

As nove vidas de um conto: as traduções de “Os mortos”, de James Joyce, em português brasileiro (1942-2018)

Vitor Alevato do Amaral^a

Elis Maria Cogo^b

Eloísa Dall’Bello^c

Resumo

O presente artigo consiste em um estudo das nove traduções brasileiras de “Os mortos” (“The Dead”), do livro de contos *Dublinenses* (*Dubliners*, 1914), do escritor irlandês James Joyce (1882-1941). A primeira tradução desse conto foi publicada em 1942, e a última, em 2018. Esse artigo é, salvo engano, o primeiro estudo que abarca todas as traduções de “Os mortos” no Brasil, entre as que figuram em uma das cinco traduções integrais de *Dublinenses* (1964, 1992, 2012, 2012, 2018), as publicadas como livro (2014, 2016), a que está inserida em uma seleção (2013) e a publicada em revista (1942). Para este estudo de cunho comparativo, o autor e as autoras selecionaram passagens do texto em inglês para cotejá-las com suas traduções em português do Brasil, de modo a permitir uma leitura que ressalte o trabalho envolvido nas traduções, ilumine possibilidades de interpretação e sirva de fonte de consulta a futuros tradutores de Joyce.

Palavras-chave: James Joyce, *Dublinenses*, “Os mortos”, Tradução.

Recebido em: 26/01/2019

Aceito em: 26/09/2019

^a Professor de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: vitoramaral@id.uff.br.

^b Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Bolsista Capes de Excelência. E-mail: aeliscogo@gmail.com.

^c Doutoranda na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista CNPq. E-mail: eloisa.dallbello@gmail.com.

1. Introdução

James (Augustine Aloysius) Joyce nasceu em Dublin, em 02 de fevereiro de 1882, e morreu em Zurique em 13 de janeiro de 1941. Escreveu crítica, drama, ficção e poesia, tendo se destacado por *Ulysses*, um dos romances mais influentes do século XX. Suas principais obras são *Dublinenses* (*Dubliners*, 1914), *Um retrato do artista quando jovem* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939).

Para nos atermos à sua atividade como contista, cabe ressaltar que Joyce é reconhecido como um dos grandes expoentes do conto moderno. Em seus estudos sobre o conto irlandês, Heather Ingman (2009, p. 94-95) e Elke D’hoker (2015, p. 10) ressaltaram o caráter inovador de *Dublinenses*. No clássico *The Lonely Voice* (1963), o escritor irlandês Frank O’Connor (1985, p. 113, 122-123) argumentou que a narrativa curta de Joyce revela um “estilista nato”¹ que em “Os mortos”, última narrativa de *Dublinenses*, expandiu a forma do conto até o limite para logo notar que “uma de suas maiores paixões - o trabalho com o estilo e com a forma - tinha assumido o controle, e [que] o tecido do conto é muito justo para permitir tal expansão”² (tradução nossa).

Com *Dublinenses*, estamos, portanto, diante de uma obra não apenas inovadora, mas também limítrofe. Com as quatorze primeiras histórias, Joyce já havia modificado o rumo da técnica do conto na literatura de língua inglesa, mas, com “Os mortos”, um tardio complemento, ele também deu ao livro unidade, além de, em alguns momentos, ultrapassar as barreiras formais do próprio conto, como salientou O’Connor.

As obras de Joyce começaram a ser traduzidas no Brasil em 1942, quando justamente uma parte de “Os mortos” (“The Dead”) foi publicada na *Revista do Brasil*, em tradução de Tristão da Cunha. A primeira tradução completa de uma obra de Joyce no Brasil foi *Retrato do artista quando jovem* [sic], realizada por José Geraldo Vieira e lançada pela Editora Livraria do Globo em 1945. Seguiram-se a essa tradução *Dublinenses*, em 1964, de Hamilton Trevisan, e *Ulisses*, que veio a aparecer em língua portuguesa pela primeira vez em 1966, na tradução de Antônio Houaiss. Conquanto Augusto de Campos (1984, p. 26) tenha afirmado que a Patrícia Galvão coube ser quem “pela primeira vez traduziu e divulgou, entre nós, algumas páginas do *Ulysses*,

¹ “Born stylist”.

² “One of his main passions - the elaboration of style and form - had taken control, and the short story is too tightly knit to permit expansion like this”.

no suplemento literário do *Diário de São Paulo*, em 1947, [...] a partir da tradução francesa”, um excerto desse romance já aparecera um ano antes nas páginas da revista curitibana *Joaquim* (JOYCE, 2000, p. 17-18).

É provável que nenhuma tradução de Joyce, mesmo incompleta, tenha sido publicada no Brasil antes dos anos 1940. Isso não quer dizer que Joyce não fosse conhecido nos meios intelectuais brasileiros até então, dentro e fora do eixo Rio-São Paulo. Por exemplo, Mário de Andrade (1924, p. 114) já citava *Ulysses* em inglês em artigo da *Revista do Brasil* de 1924, e Gilberto Freyre comentava sobre Joyce no *Diário de Pernambuco* no mesmo ano. Além disso, no dia 14 de janeiro de 1941, o falecimento do escritor foi notícia em *O Estado de São Paulo*.

O objetivo deste artigo é apresentar um estudo de passagens selecionadas das nove traduções brasileiras de “Os mortos”, publicadas entre 1942 e 2018. Além das cinco traduções integrais de *Dublinenses* (Hamilton Trevisan, 1964; José Roberto O’Shea, 1992 e 2012; Guilherme da Silva Braga, 2012; e Caetano Galindo, 2018), podem ser encontradas traduções de “Os mortos” de Joyce publicadas em formato de livro (Eduardo Marques de Marks, 2014; Tomaz Tadeu, 2016), inserida em uma seleção (Galindo, 2013) e em uma revista (Tristão da Cunha, 1942). Cabe ressaltar que embora a tradução de Trevisan tenha tido uma segunda edição (1970), baseamos nossa análise na primeira.

Como as traduções individuais dos contos de Joyce raramente são mencionadas em estudos acadêmicos, acreditamos que este seja o primeiro a contemplar todas as traduções desse conto de Joyce publicadas no Brasil, muito embora exista a possibilidade de que alguma tradução mais antiga do conto em questão ainda não tenha sido documentada por nós ou que alguma outra mais recente, principalmente se publicada na Internet, não seja ainda de nosso conhecimento. Consideramos, para este trabalho, as traduções do conto que receberam preparo editorial e excluímos da análise as de caráter acadêmico.

Antes de passarmos às análises, gostaríamos de ressaltar que um artigo desta natureza se justifica por ao menos três razões. Ele é capaz de revelar possibilidades de leitura da obra de Joyce, em inglês e em tradução; pode servir de fonte à qual futuros tradutores de Joyce poderão recorrer em busca de ideias e da compreensão do trabalho já realizado por outros

tradutores; e, do ponto de vista da historiografia da tradução, tem reconhecido valor para os estudos das traduções de Joyce em português, visto que levanta e analisa todas as traduções de um conto de 1942 a 2018.

2. Análise de passagens selecionadas das traduções brasileiras de “Os mortos”

T.S. Eliot (1948, p. 468) afirmou que “Os mortos” eram “um dos melhores contos na língua [inglesa]”³ (tradução nossa). Trata-se do último e mais longo dos quinze contos de *Dublinenses*, com o qual Joyce encerra o livro que, de acordo com Ingman (2008, p. 94), representou uma inovação na tradição do conto irlandês por ser uma coletânea dotada de unidade narrativa jamais antes vista.

A unidade narrativa do livro já tinha sido demonstrada, em 1956, por Brewster Ghiselin (1968) em um importante artigo: “The Unity of *Dubliners*”. Além disso, o próprio Joyce (1975, p. 77-78) chamou atenção para ela quando, em 1905, com apenas onze dos quinze contos terminados, afirmou que eles seriam organizados em quatro grupos: infância, adolescência, vida adulta e vida pública.

Em “Os Mortos”, o leitor depara-se com um conto de fôlego superior ao dos demais contos de *Dubliners*. Ele pode ser dividido em duas partes. A primeira decorre no baile anual das senhoritas Kate e Julia Morkan. A segunda, no hotel Gresham, onde o casal Gabriel e Gretta Conroy vai passar a noite após o evento. O protagonista do conto é Gabriel, sobrinho das senhoritas Morkan. Durante o conto, ele nota sua superioridade social e intelectual, da qual está absolutamente convencido, ser gradualmente minada. Por exemplo, já no início do conto, o tom condescendente com que se dirige à Lily, empregada de pouca instrução, não surte efeito e é contra-atacado pela própria jovem. Durante uma conversa com Miss Ivors, uma professora com formação universitária, é revelada a identidade de Gabriel como colunista de um jornal dublinense que não tinha as credenciais nacionalistas esperadas, o que o faz ser tratado como alguém que é simpático ao colonizador, no caso, à Coroa britânica. Por fim, já no hotel, Gabriel e Gretta são tomados por sentimentos contrastantes: ele se lembra do passado com a esposa e tenta aproximar-se dela, enquanto ela é tomada por uma intensa nostalgia causada pela lembrança de fatos de sua

³ “Um dos melhores contos na língua [inglesa]”.

vida de solteira. No diálogo entre os dois, na penumbra do quarto, Gabriel se sente humilhado quando sua esposa revela que a razão de sua tristeza é um romance vivido na juventude com um certo Michael Furey, funcionário da companhia de gás, portanto abaixo da estatura social e intelectual de Gabriel, mas que havia, nada mais nada menos, morrido por ela.

Um dos traços mais característicos da técnica de composição de “Os mortos” é o uso do discurso indireto livre e do que o crítico Hugh Kenner (2007) denominou “princípio do tio Charles” (*Uncle Charles Principle*). Ambos guiarão a análise dos trechos selecionados. Vale lembrar que o monólogo interior, empregado por Joyce em *Ulysses*, em *Dublinenses* não é mais do que esboçado. Nos contos, impera a técnica do discurso indireto livre e, com menos ocorrências, o “princípio do tio Charles”.

É possível reparar, nas partes em itálico do trecho a seguir, como delicadamente o narrador abandona sua posição externa de neutralidade e permite que a percepção de Gabriel emerge em sua voz:

Perhaps she had not told him all the story. His eyes moved to the chair over which she had thrown some of her clothes. A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side. He wondered at his riot of emotions of an hour before. From what had it proceeded? From his aunt's supper, from his own foolish speech, from the wine and dancing, the merry-making when saying good-night in the hall, the pleasure of the walk along the river in the snow. Poor Aunt Julia! (JOYCE, 1996, p. 220, grifo nosso).

Talvez ela não tivesse contado toda a história para ele. Seus olhos se moveram para a cadeira sobre a qual ela tinha jogado algumas de suas roupas. Um cordão de anágua roçava o chão. Uma bota estava de pé, com o cano caído: seu par jazia ao lado. Ele pensava em seu embate de emoções há uma hora. De onde viera? Da ceia de sua tia, de seu próprio discurso tolo, do vinho e da dança, da brincadeira de dar boa-noite no hall, do prazer da caminhada ao longo do rio na neve. Pobre tia Julia! (tradução nossa).

Pelo excerto supracitado, além de sabermos o que Gabriel está pensando, sabemos também *como* ele está pensando e o que está sentindo. Estamos agora a par do estado mental de Gabriel. A voz do narrador está impregnada da sua emoção.

Mas, se o discurso indireto livre já era utilizado por Jane Austen (1775-1817) um século antes de Joyce, é com o chamado “princípio do tio Charles” que Joyce apresenta o que pode ser considerada uma inovação na forma de narrar.

O nome da técnica é inspirado no tio Charles, personagem de *Um retrato do artista quando jovem*. Segundo Kenner (2007, p. 16-17), Joyce fora criticado por Wyndham Lewis por ter escrito: “Every morning, therefore, Uncle Charles repaired to his outhouse [...]” (JOYCE, 1974, p. 60; grifo nosso). Em nossa tradução: “Toda manhã, por conseguinte, tio Charles encaminhava-se para sua casinha”. O uso do verbo *repaired* foi apontado como uma falha de Joyce, que teria sucumbido ao uso de um clichê. Porém, Kenner (2007, p. 17) percebeu que o termo “veste aspas invisíveis”⁴ (nossa tradução), uma vez que o narrador dá lugar ao vocabulário do próprio tio Charles, que, se estivesse controlando a narrativa, usaria aquele verbo para dizer que estava indo ao banheiro. Assim, Kenner (2007, p. 17) conseguiu esclarecer que Joyce tinha inovado ao fazer com que “o vocabulário narrativo normalmente neutro [fosse] atravessado por uma pequena nuvem de expressões”⁵ (nossa tradução) próprias das personagens. Enquanto no discurso indireto livre o estado mental da personagem se deixa perceber na voz do narrador, na técnica identificada por Kenner o narrador toma emprestado à personagem seu vocabulário. Dito de outra forma, no discurso indireto livre, a personagem se expressa através do narrador; no princípio teorizado por Kenner, é o narrador quem se expressa, mas lançando mão de expressões tipicamente usadas pela personagem em questão. Com isso, o narrador joyciano, na verdade, emite opinião sobre o tio Charles, personagem dada a utilizar palavras pomposas desnecessariamente. O que foi atacado como falha era, na verdade, uma das grandes inovações de Joyce, mas que já aparecera antes do romance, em “Os mortos”, como veremos logo adiante.

Para este exercício de comparação crítica, utilizamos o texto da edição de Robert Scholes (1968), conforme publicado na edição crítica organizada por Scholes e A. Walton Litz. Certamente essa edição não foi usada nas duas primeiras traduções (1942 e 1964). De todas, a de O’Shea (2012) traz apenas a indicação de que a “edição consultada” de *Dublinenses* foi a de John Wyse Jackson e Bernard McGinley, e a de Cunha informa que a tradução foi realizada do inglês com base na edição Albatross. As demais não oferecem detalhes sobre o texto de partida. Passemos à análise dos trechos selecionados.

⁴ “Wears invisible quotation marks”.

⁵ “The normally neutral narrative vocabulary pervaded by a little cloud of idioms”.

2.1 Primeiro trecho

Lily, the caretaker’s daughter, was literally run off her feet. Hardly had she brought one gentleman into the little pantry behind the office on the ground floor and helped him off with his overcoat than the wheezy hall-door bell clanged again and she had to scamper along the bare hallway to let in another guest. It was well for her she had not to attend to the ladies also. But Miss Kate and Miss Julia had thought of that and had converted the bathroom upstairs into a ladies’ dressing-room. Miss Kate and Miss Julia were there, gossiping and laughing and fussing [...] (JOYCE, 1996, p. 175).

Lily, a filha do zelador, estava literalmente sem pés. Mal introduzira um cavalheiro na pequena despensa atrás do escritório no piso térreo e o ajudara a tirar o sobretudo quando a campainha ofegante da porta tocou outra vez e ela teve que disparar pelo corredor vazio para deixar outro convidado entrar. Ainda bem que não precisava dar atenção às damas também. Mas a Srta. Kate e a Srta. Julia tinham pensado nisso e tinham convertido o banheiro do andar de cima em um vestiário para as damas. A Srta. Kate e a Srta. Julia estavam lá, tagarelando e rindo e reclamando [...] (tradução nossa).

Já no período “Lily, the caretaker’s daughter, was literally run off her feet”, que abre o conto, podemos observar o “princípio do tio Charles” em operação (KENNER, 2007, p. 15). Em uma leitura menos atenta, talvez passe despercebido o uso de *literally* para referir-se a um estado que não pode ser literal, ou seja, Lily não pode estar *literalmente* sem os pés, apenas *figurativamente*, ou ela não estaria justamente andando de um lado a outro. De acordo com o *Shorter Oxford English Dictionary* (doravante *SOED*), *run a person off his or her feet* significa “ocupar ou dar trabalho a uma pessoa além do limite, até o ponto de exaustão”. “Literalmente” é uma palavra pouco expressiva que serve comumente, em discursos menos sofisticados, para exprimir ênfase. Como explica Jeri Johnson (2000, p. xxii; tradução nossa), estamos diante do “pecado comum de tentar reforçar afirmações metafóricas expressando-as como fatos literais”⁶. Não se pode crer que o narrador do conto tenha escorregado neste clichê. Mas é plausível que Lily, personagem de pouca instrução – mesmo ao pronunciar o sobrenome Conroy ela o faz com três sílabas: Co-no-roy (JOYCE, 1996, p. 177) –, use-o regularmente. Assim como já visto no caso do tio Charles, Lily também empresta seu vocabulário ao narrador.

Seguem abaixo as escolhas presentes nas oito traduções, já que o parágrafo não consta da tradução de Cunha:

⁶ “The common sin of attempting to strengthen metaphorical statements by reporting them as literal occurrences”.

Trevisan: “Lily, a filha do zelador, estava literalmente esgotada” (JOYCE, 1964, p. 143);

O’Shea: “Lily, a filha da empregada, não conseguia ficar sentada um minuto sequer” (JOYCE, 1993, p. 177);

O’Shea: “Lily, a filha do zelador, estava literalmente exausta” (JOYCE, 2012, p. 158);

Braga: “Lily, a filha da zeladora, não tinha literalmente um segundo de sossego” (JOYCE, 2012, p. 169);

Galindo: “Lily, a filha do zelador, estava literalmente perdendo a cabeça” (JOYCE, 2013, p. 7);

Marques: “Lily, a filha do zelador, estava literalmente correndo pra lá e pra cá” (JOYCE, 2014, p. 11);

Tadeu: “Lily, a filha do zelador, literalmente não se aguentava mais em pé” (JOYCE, 2016, p. 5);

Galindo: “Lily, a filha do zelador, estava literalmente de pernas para o ar” (JOYCE, 2018, p. 204).

Em sua primeira tradução, O’Shea sequer emprega o advérbio “literalmente”, mas parece ter reconhecido sua relevância, pois não o deixa de fora de sua segunda tradução. Ainda assim, o par “literalmente” e “exausta” não reproduz a incongruência existente entre os termos que aparecem no texto de partida. O’Shea, contudo, consegue preservar parte do clichê característico de Lily, usado ironicamente pelo narrador. O mesmo ocorre com as traduções de Trevisan, Braga e Marques. É possível imaginar que alguém esteja, em sentido literal, “esgotada”, sem “um segundo de sossego” ou “correndo pra lá e pra cá”. Reconhece-se aqui o sentido de “literalmente” como “verdadeiramente” (GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS), mas que não deixa de soar como clichê de pouca força expressiva. O panorama se modifica com as traduções de Galindo e Tadeu. A primeira tradução de Galindo apresenta Lily “perdendo a cabeça”; na segunda, ela está “de pernas pro ar”. No contexto da cena, em ambos os casos, só o sentido figurado é aplicável. A Lily de Tadeu “literalmente não se aguentava mais em pé”. Como Galindo, Tadeu mantém o paradoxo de apresentar a personagem pelo uso de uma expressão figurada estereotipada. Cabe uma observação sobre “perder a cabeça”: a expressão desloca o foco do estado físico para o estado mental da personagem, o que pode ser um ganho interessante para a sua

caracterização, uma vez que o fato de sua cabeça ser afetada por tarefas tão simples, como abrir a porta e levar os homens ao local onde possam deixar o sobretudo, acaba acrescentando algo à sua descrição.

2.2 Segundo trecho

She was fast asleep.

Gabriel, leaning on his elbow, looked for a few moments unresentfully on her tangled hair and half-open mouth, listening to her deep-drawn breath. So she had had that romance in her life: a man had died for her sake. (JOYCE, 1996, p. 222).

Ela dormia profundamente.

Gabriel, debruçado sobre o cotovelo, olhou por alguns momentos sem ressentimento para seu cabelo despenteado e boca entreaberta, escutando sua respiração profunda. Então ela tivera aquele romance em sua vida: um homem morrera por ela (tradução nossa).

Gretta cai em prantos. Gabriel afasta-se, indo até a janela. Joyce deixa em branco o espaço de uma linha antes de iniciar o trecho supracitado, e quando a reencontramos pelo olhar de Gabriel, ela dorme profundamente. Gabriel observa os objetos no quarto enquanto pensa. Como os tradutores lidam com “She was fast asleep”?

Cunha: “Ela adormecera profundamente” (p. 53);

Trevisan: “Gretta logo adormeceu” (JOYCE, 1964, p. 180);

O’Shea: “Gretta adormecera” (JOYCE, 1993, p. 220);

O’Shea: “Ela adormecera” (JOYCE, 2012, p. 196);

Braga: “Ela dormia um sono profundo.” (JOYCE, 2012, p. 214);

Galindo: “Ela dormia pesado” (JOYCE, 2013, p. 56);

Marques: “Ela dormia profundamente” (JOYCE, 2014, p. 79);

Tadeu: “Ela caíra no sono” (JOYCE, 2016, p. 111);

Galindo: “Ela dormiu rápido” (JOYCE, 2018, p. 256).

Trevisan e O’Shea (1993) traduziram o pronome *she* (ela) pelo nome da personagem, Gretta. O’Shea reviu sua escolha e usou “ela” em sua segunda tradução. Estamos diante de mais um detalhe aparentemente insignificante. Porém, desde que o casal saiu da casa das senhoritas Morkan, o narrador

insistentemente referiu-se a Gretta por “ela”. Tendo em mente que diversas vezes a voz do narrador é invadida pelo estado mental de Gabriel, traduzir *she* por “Gretta”, nesse momento crucial do conto, representa um retorno à esperada neutralidade do narrador, como se justamente nos parágrafos finais do conto – que ali se iniciam e representam o ápice da entrada do leitor na mente de Gabriel pelo uso do discurso indireto livre – o ponto de vista do narrador se purificasse. Pelo contrário, o que *she* representa é uma continuidade e não o início de um novo momento no conto.

Como observamos, Joyce deixou em branco o espaço de uma linha, não o preencheu com pontos como fez em duas outras passagens do conto, o que poderia representar uma transição mais demorada. Isso enseja a discussão sobre o tempo verbal que os tradutores usaram para traduzir “*She was fast asleep*”. Cunha, O’Shea e Tadeu optaram pelo pretérito mais-que-perfeito. Trevisan e Galindo (2018) mantiveram o passado simples, ao passo que Braga, Galindo (2013) e Marques optaram pelo pretérito imperfeito, o que nos parece a opção mais próxima do sentido em inglês. O pretérito-mais-que-perfeito tende a alongar o tempo do intervalo e também a nos distanciar da perspectiva de Gabriel, que, naquele momento, da janela observava Gretta *dormindo profundamente* (*fast* pode significar “profundamente” ou “rapidamente”) e não como alguém que *adormecera*. Estamos com Gabriel naquele quarto de hotel; pelos seus olhos, vemos Gretta *dormindo*; não ouvimos o narrador contar-nos que ela *dormira*. No parágrafo seguinte, o narrador reaparece e conta-nos que “Gabriel, debruçado sobre os cotovelos [...]”. São as sutilezas da escrita joyciana.

2.3 Terceiro trecho

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, *falling* obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was *falling* on every part of the dark central plain, on the treeless hills, *falling softly* upon the Bog of Allen and, farther westward, *softly falling* into the dark mutinous Shannon waves. It was *falling*, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow *falling faintly* through the universe and *faintly*

falling, like the descent of *their last end*, upon all the living and the dead (JOYCE, 1996, p. 223-224; grifo nosso).

O último parágrafo de “Os mortos” é considerado um dos pontos altos não apenas de *Dublinenses*, mas de toda a prosa de Joyce. Por ele, compreendemos por que O’Connor chamou Joyce de “estilista nato”. Galindo (2013, contracapa) contou que a tradução desse parágrafo “custou mais tempo de trabalho do que qualquer outra coisa que já [tivesse feito]”. Vamos tentar entender como o trabalho estilístico de Joyce nesse parágrafo foi tratado pelos sete tradutores brasileiros. Seguem as nove traduções completas:

Cunha: “Certas pancadas ligeiras na vidraça fizeram-no voltar-se para a janela. Recomeçara a nevar. Sonolento, esteve a observar os flocos, prateados e sombrios, que desciam obliquamente sobre o lampião. Era chegada a sua hora de ser pôr a caminho para Oeste. Sim, os jornais tinham razão: a neve era geral por toda a Irlanda. Estava caindo em toda a parte do escuro plano central, pelos cerros sem árvores, brandamente caindo sobre o Pantanal de Allen, e, mais ao Ocidente, brandamente caindo sobre as negras ondas revoltas do Shannon. Ia caindo também em todos os cantos do solitário cemitério do monte onde Michael Furey jazia sepulto. Acumulava-se pesada sobre as cruces tortas e sobre as lápides funerárias, sobre as hastes do pequeno portão, sobre os estéreis espinheiros. A alma de Gabriel foi desfalecendo lentamente enquanto escutava a neve a cair brandamente pelo universo, e a cair brandamente, como o declínio do seu fim derradeiro, sobre todos os vivos e mortos” (JOYCE, 1942, p. 54);

Trevisan: “Leves batidas na vidraça fizeram-no voltar-se para a janela. A neve tornava a cair. Olhou sonolento os flocos prateados e negros, despencando obliquamente contra a luz do lampião. Era tempo de preparar a viagem para o oeste. Sim, os jornais estavam certos: a neve era geral em toda a Irlanda. Caía por todas as partes da sombria planície central, nas montanhas sem árvores, tombando mansa sobre o Bog of Allen e, mais para o oeste, nas ondas escuras e revoltas do Shannon. E também em todos os recantos do cemitério abandonado onde jazia Michael Furey. Amontoava-se nas cruces tortas e nas lápides, nas hastes do pequeno portão, nos espinhos estéreis. Sua alma desmaiava lentamente ouvindo a neve caindo suave através do universo, caindo brandamente, como a queda final, sobre todos os vivos, sobre todos os mortos” (JOYCE, 1964, p. 181-182);

O’Shea: “Umás batidas leves na vidraça fizeram-no virar-se em direção à janela. Recomeçava a nevar. Sonolento, ele observou os flocos prateados e escuros, caindo obliquamente contra a luz do lampião. Chegara o momento de iniciar sua viagem para o oeste. É, os jornais tinham acertado: nevava em toda a Irlanda. Caía neve por toda a sombria planície central, nas montanhas desprovidas de

árvores, nevava com brandura sobre o Bog of Allen e, mais para o oeste, nevava delicadamente sobre as ondas escuras e rebeldes de Shannon. Caía também no cemitério solitário da colina onde jazia Michael Furey. Acumulava sobre as cruzes inclinadas e sobre as lápides, sobre as pontas das grades do portão, sobre os espinhos. Sua alma desfalecia-se lentamente enquanto ele ouvia a neve precipitando-se placidamente no universo, placidamente precipitando-se, descendo como a hora final sobre todos os vivos e todos os mortos” (JOYCE, 1993, p. 221-222);

O’Shea: “Leves batidas na vidraça fizeram-no virar-se para a janela. Recomeçava a nevar. Sonolento, ele observou os flocos prateados e escuros precipitando-se obliquamente contra a luz do lampião. Chegara o momento de iniciar a viagem para o oeste. Sim, os jornais tinham acertado: a neve cobria toda a Irlanda. Precipitava-se por toda a sombria planície central, nas montanhas sem árvores, precipitava-se suavemente sobre o Bog of Allen e, mais para o oeste, suavemente se precipitava sobre as ondas escuras e traiçoeiras do Shannon. Precipitava-se também no cemitério solitário da colina onde jazia Michael Furey. Acumulava-se sobre as cruzes inclinadas e sobre as lápides, sobre as pontas do gradil do pequeno portão, sobre os espinhos toscos. Sua alma desfalecia lentamente enquanto ele ouvia a neve precipitando-se placidamente no universo e placidamente se precipitando, descendo como a hora final sobre todos os vivos e os mortos” (JOYCE, 2012, p. 197);

Braga: “Um discreto tamborilar no vidro fez com que se voltasse em direção à janela. Tinha começado a nevar outra vez. Observou distraidamente os flocos prateados e escuros que caíam enviesados contra a luz da rua. Estava na hora de começar a jornada rumo ao ocidente. Sim, os jornais estavam certos: estava nevando em toda a Irlanda. A neve caía em todas as partes da escura planície central, nas montanhas inóspitas, caía suave no Pântano de Allen e, mais a oeste, suave caía sobre as escuras ondas amotinadas do Rio Shannon. Caía, também, em todas as partes do cemitério solitário na montanha onde Michael Furey estava enterrado. Acumulava-se em montes nas cruzes e lápides tortas, nas pontas do pequeno portão, nos espinhos nus. Gabriel sentiu a alma desfalecer aos poucos enquanto ouvia a neve que caía suave por todo o universo e suave caía, como a descida ao derradeiro fim, sobre todos os vivos e os mortos” (JOYCE, 2012, p. 216);

Galindo: “Uns poucos baques fracos contra o vidro fizeram-no virar para a janela. Começava a nevar novamente. Ficou vendo sonolento os flocos, negros e prata, caindo oblíquos contra a luz do poste. Era chegada a hora de ele partir em sua jornada rumo oeste. Sim, os jornais tinham razão: a nevasca era geral em toda a Irlanda. A neve caía em cada trecho do negro planalto central, nas secas colinas, suave caía sobre o pântano de Allen e, mais a oeste, caía suave nas negras ondas rebeldes do Shannon. Caía, também, sobre todo o solitário cemitério da colina em que enterrado Michael Furey repousava. Espessa pousava deposta em rajadas

nas cruces contorcidas e nas lápides, nas pontas do estreito portão, nos espinheiros nus. Desmaiava-lhe a alma lentamente enquanto ouvia no universo a neve leve que caía e que caía, leve neve, como o pouso de seu fim definitivo, sobre todos os vivos e os mortos” (JOYCE, 2013, p. 57-58);

Marques: “Alguns pontos de luz no vidro fizeram-no virar para a janela. Havia começado a nevar novamente. Ele assistiu, sonolentemente, aos flocos, prateados e escuros, caindo obliquamente contra os lampiões. Era chegada a hora de iniciar a sua viagem para o oeste. Sim, os jornais estavam certos: a neve cobria toda a Irlanda. Ela estava caindo em todas as partes do escuro planalto central, nas colinas sem árvores, caía suavemente sobre o Pântano de Allen e, mais a oeste, caía suavemente sobre as ondas amotinadas do Rio Shannon. A neve caía, também, sobre todas as partes do cemitério solitário na montanha onde Michael Furey estava enterrado. Ela espalhava-se densamente sobre as cruces tortas e os túmulos, as pontas do pequeno portão, os espinhos estéreis. A alma de Gabriel desmaiou devagar enquanto ele ouvia a neve caindo levemente sobre todo o universo e levemente caindo, como a descida ao seu fim derradeiro, sobre todos os vivos e os mortos” (JOYCE, 2014, p. 81-82);

Tadeu: “Umas batidinhas na vidraça fizeram-no virar-se para a janela. Começara a nevar de novo. Via sonolento os flocos, prata e negro, caindo de viés contra os lampiões. A hora era chegada de aprontar-se para a viagem rumo ao oeste. Sim, os jornais estavam certos: a neve era geral em toda a Irlanda. Estava caindo em todos os pontos da negra planície central, nos cerros desnudos, caindo de mansinho no Brejo de Allen e, ainda mais a oeste, de mansinho caindo no meio das negras e revoltas ondas do Shannon. Estava caindo também em todas as partes do ermo cemitério da igreja sobre o cerro em que Michael Furey jazia enterrado. Jazia, grossa, sobre as descaídas cruces e lápides, sobre as lanças do portãozinho, sobre os despidos espinhos. Sua alma se esvaía devagarinho enquanto ouvia a neve caindo desmaiada por todo o universo e desmaiada caindo, como a descida de seu derradeiro fim, sobre todos os vivos e os mortos.” (JOYCE, 2016, p. 115);

Galindo: “Uns poucos baques fracos contra o vidro fizeram-no se virar para a janela. Começava a nevar novamente. Sonolento ficou vendo os flocos, negros e prata, caindo oblíquos contra a luz do poste. Era chegada a hora de partir em sua jornada rumo oeste. Sim, os jornais estavam certos: a nevasca era geral em toda a Irlanda. A neve caía em cada trecho do negro planalto central, nas secas colinas, suave caía sobre o pântano de Allen e, mais a oeste, caía suave nas negras ondas rebeldes do Shannon. Caía, também, sobre todo o solitário cemitério da colina em que enterrado Michael Furey repousava. Espessa pousava deposta em rajadas nas cruces contorcidas e nas lápides, nas pontas do estreito portão, nos espinheiros nus. Sua alma desmaiava lentamente enquanto ouvia a neve cair leve no universo e o leve cair da neve, como o pouso

de seu fim definitivo, sobre todos os vivos e os mortos” (JOYCE, 2018, p. 257).

Começamos por analisar o sentido de *swooned slowly*. O’Neill (2005, p. 150) destaca que o leitor tem duas possibilidades para entender esse sintagma: uma “em um sentido físico mais específico”, relacionado com o fato de Gabriel estar em vias de adormecer, e outra “mais geral”, relacionada com “uma nova consciência existencial de algum tipo” (nossa tradução). O *SOED* assinala a possibilidade literal (física, segundo O’Neill) e figurada (geral, segundo O’Neill) de *swoon*. As possibilidades advindas das traduções brasileiras para traduzir *swooned* são os verbos “desfalecer”, “desmaiar” e “esvair-se”.

Mesmo aplicado à alma de Gabriel, o verbo tem sentido mais do que figurado; seu efeito transborda para o estado físico e mental da personagem. Nossa conclusão é de que a escolha de Joyce deixa os tradutores para o português sem saída ideal. Além de referir-se a um desmaio literal ou figurado, *swoon* está carregado de sentidos que os verbos usados pelos tradutores não podem acompanhar, pois o verbo em inglês está também relacionado com o “estado de arroubo ou êxtase” (*SOED*). Os sentidos literal e figurado do verbo em Joyce são inseparáveis: Gabriel entra em estado de sonolência e nesse momento passa a entender melhor sua própria condição no mundo.

Os pares *falling softly / softly falling* e *falling faintly / faintly falling*, que conjugam repetição e inversão, são uma das marcas principais desse parágrafo modelar de Joyce. Eles reforçam o tom poético que nos ajuda a compreender o estado mental de Gabriel. No último parágrafo, somos informados, em tom nada jornalístico, de que os jornais estavam certos. É a alma desvanecente de Gabriel que se expressa; é por ela que sentimos o mundo naquele momento. Ela acompanha a cadência do cair da neve. Note-se também a relação sonora e semântica entre *swoon*, ligado à alma de Gabriel, e *faint* (desmaiar, desmaio), de que deriva *faintly*, ligado à neve. O’Neill (2005, p. 150) lembraria, ainda, que as letras de *swoon* estão presentes na palavra *snow*.

Trevisan foi o único a distanciar-se completamente do texto de Joyce. A tradução de Cunha mantém as repetições, mas anula as inversões, diga-se de passagem, perfeitamente possíveis em língua portuguesa. As traduções de Cunha e Trevisan parecem pouco à vontade para acomodar-se a essa

marca estilística de Joyce. Tal distanciamento não desqualifica o resultado do trabalho dos dois tradutores, mas revela ou um grau de liberdade ou de tentativa deliberada de distanciamento que, a nosso ver, não contribui para o resultado final, na medida em que mascaram uma característica de “Os mortos” amplamente conhecida. Cunha, em 1942, pode muito bem não ter tido acesso a qualquer material crítico sobre *Dublinenses* que o ajudasse a compreender a tessitura desse parágrafo final. Mesmo na época em que foi lançada a tradução de Trevisan, *Dublinenses* ainda era uma obra relativamente pouco estudada diante do volume de material já existente sobre *Ulysses*, por exemplo. Mas Trevisan pode ter tido acesso às traduções portuguesas de 1946 e 1963, respectivamente de Maria da Paz Ferreira e Virgínia Motta. Naquela, observamos o apagamento dos pares de repetição (JOYCE, 1946, p. 225) e nesta, apenas a repetição do segundo par, sem a inversão (JOYCE, 1963, p. 272). Não se pode afastar a hipótese de que as traduções portuguesas, principalmente a primeira, além de outras, como a francesa (1926), tenham sido consultadas por Trevisan, além da própria tradução de Cunha. Esse tipo de investigação, no entanto, ultrapassa as pretensões desse artigo.

A comparação entre as duas traduções de O’Shea coloca-nos diante de um caso notável. O’Shea, que em 1993, mantivera apenas a repetição e a inversão do segundo par, em 2012 reviu várias das escolhas empregadas no último parágrafo e recuperou a estrutura originalmente utilizada por Joyce nas duas repetições. Ele também abandonou a variação entre os verbos “nevar”, “cair” e “precipitar-se”, ocorrida em 1993, pela regularidade de “precipitar-se”, utilizado sete vezes em 2012, tal qual Joyce utilizara sete vezes o verbo *fall*.

Braga traduziu as duas repetições de Joyce utilizando apenas o par “caía suave” / “suave caía”. Como O’Shea, ele traduziu *fall* por um só verbo, “cair”, sete vezes, também opção de todos os tradutores posteriores a Braga. Marques respeitou as repetições, mas inverteu a posição apenas dos termos do segundo par: “caindo levemente” e “levemente caindo”. Tadeu preservou tanto a repetição como a inversão dos dois pares. Por fim, Galindo foi o único tradutor que buscou novas possibilidades para verter ao português o trabalho poético de Joyce. Na tradução de 2013, encontramos os pares “suave caía” / “caía suave” e “neve leve que caía” / “que caía, leve neve”. Na

tradução de 2018, o tradutor manteve o primeiro par intocado – “suave caía” / “caía suave” –, mas alterou significativamente o segundo para “neve cair leve” / “leve cair da neve”. Galindo demonstra como é possível apresentar uma inovação tradutória sem refutar um traço flagrante da narrativa, abrindo caminho para novas formas de tradução do parágrafo de Joyce.

Para terminarmos a parte analítica desse artigo, apontamos para outro detalhe importante no último parágrafo de “Os mortos”. Quando, durante a conversa após o jantar, ainda na casa das senhoritas Morkan, um dos convidados se mostra surpreso ao saber que os monges de Mount Melleray dormiam em seus caixões, Mary Jane, sobrinha das senhoritas Morkan, responde que o caixão serve “para lembrá-los de seu fim definitivo” (tradução nossa); no texto de partida: “to remind them of *their last end*” (JOYCE, 1996, p. 200-201; grifo nosso). O’Neill (2005, p. 153) analisou a repetição que Joyce fez do sintagma *their last end* no parágrafo final do conto, quando “os pensamentos de Gabriel [estariam] voltando aos acontecimentos e conversas daquela noite” (nossa tradução). Já comentamos, no início do artigo, sobre a unidade de *Dublinenses* e agora podemos também dar uma mostra do funcionamento da estratégia de Joyce para conferir unidade interna a “Os mortos”. A origem da expressão está na *Bíblia* (Números, 23:10), livro que fez parte da educação jesuíta de Joyce. Se é exagero afirmar que a coerência do conto depende dessa repetição, não é errado afirmar que uma leitura que a reconheça e uma tradução que a preserve têm muito a ganhar. Como podemos constatar, apenas Galindo e Tadeu acompanharam a conexão interna presente no texto de partida:

Trevisan: “fim inevitável”; “queda final” (JOYCE, 1964, p. 164, 182);

O’Shea: “morte”; “hora final” (JOYCE, 1993, p. 201, 222);

O’Shea: “morte”; “hora final” (JOYCE, 2012, p. 179, 197);

Braga: “nosso destino final”; “derradeiro fim” (JOYCE, 2012, p. 194, 216);

Galindo: “seu fim definitivo”; “seu fim definitivo” (JOYCE, 2013, p. 34, 58);

Marques: “seu fim”; “seu fim derradeiro” (JOYCE, 2014, p. 50, 82);

Tadeu: “seu derradeiro fim”; “seu derradeiro fim” (JOYCE, 2016, p. 65, 115);

Galindo: “seu fim definitivo”; “seu fim definitivo” (JOYCE, 2018, p. 234, 257).

3. Conclusão

As traduções de “Os mortos” aqui apresentadas e analisadas contemplam um intervalo de setenta e seis anos. Desde a tradução incompleta de Cunha, de 1942, até a segunda versão de Galindo, de 2018, a obra de Joyce foi repetidamente traduzida para diversas línguas, e a fortuna crítica sobre ela só fez crescer. Novas leituras surgiram. E as traduções tanto beberam dessas leituras quanto nutriram muitas delas.

Acreditamos que os resultados obtidos nesse artigo podem fornecer elementos a serem levados em consideração para futuras traduções de “Os mortos”. Não tentamos dar veredito sobre qual das nove é a melhor tradução, pois este não é o papel da crítica. Como se pôde observar, nossa leitura comparativa foi crítica e seletiva. Evitamos realizar qualquer tipo de comparação de escolhas tradutórias sem critério, o que facilmente pode converter-se em caça aos erros, razão por que nossa comparação se centrou em excertos de “Os mortos” que apresentam alguns dos aspectos cruciais da escrita de Joyce como contista, notadamente o “Princípio do tio Charles” e o uso do discurso indireto livre.

Nosso propósito foi o de apresentar uma crítica das traduções capaz de demonstrar o que os trabalhos dos sete tradutores podem revelar sobre Joyce, sobre literatura e tradução em geral. Isso nos deu ocasião, também, para demonstrar o quanto a leitura de traduções pode ampliar nossa compreensão do texto de partida.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. Da fadiga intelectual (anotações sobre a poesia moderna). *Revista do Brasil*, v. 26, n. 102, p. 113-121, junho 1924.

BÍBLIA. Inglês. Disponível em <https://biblehub.com/p/kjv/esv/numbers/23.shtml>. Acesso em 19 de janeiro de 2019.

CAMPOS, A. de. Entrevista com Augusto de Campos no Joycentenário. *Ilha do Desterro*, EDUFSC, n. 12, p. 25-35, 1984.

D’HOKER, E. Complicating the Irish Short Story. In: D’HOKER, E.; EGGERMONT, S. (org.). *The Irish Short Story: Traditions and Trends*. Bern: Peter Lang AG, 2015.

ELIOT, T. S. “A Message to the Fish”. In: GIVENS, Seon (org.). *James Joyce: Two Decades of Criticism*. Nova Iorque: Vanguard Press, 1948, p. 468-471.

FREYRE, G. “James Joyce: o criador de um ritmo novo para o romance”. *Diário de Pernambuco*, 11 de dezembro de 1924, p. 1. Disponível em <memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_10&pasta=ano%201924&pesq=James%20Joyce>. Acesso em 19 de janeiro de 2019.

GALINDO, C. W. Texto da contracapa. _____. *Os mortos*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2013.

GHISELIN, B. The Unity of *Dubliners*. In: GARRETT, P. K. (org.). *Twentieth Century Interpretations of Dubliners*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968, p. 57-85.

GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em 19 de janeiro de 2019.

INGMAN, H. The modern Irish short story: Moore and Joyce. In: _____. *A History of the Irish Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 84-112.

JOHNSON, J. Introdução. In: JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. vii-xxxix.

JOYCE, J. *Dubliners*. Nova Iorque: Penguin Books, 1996.

_____. *Os mortos*. Trad. Tristão da Cunha. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, n. 44, ano v, 3.^a fase, p. 43-54, fev. 1942.

_____. *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Dublinenses*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

JOYCE, J. *Dublinenses*. Trad. Guilherme Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. *Os mortos*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2013.

_____. *Os mortos*. Trad. Eduardo Marks de Marques. São Paulo: Grua, 2014.

_____. *Os mortos*. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2016.

_____. *Dublinenses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2018.

_____. *Os melhores contos de James Joyce*. Trad. Maria da Paz Ferreira. Lisboa: Helio, 1946.

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

_____. Do *Ulysses*, de James Joyce. Trad. Dalton Trevisan. *Joaquim*, Imprensa Oficial do Paraná, 2000, no. 4, p. 17-18, 1946. Fac-símile. [Tradução da décima segunda seção do décimo capítulo].

_____. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nova Iorque: The Viking Press, 1974.

_____. *Selected Letters of James Joyce*. Richard Ellmann (org.). Nova Iorque: The Viking Press, 1975.

KENNER, H. *Joyce's Voices*. Londres: Dalkey Archive Press, 2007.

O'CONNOR, F. Work in Progress. In: *The Lonely Voice*. A Study of the Short Story. Nova Iorque: Melville House Publishing, 2004.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Faleceu o escritor James Joyce. 14 de janeiro de 1941, p. 2.

O'NEILL, P. *Polyglot Joyce*. Fictions of Translation. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

SHORTER OXFORD ENGLISH DICTIONARY. 6.^a ed. Oxford University Press, 2007. CD-ROM.

Abstract

A Short Story’s Nine Lives: the translations of “The Dead”, by James Joyce, in Brazilian Portuguese (1942-2018)

This paper presents a study of the nine Brazilian Portuguese translations of “The Dead”, from Dubliners (1914), by the Irish writer James Joyce (1882-1941). The first translation of this short story was published in 1942 and the last one in 2018. This paper is, probably, the first study that comprises all the translations of “The Dead” in Brazil: those that appear in one of the five complete translations of Dubliners (1964, 1992, 2012, 2012, 2018), those published as books (2014, 2016), the one inserted in a selection (2013) and the one published in a periodical (1942). This is a comparative study for which the authors have selected excerpts of the work in English to compare them with their translations as a means of valuing the work done in the translations, enlightening possibilities for interpretations and serving as a source for future translators of Joyce.

Keywords: James Joyce, Dubliners, “The Dead”, Translation.