

## ABC DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO *ULYSSES* DE JAMES JOYCE

Fábio Aristimunho Vargas  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Cascavel, Paraná, Brasil

**Resumo:** *Ulysses* (1922), de James Joyce, é considerada uma obra especialmente desafiadora para os tradutores, tendo em vista a variedade de estilos, técnicas narrativas e jogos de palavras empregada pelo autor. As três traduções brasileiras até o momento publicadas, de Antônio Houaiss, Bernardina da Silveira Pinheiro e Caetano Galindo, ilustram a diversidade de caminhos que o trabalho tradutório pode empreender, com diferentes ênfases em valores como literalidade, reprodução dos procedimentos formais e inteligibilidade pelo leitor, o que o cotejo de fragmentos dessas traduções aqui empreendido permitirá entrever.

**Palavras-Chaves:** Ulysses; James Joyce; Traduções brasileiras

## ABC OF BRAZILIAN TRANSLATIONS OF JAMES JOYCE'S *ULYSSES*

**Abstract:** *Ulysses* (1922), by James Joyce, is considered a particularly challenging work for translators, given the variety of styles, narrative techniques, and word games employed by the author. The three Brazilian translations so far published by Antônio Houaiss, Bernardina da Silveira Pinheiro, and Caetano Galindo illustrate the diversity of ways translation work can undertake, with different emphasis on values such as literality, reproduction of formal procedures and intelligibility by the reader, which the comparison of fragments of these translations undertaken here will allow us to glimpse.

**Keywords:** Ulysses; James Joyce; Brazilian translations



## Introdução

Um dos dilemas do tradutor de uma obra literária consiste em determinar quão fiel – ao texto, ao leitor, à forma – buscará se manter ao longo de seu trabalho tradutório, resolvendo os problemas que apresentam à medida que o texto avança. O estigma do *traduttore-tradittore* dos italianos, como a experiência tem demonstrado, nem sempre é fundado, visto que o tradutor por diversas vezes deve se afastar do texto original para realizar um trabalho de qualidade, mantendo-se, senão fiel, ao menos fidedigno em relação às concepções que orientaram o autor durante a elaboração da obra.

*Ulysses* (1922), romance de James Joyce que narra dezoito horas da vida do personagem Leopold Bloom, entre o dia 16 de junho de 1904 e a madrugada seguinte, em Dublin, costuma ser considerada uma obra especialmente desafiadora para o tradutor, ao ponto de ser atribuído “*status* de maioridade” a certas línguas a partir de sua primeira tradução desta obra. O emprego de diferentes técnicas narrativas, níveis de coloquialidade, palavras-valises, estilos, neologismos, temas e relações espaço-temporais constrói um intrincado labirinto que um tradutor, transfigurado em Teseu, só poderá percorrer com a ajuda de refinadas e sutis técnicas tradutórias, um fio de Ariadne estendido pela língua.

O presente artigo se propõe analisar as três traduções brasileiras do *Ulysses* até o momento publicadas – as do filólogo carioca Antônio Houaiss (1915–1999), da professora universitária carioca Bernardina da Silveira Pinheiro (1922– ) e do professor universitário curitibano Caetano Waldrigues Galindo (1975– ), que realizaram um trabalho valioso tanto para o leitor de língua portuguesa quanto para o enriquecimento do idioma e da literatura.

Cotejando excertos de cada um dos trabalhos tradutórios, este artigo realiza algumas reflexões acerca da obra e de certas questões a ela relacionadas. Não se pretende aqui realizar um trabalho exaustivo de análise e exegese, mesmo porque a limitação de espaço não o permite, mas tão somente pontuar determinados tópicos que emergem naturalmente de uma leitura livre da obra e suas traduções.

O texto fonte e as traduções serão indicados pela seguinte legenda, de acordo com as referências bibliográficas ao fim deste trabalho:

- J** – texto original, de James Joyce (Oxford University Press, 1998).  
**A** – tradução de Antônio Houaiss (Abril Cultural, 1980).  
**B** – tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro (Objetiva, 2005).  
**C** – tradução de Caetano Waldrigues Galindo (Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012).

## 1. Abertura

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. (J: 3)

SOBRANCEIRO, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha. (A: 9)

MAJESTOSO, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tigela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba. (B: 4)

Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma de barba em que cruzados repousavam espelho e navalha. (C: 97)

É sempre complexa a tradução do trecho de abertura de qualquer obra narrativa. Já nele o tradutor deve mostrar, como um cartão de visitas, os princípios gerais que orientarão o seu trabalho

tradutório até o fim da obra, devendo desde logo ter resolvidos para si os problemas específicos que aparecerão salpicados por todo o texto. Também no primeiro parágrafo deverá ser possível vislumbrar-se o grau de “fidelidade” que o tradutor pretende manter em relação ao original, permitindo-se pontuar questões como prosódia, opções vocabulares, nível de coloquialidade, estrutura sintática, entre outras.

O excerto inicial do *Ulysses* guarda as dificuldades tradutórias mencionadas, embora não de maneira especial. Nele ainda não se entreveem as técnicas e recursos mais recorrentes ao longo da obra, tais como o discurso indireto livre e o emprego de palavras-valises. Com um início *in media res* e a meio tom, a história de pronto introduz um personagem secundário, Buck Mulligan, a pretexto de apresentar na sequência o “herói” que desempenhará o papel de Telêmaco, o jovem Stephen Dedalus, já conhecido do leitor em obra anterior de Joyce, *Retrato do artista quando jovem*.

Palavra que abre o livro, o adjetivo *stately* tem, em inglês, o significado geral de “digno”, “imponente”, “grandioso”. Como se refere especificamente a uma pessoa, a um indivíduo, requer certa modulação por parte do tradutor. Antônio Houaiss optou por traduzi-lo por “sobranceiro”, que segundo o Dicionário Houaiss se refere a algo “que está em condição superior a (outro)”, “que encara as coisas ou as pessoas com superioridade”. Houaiss costuma ser criticado por essa opção vocabular insólita já na abertura do livro, ao introduzir obscuridade onde no original há clarividência. De sua parte, Bernardina Pinheiro traduz *stately* como “majestoso” e Caetano Galindo, “solene”, alternativas que parecem mais fidedignas ao tom geral transmitido nessa passagem da história.

Convém aqui mencionar uma particularidade. Os três episódios iniciais do *Ulysses* estão claramente associados aos três primeiros cantos da *Odisseia*, de Homero, que conformam a Telemaquia. O personagem aqui associado a Telêmaco é Stephen Dedalus, tal como Leopold Bloom se associa a Odisseu/Ulisses e Molly, a Penélope. Já foi apontado por diversos críticos que a histórica não por acaso se abre com a letra S, visto que é a inicial de Stephen, em

quem se centra a “Telemaquia” do *Ulysses*. Houaiss e Galindo se esforçam por manter esse paralelo em suas respectivas traduções, com as palavras “sobranceiro” e “solene”, ao passo que Pinheiro indica dar menor importância à questão ao optar por “majestoso”. Essa tendência geral para lidar com minúcias perpassará outros momentos da obra no trabalho de cada tradutor.

*Plump*, adjetivo que em inglês significa “gordo”, “obeso”, Antônio Houaiss traduz como “fornido” (outra escolha obscura, ao menos para a presente época, o que reforça a impressão de ser datada essa tradução); Bernardina Pinheiro, como “gorducho” e Caetano Galindo, como “roliço”.

Com relação à prosódia da frase inicial (“*Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed*”), podem-se observar duas pausas internas, formando três segmentos de extensão progressivamente maior: curto o primeiro, médio o segundo e longo o terceiro. Quanto à sintaxe, tem-se um período composto formado por uma oração principal, uma oração reduzida de gerúndio e uma oração subordinada.

A tradução de Houaiss (“Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha”) institui quatro pausas, eliminando também a oração reduzida de gerúndio que se estruturava a partir de “bearing” (carregando).

Pinheiro, em sua tradução do excerto (“Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tigela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba”), também estabelece quatro pausas, formando segmentos de extensões variadas. Se o adjetivo “cruzados” não estivesse separado por vírgulas, poder-se-ia chegar a uma prosódia mais próxima do original, embora o terceiro segmento resultasse ser, por necessidades de tradução, significativamente mais extenso do que o original.

Já Galindo obtém uma tradução (“Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma de

barba em que cruzados repousavam espelho e navalha”) que resulta mais próxima da prosódia e da sintaxe originais, até mesmo com a economia obtida ao se omitir os artigos indefinidos que no original acompanham espelho e navalha (“*a mirror and a razor*”).

Logo adiante, ainda no início do *Ulysses*, Galindo traduz “Come up, Kinch. Come up, you fearful jesuit” como “Suba, Kinch! Sobe, seu jesuíta medonho!”. O emprego de exclamações onde no original se usam pontos finais é justificável: sem essa ênfase o adjetivo *fearful/medonho* talvez ganhasse uma literalidade indesejável na tradução, considerando-se que é empregado como ironia num contexto de trato íntimo entre dois amigos. Já a alternância entre “suba” e “sobe” (imperativos da 3ª e 2ª pessoas) parece menos justificável. Apesar de essa variação de tratamentos ser usual no português coloquial do Brasil, no presente caso introduz uma possível ambiguidade em princípio desnecessária.

## 2. Bacalhau

Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod’s roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine. (J: 53)

Leopold Bloom comia com gosto os órgãos internos de quadrúpedes e aves. Apreciava sopa de miúdos de aves, moelas amendoadas, um coração assado recheado, fatias de fígado empanadas fritas, ovas de bacalhoa fritas. Mais do que tudo gostava de rins de carneiro grelhados que davam ao seu palato um delicado sabor de tenuemente aromatizada urina. (A: 67)

O SR. LEOPOLD BLOOM COMIA COM PRAZER OS órgãos internos de aves e de outros animais. Ele gostava de uma sopa grossa de miúdos de aves, moela com nozes, um coração recheado assado, fatias de fígado fritas à milanesa, ovas de bacalhau tostadas. Mais do que tudo gostava de rins de carneiro grelhados que davam ao seu paladar um sabor refinado de urina ligeiramente perfumada. (B: 64)

Mastigava destemperadamente, o senhor Bloom, as vísceras de aves e quadrúpedes. Gostava de sopa grossa de miúdos, moelas acastanhadas, um coraçãozinho recheado assado, fatias de fígado fritas com farinha de rosca, ovas de bacalhau fritas. Acima de tudo gostava de rins de carneiro grelhados que lhe davam ao paladar um fino laivo ténue perfume de urina. (C: 164)

Esse parágrafo dá início ao quarto episódio e à segunda parte da obra, composta por doze episódios que têm Leopold Bloom como protagonista, cujos pensamentos e motivações estão centrados em sua esposa Molly.

Assim como a primeira parte, formada pelos três primeiros episódios, se iniciara com a letra S (de *stately*, palavra inicial do livro), por estar centrada em Stephen Dedalus, a segunda parte inicia-se com a letra M, de Molly.

Tal procedimento será repetido adiante, no décimo-sexto episódio, que dá início à terceira parte do livro. Nela o personagem principal é Molly, cujos pensamentos e ações estão centrados em Leopold – por isso a terceira parte inicia-se com a letra P, de Pol-dy, hipocorístico de Leopold, com a palavra *preparatory*.

No presente excerto, Antônio Houaiss e Bernardina Pinheiro ignoram o simbolismo das letras, dando início ao episódio respectivamente com “Leopold [...]” e “O Sr. Leopold [...]”. Já Caetano Galindo procura preservar esse procedimento, abrindo o episódio com a letra M, de Molly, ao empregar uma perífrase de tal modo

que o período começasse com o verbo “mastigar”, ainda que a custo de inserir uma pausa e uma inversão não existentes no original.

Houaiss ignora o pronome de tratamento “Mr” em sua tradução, referindo-se ao personagem tão somente por seu nome, Leopold Bloom. Pinheiro emprega a grafia “Sr.”, com inicial maiúscula na abreviação do pronome de tratamento, enquanto Galindo o redige por extenso e com letra minúscula, em conformidade com as regras ortográficas para axiônimos em português.

“Hencod’s roes” é traduzido como “ovas de bacalhoa fritas” por Houaiss, “ovas de bacalhau tostadas” por Pinheiro e “ovas de bacalhoa fritas” por Galindo. Seria uma imprecisão falar-se em ovas de *bacalhau*, por se tratar do macho, tal como o faz Pinheiro? Ou seria um preciosismo especificar ovas de *bacalhoa*, referindo-se expressamente à fêmea, tal como o fazem Houaiss e Galindo? Pode-se considerar as duas soluções igualmente legítimas, tangenciando questões de gênero que vinham motivando discussões sobre o emprego, por exemplo, de presidente ou presidenta para referir-se a uma mulher que exerça tal cargo. Curioso notar que é justamente a tradutora Pinheiro, a representante do sexo feminino entre os tradutores do *Ulysses*, quem banaliza a questão do gênero ao empregar “ovas de bacalhau”, lembrando, com esse procedimento, a opção de Cecília Meireles pelo tratamento poeta em vez de poetisa.

### 3. Chaves

HOUSE OF KEY(E)S (J: 116)

CASA DE XAVES (A: 143)

A CASA DE CHAVES (B: 139)

CASA DE SHAWES (?) (C: 252)

Esta passagem nos servirá de pretexto para analisar os critérios adotados por cada tradutor ao verter certos nomes próprios. O personagem no original denominado Alexander Keyes, comerciante de bebidas e cliente de Leopold Bloom, tem seu nome traduzido por Antônio Houaiss como “Alexandre Xaves”, cuja grafia do sobrenome ajuda a manter em português o trocadilho com “chaves”, objetos que servirão de símbolo para o estabelecimento no anúncio que se pretende veicular em jornal.

“Alexandre Chaves”, versão adotada por Bernardina Pinheiro, tem a desvantagem de não manter em português a corruptela existente em inglês, em que *keys* vira *Keyes* – a versão de Houaiss ao menos troca o dígrafo CH por X. Já Caetano Galindo propõe “Alexander Shaves”, mantendo o prenome em sua grafia inglesa, Alexander em vez de Alexandre, mas criando para o sobrenome uma grafia supostamente em inglês que em português evocaria a palavra “chaves”. É uma solução evidentemente engenhosa, só resta saber se não seria exigir demais do leitor “de primeira viagem” um tal exercício imaginativo.

O título do fragmento explicita, no original, o trocadilho entre *keys* e *Keyes* por meio do emprego de parênteses, “House of Key(e)s”. A versão de Houaiss, “Casa de Xaves”, tem o inconveniente de eliminar os parênteses. Pinheiro introduz uma literalidade maior, “A Casa de Chaves”, eliminando simultaneamente o trocadilho e os parênteses, ao mesmo tempo em que acrescenta um artigo definido. Já Galindo opta por incluir uma interrogação entre parênteses: “Casa de Shaves (?)”. Uma solução alternativa poderia ser grafar-se o nome do comerciante como “Chavez” e, como título do fragmento, “Casa de Chave(z)s”.

Father Coffey (J: 100), o padre que realiza o enterro de Dignam, cujo nome serve como trocadilho com *coffin* (caixão), é apresentado como Padre Paixão por Houaiss, que a seguir faz um trocadilho com “caixão” (A: 123). Pinheiro denomina-o simplesmente Padre Coffey (B: 119), fazendo em seguida referência a “esquife”, trocadilho não tão óbvio, haja vista que apoiado na aliteração de apenas dois fonemas. Galindo prefere não verter o nome, adotando

a seguinte solução: “Padre Coffey. *Coffin*. Eu sabia que o nome dele era como um caixão” (C: 68).

#### 4. Ortografia

[ORTHOGRAPHICAL] Want to be sure of his spelling. Proof fever. Martin Cunningham forgot to give us his spellingbee conundrum this morning. It is amusing to view the unpar one ar alleled embarra two ars is it? double ess ment of a harassed pedlar while gauging au the symmetry of a peeled pear under a cemetery wall. Silly, isn't it? Cemetery put in of course on account of the symmetry. (J: 117)

[ORTOGRÁFICO] Tem de ser forte em ortografia. Febre de provas. Martin Cunningham se esqueceu de nos impingir hoje sua charada ortográfica. É engraçado ver o chocar dois erres reiro ca um erre não é? ramanchão sob o qual o bufarinheiro tem o pri com i vilégio de fazer uma sesta dentro de uma cesta. Bobagem, não é? Cesta foi posto aí está claro por causa de sesta. (A: 144)

[ORTOGRÁFICO] Querem ter certeza de sua ortografia. Febre de provas. Martin Cunningham se esqueceu de nos dar esta manhã sua charada ortográfica do concurso. É divertido observar o incompar um erre ável embara um erre não é? ço cedilha ou dois esses de um mascate cansado enquanto avaliava ava o equilíbrio com io de uma pêra descascada sob um muro do cemitério. Tolo, não é? Cemitério introduzido naturalmente por causa de equilíbrio. (B: 139)

[SOLETRANDO] Quer ter certeza da grafia. Febre de provas. O Martin Cunningham esqueceu de dar o seu teste de ortografia pra nós hoje de manhã. É divertido de ver o excessis cê pcional mal hífen será? malestar de um pregoeiro exausto xis orçando cedilha a compensação esse depois

cedilha do o preço cedilha das peras sem acento naquela pensão esse. Bobo, né? A pensão entra é claro só pela compensação. (C: 253)

O excerto acima, que leva o título no original de “Orthographical”, traduzido com “Ortográfico” por Antônio Houaiss e Bernardina Pinheiro e como “Soletrando” por Caetano Galindo, trata de questões relativas à correta grafia de certas palavras. Aproveitaremos o ensejo para discutir a ortografia empregada nas traduções.

Com relação à tradução de Houaiss, usamos como referência para o presente artigo duas edições, uma da Editora Abril, datada de 1980, e outra uma edição conjunta Record/Altaya, datada supostamente de 1997 e impressa na Espanha. Esta segunda edição tem certas peculiaridades com relação à ortografia adotada, misturando elementos da norma portuguesa pré-Acordo Ortográfico com aspectos da grafia brasileira. Grafa-se “Porquê?” (em vez de “Por quê?”), “húmida”, “facto”, “objectar”, “olhómetros”, “recto”, entre inúmeros outros exemplos coletados aleatoriamente, folheando-se o livro, que sugerem conjuntamente o emprego da ortografia portuguesa em vigor à época da publicação. Já a edição da Abril emprega essas mesmas palavras conforme a ortografia brasileira de então, além de formas como “pára”, “vão”, “pigméia”, “projetam”, “cinquenta”, “tranqüilo”, preservando ainda construções sintáticas tipicamente brasileiras, como em “Se foi enfim” (A: [1997], 86).

A tradução de Pinheiro, visto que originalmente publicada no ano de 2005, emprega a norma ortográfica em vigor à época. Já a tradução de Galindo, publicada em 2012, emprega a nova ortografia, em conformidade com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, firmado pelos países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) em 16 de dezembro de 1990, que entrou em vigor internacional em 1º de janeiro de 2009, após a terceira ratificação. O Acordo foi introduzido no ordenamento jurídico brasileiro por meio do Decreto n. 6.583/2008, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009, criando um período de transição que durou até 31 de dezembro de 2012, durante o qual coexistiram duas normas ortográficas.

Convém aqui mencionar que a obra de James Joyce, falecido em 1941, caiu em domínio público em 1º de janeiro de 2012, considerando-se que tais direitos são garantidos aos sucessores de um autor por até setenta anos, contados a partir de 1º de janeiro do ano seguinte ao de seu passamento.

## 5. Palíndromo

- Madam, I'm Adam. And Able was I ere I saw Elba. (J: 132)
  
- Madame, oro e'm Adam. Abel met'em Leba. (A: 162)
  
- Madam, eu sou Adam. E Abel era eu antes de ver Elba. (B: 155)
  
- Ave, Eva. E socorram-me, subi num ônibus em Marrocos. (C: 274)

Trata-se de uma fala de Lenehan, em uma de suas frequentes tiradas de efeito, numa mesa de bar. “Madam, I'm Adam” e “Able was I ere I saw Elba” são dois palíndromos clássicos em língua inglesa, frases que podem ser lidas de trás para frente mantendo o mesmo conteúdo, ignoradas a pontuação e a acentuação. Obviamente um palíndromo não pode ser traduzido e permanecer palíndromo, por isso tal excerto exige criatividade por parte do tradutor. Nesta passagem não importa muito o teor da fala de Lenehan, visto tratar-se de mera pirotecnia linguística quando tenta demonstrar diferentes recursos retóricos.

Antônio Houaiss cria dois palíndromos em português, preservando em certa medida o sentido original, embora o resultado não seja muito estético e o sentido reste obscuro. Pinheiro ignora os

palíndromos, traduzindo-os literalmente, o que se por um lado tem a vantagem de preservar o sentido do original, por outro abre mão do recurso formal.

Para compensar a evidente perda, Bernardina Pinheiro trabalha com um anagrama do original, criando em português um texto que ao menos preserva parte de sua sonoridade. Já Caetano Galindo obtém certo sucesso com o primeiro palíndromo, “Ave, Eva”, que de certo modo evoca a ideia do palíndromo em inglês, apesar de que no original figura tão somente o nome de Adão e na tradução, exclusivamente o de Eva. O segundo palíndromo, introduzido por conjunção aditiva tal como no original, é na realidade um bastante conhecido em português, não guardando qualquer correlação com o empregado no original. Há incorreção, no entanto: o palíndromo clássico é “Socorram-me, subi no ônibus em Marrocos”, e Galindo comete um ato falho ao trocar “no” por “num”.

A presente passagem ilustra certas características dos três tradutores que afloram em diversos momentos: Houaiss apresenta uma solução criativa, que busca preservar a forma do original, embora perdendo em clareza; Pinheiro busca facilitar a compreensão do leitor e se manter fiel ao texto original, mas ignora seus aspectos formais; Galindo valoriza a forma e a compreensão, ao custo de perder em literalidade. Em síntese, mesmo quando um tradutor pretende preservar algum elemento, acaba abrindo mão de outro. Mesmo com, sem.

## 6. Resignação

A.E.I.O.U. (J: 182)

A.E.I.O.U.\*

\*[Nota] Isto é, *A.E. I owe you* ou *Ay, owe you* (A.E., eu lhe devo, ou Sim, eu lhe devo), que se poderia em português,

mantendo o jogo da seqüência vocálica, traduzir por “Ah, é, isto o usurei”. (A: 222)

A.E.I.O.U. (B: 214)

A.E.I.O.U.

A.E. e/ou eu, ai. Eia. (C: 344)

Em suas reflexões, Stephen Dedalus a certo momento conjectura: “A.E.I.O.U.”. Esse jogo com a enunciação das vogais é de fácil apreensão em inglês, significando algo como “A.E., eu lhe devo” (“A.E., I owe you”). A.E., pseudônimo de George Russell, é uma personalidade literária que toma parte na discussão da biblioteca, no episódio nono (Cila e Caribde).

Apesar de sua singeleza no original, ou até por conta dela, esse fragmento constitui uma daquelas pérolas de síntese de todo intraduzíveis, restando ao tradutor resignar-se a uma solução que nunca será satisfatória. Antônio Houaiss optou por recorrer a uma nota de rodapé, em que explica didaticamente o significado do excerto e até propõe uma tradução livre e alternativa, que emprega as vogais. Bernardina Pinheiro não traduz nem explica a expressão, reproduzindo-a *ipsis litteris*, a deixá-la como um enigma para o leitor. Caetano Galindo insere uma linha abaixo da seqüência de vogais, uma espécie de legenda ou interpretação livre, em que procura empregar todas as vogais, ecoando ao menos a assonância presente no original.

## 7. Sigla

I was just passing the time of day with old Troy o the D.M.:  
at the corner of Arbour hill there and be damned but a  
bloody sweep came along and he near drove his gear into  
my eye. (J: 280)

EU estava apenas matando o tempo do dia com o velho Troy da P. M. D.\* lá na esquina de Arbour Hill quando um sacana de um limpa-chaminé veio por ali e quase meteu sua brocha pelo meu olho adentro.

\* *Polícia Metropolitana de Dublin, no original D.M.; Dublin Metropolitan Police.* (A: 338)

EU ESTAVA SÓ PASSANDO O TEMPO COM O velho Troy do D.M.: ali na esquina de Arbour Hill quando macacos me mordam um maldito limpador de chaminé se aproximou e quase meteu seu equipamento de limpeza no meu olho. (B: 324)

Eu estava só lá de papo com o meu amigo Troy, o guardinha, ali na esquina da Arbour Hill e não é que o filho de uma puta de um limpador de chaminé me aparece e quase que me enfia aquele treco no olho. (C: 478)

Esse trecho ilustra as opções por expressões idiomáticas e coloquialismos a que os tradutores recorreram. O excerto “and be damned but a bloody sweep came along” é vertido por Antônio Houaiss como “quando um sacana de um limpa-chaminé veio por ali”. Bernardina Pinheiro adota uma expressão mais datada, antiquada: “quando macacos me mordam um maldito limpador de chaminé se aproximou”. Caetano Galindo recorre ao baixo calão, alcançando um alto grau maior de verossimilhança: “e não é que o filho de uma puta de um limpador de chaminé me aparece”.

Outra diferença reside na forma como os tradutores vertem a sigla “D.M.”, de *Dublin Metropolitan Police*, para o português. Houaiss recorre mais uma vez à nota de rodapé, procedimento normalmente evitado ou para o qual se reserva certa parcimônia na tradução de literatura. Pinheiro mantém a sigla original, sem explicações ou concessões. Galindo substitui a sigla por uma informação sintética acerca da condição do personagem (“o guardinha”).

## 8. Versificação

What acrostic upon the abbreviation of his first name had he (kinetic poet) sent to Miss Marion Tweedy on the 14 February 1888?

*Poets oft have sung in rhyme  
Of music sweet their praise divine.  
Let them hymn it nine times nine.  
Dearer far than song or wine,  
You are mine. The world is mine. (J: 631)*

Que acróstico sobre o hipocorístico do seu primeiro nome houve ele (poeta cinético) enviado à senhorita Marion Tweedy a 14 de fevereiro de 1888?

*Poetas cantaram não raro em rhyma  
O doce encanto de sua divina.  
Loas em hymno de toada fina.  
Dou eu agora à que me domina  
Yaya gentil minha vida e sina. (A: 720)*

Que acróstico com a abreviação do seu primeiro nome mandara ele (poeta cinético) para a senhorita Marion (Molly) Tweedy no dia 14 de fevereiro de 1888?

*Poetas antigos louvaram em canções  
Os cantos da música para os corações.  
Louvem o que bem quiserem, pois seja como for  
Devo dizer que mais que vinhos e canções  
O mundo para mim é o teu amor. (B: 703)*

Que acróstico sobre a abreviação de seu prenome enviara ele (poeta cinético) à senhorita Marion Tweedy no dia 14 de fevereiro de 1888?

*Poeta é aquele que disse:  
Obtive sempre o que quis  
Lendo aos outros o que fiz.  
Dou-te o ABC, e X  
YZ também, feliz. (C: 959)*

O acróstico é um recurso literário que consiste em iniciar os versos com letras que formem ao final uma palavra ou frase relacionada ao conteúdo do poema. Hipocorístico é o vocábulo familiar ou carinhoso, tal como os apelidos adotados entre pessoas próximas. No caso do excerto, o poema reproduzido forma um acróstico com o apelido de Leopold Bloom.

Houaiss e Galindo preservaram a grafia original do apelido do protagonista, Poldy, ao passo que Pinheiro optou por latinizá-lo, Poldo. Para tanto os dois primeiros precisaram recorrer a criativos subterfúgios de modo a justificar o emprego de Y em português.

Com relação ao ritmo, poema original está estruturado em heptassílabos, embora o segundo verso seja de pé quebrado, com uma rima única. A tradução de Houaiss adota encassílabos com cesura na quarta sílaba, preservando a rima única. Pinheiro emprega uma métrica irregular, sendo os dois primeiros versos dodecassílabos; o terceiro, bárbaro de quatorze sílabas; o quarto, dodecassílabo alexandrino; e o quinto, decassílabo heroico. A rima adota a configuração AABAB.

Galindo consegue a façanha de preservar os heptassílabos e a rima única, embora com maior liberdade no trato com o original. A rima “disse/quis” pode não ser perfeita, mas se justifica no contexto. Digna de nota é a construção dos dois últimos versos, “Dou-te o ABC, e X / YZ também, feliz”, que não só mantém a rima como também justifica de maneira inquestionável o emprego do Y.

## 9. Zênite

he kissed me under the Moorish wall and I thought well as  
well him as another and then I asked him with my eyes to  
ask again yes and then he asked me would I yes to say yes  
my mountain flower and first I put my arms around him yes  
and drew him down Jo me so he could feel my breasts all  
perfume yes and his heart was going like mad and yes I said  
yes I will Yes. (J: 732)

ele me beijou contra a muralha mourisca e eu pensei tão bem a ele como a outro e então eu pedi a ele com os meus olhos para pedir de novo sim e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim e eu puxei ele pra baixo pra mim para ele poder sentir meus peitos todos perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims. (A: 852)

ele me beijou debaixo do muro mouresco e eu pensei bem tanto faz ele como um outro e então eu lhe pedi com meus olhos que pedisse novamente sim e então ele me pediu se eu queria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços à sua volta sim e o arrastei para baixo sobre mim para que ele pudesse sentir meus seios todos perfume sim e seu coração disparou como louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (B: 815)

ele me beijou no pe do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (C: 1106)

Se a narrativa do *Ulysses* se inicia *in media res*, por outro lado a história termina em seu zênite, seu auge, seu ponto de máxima tensão. O que acontecerá na sequência? Como Leopod Bloom confrontará Molly sobre o adultério? Como reagirá Molly ao ser confrontada? Qual o destino de Stephen Dedalus, agora que rompeu todos os laços afetivos, familiares e profissionais? Por todas essas questões que ficam em suspenso, podemos considerar que o fim coincide com o ápice da narrativa.

Uma curiosidade a ser assinalada é que o *Ulysses* se conclui com a mesma letra com que começara, o S de Stephen, que no início

figura em *stately* (veja-se supra a análise da tradução do parágrafo inicial) e aqui no fim aparece em *yes*. Ao amarrar de certo modo o início e o fim do livro, Joyce cria uma técnica que será adotada com mais propriedade em sua obra seguinte, o *Finnegan's Wake*, embecendo-a na teoria do filósofo italiano Giambattista Vico a respeito do movimento cíclico da realidade histórica.

Antônio Houaiss se esforça por preservar esse paralelismo, terminando o 'seu' *Ulysses* com a palavra "Sims", ao substantivar um advérbio de modo a poder conferir-lhe flexão plural. Bernardina Pinheiro e Caetano Galindo concluem seus trabalhos com a palavra *sim*, o que no caso da primeira significa preservar o referido paralelismo, já que começara o livro com *majestoso* e agora o finaliza com a palavra *sim*. Procedimento semelhante se observa na tradução argentina do *Ulysses*, a primeira em língua castelhana, em que o tradutor J. Sallas Subirat abre o livro com *imponente* e o fecha com *sí* (JOYCE, s.d., p. 3 e p. 833), embora isso implique a perda do S inicial, conforme explicado alhures.

## Conclusão

Tradução é um jogo de perdas e ganhos. Para preservar algum elemento do texto original, é comum que o tradutor tenha de abrir mão de outros. O cotejo das três traduções brasileiras do *Ulysses* permite avaliar os ganhos e perdas a que se submeteram seus tradutores.

Nesse sentido, Milton Ribeiro (2012) faz a seguinte comparação:

No Brasil, *Ulysses* foi traduzido três vezes. A primeira tradução foi a que o filólogo Antônio Houaiss fez em 1966 para a Civilização Brasileira. Foi com ela que conheci o extraordinário romance. Até hoje, foram 21 edições e este *Ulysses* ainda está no catálogo da editora ao preço de R\$ 80. [...] a segunda tradução, da filósofa, professora emérita e tradutora Bernardina da Silveira Pinheiro. É uma tradução mais coloquial e menos pudica que o intrincado e envergon-

hado trabalho de Houaiss. A edição é da Objetiva e custa dez centavos a menos que a da Civilização Brasileira. Em 2012, tivemos a terceira tradução, do professor e doutor em linguística Caetano Galindo para a Penguin / Companhia das Letras. O preço é simpático, apenas R\$ 47. Esta última tradução é superior às duas anteriores. Coloca-se entre a Ítaca do coloquialismo de Bernardina e a possível Troia de Houaiss. (RIBEIRO, 2012, [s. p.]

Pelas características próprias da obra, evidencia-se no esforço demandado para a atividade tradutória certa tensão entre a literalidade, a compreensibilidade ou clareza e a reprodução dos procedimentos formais, como valores a serem buscados pelo tradutor. O grau de preferência de cada tradutor por cada um desses princípios axiológicos vem à tona ao se comparar as soluções encontradas por cada um.

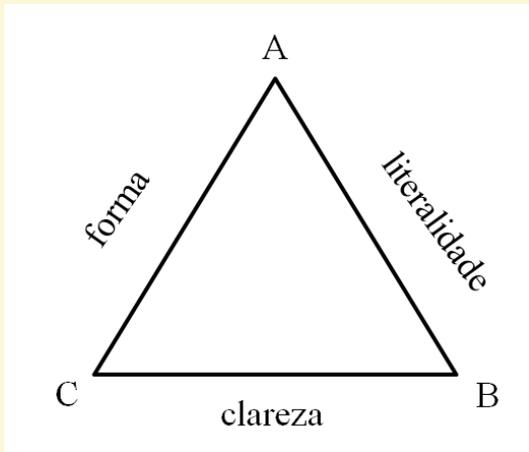
Antônio Houaiss, por exemplo, costuma enveredar por soluções criativas, e até mesmo recreativas, buscando preservar em português os procedimentos formais do original com a menor perda possível para o texto, embora com resultados por vezes obscuros para o leitor que não tenha tido acesso ao original, ou mesmo gerando uma mudança de tom, em que o texto frequentemente perde em coloquialidade. Ilustrativa disso é sua tradução de *stately*, palavra de abertura do livro, por “sobranceiro”, termo culto com que mantém o S inicial, mas que perde em clareza.

Bernardina Pinheiro, em sua busca por preservar ao máximo a literalidade do original, para facilitar a compreensão do texto por parte do leitor, acaba atropelando aspectos formais fundamentais presentes no texto joyceano. A tradução dos palíndromos “Madam, I’m Adam” e “Able was I ere I saw Elba” por “Madam, eu sou Adam” e “Abel era eu antes de ver Elba”, sem transpor a proposta procedimental, e sem esclarecer ao leitor que se tratava originalmente de palíndromos, demonstra certa despreocupação com a forma.

Caetano Galindo segue por uma terceira via, que valoriza tanto os aspectos formais quanto a compreensão do leitor, buscando um

ponto de equilíbrio entre os dois aspectos, mesmo que por vezes o sacrifício seja afastar-se um pouco mais do texto original. Nesse caso, é igualmente ilustrativa a forma como lidou com os palíndromos, empregando palíndromos em português, para preservar a forma, em detrimento da literalidade, que, diga-se por justiça, teria menor importância nesse caso, dado o contexto da história.

Em uma reflexão acerca da axiologia das traduções brasileiras do *Ulysses*, destacando-se certos valores buscados pelos tradutores em diferentes graus em seu trabalho tradutório (a saber: a literalidade, a clareza e a reprodução da forma), podem-se sintetizar os resultados alcançados no seguinte esquema:



Trata-se de um esquema sintético, redutor, que busca ilustrar nossa percepção das diferentes escolhas feitas pelos tradutores quanto aos princípios axiológicos a orientar o seu trabalho, o que, por óbvio, não impede a inferência de conclusões diversas a partir de contraexemplos espalhados pelas três traduções brasileiras do *Ulysses*.

## Referências

JOYCE, James. *Ulises*. Traducido por J. Salas Subirat. Buenos Aires: Santiago Rueda, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Record; Altaya, [1997].

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

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. In: *The Literature Network*. Disponível em: <[www.online-literature.com/james\\_joyce/ulysses](http://www.online-literature.com/james_joyce/ulysses)>. Acesso em: ago. 2010.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

RIBEIRO, Milton. Anotações sobre sexo no Ulysses de Joyce (Primeira parte de três, quatro ou mais). Publicado em 2 out. 2012. In: \_\_\_\_\_. *Improvisações sobre literatura, música, cinema ou qualquer coisa, principalmente*. Disponível em: <<http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/bernardina-da-silveira-pinheiro/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

Recebido em: 04 de dezembro de 2017

Aceito em: 02 de março de 2018

Publicado em: maio de 2018