

## DAS ASPAS INVISÍVEIS EM 'THE DEAD' [Lily, Gabriel e o ventriloquismo do narrador Joyceano]

Omar Rodovalho (doutorando)  
Fabio Akcelrud Durão (orientador)

### RESUMO

Existindo já, em português, sete traduções integrais do *Dubliners* de James Joyce e pelo menos outras duas a ponto de serem publicadas, interessará ao presente artigo discutir alguns dos aspectos desses 15 contos que seguem chamando a atenção dos críticos e permitem estabelecer um *link* direto com a prosa mais madura do autor, *link* esse que mal se permite ver nas traduções de que atualmente dispomos.

PALAVRAS-CHAVE: *Dubliners*; James Joyce; tradução.

### Das apropriações impróprias

No geral, tradutores evitam turbulências sintáticas ou tonais mesmo onde foram reconhecidas e onde a língua não as proibiria imperiosamente. Qualquer semelhança de agramaticalidade pode muito facilmente ser atribuída ao seu comando defeituoso da língua ou a lapsos idiomáticos.

[SENN, 1984: 35]

‘**U**ma razão para as quietas estórias de *Dubliners* continuarem a fascinar tem que ver com a discreta oscilação do ponto de vista narrativo’ [HK, 1978: 16]<sup>1</sup>. Assim Hugh Kenner apresenta uma das peculiaridades mais intrigantes da ficção do jovem Joyce, peculiaridade

<sup>1</sup> Quando não dito expressamente em contrário, a tradução das passagens é de minha autoria, e os itálicos sempre do autor.

capaz de justificar o relevo que estes 15 contos assumem mesmo perante suas obras da maturidade. 'Isso é aparentemente algo novo em ficção, o vocabulário normalmente neutro da narrativa imbuindo-se duma pequena nuvem de idiotismos que o personagem usaria fosse ele o narrador dos fatos' [HK, 1978: 17], continua o crítico, denominando o dispositivo de *Princípio do Tio Charles* em referência ao personagem homônimo de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, obra em que primeiro se detectou a anomalia. O caso mais sintomático certamente será o da frase inicial de 'The Dead' – *Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet [D 175]* – quando o narrador nos apresenta o inverossímil de se tomar ao pé da letra *to be run off her feet* (expressão informal para 'ocupadíssimo', que não comporta uma interpretação literal – *literalmente moída* em minha versão dos fatos). Kenner vê aí o ponto alto da aparição do dispositivo, e sua leitura do trecho merece atenção [HK, 1978: 15]:

Traduza-o para a língua estrangeira que for. *Literalmente?* Perguntar-se o que *literalmente* significa é o medo da Palavra e o começo da leitura. Como quer que Lily literalmente estivesse (Lily?), ela não estava literalmente moída. Ela estava (de fato?) *figuradamente* moída, mas segundo uma figura de linguagem banal. E a figura é dela: *literalmente* reflete não o que o narrador diria (quem é ele?) mas o que Lily diria: *estou literalmente moída*.

Mais à frente, o crítico define a passagem menos como 'um reconto dos vaivéns no hall frontal do que uma paráfrase do reconto dela' [HK, 1978: 16], afirmando ainda tratar-se dum caso em que a palavra 'traz asas invisíveis' [HK, 1978: 17]. O dispositivo sugere um narrador irônico e dominador que passa a sujeitar a trama a seus próprios caprichos, ministrando informações equívocas ao leitor e divertindo-se com as interrogações que se lhe desenhem no cenho. Uma narração com vontade própria, capaz de revelar algum grau de apreço por seus personagens e desvelá-lo de maneira ambígua ao longo do texto. Lily chega a dizê-lo ou o narrador supôs que diria? Não poderia tratar-se dum lapso do escritor [aliás, foi precisamente desta

forma que Wyndham Lewis compreendeu o dispositivo<sup>2</sup>]? Não há certezas em se tratando de Joyce e eis a graça do expediente: mesmo o seu sentido mais superficial não se deixa apreender, não se permite encerrar, assim como a cena vista por Mahony em ‘An Encounter’, assim como a frase que Bloom, em “Nausicaa”, escrevia na areia sem nunca nos dizer qual era. O narrador, refestelado em sua onisciência, possui tais informações mas não as compartilha porque assim o quer – e não as ter compartilhado abre a narração a possibilidades imprevistas, capazes de ressignificar o texto, mas incapazes de lhe permitir um ponto final.

*Dubliners* está repleto de momentos que tais, momentos em que ‘o idiomatismo da narração encurva-se à presença duma pessoa assim como uma estrela definida por Einstein encurvará a luz passageira’ [HK, 1978: 71]. Sendo este um de seus traços mais marcantes, creio que deveria ser também um dos objetivos fundamentais de sua tradução a qualquer idioma que fosse, sendo justamente a sua intraduzibilidade o que demandaria a tradução. Vejamos então como os tradutores do livro de Joyce que mais foi traduzido ao português (seis edições integrais da obra foram publicadas, três lusitanas e três tupiniquins<sup>3</sup>) lidaram com a sobredita passagem:

---

<sup>2</sup> ‘The *Portrait of the Artist* is an extremely carefully written book; but it is not technically swept and tidied to the extent that is *Ulysses*. For instance, this passage from the opening of chapter II, would not have remained in the later book: “Every morning, therefore, uncle Charles *repaired* to his outhouse, but not before he had greased and *brushed scrupulously* his back hair, etc.” People *repair* to places in works of fiction of the humblest order or in newspaper articles; and *brushed scrupulously*, though harmless certainly, is a conjunction that the fastidious eye would reject’ [LEWIS, 1993: 106]. A leitura deste fragmento levou Hugh Kenner a perceber o interesse do artifício joyceano, razão pela qual o nomeou *Princípio do Tio Charles*: aquilo que para Lewis era mostra dum descuido incondizente com a escrupulosidade joyceana, para Kenner era uma das grandes inovações propostas por sua obra.

<sup>3</sup> As traduções serão apresentadas pelas iniciais do sobrenome do tradutor, seguidas de ano da primeira edição e página; as três primeiras são portuguesas, as três últimas, brasileiras. Caetano Galindo, o renomado tradutor do *Ulysses* [2012], verteu “The Dead” e “Araby” para uma edição avulsa em 2013, e Margarida Periquito lançou em 2012 uma nova tradução do *Dubliners* em Portugal; porém, como não obtivemos acesso aos dois livros em tempo hábil, eles não serão aqui considerados.

- [D 175] *Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet.*
- [Fer, 1946: 113]<sup>4</sup>
- [Mot, 1963: 221] Lily, a filha do zelador, quase voava de um lado para o outro.
- [Ver, 1994: 159] Lily, a filha do guarda, andava numa roda viva de um lado para o outro.
- [Trev, 1964: 175] Lily, a filha do zelador, estava literalmente esgotada.
- [O'sh, 1993: 177] Lily, a filha da empregada, não conseguia ficar sentada um minuto sequer.<sup>5</sup>
- [Bra, 2012: 169] Lily, a filha da zeladora, não tinha literalmente um segundo de sossego.

Excetuando-se a versão de Ferreira, cuja brevíloquência desafia o mais estrênuo dos esforços interpretativos, deparamo-nos com cinco soluções que possibilitam ser consideradas de perto, as duas primeiras lusitanas, as demais brasileiras. A busca dum equivalente coloquial é visível em qualquer das cinco, mas, uma vez exposta a questão do ventriloquismo, impõe-se a pergunta: os tradutores deveriam traduzir o sentido da frase ou seu sentido para a narrativa? O abandono do *literalmente* é um indício de que seu sentido não foi apreendido pelo grosso dos tradutores; não que fosse de se esperar uma versão literal, pois ela arriscaria perder-se na vertigem e prejudicaria a imediatez que o coloquial supõe – a manutenção desta palavra, no entanto,

<sup>4</sup> Tentando manter o ar de estranheza que a frase original produz, a tradutora resolveu omiti-la de sua versão, deixando apenas uma lacuna igualmente incógnita. Curiosamente, a autoria desta ousada tradução é objeto de controvérsias, pois, em 1986, B. de Carvalho republicou-a na íntegra [i.e., mantendo-lhe as mesmas palavras cónitas e lacunas incógnitas], desta vez assumindo ele próprio a autoria.

<sup>5</sup> Na versão revista, O'Shea alterou a frase de abertura para: "Lily, a filha do zelador, estava literalmente exausta" [O'sh, 2012: 158]. A nova versão, no entanto, se por um lado promove o retorno do *literalmente*, acaba por sepultar qualquer torcicolo verbal que indicaria a procedência espúria da frase. Sua revisão, aliás, produziu um encarecimento da versão inicial, suprimindo diversos traços de coloquialidade que, ao menos nos diálogos, faziam o diferencial da mesma.

é decisiva para a recriação do movimento irônico perpetrado pelo narrador. É do leitor que devemos exigir uma leitura *ipsis litteris*, exigência que só se verifica se houver no texto uma expressão *literalmente* impossível, i.e., que não se possa conceber em seu sentido literal. As versões de O'Shea e Veríssimo, ainda que palavrosas, concordam em suprimir o essencial, buscando corresponder à frase com nada menos do que uma expressão colorida (nada mais, tampouco); a de Motta, mais contida, se por um lado abdicou do excesso, o fez para insistir na mesmíssima falta, a da palavra que lhe daria sentido. Há também a de Trevisan, mais meritória do que as já discutidas, pois, além de pautar-se pela brevidade, não se furtou a buscar um dispositivo análogo<sup>6</sup>. A ressalva que se lhe pode fazer tem em vista a relação que *literalmente* estabelece com *esgotada*: ademais de coloquialidade, há uma espécie de torcicolo entre os dois, como requer o original, mas sua natureza é menos imediata do que em inglês, ou seja, no original o absurdo é mais flagrante do que no fato de Lily estar literalmente *esgotada* (talvez porque seu sentido figurado [‘exausta’] surja mais instantâneo do que ‘seca[ê] até a última gota’). E somente em 2012, quase cem anos após publicada a obra, os leitores lusofalantes puderam conhecer uma versão que buscasse recriar um dispositivo radicalmente afim ao original: *Lily, a filha da zeladora, não tinha literalmente um segundo de sossego*. O problema de se tomar a hipérbole ao pé da letra simula o dispositivo de Joyce, trazendo ao texto tanto as sugestões do inverossímil quanto os indícios da estranha relação que o narrador mantém para com seus personagens (atentemos ainda para a desgraciosidade da frase, que vem muito a calhar).

A título de exemplo poderíamos confrontar estas soluções com a proposta pelo escritor cubano Guillermo Cabrera Infante: *Lily, la hija del encargado, tenía los pies literalmente muertos* [Cab, 1974: 176]. Cabrera Infante foge ao sentido original da expressão para se focar em sua originalidade expressiva: ao invés de algo que simplesmente traduzisse o ‘ocupadíssima’ de Lily, ambos fo-

<sup>6</sup> E isso num momento em que a bibliografia sobre *Dubliners* era, quando muito, exígua: o que poderiam alegar os que, decididos a retraduzi-lo depois da enxurrada crítica dos últimos cinquenta anos, muniram-se apenas de cara e coragem? Por que retraduzi-lo nestas condições? As referências bibliográficas sobre o livro no prefácio de O'Shea [1993], p. ex., chegam no máximo a 1960, sendo que os grandes volumes críticos inteiramente voltados ao *Dubliners* só saíam pelo menos dez anos depois...

ram atrás de uma frase que, sendo coloquial o bastante para sugerir estranheza na voz do narrador, conseguisse ainda recriar um torcicolo afim ao perpetrado por *literally run off her feet*. A expressão é, além de tudo, feliz por trazer mais uma camada de *morte* ao conto, procedimento pertinente aos desenvolvimentos futuros de 'The Dead' (p. ex., quando Gabriel diz que sua esposa leva *three mortal hours* [D 176] para se vestir, ou quando o narrador reproduz, em discurso indireto, a fala que as tias de Gabriel disseram a Gretta: *she must be perished alive* [D 177]<sup>7</sup>).

## O dito pelo não dito

... [Joyce] desenvolveu um sistema onde, ao invés duma suposta *persona* narrativa, são os eventos e os personagens apresentados na narração que determinam a sintaxe e dicção dessa prosa.

[SCHOLES, 1969: 240]

No entanto, as intrusões coloquiais não se limitam a essa frase, e acompanhá-las reforçará ainda mais a hipótese de estarmos diante de paráfrases irônicas do reconto de Lily. Algumas linhas abaixo, ainda no mesmo parágrafo, e nos deparamos com este novo exemplo: *It was well for her she had not to attend to the ladies also* [D 175]. O que interessa nessa expressão, perfeitamente compreensível por sinal, é menos o seu sentido evidente do que a sua razão de ser. Em *Joyce Annotated*, Gifford remete o leitor a outra passagem do *Dubliners* em que a expressão se repete [em 'Araby', quando a irmã de Mangan

<sup>7</sup> Cf. o bem servido que estamos em português: *three mortal hours* converteu-se em 'três horas inteirinhas' [Mot, 223], 'três longas horas' [Ver, 160 / Trev, 176] e 'três horas intermináveis' [O'sh, 1994: 178 e 2012: 159], 'três horas inteiras' [Bra, 170] em vez do óbvio 'três horas mortais' – por coincidência a versão de Cabrera Infante [1974: 177]. Quanto a *[they] said she must be perished alive*, os brasileiros se saíram bem melhor que os lusos, mas o oxímoro pagou o pato: 'disseram que ela não morreria mais' [Trev, 177], 'disseram que ela devia estar morta de cansada' [O'sh, 1994: 179 e 2012: 159] e 'disseram que devia estar morrendo de frio' [Bra, 170]; os lusos leram algo como *palmas no buzanfã*, sabe-se lá por quê: 'disseram que o que ela merecia era uma boa tarefa' [Mot, 223] e 'disseram que ela merecia ser bem castigada' [Ver, 161] – Cabrera Infante, quase sempre superior, optou por: *le dijeron que debía estar aterida en vida* [1974: 178].

diz ao garoto-narrador, a respeito da ida ao bazar, *It's well for you (D 32)*] e comenta: 'Obviamente, "você tem sorte" [*you're lucky*], mas o idiotismo do inglês irlandês frequentemente carrega uma sugestão de inveja ou amargor' [GIFFORD, 1982: 46]. Duas expressões que transmitem uma mesma ideia, uma via discurso direto, e a outra via irrupção coloquial na voz narrativa, ambas exigindo uma mesma estratégia por parte do tradutor. Curiosamente, pode-se dizer que, neste livro, os narradores de primeira pessoa se vestem de elementos típicos dum narrador de terceira (p. ex., o anonimato), enquanto o inverso também se verifica (p. ex., no caso do *Princípio do Tio Charles*, que coloca em xeque o distanciamento característico da relação entre narrador em terceira e personagem, mas também no fato de sinalizar alguma limitação de consciência mesmo por meio deste tipo de narrativa<sup>8</sup>). Eis como os tradutores lidaram com a frase em 'The Dead':

- |                   |  |
|-------------------|--|
| [D 175]           | <i>It was well for her she had not to attend to the ladies also.</i> |
| [Fer, 1946: 113]  | Ainda era um bem não ser obrigada a atender as senhoras!...          |
| [Mot, 1963: 221]  | Ainda bem que não tinha de atender igualmente as senhoras.           |
| [Ver, 1994: 159]  | Felizmente, não tinha de receber também as senhoras.                 |
| [Trev, 1964: 175] | Ainda bem que não precisava atender as mulheres.                     |
| [O'Sh, 1993: 177] | Felizmente não estava escalada para recepcionar as senhoras também.  |
| [Bra, 2012: 169]  | Pelo menos não precisava cuidar também das damas.                    |

Ferreira valeu-se provavelmente de sugestões do anglicista Pedro Carolino (autor do insuperável *English as she is spoke* [1855]) ao cunhar sua frase, mas a estranheza da construção prejudica a impressão de coloquialidade que a passagem requer. Com relação ao 'felizmente' de O'Shea e Veríssimo, é

<sup>8</sup> Kenner é quem propõe a ideia, ao apresentar sua leitura de 'Eveline': 'O leitor acredita em tais coisas [a franqueza de Frank, a certeza do casamento na Argentina, a boa vida que teria sido e que não foi] – a maioria dos leitores parece acreditar – por aceitar como fato o que parece ser a base narrativa da estória e, na verdade, não é mais do que uma afirmação cuidadosa daquilo que a ingênua Eveline assumiu como verdade' [HK, 1978: 81].

forçoso reconhecer que a palavra faz jus ao que entendemos por narrativa realista, mas que, em se tratando do dispositivo utilizado por Joyce (e do seu sentido para o texto como um todo), soa demasiado formal: aqui, a palavra deixa de ser de Lily e torna aos domínios dum narrador padrão, sem qualquer estranhamento possível, um ‘felizmente’ infeliz. Fritz Senn diz que ‘traduções podem facilmente tornar-se mais normativas’ [SENN, 1984: 28], e aqui vemos um exemplo nítido dessa normatividade. Motta e Trevisan, curiosamente os primeiros tradutores sérios do *Dubliners*, propuseram uma versão que faz mais justiça ao que se passa no original: a quem quer que tenha familiaridade com o português, ‘ainda bem’ soará como coloquial o bastante para causar algum tipo de dúvida quanto à razão (e logo ao sentido) de estar ali, um procedimento afim ao empreendido por Joyce, o mesmo podendo ser dito do *pelo menos* de Braga. No entanto, quando se trata do vínculo que esta frase estabelece com a dita pela irmã de Mangan, a pertinência dessas escolhas se debilita:

[D 32]	<i>It's well for you</i>
[Fer, 1946: 68]	Aquilo é bom para ti
[Mot, 1963: 38]	Isso é bom para si
[Ver, 1994: 28]	Você é que pode ir
[Trev, 1964: 30]	Você é que devia ir
[O'Sh, 1993: 41]	Você é que tem sorte
[Bra, 2012: 28]	Sorte sua

Nenhum dos tradutores explorou o vínculo entre as frases, vínculo tão mais feliz quanto fortalece o entendimento da mesma em ‘The Dead’ como uma apropriação irônica dos usos verbais de Lily. Além disso, deve-se atentar para a observação de Gifford, que defende a possibilidade de o idiotismo no inglês irlandês assumir tintas de inveja ou amargor: parece-me que, entre as soluções em jogo, apenas as propostas por O’Shea e Braga são minimamente capazes de transmitir a ideia na fala da irmã de Mangan e, quanto à frase em ‘The Dead’, embora *pelo menos* também carregue sugestões de alívio e irritação, parece-me que *ainda bem* seria a única dentre as apresentadas a casar bem com o tom coloquial esperado e a permitir a retomada em ‘Araby’ (‘ainda bem pra você’). Uma proposta alternativa, que tentasse dar conta das tintas de

inveja e amargor, assim como da sua repetição em ‘Araby’, poderia ser: *Sorte a sua / Sorte que ela não tinha que cuidar das damas*<sup>9</sup>.

## Do seis por meia dúzia

Tradução, em outras palavras, consiste numa série de negociações entre a mesmidade intencionada [*attempted sameness*] e a diferença forçosa [*necessary difference*].  
[O’ NEILL, 2005: 98]

Não são estas as únicas passagens em que a voz do narrador ironicamente se apropria da alheia, mas, para que se estabeleça com nitidez a semelhança entre estas irrupções coloquiais e os hábitos verbais de Lily, será necessário levar em conta as próprias falas da personagem. Não passam de sete ao todo, limitando-se às páginas iniciais de ‘The Dead’. Em seis delas nada que fuja ao normal, mas na restante encontram-se elementos que reforçam a hipótese de os coloquialismos flagrados no narrador responderem por um desejo de revelar, de maneira oblíqua, as suas impressões sobre ela: *The men that is now is only all palaver and what they can get out of you* [D 178]. Gifford não comenta a frase, nem o faz a edição crítica de Robert Scholes, mas as pródigas notas da *Illustrated Edition* de Jackson e McGinley tecem uma observação importante [IE, 1993: 160]: ‘Irish idiom. This use of a singular verb with a plural noun is quite common in Hiberno-English’. Até onde pude perceber, a construção reaparece apenas em outros dois contos – *The duties of the priesthood was too much for him*<sup>10</sup> [D 17, Eliza a respeito do Padre Flynn, em ‘The Sisters’] e *No*,

<sup>9</sup> Uma vez estabelecido o vínculo, a versão de Cabrera Infante peca pelas mesmíssimas razões [Cab, 1974: 30 e 176]: *Té vas a divertir / Era un alivio no tener que atender también a las invitadas*.

<sup>10</sup> ‘Tomava os deveres do sacerdócio demasiadamente a peito’ [Mot, 16]; ‘Os deveres do sacerdócio eram sagrados para ele’ [Ver, 14]; ‘Os deveres do sacerdócio foram pesados demais para ele’ [Trev, 15]; ‘As obrigações da vida de padre eram pesadas demais pra ele’ [O’Sh, 1994: 27; na versão de 2012: 28, ‘da vida de padre’ virou ‘do sacerdócio’]; ‘As obrigações da vida eclesíastica foram demais para ele’ [Bra, 2012: 14]; ‘Los deberes del sacerdocio eran demasiado para él’ [Cab, 1974: 15]. Ferreira-Carvalho não traduziu o conto. Minha proposta: ‘Os deveres do sacerdócio era demais pra ele’.

*but the stairs is so dark*<sup>11</sup> [D 126, Mr Henchy dirigindo-se ao Padre Keon, em 'Ivy day in the committee room'] – mas, sendo aquele narrado em primeira pessoa e não existindo neste tentativa de ventriloquismo em relação ao Mr Henchy, apenas a frase de Lily permite iluminar os propósitos do narrador em se valer de tais irrupções coloquiais. Consideremos, então, a forma como foi traduzida em português:

[D 178]	<i>The men that is now is only all palaver and what they can get out of you.</i>
[Fer, 1946: 115]	Os homens, agora, só querem palavreado... Aproveitam-se das raparigas...
[Mot, 1963: 224]	Os homens agora é só palavrório e mais palavrório e o que querem é faltar-nos ao respeito.
[Ver, 1994: 28]	Os homens de hoje têm uma grande conversa e só querem abusar de nós.
[Trev, 1964: 30]	Os homens de hoje são todos uns aproveitadores bons de conversa.
[O'Sh, 1993: 41]	Os homens de hoje só querem saber de conversa fiada e de se aproveitar da gente.
[Bra, 2012: 171]	Os homens de hoje só querem saber de palavrório e de se aproveitar das meninas.

Entre as versões brasileiras, a solução de O'Shea é a que mais interessa, seja pelo expressivo 'só querem saber de' seja pela utilização de 'a gente' (faz pouco tempo que este uso se fez incontornável: trinta anos atrás a construção era o horror dos gramáticos e ainda hoje é difícil ter certeza de como utilizá-la com propriedade – p. ex., *a gente [nós] é brasileiro* ou *a gente é brasileira?* Aliás, plural ou singular?). Contudo, aquele *fiada* deixa a expressão prolixa (ainda mais quando *conversa* já transmite plenamente a ideia) e a frase se furta

---

<sup>11</sup> 'É que as escadas estão muito escuras...' [Mot, 160]; 'É que as escadas são tão escuras' [Ver, 113]; 'A escada é muito escura' [Trev, 125]; 'Não, não, a escada está muito escura' [O'Sh, 1994: 130; na revisão de 2012: 116, suprimiu-se o primeiro 'não']; 'Não, essa escada é escura demais' [Bra, 2012: 120]; 'No, es que la escalera está tan oscura' [Cab, 1974: 125]. O conto igualmente não figura na tradução de Ferreira-Carvalho. Minha proposta: 'Não, é que as escadas são tão escuras'.

a caracterizar a fala com algum tipo de desvio da norma ou, então, com uma coloquialidade limite. Braga segue-lhe fielmente os passos, só destoando por buscar um vocábulo mais afeito ao étimo luso de *palaver* (o estranhamento de encontrar um termo português que penetrou a coloquialidade inglesa: deve-se imprimir algum tipo de marca ao traduzi-lo ou fingir que não há nada demais? Como um francês traduziria o nosso *pão francês*, p. ex.?). A solução de Trevisan vai pelo chão batido, assim como as de Isabel Veríssimo e de Ferreira-Carvalho. A que destoa dentre todas é certamente a de Virgínia Motta, pois, além de buscar uma solução bastante coloquial, ainda buscou um desvio verossímil da norma [*os homens é só palavrório*] e condizente com a frase de Lily<sup>12</sup>.

No entanto, embora apenas com esta frase seja possível vislumbrar os usos coloquiais de Lily, há outra passagem que convém considerarmos, uma indiscrição sutil que o narrador faz em relação à pronúncia da menina, indiscrição que trará um novo sentido aos estranhamentos coloquiais na voz do narrador. Quando Lily está ajudando Gabriel a tirar o sobretudo, ela lhe pergunta: *Is it snowing again, Mr Conroy?* [D 177]. A frase em si não carrega nada de estranho para quem a lê, mas a observação do narrador duas linhas abaixo faz com que seja outra a interpretação de quem a escutou, no caso Gabriel: *Gabriel smiled at the three syllables she had given his surname and glanced at her*<sup>13</sup>. O que esta observação tem de importante é o fato de flagrar o protago-

<sup>12</sup> A versão que proponho leva em conta alguns aspectos da de O'Shea e alguns da de Motta, pautando-se ainda por buscar um termo que responda à falância de *palaver* [a princípio havia pensado em *cunversê*, um galicismo *made in Brazil* que me pareceria conter algo do espírito de *palaver*, mas *cunversê* é jocoso demais e destoa do tom ácido da resposta da moçoila]: 'Esses homens de aí hoje é só converseira e o que der pra arrancar da gente'. Cabrera Infante propôs: 'Los hombres de ahora no son más que labia y lo que puedan echar mano' [Cab, 1974: 179].

<sup>13</sup> A edição ilustrada classifica a pronúncia de 'rural' e propõe 'Conneroy' como o que Lily teria dito [IE 1994: 159]. Nada se diz a respeito em Gifford ou na edição crítica. As verborrágicas traduções lusitanas (com exceção de Ferreira-Carvalho, que recorreu à sua síntese característica: 'Gabriel sorriu e olhou-a' [Fer, 115]) mantiveram-se firmes à formulação original: 'Gabriel sorriu-se por a rapariga ter lhe pronunciado o nome como se este tivesse três sílabas' [Mot, 223] e 'Gabriel sorriu ao ouvir as três sílabas com que ela pronunciava o seu apelido' [Ver, 161]. Do lado tupiniquim, junto à concisão, o que se vê é o velho princípio tradutório do *quer dizer*: 'Gabriel sorriu ao ouvi-la pronunciar errado o seu nome' [Trev, 177] e 'Gabriel sorriu ao ouvir a jovem pronunciar seu sobrenome com forte sotaque' [O'Sh, 1994: 179; na edição de 2012: 160, a expressão sublinhada foi substituída por 'com três sílabas']. Braga parece-nos que exagerou ao traduzir *smiled* por *riu*, mas ao menos manteve 'as três sílabas' da formulação original: 'Gabriel riu das três sílabas com que Lily havia pronunciado

nista sorrindo à forma como Lily pronunciou seu sobrenome, sorrindo e não torcendo a cara, revelando traços discretos de simpatia e não de aversão (uma das falhas do filme de Huston foi abdicar dos sorrisos e embaraços sutis dos personagens, como p. ex. neste caso ou, logo em seguida, no retruque amargo que ela lhe dá). Ele não a corrige nem dá sinais de desaprovação, apenas ouve e registra o fato com um sorriso: e é o explicitar deste sorriso o que nos interessa, pois ele revela não apenas já estarmos nos domínios de Gabriel, com o narrador preocupado em enxergar o mundo por seus olhos (e ouvidos), mas também os motivos por trás da atenção dada a Lily desde as primeiras linhas – o narrador deseja nos fazer cúmplices deste sorriso e, para que isto se dê, ele próprio se imiscui nos pensamentos dela, traz seus *literally* e *it was well for her* para dentro da voz narrativa e tenta suscitar em nós, por meio dessas mesmas palavras e frases (que narrador e personagem compartilham), uma atitude similar à de Gabriel. Ele faz com que sintamos aquilo que Gabriel iria sentir: ele tenta nos dar uma ideia do que o personagem teria sentido ao ouvir seu sobrenome pronunciado por Lily. Ou seja, ele não nos abre para o mundo de Lily apenas por causa de Lily, mas sim por causa de Gabriel, por causa daquilo que Gabriel vê na menina. Eis, a meu ver, o sentido do *Princípio do Tio Charles* em ‘The Dead’.

## Da facilitação do difício

Podemos, portanto, dizer que, quanto à primeira fase de Joyce, os leitores brasileiros estão razoavelmente bem servidos.  
[VIZIOLI, 1991: 132]

Tenho uma opinião bastante negativa sobre os esforços que já se fizeram para verter o Joyce pré-*Ulysses* em português. Uma abordagem que eu tacharia de ingênua é a que predomina entre nossos tradutores de prosa, lusitanos ou tupiniquins, e isso talvez por conta do *Dubliners* ou do *Portrait* não inspirarem o mesmo fervor que os dois romances ulteriores. Acredito, no entanto, que para se compreender estes estágios mais sofisticados é necessário conhecer as

---

o sobrenome’ [Bra, 2012: 171]. Cabrera Infante: ‘Gabriel sonrió al oír que añadía una sílaba más a sua apellido’ [Cab, 1974: 179]. Minha proposta: ‘Gabriel sorriu às três sílabas que ela dera ao seu sobrenome’.

evoluções do estilo de Joyce desde o princípio (assim como, para se compreender de fato o *Dubliners*, é incontornável confrontar as estórias publicadas em livro com as versões pretéritas sobreviventes – o caso mais evidente de transformação sendo ‘The Sisters’, momento em que o jovem Joyce revela ter descoberto um dos traços mais típicos de sua prosa: a preferência por lacunas sugestivas ao invés de explicações cabais), mas as traduções de que dispomos do *Dubliners* não permitem que se perceba fácil o embrião de diversos dispositivos que fariam a fama de sua prosa madura.

A versão de Guilherme Braga vem apresentar novidades nesse panorama, mas ainda assim parece imbuída dos mesmos propósitos explicadores dos demais: flagram-se ousadias ao longo da obra, mas no todo elas são poucas se comparadas com o tanto de desafios que o *Dubliners* impõe ao leitor. Caetano Galindo, o famoso último tradutor do *Ulysses* [2012], lançou em 2013 uma edição avulsa de ‘The Dead’ e ‘Araby’, mas não tivemos como considerá-la em nosso artigo: a expectativa, contudo, é de que sua versão esteja, como o seu *Ulysses*, determinada a mesclar legibilidade e experimentação verbal, numa busca desenfreada por recriar em nosso idioma tudo o que há de mais joyceano no texto inglês. As mesmas expectativas temos em relação à versão de Margarida Periquito, importante tradutora de Joyce em Portugal.

Possuindo já tantas versões (em espírito) bernardínicas do *Dubliners* e agora também, em porções significativas, essa versão galíndica, esperemos que a obra se publique em breve numa visada houaissiana, benjaminiana talvez, para que, assim como o romance de Bloom, coexistam também nesses 15 contos as três épocas tradutórias de que fala Goethe<sup>14</sup>: uma de traduções em prosa singela (‘Anulando toda e qualquer peculiaridade da arte poética e reduzindo ao nível mais baixo mesmo o entusiasmo poético, a prosa num primeiro momento nos presta um melhor serviço, pois nos surpreende bem no seio de nossa intimidade nacional, de nossa vida cotidiana, com quanto há de melhor num dado país estrangeiro’), que ele exemplificaria com a Bíblia de Lutero; uma segunda que, na acepção mais forte do termo, ele denominou *parodística*, caracterizada pela busca incessante de igualdades (‘Assim como o

<sup>14</sup> O texto em que ele aborda essas questões é um apêndice à edição de 1819 da obra *West-östlicher Divan* (‘Divã ocidental-oriental’), texto conhecido como ‘Noten und Abhandlungen zu besseren Verständnis des *West-östlichen Divans*’. Uma versão em inglês, feita por Jörg WALTJE, está disponível no *site* <http://www.othervoices.org/2.2/waltje/>, 30/8/2013.

francês pronuncia a seu modo as palavras estrangeiras, de igual modo procede ele com os sentimentos, com os pensamentos e até mesmo com as ideias, e para cada fruto estrangeiro ele demanda um sucedâneo que tenha crescido em seu próprio solo'), como se daria no caso das *belles infidèles*, e uma última, suprema, tomada pelo desejo de apropriação do que é mais caracteristicamente estranho/estrangeiro no texto de origem ('Esta é precisamente a época em que se deseja fazer da tradução idêntica ao original, de forma a considerá-la, não ao invés [anstatt des anderen] mas sim no lugar do outro [an der Stelle des anderen] [...] uma tradução que correspondesse aos diferentes dialetos e aos diferentes estilos rítmicos, métricos e prosaicos do original, uma que apresentasse o poema em todas as suas peculiaridades novamente aprazível e doméstico'), uma quase que versão interlinear, literalizante, disposta a considerar todas as vicissitudes do original ao recriá-lo via tradução, o que estaria representado na práxis tradutória de Voss, ainda segundo Goethe.

Como nos recorda Antoine Berman [2002: 106-110], Goethe se recusava a efetuar uma valorização absoluta da forma poética, valorização que imporia a necessidade de se traduzir em verso, e não em prosa, um dado poema, recusa essa que se baseava seja no fato de Goethe não admitir a separação entre forma e conteúdo, seja no fato de atribuir 'um valor, pode-se dizer, transcendental ao conteúdo – bem entendido, o conteúdo não é aqui o que seria simplesmente apreensível além da forma em uma obra, mas alguma coisa de mais misterioso. Poderíamos dizer que o conteúdo é para a forma o que a Natureza é para suas manifestações' [AB, 2002: 110]. A proposta goetheana é assaz mais intrigante que a em voga nos dias de hoje, muito pronta a encaixotar obras em dois polos que, enquanto práticas literárias, a bem da verdade sequer se opõem, o da domesticação e o da estrangeirização. A meu ver, a confusão que se faz entre *domesticar* e *simplificar* inviabilizaria a possibilidade de considerarmos o primeiro como oposto à *estrangeirização*: com este, estaríamos apresentando a figura dum proceder que distorceria a própria língua para fazer com que ela simule os modos de visar do original, enquanto, com aquele, estaríamos salientando o acomodamento da escrita à zona de conforto do leitor médio, desejoso de compreensão à primeira batida de olhos. Este não seria um procedimento, por assim dizer, digno do apodo *literário*, isto é, o texto que este proceder seria capaz de produzir pouco acrescentaria às inquietações verbais que acabaram por personificar-se na figura da literatura: o tradutor de-

nominado como estrangeirizador seria uma espécie de tradutor-autor, determinado a recriar uma obra capaz de promover reflexões sobre a própria língua, ao passo que o domesticador seria exemplo do acomodamento verbal, mais apto a falar sobre os hábitos linguísticos esperados do leitor comum do que sobre os experimentos literários de sua língua. Em outras palavras, o proceder último, supremo, para Goethe englobaria visadas tradutórias díspares como as de Houaiss (o tradutor determinado a imprimir, em sua versão, as marcas da leitura estrangeira) e Galindo (o tradutor comprometido com a invenção dum português capaz de co-responder em minúcia às expressividades da obra joyceana), visadas perpassadas por um labor literário que apenas principia a se fazer conhecer em nossos Joyces pré-*Ulysses*.

## Referências

### Edições do *Dubliners* compulsadas (em inglês e traduções)

JOYCE, James. *Dubliners: The corrected text with an explanatory note by* SCHOLES, Robert. London: The Folio Society, 2003. [D]

\_\_\_\_\_. *Dubliners: An illustrated edition with annotations by* John Wyse Jackson & Bernard McGinley. Great Britain: St Martin's Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Dublinenses*. Trad. Guillermo Cabrera Infante. Madrid: Alianza Editorial, 2009 (1ªed. 1974).

\_\_\_\_\_. *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo / São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003 [1ªed. 1964].

\_\_\_\_\_. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *Dublinenses*. Trad. revista de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dublinenses*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2012.

\_\_\_\_\_. *Gente de Dublin*. Trad. de B. de Carvalho. Lisboa: Vega, 1985.

\_\_\_\_\_. *Gente de Dublin*. Trad. de Virgínia Motta. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.

\_\_\_\_\_. *Gente de Dublin*. Trad. de Isabel Veríssimo. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.

### Material de referência

BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". Trad. Susana Kampff Lages. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011, p. 101-19.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: Cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria E. P. Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

GIFFORD, Don. *Joyce Annotated: Notes for 'Dubliners' and 'A Portrait of the artist as a young man'*. Second edition, revised and enlarged. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1967.

KENNER, Hugh. *Joyce's voices*. Rochester *et alii*: Dalkey Archive Press, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Pound era*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1971.

LEWIS, Wyndham. *Time and Western Man*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993.

O'NEIL, Patrick. *Polyglot Joyce: Fictions of translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

SENN, Fritz. *Joyce's dislocutions: Essays on reading as translation*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press, 1984.

VIZIOLI, Paulo. "Joyce no Brasil". *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: E.P.U., 1991, p. 131-39.

WALTJE, Jörg. "Johann Wolfgang von Goethe's Theory of Translation in the *West-Eastern Divan*". *Other Voices*, v. 2, n. 2 (March 2002): <http://www.othervoices.org/2.2/waltje/> (31/08/2013).

## **ABOUT INVISIBLE QUOTATION MARKS IN 'THE DEAD' [Lily, Gabriel, and the ventriloquism of the Joycean Narrator]**

### **ABSTRACT**

A lot of Portuguese and Brazilian translations of *Dubliners* having been made in the last decades (at least seven already in the market, and other two coming), some aspects of its prose still remain invisible to the Brazilian and Portuguese reader, aspects that permit a very close link to the ulterior works of Joyce. Our aim, so, is to have a good look at some of these aspects that keep asking for translations.

**KEYWORDS:** *Dubliners*; James Joyce; translation.

Recebido em: 27/08/2013

Aprovado em: 18/11/2013