

O *ULYSSES* DE JAMES JOYCE E A TRADUÇÃO DE BERNARDINA DA SILVEIRA PINHEIRO¹



JONATHAS RODRIGO BITENCOURT DUARTE

Resumo: Este artigo avalia a tradução de *Ulysses* publicada em 2005 por Bernardina Pinheiro. A fim de evitar uma análise excessivamente terminológica, adotamos como suporte teórico o doutorado de Caetano Galindo, que testou a adaptabilidade do modelo bakhtiniano de análise romanesca às especificidades de *Ulysses*, especialmente no que diz respeito à representação do discurso e à coexistência entre as vozes das personagens e narradores na obra. Para Galindo, a principal dificuldade da obra reside em saber, de fato, a quem pertence cada discurso representado. Afinal, o narrador de *Ulysses* é influenciável, e o texto trabalha, o tempo todo, com a contaminação de uma voz pelo discurso de outra. A obra de Bakhtin nos foi igualmente válida, por sua tentativa de fundar um modelo que considere a prosa em sua especificidade, sem pensá-la como retórica promovida ou poesia degradada. Parece-nos que, no

Abstract: This article evaluates the *Ulysses*' translation published in 2005 by Bernardina Pinheiro. In our attempt to escape from an examination attached only to terminological questions, we adopted as a theoretical approach the Ph.D. thesis of Caetano Galindo, which tested the adaptability of Bakhtinian's model of Romanesque analysis to the singularities of *Ulysses*, especially regarding the discourse representation and the coexistence of characters' and narrators' voices within the work. According to Galindo, the main difficulty of *Ulysses* consists in effectively *knowing* the owner of every enunciation, since its narrator can be influenced by the discourse of other voices within the text. Bakhtin's work has been equally valid to our purposes, due to his attempt of studying Prose as a specific object, without understanding it either as promoted Rhetoric, or as degraded Poetry.

¹ Trabalho elaborado sob a supervisão do professor Caetano Waldrigues Galindo (DELIN), apresentado à Coordenação de Iniciação Científica e Integração Acadêmica da Universidade Federal do Paraná, por ocasião de conclusão das atividades de Iniciação Científica, 2009.

afã de popularizar o *Ulysses*, Pinheiro teria sacrificado boa parte da variedade linguística e da pluralidade de vozes da obra. Além disso, mesmo a coloquialidade nem sempre se sustenta como distintivo de sua tradução. Prova disso é que a tradução de Houaiss, recebida pela crítica como dura e erudita, supera diversas vezes a coloquialidade de Pinheiro. Os resultados deste artigo visam tanto sondar a eficácia da proposta de Galindo, quanto estudar a possibilidade de aplicação das categorias bakhtinianas a uma análise da tradução que, compreendendo-a como análoga à citação, nos permitisse colocar os fenômenos de estrangeirização e vernacularização como centralmente ligados às questões de autonomia, concessão e coexistência de vozes.

Palavras-Chave: *James Joyce, Ulysses, Bakhtin, estudos da tradução*

Pinheiro, in her attempt to make *Ulysses* popular among Brazilian readers, seems to have sacrificed a great part of the linguistic levels and plurality of voices within the novel. Besides, even the colloquiality cannot be seen as a defining feature of her translation. In fact, Houaiss' translation, interpreted by critics as highly erudite, exceeds Pinheiro's colloquial level in many passages. The results of this article aim to test the efficacy of Galindo's theory, as much as to verify the possibility of understanding the translation process as similar to the quotation process, that could allow us to put the phenomena of foreignization and domestication as centrally related to problems of autonomy, concession and coexistence of voices.

Keywords: *James Joyce, Ulysses, Bakhtin, translation studies*

Este trabalho tem por escopo uma análise da tradução de *Ulysses* empreendida por Bernardina Pinheiro, publicada pela editora Objetiva em 2005. Nossa pesquisa se articula à de dois alunos da mesma instituição, que analisaram, individualmente, as outras duas traduções brasileiras do *Ulysses*.

Cada uma dessas traduções foi realizada por estudiosos de formações distintas, sob condições igualmente distintas, e em prazos também distintos. A primeira delas é a de Antonio Houaiss, que estava desempregado na década de 1960 e aceitou a homérica proposta da Civilização Brasileira de traduzir o *Ulysses* em um ano, numa época em que apenas começava a se formar um grupo consistente de textos críticos em torno da obra de Joyce. A segunda tradução foi a Bernardina Pinheiro, que se dedicou ao *Ulysses* por sete anos, após sua aposentadoria na UFRJ. A professora Pinheiro, que, assim como Houaiss, nunca foi tradutora profissional, havia estudado Joyce sob um viés psicanalítico nos anos 1980, como tema

de seu pós-doutorado. Finalmente, a terceira dessas traduções, ainda não lançada comercialmente, foi levada a cargo por Caetano Galindo no prazo de dois anos, como parte de sua tese de doutorado.

A tese de Galindo tentou estabelecer um diálogo entre Joyce e Bakhtin, tendo por fio condutor “a representação e o convívio das diversas vozes dentro de um romance” (GALINDO, 2006, p. 11). Essa aproximação entre os dois autores teve que ser feita com muita cautela, visto que Bakhtin quase não cita Joyce e que, quando o faz, é com o objetivo de criticá-lo. Na primeira parte de seu doutorado, Galindo extraiu de *Ulysses* aquilo que considera o germe de uma teoria joyceana do romance centrada nos processos de representação do discurso. Em seguida, o pesquisador ombreou suas descobertas às categorias bakhtinianas de análise de prosa, a fim de verificar a adequação do modelo de Bakhtin a uma leitura do *Ulysses*, e vice-versa. Outros teóricos já haviam apontado essa possibilidade de se comparar os dois autores. Para Kershner, Joyce é

a ausência marcante na obra de Bakhtin; diversos críticos ficaram intrigados com essa omissão, visto que todos os principais conceitos bakhtinianos parecem mais e melhor ilustrados em *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Resenhando *The dialogic imagination* em *TLS* em 1981, George Steiner chamou o silêncio de Bakhtin a respeito de Kafka e de Joyce de suas “drásticas lacunas”, enquanto que os admiradores franceses de Bakhtin, tais como Julia Kristeva e boa parte da escola *Tel Quel*, inevitavelmente invocam Joyce. Clark e Holquist acreditam que a omissão seja politicamente motivada. (KERSHNER, 1989, p. 17)

Na conclusão de seu trabalho, Galindo sustenta que a obra de Joyce pode servir perfeitamente para demonstrar *quase* todos os conceitos de Bakhtin. O conceito de dialogismo, por exemplo, encontraria uma excepcional ilustração no trabalho de Kenner (KENNER, 1987, p. 35), que insere a primeira enunciação de *Ulysses* (“*Introibo ad altare dei*”) em seis pares de aspas, “por tratar-se de um personagem citando um celebrante de uma missa negra, que, por definição, cita, parafraseia, parodia um sacerdote cristão, que lê do ordo que determina suas falas, que cita São Jerônimo, que traduz o salmista” (GALINDO, 2006, p. 35).

Para Galindo, a única categoria bakhtiniana que não pode ser demonstrada na obra de Joyce é a malfadada “polifonia”, que o Bakhtin russo via como definidora de um novo gênero, criado por Dostoievski, mas que parece não ter vingado *como um gênero*.

Ao tentar aproximar a odisséia joyceana das categorias literárias de Bakhtin, Galindo constatou que uma das maiores dificuldades na leitura de *Ulysses* está em separar as diversas vozes do discurso – isto é, em saber até onde os narradores ou personagens são efetivamente *donos* de suas próprias falas.

Para os objetivos desse trabalho podemos entender o processo de tradução, ainda que de forma precária, como se este se resumisse a duas

tarefas complementares: (1) a *identificação dos pontos mais problemáticos* do original (ou de um conjunto de características que o tradutor considere dignas de serem recriadas), e (2) a efetiva *superação dessas dificuldades* via tradução. Analisando o processo tradutório dessa forma, veremos que as conclusões de Galindo nos fornecem não apenas um modelo de leitura do *Ulysses*, mas também um modelo *possível* para uma tradução bem-sucedida da obra.

Afinal, tendo Galindo identificado que a essência de *Ulysses* está em sua complexa trama de processos de representação do discurso, podemos concluir que, para ele, seria essa a característica mais relevante a se reproduzir em uma tentativa de tradução da obra.

A percepção desse problema por Galindo tem a vantagem em se concentrar em aspectos macroscópicos, que parecem ter sido largamente ignorados por Houaiss. De fato, uma das críticas mais comuns à sua tradução é que ela teria todos os méritos de ter sido produzida por um lexicógrafo, mas não por um romancista (cf. Arthur NESTROVSKI, apud QUIRINO, 2007, p. 104-105). Para alguns críticos, a falta de uma concepção romanesca mais globalizante teria levado Houaiss a planificar os inúmeros níveis de linguagem presentes no *Ulysses*, criando um texto excessivamente erudito e de leitura ainda mais difícil que o original.

Por sua vez, outra das conclusões do trabalho de Galindo aponta justamente para uma possível compreensão do processo de tradução como análogo ao recurso da *citação*. Isso possibilitaria, segundo ele, abordar as questões de *estrangeirização* e *vernacularização* como fenômenos centralmente ligados às questões de autonomia, concessão e sufocamento de vozes.

E é esse ponto, em especial, que nos interessa. Afinal, um dos objetivos que tínhamos em mente ao empreender este trabalho era o de evitar análises que se prendessem à idéia, tão familiar entre as resenhas do meio jornalístico, de fidelidade como *correspondência palavra-por-palavra*. Parece-nos fundamental que nos esquivemos dessa noção porque esse procedimento, além de extremamente simplista, guarda uma familiaridade muito forte com a estilística clássica e a poética, incapazes de compreender certos fenômenos do *Ulysses* (como a paródia e o discurso indireto livre) que estão além dos limites daquele modelo de análise que entende a linguagem como um mundo fechado sobre si mesmo. Não é possível, por exemplo, compreender a intertextualidade ou a paródia se não dispusermos de um sistema analítico capaz de abarcar aspectos que estão *fora* do texto.

Ainda que não tenhamos nos servido diretamente dos modelos de análise bakhtinianos, a leitura do filósofo russo foi fundamental para este trabalho, especialmente por sua tentativa louvável de compreender a prosa literária em sua especificidade, sem vê-la como poesia degradada ou co-

mo retórica promovida. Na verdade, é de Bakhtin o mérito por tentar estabelecer as bases de uma “prosaística”, ciência que

abrange dois conceitos correlatos, porém distintos. Primeiro, em oposição à 'poética', a prosaística designa uma teoria da literatura que privilegia a prosa em geral e o romance em particular, em detrimento dos gêneros poéticos. A prosaística, no segundo sentido, é muito mais ampla do que a teoria da literatura: é uma forma de pensar que pressupõe a importância do cotidiano, do comum, do 'prosaico'. (EMERSON & MORSON, 2008, p.35)²

Pelos motivos expostos, pensamos ter visto na obra de Bakhtin e no doutorado de Galindo *uma direção possível* para uma análise não exclusivamente terminológica de traduções, que também leve em consideração certos fenômenos estruturais mais abrangentes, como a representação e o arranjo de vozes dentro da obra literária.

Mas, um problema que surge é o fato de que a mera imposição de um sistema teórico externo poderia nos levar a resultados distorcidos ou inadequados. Afinal, não temos plena certeza da medida em que os tradutores aqui analisados efetivamente nortearam suas atividades por idéias semelhantes àquelas apresentadas por Galindo. Mesmo este último pode não ter sido condizente com seus princípios teóricos, visto que, cronologicamente, sua tradução foi feita antes da escrita da tese, como forma de assimilação do texto joyceano.

Por tal motivo, gostaríamos de lembrar que este não é um trabalho sobre Bakhtin, nem sobre o doutorado de Galindo. Acima de tudo, trata-se de um trabalho sobre *Ulysses*, e sobre *uma* de suas traduções brasileiras. Deixar isto claro como pressuposto faz uma diferença enorme. Primeiro, porque há de nos permitir certas liberdades analíticas essenciais, demandadas pela própria complexidade da letra do texto joyceano. Segundo, porque, embora Bakhtin e Galindo tenham cumprido um papel essencial durante as discussões preliminares a este trabalho, nenhum dos dois autores chega a fornecer suas conclusões como um *sistema fechado* de análise, cujas *categorias* pudessem ser aplicadas com rigoroso escrutínio sobre o texto de Joyce.

Dar um fechamento ao trabalho dos dois teóricos estaria, na verdade, imensamente além dos propósitos deste artigo. Além disso, vale lembrar que o pensamento de Bakhtin, e provavelmente o de Galindo (sobretudo, a julgar pela maneira com que sua tese é organizada) parecem ser fortemente contrários à idéia de um “sistema” analítico fechado.

² O termo prosaística (“*prosaics*”, no original) é criação de Emerson & Morson. Sou imensamente grato a este trabalho, publicado nos anos 1980 e traduzido em 2008 pela Edusp. A obra, de amplo alcance e extremamente sintética, tem tudo para revolucionar os estudos bakhtinianos no Brasil.

Portanto, nosso objetivo principal pode ser resumido a um ponto específico: analisar a adequação das escolhas de Pinheiro a uma satisfatória reprodução dos mecanismos pelos quais o texto joyceano arranja as mais diversas vozes.

A fim de minimizar as distorções decorrentes da eventual aplicação de uma metodologia inadequada, como nos referimos há pouco, também avaliaremos alguns dos aspectos apontados pela tradutora e por sua recepção crítica como norteadores de seu trabalho. Com isso, buscamos analisar se, ao menos, seu texto *cumpr aquilo que promete*.

Inicialmente, pretendíamos analisar os três primeiros capítulos do *Ulysses*, por acreditarmos que tal recorte fosse suficientemente complexo a fim de que demonstrar, no micro e no macro, as dificuldades de leitura e tradução da obra. Mas, durante a pesquisa, constatamos que o texto de Joyce é *tão* denso, que precisaríamos nos restringir ainda mais. Por isso, embora tenhamos lido *Ulysses* no original, em suas traduções brasileiras e até mesmo em algumas traduções estrangeiras, os trechos efetivamente *comentados* aqui são meros fragmentos³.

Essa espécie de recorte fragmentário, aliás – incomum na crítica literária em geral, é perfeitamente factível quando se trata da obra de Joyce. Prova disso é o esplêndido volume editado por Clive Hart e David Hayman, no qual cada um dos dezoito capítulos de *Ulysses* é analisado por um pesquisador diferente. Ou mesmo o livro *Skeleton Key to Finnegans Wake*, cujo famoso capítulo “*Introduction to a Strange Subject*” analisa a primeira página do *Finnegans Wake* quase como uma peça literária autônoma.

Por fim, gostaríamos de lembrar que como este trabalho não se refere especificamente às demais traduções de *Ulysses*, não nos sentimos obrigados a fazer referências centrais a elas. Elas serão mencionadas, no entanto, sempre que julgarmos necessária algum tipo de contraposição ao texto de Pinheiro. Por esta razão, incluímos no artigo um comentário relativamente extenso sobre a tradução de Houaiss, contra qual se deu boa parte da recepção crítica de Pinheiro.

A Publicação de *Ulysses*

Publicado em 1922, *Ulysses* é certamente um dos mais importantes romances já escritos. O enredo da obra é tremendamente simples: durante suas 800 páginas, vemos apenas a jornada cotidiana de três personagens pela cidade de Dublin, no dia 16 de junho de 1904. Contrapondo-se a esta simplicidade de enredo, estão aqueles que consideramos os aspectos mais interessantes do livro. Estes aspectos dizem respeito não ao con-

³ Obviamente não *lemos* cada uma dessas traduções estrangeiras em sua integralidade, visto que a importância delas para este artigo é meramente acessória.

teúdo da obra – familiar ao dia-a-dia de qualquer leitor –, mas à forma diversa e inovadora com que esse conteúdo é exposto. Ou seja, aos aspectos estilísticos e estruturais da obra.

Cabe aqui uma ressalva quanto à idéia que se tem a respeito de Joyce como um escritor “original”. Conforme nos revela Galindo em sua tese, Joyce não é original no sentido de ser um grande “criador” de estilos. Afinal, *todas* as técnicas empregados em *Ulysses* já existiam em 1922, não sendo nenhum deles *criação* individual de Joyce. Nem mesmo o renomado monólogo interior, grandemente responsável pela fama de *Ulysses*, pode ser considerado como invenção técnica de Joyce, visto que tal recurso já havia sido explorado por Édouard Dujardin em alguns de seus romances.

Portanto, a maestria estilística em *Ulysses* residiria menos na “inventividade” estilística de Joyce, e mais na maneira como a obra cataloga, de forma profunda, abrangente e “original”, toda uma enorme série de estilos e técnicas literárias *já existentes*. Mais ainda, na precisão cirúrgica com que esse catálogo é aplicado, de modo a criar uma forte homologia entre forma e conteúdo. Nenhuma técnica em *Ulysses* é escolhida por acaso; antes, ela é demandada pelo próprio conteúdo da obra, e é nisso que reside, a nosso ver, a “originalidade” joyceana.

Além da paródia e do discurso indireto livre, há outro aspecto fundamental em *Ulysses* que não poderia ser adequadamente compreendido por uma análise puramente textual, posto que se tratam de referências que estão *além* da letra do texto. Esse aspecto diz respeito aos paralelos que a obra estabelece com inúmeras outras, tais como a Bíblia, Homero ou Hamlet.

Para Kenner, tais paralelos literários contribuiriam para inserir as personagens em uma densa trama multidimensional, em uma rede de *mundos possíveis* dos quais elas poderiam estar cientes ou não. Segundo Kenner, Joyce teria trabalhado esses paralelos em *Ulysses* sob o pressuposto de que, por exemplo, Hamlet, a Odisséia e o Don Juan possuem essencialmente o mesmo enredo: *vingança*. A diferença entre as três obras, então, seria mera questão de foco: Don Juan organiza-se em torno do mau-caráter; a Odisséia, por sua vez, retrata o vingador ausente; e Hamlet, o filho daquele que merece ser vingado (KENNER, 1974).

Assim, no primeiro capítulo de *Ulysses*, Dedalus pode estar ciente de seu papel como Hamlet, mas não sabe que também interpreta Telêmaco. Mulligan, por sua vez, está ciente de estar interpretando um sacerdote – mas desconhece que, ao mesmo tempo, também representa Cláudio, tio de Hamlet e usurpador do trono.

[*Ulysses*] é um épico de duas raças (Israelense-Irlandesa) e ao mesmo tempo o ciclo do corpo humano e ainda uma pequena história de um dia ... É também um tipo de enciclopédia. Meu objetivo é transpor o mito *sub specie temporis nostri* [nos termos do nosso tempo]. Cada

aventura (isto é, cada hora, cada órgão, cada arte interconectados e inter-relacionados no esquema estrutural do todo) deve não apenas condicionar mas também criar sua própria técnica. (Joyce apud TINDALL, 1971, p. 132)

A tradução de Houaiss

Em 1995 foi lançado *Antonio Houaiss: uma vida*, coletânea de artigos compilados em comemoração aos 80 anos do prestigiado filólogo. Nomes de peso como Josué Montello, Jorge Amado e Dias Gomes participam da coleção, seja com depoimentos pessoais ou com artigos sobre a obra de Houaiss. O tom do volume, que celebra especialmente a sua tradução de *Ulysses*, oscila entre a efusão e a agudeza crítica. Antonio Candido comenta sobre a importância da atividade de Houaiss como crítico literário; Ivo Barroso, por sua vez, nomeia-o o São Jerônimo brasileiro, padroeiro dos tradutores.

Houaiss, que havia sido demitido do Itamarati logo após o golpe militar de 1964, trabalhou durante um ano em sua tradução de *Ulysses* e em uma edição das obras completas de Machado de Assis, a pedido do editor Ênio Silveira.

Seu *Ulisses* veio a lume em 1966, pela Civilização Brasileira. Poucas semanas após o lançamento, o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* publicou um artigo assinado pelo poeta, crítico e tradutor Augusto de Campos, um dos maiores responsáveis pela divulgação da obra de Joyce no Brasil⁴. Por se tratar de um dos textos mais influentes entre a recepção crítica da tradução de Houaiss, acreditamos que vale a pena comentá-lo de forma mais detida.

Logo no começo do artigo, Campos afirma que

o 'best seller' agora apregorado como 'o mais importante romance do século XX!' era ainda ontem tido como obra ineditável e acoimado ora de 'formalismo' ora de bolchevismo literário', conforme a origem da crítica, com a mesmíssima incompreensão com que são renegados os vanguardistas de hoje e de sempre (Campos, AUGUSTO. In: Campos & Campos, p. 173).

O texto de Campos valoriza sobretudo a radicalidade de Houaiss, que, adotando uma postura não-submissa, tenta “subverter o idioma para corresponder às invenções do original inglês” (idem, p. 175). Entre outros exemplos dessa radicalidade, o crítico cita a questão das construções compostas preservadas por Houaiss, que são abundantes no inglês, mas não em português.

⁴Interessante notar a possível influência da tradução de fragmentos do *Finnegans Wake*, levada a cargo pelos irmãos Campos, sobre o trabalho de Houaiss.

Para Campos, Houaiss trai a tendência da nossa língua no tocante a esse aspecto, mas, ao fazê-lo, insere-se na tradição poética de Sousândrade, Filinto Elísio e Odorico Mendes. Ainda referindo-se aos compostos, Campos menciona o apreço de Houaiss por latinismos arcaizantes: “piscideuses” (*fishgods*), “auridígito” (*goldfinger*); vulpi-olhos (*fox-eyes*).

Apesar do tom elogioso do artigo, Campos não deixa de apontar que Houaiss exagerou em alguns pontos. O poeta chega até mesmo a sugerir traduções mais cursivas, como, por exemplo: “deuses-peixes” para *fishgods*, ou “olhibovina” para *oxeyed goddess*, traduzido por Houaiss como “deusa oculivacuna”.

Em outra parte do artigo, Campos critica o caráter grotesco de alguns compostos (“leonijubosos”, “guinchupachupas”, “hisutibarbudo rasguibocado”) e o excesso de neologismos verbais (“lentigalopava”, “abrissaltavam-se”, “sobrecharadava”, “rastrengatinhava”). Além disso, Campos aponta que Houaiss, no afã de reproduzir o espírito criativo do original, deu-se a liberdade de criar compostos por conta própria, mesmo onde Joyce tivesse usado palavras simples. Dessa forma, o filólogo teria transformado *puzzling* em “manimisturando”, *frowning* em “frontipregueando”, e assim por diante.

Se, por um lado, Campos elogia o esforço de Houaiss em reproduzir as rimas internas, aliterações e paronomásias do original, considerando seu resultado geral como superior ao das traduções italiana, francesa e espanhola, por outro lado, o crítico reconhece que as escolhas de Houaiss teriam levado sua tradução a uma sensível perda da naturalidade e da musicalidade do texto joyceano.

Na esfera acadêmica, o professor da USP John Milton refere-se ao texto do filólogo como uma tradução que “tenta recriar muitos dos elementos estilísticos do original”, numa época em que a estratégia predominante no mercado brasileiro era a de ignorar o estilo do autor em privilégio de vias excessivamente domesticadoras, próximas às *belles infidèles* francesas (John MILTON, apud QUIRINO, 2007, p. 104).

A tradução de Bernardina Pinheiro

A tradução de Bernardina Pinheiro foi publicada pela Editora Objetiva em 16 de junho de 2005, como forma de aproveitar o marketing proporcionado pelos festejos do *Bloomsday*⁵ daquele ano. Para este relatório servimo-nos de uma reedição da Alfaguara, que não apresenta diferenças substanciais quanto ao volume da Objetiva.

⁵ O *Bloomsday* é uma data comemorativa do universo joyceano, que celebra, em diversas partes do mundo, o dia em que se passa o enredo de *Ulysses* – 16 de junho de 1904.

Inicialmente, comentaremos os aspectos físicos da edição, que tem 910 páginas.

Logo após a folha de rosto há uma biografia do autor e uma da tradutora, cada uma delas ocupando uma página. Em seguida há uma introdução escrita pela tradutora, ocupando nove páginas. Depois, há uma tabela intitulada “esquema dos episódios”, cuja fonte não é explicitada⁶. Na seqüência encontramos dois mapas dos arredores de Dublin, indicando os locais onde acontece a trama de cada capítulo.

O romance propriamente dito está situado entre as páginas 27 e 839. A edição da Objetiva é dividida em três grandes partes, sinalizadas por folhas em branco, nas quais há apenas um título - “Parte I”, “Parte II”, “Parte III”. Todos os capítulos iniciam-se em uma página à direita, que apresenta, no topo, o número do capítulo correspondente.

As páginas 841-908, por sua vez, são preenchidas por notas de leitura, que elucidam referências a culturas, idiomas, livros, personagens, lugares, canções etc. A ficha catalográfica indica que estas notas foram “selecionadas, elaboradas e traduzidas” por Flávia Maria Samuda, mas não indica a fonte de onde foram extraídas. Contudo, acreditamos que essa seção provenha de *Ulysses Annotated*, de Don Gifford, a maior referência das últimas décadas em “notas de rodapé” a *Ulysses*.

Por questões de praticidade para o leitor, pensamos que teria sido mais conveniente se a Objetiva expandisse a quantidade de notas e as publicasse em um volume “anexo” – como fez a Mondadori, em uma edição italiana de 1988⁷.

A diagramação e preparação do texto são aspectos aspectos positivos da tradução de Pinheiro, em comparação com a de Houaiss. Nessa última, o primeiro dos títulos que separa as três partes do livro segue-se imediatamente à folha de rosto, sem qualquer índice ou divisão. Além disso, em nome da “mágica” economia de 15 ou 20 páginas, a Civilização Brasileira separou os episódios na tradução de Houaiss por míseras cinco linhas em branco, sem apresentar nenhuma indicação de que ocorra uma mudança de capítulo. Embora pareça simples, este detalhe pode ter consequências graves. Um leitor desprevenido de Houaiss poderia, por exemplo, pensar que o livro é dividido somente em três grandes capítulos, ignorando, conseqüentemente, toda a correspondência dos paralelos Homéricos.

Os paratextos do volume de Pinheiro também são louváveis. No exemplar de que dispomos, o único paratexto da edição do filólogo está

⁶ Joyce preparou dois esquemas do livro. Um foi enviado a Carlo Linatti; o outro, a Stuart Gilbert.

⁷ Recentemente, a editora americana *Ginkgo Press* adotou a mesma estratégia em sua edição de “*Pale Fire*”, de Vladimir Nabokov. O livro de Nabokov é um romance com estrutura pouco convencional, simulando tratar-se da edição filológica anotada de um poema de 999 versos, escrito por um poeta fictício.

impresso no fim do romance, sob o título de “roteiro chave”. Esse roteiro é uma tabela de duas páginas, que estabelece as devidas correlações entre as partes, episódios, cenas, horas, órgãos, artes, cores, símbolos e técnicas. Mas, assim como na tradução de Pinheiro, não há indicação da fonte deste esquema.

Em sua introdução ao *Ulysses*, a professora Pinheiro começa fazendo breves comentários sobre *Dublinenses*, *Stephen Hero* e *Um retrato do Artista Quando Jovem*. A seguir, argumenta que

em *Ulysses*, Joyce combina o virtuosismo técnico da paródia com o tratamento psicológico dado aos seus três personagens principais: Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly Bloom, (...) a fim de enfatizar os processos psíquicos e os conflitos psicológicos de seus personagens, que são os que mais lhe interessam. (p. 10, grifo nosso)

Cabe lembrar que Pinheiro estudou Joyce nos anos 1980, sob um viés psicanalítico, como tema de seu pós-doutorado. Infelizmente não pudemos ter acesso a esse trabalho, que muito teria contribuído à nossa pesquisa. Porém, acreditamos que o trecho destacado na citação anterior nos revela um pouco acerca daquilo que a tradutora entende como essencial para uma leitura e tradução bem sucedida de *Ulysses* - “os processos psíquicos e os conflitos psicológicos de seus personagens”.

Continuando seu texto introdutório, Pinheiro apresenta a tríade de personagens principais da obra – Bloom, Dedalus e Molly. Sua descrição foca especialmente no *caráter* das personagens, e nos mecanismos psíquicos que governam suas ações. Vejamos um trecho sobre Bloom:

Bloom é, na verdade, um homem muito bom e avesso à violência que sabe conviver com suas frustrações, limitações e fraquezas; que, em sua visão realista de si mesmo, aceita a traição por saber que, ao menos naquele momento de sua vida, não consegue existir sem a mulher amada. Ele é o herói moderno, ou melhor, o anti-herói que, em sua luta diária pela sobrevivência, nem mesmo sabe o quão heroico é e tanto nos seduz (p. 13, grifo nosso).

A seguir Pinheiro fala de sua tradução, em um trecho que engloba aproximadamente duas páginas. Para a tradutora, é preciso “estar bastante familiarizado com o autor e sua obra e tentar ser, ao máximo, fiel à sua linguagem e à sua maneira de escrever, para que o leitor possa, através delas, percebê-lo e entender os seus objetivos”. (p. 15)

Pinheiro aponta a *coloquialidade* como característica da linguagem de Joyce e diz que seria possível utilizar estratégias de compensação para melhorar o texto traduzido, ainda que não se possa obter como resultado uma tradução perfeita.

Para exemplificar a “intraduzibilidade” de *Ulysses* – largamente reconhecida pela fortuna crítica de Joyce –, Pinheiro cita os trocadilhos de

linhagem shakespeariana empregados por Joyce e diz que, onde não conseguiu mantê-los, optou por soluções que ressaltem outros aspectos da linguagem, *que não a semântica*. O recurso da aliteração, por exemplo, “tão característica na poesia e na prosa de língua inglesa” (p. 15), foi um “cover” que Pinheiro julgou adequado aos trocadilhos em boa parte dos momentos.

Em suma, são as seguintes as características que Pinheiro alega terem atuado como definidores de seu processo de tradução: ênfase psicológica, uso de linguagem coloquial, fidelidade ao original (sem especificar que *tipo* de fidelidade), valorização da musicalidade da linguagem e emprego de estratégias de compensação diante de elementos intraduzíveis.⁸

Passemos, finalmente, à análise do texto. As traduções citadas são da edição de Pinheiro, exceto nos momentos em que dizemos o contrário.

Todo o primeiro capítulo de *Ulysses* parodia a celebração de uma missa negra. Logo nos primeiros parágrafos temos o blasfemo Buck Mulligan no alto da torre *Martello*, barbeando-se de modo ritualístico:

Solenemente, ele avançou para a plataforma de tiro. Olhou à volta e seriamente abençoou três vezes a torre, o terreno à sua volta e as montanhas que despertavam. Em seguida, avistando Stephen Dedalus, ele se inclinou em direção a ele e fez cruzeiros rápidas no ar, gorgolejando na garganta e sacudindo a cabeça. (p. 27)

Embora o tom da passagem seja bastante grave, a cena em si é tremendamente jocosa: um sujeito, portando “uma tigela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba”, fazendo as vezes de padre, abençoa as vizinhanças e esconjura Dedalus. Parágrafos adiante o “sacerdote” Mulligan cobre a tigela, que simboliza o cálice de uma missa, e recita: “Pois isto, meus bem-amados, é a verdadeira cristina⁹: corpo e alma e sangue e feridas.” Na continuação, Mulligan parece estar se dirigindo a uma platéia teatral: “Música lenta, por favor. Fechem os olhos, senhores. Um momento. Um pequeno problema com esses corpúsculos brancos. Silêncio, todos.” (idem) O problema em questão é a transubstanciação, que ocorre, na missa, quando a hóstia se transforma na carne, e o vinho no sangue de Cristo. Mas os corpúsculos brancos referidos por Mulligan são mera espuma de barba, e

⁸ Cabe novamente lembrar que, como a professora Pinheiro não é tradutora de carreira nem possui envolvimento teórico na área, sentimos grande dificuldade, no decorrer desta pesquisa, de reconstruir seu plano de trabalho ou levantar pressupostos que possam ter norteado sua tradução. O máximo que conseguimos extrair da pequena introdução e de entrevistas da tradutora está condensado neste parágrafo.

⁹ Como aponta GIFFORD, 1989, p. 14, a feminização da divindade é característica das missas negras. O capítulo, que tem por técnica a paródia, está repleto de referências religiosas.

não hóspedes.

A esta cena, segue-se um parágrafo que começa na voz do narrador:

Ele olhou de soslaio para cima e soltou um longo e lento assobio de chamada, depois fez por um momento uma pausa em atenção enlevada, com seus dentes iguais e brancos brilhando aqui e ali pontilhados de ouro. Crisóstomo. Dois fortes assobios responderam através da calma. (idem) Mulligan agradece à resposta: Obrigado, meu velho – gritou vivamente. – Isto é o bastante. Desligue a corrente, por favor. (idem)

Toda a análise que Galindo desenvolve a respeito desse trecho demonstra que a voz do narrador está bastante impregnada pelo discurso de Mulligan. Uma das grandes invenções de *Ulysses* consiste no fato de que a obra apresenta um narrador *influenciável*. Trata-se de uma voz narrativa que é conivente com a personagem, incorporando seu vocabulário e o tom paródico de suas ações. “*Buck Mulligan c'est moi*”, poderia nos dizer o narrador neste momento.

Mas a última passagem que citamos apresenta um ponto problemático. Afinal, qual a origem exata daquele “*Crisóstomo*”, que irrompe abruptamente na fala do narrador? Em grego, a palavra significa “boca de ouro”; portanto, há uma referência às obturações de Mulligan. Além disso, sabemos que houve um São João Crisóstomo (c. 345-407), patriarca de Constantinopla e um dos fundadores do Catolicismo primitivo (GIFFORD, 1989, p. 14). Mais ainda: sabemos que o nome completo de Buck é Malachi Roland *St. John* Mulligan, e que a personagem foi largamente inspirada em um amigo de Joyce, também estudante de medicina, cujo nome era Oliver *St. John* Gogarty. Parágrafos adiante, descobriremos que a linguagem de Stephen Dedalus (mudo, até agora) é dotada de um extremo pernosticismo e erudição e que, sendo assim, há grande chance de que aquele “*Crisóstomo*” tenha partido dele.

Lido dessa forma, esse seria o primeiro monólogo interior em *Ulysses*: trata-se de uma fala da personagem, inserida em meio a um trecho narrativo, sem qualquer indicação de que tenha ocorrido mudança de voz. O fato certamente passaria despercebido para quem, abrindo o livro pela primeira vez, não tivesse um amplo conhecimento acerca do *modus operandi* do monólogo interior. Na verdade, trata-se de uma referência tão sutil, que poderia escapar mesmo a leitores mais experientes da obra de Joyce.

O tom geral da primeira página traduzida por Pinheiro parece razoavelmente adequado à solenidade jocosa do original e ao idioleto de Mulligan. Em relação à tradução de Houaiss, há diferenças notáveis, mas não necessariamente superiores. Se comparada a Houaiss, a tradução de Pinheiro começa esbanjando coloquialidade já na primeira sentença do livro: “*Majestoso, o gorducho* Buck Mulligan apareceu no topo da

escada”. Por sua vez, Houaiss opta pelo sisudo “*Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada*”.

Nessa primeira página, Pinheiro comete pequenos deslizes gramaticais que, embora não produzam abalos sensíveis no todo, “quebram” parte da tensão que, no texto joyceano, se instaura entre o discurso blasfemo de Mulligan, a fala solene do narrador e o pernosticismo de Dedalus. Estes erros gramaticais, que na verdade são freqüentes no texto de Pinheiro, são comentados por Ivo Barroso nos seguintes termos:

seria pouco provável que Joyce, se escrevesse em português, cometesse frases como “Parado, ele perscrutou”, “Solenemente ele avançou”, “ele se inclinou a ele”, “Ele raspou”, “ele esbravejou”, em que o pronome, indispensável em inglês, é de praxe omitido em português, em proveito da elegância da frase, por estar subentendido na flexão verbal. ((BARROSO, Ivo. ...e dá-se que de novo lê-se Ulisses. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ibarroso6.html>>. Acesso em 13/12/2010.)

Vale ainda comentar a segunda sentença do livro, que também contribui, na tradução de Pinheiro, para ferir o tom do trecho: “Um *penhoar* amarelo, desamarrado, *flutuando suavemente* atrás dele no ar fresco da manhã”. Este trecho soa inadequado por duas razões. Primeiro, porque *penhoar* é uma peça exclusiva do vestuário feminino, ao contrário de *dressing-gown*, o que pode causar uma certa estranheza aos leitores. Segundo porque a frase, ao optar pelo gerúndio “flutuando suavemente”, fere a elegância do trecho ao construir uma oração nominal que deixa de localizar a cena temporalmente. Eis o original: “A yellow *dressinggown*, ungirdled was sustained gently behind him on the mild morning air”.

A tradução de Galindo para esta sentença nos parece mais apropriada, tanto pela manutenção do tom solene que permeia o texto, quanto pela preservação do verbo composto e pelo uso da terminologia específica (*cíngulo*) – que contribuem até mesmo para a manutenção dos efeitos parodísticos. Eis a tradução de Galindo: “Seu *roupão [dressing-gown]* amarelo, *com o cíngulo desatado [ungirdled]*, mantinha-se delicadamente suspenso [*was sustained gently*] pelo suave ar da manhã” (GALINDO, 2006, p. 453).

Para Galindo, os problemas mais centrais de separação de vozes começam a aparecer no fim da primeira página, quando a voz do narrador começa a ser sorrateiramente contaminada pelo discurso de Stephen Dedalus. Todo o episódio pode ser visto, aliás, como um embate simbólico entre Dedalus e Mulligan, o “usurpador” que tenta tomar o controle da narrativa.

O primeiro ponto crucial, no tocante à separação de vozes, é um lance narrativo na voz do narrador:

[Mulligan] Saltou fora da plataforma de tiro e olhou seriamente para o seu observador, juntando em volta das personagens as dobras soltas de seu penhoar. A cara rechonchuda e sombria e a queixada oval e taciturna lembravam um prelado, patrono das artes na Idade Média. Um sorriso agradável desabrochou calmo em seus lábios. (p. 28)

Por meio de uma análise meticolosa, Galindo comprovou que há indícios de que o trecho em negrito poderia representar a cena como se estivesse sendo vista por Stephen Dedalus. Isto porque o trecho, embora esteja na voz do narrador, denota a erudição de Stephen (que pensa em um prelado medieval simplesmente ao ver um amigo fazendo a barba), sua raiva pelo fato de Mulligan ser muito mais bem-nutrido do que ele (daí a referência à cara “plump”, “rechonchuda”), e sua tristeza e apatia em geral (justamente a partir dos adjetivos “sombria” e “taciturno” o texto passa a ficar cada vez mais sério e negativo, como se estivesse começando a se impregnar pela visão de mundo de Dedalus, que não quer entregar o controle da história ao usurpador Mulligan). Portanto, esta simples frase é o primeiro ponto crítico do livro: não se sabe se ela provém diretamente de Dedalus ou do narrador, pois não há qualquer indicação de que tenha ocorrido uma mudança no *controle* da narrativa.

Assim, certas palavras escolhidas por Pinheiro mostram-se inadequadas não porque sejam más escolhas lexicais, mas porque não se apresentam devidamente *matizadas* pelo discurso das personagens que estão presentes na cena, lutando pela posse da voz narrativa. Nesse sentido, um exemplo de tradução “inadequada” no trecho que acabamos de citar é a escolha de “rechonchuda” como tradução do inglês *plump*. Nesse caso, a escolha de Pinheiro estaria indevidamente muito mais próxima do tom vivaz de Mulligan, do que da frieza do discurso de Dedalus.

Um outro problema, embora de menor relevância, é o fato de que Pinheiro traduz *plump* ora por “gorducho”, ora por “rechonchuda” – desrespeitando, portanto, a recorrência semântica, que às vezes é fundamental para os efeitos buscados por Joyce. Pudemos identificar ao menos um outro trecho em que isto acontece – na página 30, quando Pinheiro traduz tanto “breeks” quanto “trousers” por “calças”. A primeira palavra é um hibernicismo que, embora não possa ser indicado como tal na tradução, contribui para criar uma distinção característica das idiossincrasias linguísticas de Mulligan. A falta de atenção a essas recorrências, cabe lembrar, foi causa de severas críticas à tradução de Houaiss.

Um dos aspectos louvados pelos críticos no trabalho de Pinheiro é a coloquialidade de sua tradução, vista por muitos como a “edição definitiva da obra em português”¹⁰. O festejo dessa coloquialidade, no

¹⁰Disponível, em 07/08/2009, em <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/10/02/jorcab20041002001.html>.

entanto, parece ter levado a crítica a uma generalização um tanto grosseira. Afinal, há vários momentos a tradução de Houaiss soa bem mais coloquial que a de Pinheiro.

Primeiro, vamos a um exemplo de Buck Mulligan, uma das personagens mais coloquiais de *Ulysses*. Mulligan está conversando com Dedalus sobre Haynes, inglês de Oxford que mora com os dois na Martello Tower. Buck expressa-se da seguinte maneira:

- Espelho rachado de uma criada. Diga isso à vaca do sujeito lá embaixo e arranque dele um guinéu. Está fedendo a dinheiro e acredita que você não é um cavalheiro. O velho dele encheu a burra vendendo jalapa aos zulus, ou com alguma negociata danada ou coisa que o valha. (Houaiss, p. 8)

- Espelho rachado de uma criada! Diga isso para o cara bovinoxfordiano lá embaixo e arranque dele um guinéu. Ele está tresandando de dinheiro e acha que você não é um cavalheiro. O velho dele fez sua grana vendendo jalapa para os Zulus ou numa outra sórdida falcatrua. (Pinheiro, p. 31)

Conforme se percebe nos exemplos destacados, neste trecho as escolhas de Houaiss são muito mais adequadas do que as de Pinheiro, no que diz respeito a preservar a coloquialidade da fala de Mulligan. Novamente, há questões gramaticais que comprometem a realização dos objetivos de Pinheiro: a anteposição do adjetivo “sórdida” por Pinheiro, por exemplo, surte efeito contrário à oralidade que o trecho parece demandar.

Além disso, “bovinoxfordiano” nos parece uma tradução exagerada para “*oxy chap*”, que soa muito mais natural em inglês e na tradução de Houaiss¹¹. Este, aliás, é um dos tipos de compostos preferidos por Pinheiro: a simples tradução de cada um dos termos e sua justaposição, com ou sem hífen. Outros exemplos são “corpodeção” (*dogsbody*), velafantasma (que não pude identificar no original). Se, por um lado, tais compostos são mais facilmente compreendidos por um leitor de português do que os latinismos arcaizantes de Houaiss, por outro lado, essa solução é grandemente contrária ao próprio espírito coloquial que a tradutora deseja impor a seu texto – visto que esse processo de construção, comum em inglês, soa artificial em português. Alguns de seus compostos, portanto, são tão pouco funcionais – ou ainda mais – do que os empregados por Houaiss.

Eis outro trecho em que a linguagem de Houaiss é ainda mais coloquial do que a de Pinheiro. Propositamente escolhemos um extrato do episódio “Ciclope”, cujo narrador é considerado um dos mais coloquiais de todo o livro:

¹¹Vale lembrar que Oxford significa *vau do boi* – daí a origem das traduções propostas por Pinheiro e Houaiss.

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 limpachaminé veio por ali e quase meteu sua brocha pelo meu olho adentro. Me virei para mostrar a ele o tamanho da minha língua quando quem é que eu vejo escafedendo-se pela Stony Batter senão que o Joe Hynes.

- Alô, Joe – falo eu. – Como vão as coisas? Você viu esse desgraçado desse limpachaminé que quase me furou meu olho com a brocha dele? (Houaiss, p. 220)

Para facilitar a comparação, reproduzimos a tradução de Pinheiro abaixo, mas colocando entre parênteses as escolhas de Houaiss:

Eu estava só passando o tempo (matando o tempo) com o velho Troy do D. M. P. ali na esquina de Arbour Hill quando macacos me mordam um maldito (quando um sacana) limpador de chaminé (limpa-chaminé) se aproximou (veio por ali) e quase meteu seu equipamento de limpeza (sua brocha) no meu olho. Eu me virei (me virei) para lhe dizer poucas e boas (para mostrar a ele o tamanho da minha língua) quando quem eu havia de ver se esquivando por (quem é que eu vejo escafedendo-se pela) Stony Batter senão (senão que o) Joe Hynes.

- Ora veja, Joe (Alô, Joe) – disse eu (falo eu). – Que ventos o sopram? (Como vão as coisas) Você viu aquele maldito limpador de chaminé (desgraçado desse limpachaminé) que quase arrancou meu olho (quase me arrancou meu olho) com sua escova (com a brocha dele)? (Pinheiro, p. 324)

Ao que nos parece, Pinheiro se perde neste trecho porque tenta servir a dois senhores: lutar pela literalidade e pela coloquialidade. Como resultado, obtém algo que, muitas vezes, “cheira a tradução”. Na verdade, várias das expressões destacadas, tais como “maldito”, ou “que ventos o sopram?” poderiam ser automaticamente *reconduzidas* para o inglês. A solução de Houaiss parece mais adequada, justamente porque o tradutor não têm medo de alterar a letra do texto de Joyce em benefício da coloquialidade. Além disso, diversas colocações pronominais de Houaiss, incorretas do ponto de vista gramatical, contribuem para seu efeito superior. Houaiss erra, mas o faz de maneira consciente.

Conclusão

Cabe aqui emitir um comentário sobre o valor da proposta de Pinheiro. Inicialmente, gostaríamos de lembrar a importância do aparato crítico de sua edição, cujas notas de leitura representam um avanço considerável no sentido de popularizar o *Ulysses* no Brasil. Afinal, para se apresentar adequadamente um livro tão complexo quanto este, é

fundamental traduzir não apenas o próprio livro, mas também uma série de obras críticas que, atuando como “notas de leitura”, permitam aos leitores uma percepção aprofundada e minuciosa do texto.

Além disso, devemos lembrar que Pinheiro, além de ter trabalhado em um prazo mais amplo que o de Houaiss, pôde consultar uma fortuna crítica muito maior, que não estava disponível nos anos 1960. Destacamos duas obras em especial, hoje consideradas fundamentais para qualquer leitura séria de *Ulysses*: a edição filológica de Hans Walter Gabler (1984), e *Ulysses Annotated*, obra de marginalia publicada por Gifford em 1974. Acreditamos, no entanto, que isso depõe mais a favor de Houaiss do que de Pinheiro.

É inegável que Pinheiro tenha apresentado uma versão mais acessível de *Ulysses*, uma espécie de “Joyce ao gosto do século”, ou de “Ulisses para as massas”. Contudo, acreditamos que sua ênfase na coloquialidade a tenha conduzido um erro simétrico ao de Houaiss: a nivelção por baixo, ao contrário da eruditização excessiva que a crítica enxerga no trabalho do filólogo. Além disso, nem mesmo a coloquialidade consegue se impor como definidora de seu trabalho, especialmente quando esta corre em paralelo com a sede de literalidade. Como nossa análise espera ter demonstrado, essa cisão pode tê-la conduzido mesmo a prejudicar, sem saber, alguns aspectos que pretendesse ressaltar – o uso da paródia, por exemplo.

Pinheiro também erra na gramática, não apenas no nível frásico, mas em um sentido mais amplo, de organização textual. Frequentemente, a tradutora não consegue estabelecer a distinção entre usos literários e oralizantes da linguagem, o que acaba por conduzi-la a sintaxes artificiais, ou a colocações pronominais canhestras e dotadas de pouco estilo. Acima de tudo, parece-nos que lhe falta o traquejo de romancista, assim como o faltava a Houaiss.

Por tudo isso, acreditamos que uma tradução adequada de *Ulysses* no Brasil ainda *está por vir*.

No decorrer de nossa pesquisa, as reflexões de Galindo se mostraram bastante relevantes a esse objetivo, principalmente por sua tentativa de entender a obra de maneira orgânica, e traduzi-la levando em consideração aspectos novelísticos que parecem ter sido ignorados por Houaiss e Pinheiro.

Jonathas Rodrigo Bitencourt Duarte
wolfsheim1@gmail.com
Universidade Federal do Paraná

Referências Bibliográficas

ADAMS, R. M. "Hades". in. HART, Clive & HAYMAN, David. *James Joyce's Ulysses*. Berkeley: University of California Press, 1974.

ANDERSON, Chester G. *James Joyce*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro e São Paulo, Forense universitária, 1997.

_____. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

BARROSO, Ivo. ...e dá-se que de novo lê-se *Ulisses*. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ibarroso6.html>>. Acesso em 01/08/2009.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

CAMPBELL, Joseph & ROBINSON, Henry Morton. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. 2nd. Edition. Novato, California: New World Library, 2005.

CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. 3^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

DEANE, Seamus. "Introduction" in JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin, 1992.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. São Paulo: Editora Globo, 1989.

EMERSON, Caryl & MORSON, Gary Saul. *Mikhail Bakhtin: Criação de Uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristovão & CASTRO, Gilberto de. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2001.

GALINDO, Caetano. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de*

Bakhtin. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, orientador: José Luiz Fiorin, 2006.

_____. “The Oxen of Joyce”, in *Papers on Joyce*, 12/13, 2008, Jaén, Espanha.

GIFFORD, Don. *Joyce Annotated*. Berkeley: University of California Press, 1982.

_____. *Ulysses Annotated*. Berkeley (com SEIDMAN, Robert J.): University of California Press, 1989.

HART, Clive & HAYMAN, David. *James Joyce's Ulysses*. Berkeley: University of California Press, 1974.

JOYCE, James. *Ulysses*. (GABLER, Hans Walter, ed.; MELCHIOR, Claus & STEPPE, Wolfhard, cols.). Londres: The Bodley Head, 2001.

_____. *Ulisses*. (HOUAISS, Antônio, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Ulisses*. (PINHEIRO, Bernardina da Silveira, trad.) Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KENNER, Hugh. *Ulysses*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

_____. “Circe”. in. HART, Clive & HAYMAN, David. *James Joyce's Ulysses*. Berkeley: University of California Press, 1974.

KERSHNER, R. B. *Joyce, Bakhtin, and popular literature*. Chappel Hill: The University of North Carolina Press, 1989.

QUIRINO, M. T. *Uma odisséia tradutória do Ulysses: Análise de traduções da obra de James Joyce*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, orientador: John Milton, 2006.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TINDALL, William York. *A reader's guide to James Joyce*. Bristol : Tames and Hudson, 1971.