____. '"Après mot, le déluge' 2: Literary and Theoretical Responses to Joyce in France". In LERNOUT, Geert and MIERLO, Wim Van. (eds.) *The Reception of James Joyce in Europe.* London: Continuum, 2008 [2004], p. 382-410.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. "The Case Study Research Method in Translation Studies". The Interpreter and Translator Trainer 3 (1): 35-56, 2009.

TÁPIA, Marcelo e MUTRAN, Munira (org.). *Junijornadas do Senhor Dom Flor. Edição Comemorativa do Bloomsday 2002*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 2002.

TOURY, Gideon.(…) "The Nature and Role of Norms in Translation" in VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., London & New York: Routledge, 2004, p. 205-218.

_____. *Descriptive Translation Studies and beyond.* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995.

THOMPSON, John B. "Editor's Introduction to Bourdieu's *Language and Symbolic Power*". Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

TREVISAN, Hamilton. "Relatório", na antologia de contos *Isto o Jornal não Conta*. São Paulo: Vertente Editora, 1970.

_____. "Pauta". In: *Escrita*, Ano I, No. 2, 1975.

TYMOCZKO, Maria & GENTZLER, Edwin (eds.) *Translation and Power*. Univ. of Massachusetts Press, 2002.

TYMOCZKO, Maria. *The Irish Ulysses*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

_____. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1999.

_____. "Joyce's Postpositivist Prose Cultural Translation and Transculturation". In:

_____. *Enlarging Translation, Empowering Translators.* Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA: St. Jerome Publishing, 2007.

VELÁZQUEZ, Diego. *As meninas*. In: FOLHA DE SÃO PAULO. *Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura: Diego Velázquez.* Trad. Martín Ernesto Russo. Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007, p. 88-91.

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

_____. *The Translator's Invisibility. A History of Translation.* London & New York: Routledge, 1995.

_____. *The Scandal of Translation*. London and New York: Routledge, 1997.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires."New Registers for Translation in Latin America". in BUSH, Peter and MALMKJÆR, Kirsten (ed.). *Rimbaud's Rainbow*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998, pp. 171-195.

_____. "Liberating Calibans: readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' poetics of transcreation". In: BASSNETT, Susan & TRIVEDI, Harish (ed.). *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 1999, p. 95-113.

VIEIRA, José Geraldo. *A Mulher que Fugiu de Sodoma*. 3ª. ed. São Paulo: Martins, 1962.

VIEIRA, José Geraldo. “J. L. C.” in GÓES, Fernando (org.). *José Geraldo Vieira no Quadragésimo Ano da sua Ficção*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 103-114.

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

WALES, Katie. *The Language of James Joyce.* New York: St. Martin’s Press, 1992.

WENINGER, Robert “James Joyce in German-speaking Countries: The Early Reception, 1919-1945”, in LERNOUT, Geert & MIERLO, Wim Van. (eds.) *The Reception of James Joyce in Europe.* London: Continuum, 2008 [2004], p. 14-50.

_____. “The Institutionalization of ‘Joyce’: James Joyce in (West) Germany, Austria and Switzerland, 1945 to the Present”, in LERNOUT, Geert & MIERLO, Wim Van. (eds.) *The Reception of James Joyce in Europe*. London: Continuum, 2008 [2004], p. 51-69.

WERNECK, Alexandre. “Retrato da Tradutora” ao jornal *JB on-line*. Disponível em: <http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>. Acesso em: 27 mai. 2010.

WILLIAMS, Jenny and CHESTERMAN, William. *The Map. A Beginner’s Guide to Doing Research in Translation Studies.* Manchester: St. Jerome, 2002.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Trad. Daniel Grassi. 3a. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

**Lista de *websites* citados**

BOTTMANN, Denise. <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br> acesso em 20/08/2012.

*DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS*

*DITRA - Dicionário de Tradutores Literários no Brasil*. Florianópolis, SC: Grupo de Pesquisa Literatura Traduzida da UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>

*FOLHA DE SÃO PAULO – ILUSTRADA* <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/61176-o-tamanho-de-ulysses.shtml> acesso em 20/08/2012.

O’NEILL, Peter. <http://www.visiteirlanda.com/> acesso em 02/03/2010.

PYM, Anthony. < http://www.tinet.cat/~apym> Acesso em 11/04/2010.

SCHÜLER, Donaldo <http://schulers.com/donaldo/> Acesso em 20/08/2012.

VIEIRA, José Geraldo. <http://www.josegeraldovieira.com.br/> Acesso em 01/05/2012.

Obras de Referência:

Trabalhos em video de Francisco Escorsim sobre José Geraldo Vieira:
<http://www.youtube.com/watch?v=I3bij1m87gI&feature=relmfu>
<http://www.youtube.com/watch?v=4p2GBKgqhBQ&feature=relmfu>
<http://www.youtube.com/watch?v=2QOGrcf8waU> Acesso em: 01 mai. 2012.
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Geraldo_Vieira> (Wikipedia de Portugal) Acesso em 01 mai. 2012.

*Website* de Anthony Pym. "Teaching staff, 2003-2011". *Intercultural Studies Group*, Tarragona, Spain: Universitat Virgili i Rovira. Disponível em:
<http://isg.urv.es/publicity/doctorate/faculty.html>. Acesso em: 30 ago. 2010.

"Glendon mourns the passing of much-loved Professor Daniel Simeoni". Disponível no *website* da York University:
<http://gl.yorku.ca/monglendon.nsf/e3601b9ee83d44c1852577c300675487/352e886f12eaf5698525738a0079ba57?OpenDocument>. Acesso em: 19 mai. 2012.

Programa *Roda Viva*: "Antônio Houaiss". Disponível em:
<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/441/entrevistados/antonio_houaiss_1992.htm>. Acesso em 08 set. 2012.