TRANSLATION AS APPROACH

FRITZ SENN

The process of translation involves an approach - every translator of *Ulysses* approaches the novel in his own unique way. The results, the individual translations, are approximations, not, in themselves, approaches. Readers can of course use them in their struggle with the original text, as many do whose native language is not English. At some time bilingual editions of *Ulysses* (as of many other classics) will no doubt be published abroad.

Translations can, however, also be turned into an approach - if we compare them with the original and among themselves. This is a somewhat academic exercise and really a misuse of the translations, whose purpose is not mutual comparison and which, at any rate, are not written for the study or the classroom. But it can be a rewarding exercise. It will tell us something about the nature of translation and about its limitations; on the other hand, it will oblige us to take a close look at the original, from perhaps several angles. When we speak of "translating"

TRADUÇÃO COMO ABORDAGEM

FRITZ SENN

O processo tradutório pressupõe uma abordagem: todo tradutor de *Ulysses* aborda o romance a sua maneira. Os resultados, cada uma das traduções, são aproximações, e não, em si mesmos, abordagens. Os leitores podem usá-los, é claro, na sua luta com o original, como o fazem muitos cuja língua materna não é o inglês. Sem dúvida, em algum momento, edições bilíngues de *Ulysses* (bem como de muitos outros clássicos) serão publicadas em países não anglófonos.

Uma tradução, contudo, pode ser vista como uma abordagem se for comparada com o original e com outras traduções. Esse é exercício um tanto acadêmico e, na verdade, um emprego equivocado das traduções, que não são feitas, em absoluto, para serem usadas em comparações ou cotejos nem para servir como ferramenta de estudo solitário ou em sala de aula. Trata-se, no entanto, de exercício que pode ser gratificante e revelador no que diz respeito à natureza da tradução e a suas limitações. Por outro lado, essa prática nos obriga a fazer um exame atento do

Ulysses we pretend that we know what either *translating* or *Ulysses* means when the novel means something different to every one of us and we may not have a very clear conception of what the translation of a complex work of literature amounts to or should amount to. If we had such a conception and could agree on it we would be prepared to answer the ultimate question of whether *Ulysses* can be translated at all. Joyce himself said that only the original was authentic,[1] but then he also helped and encouraged translations.

The following remarks are based on passages selected from a handful of translations of *Ulysses* into what is really an extremely narrow range of languages. They ought to be supplemented by a summary of the problems and perspectives of translators working in languages that are fundamentally different from the Indo-European ones. The aim is not to establish principles of translation, or to evaluate the existing translations, but to analyze what has actually been done by the translators and to find out, if possible, what their intentions were. Apart from each translator's skill and sensibility,

original a partir, talvez, de diferentes perspectivas. Quando falamos em "traduzir" *Ulysses*, fingimos saber o que é "traduzir" e o que significa *Ulysses*. Na verdade, o romance significa algo diferente para cada um de nós e é possível que não tenhamos uma noção muito clara do que a tradução de uma obra literária complexa compreende ou deveria compreender. Se tivéssemos essa clareza e conseguíssemos chegar a um acordo quanto ao que está envolvido, estaríamos preparados para responder à pergunta mais importante de todas: a obra *Ulysses* pode mesmo ser traduzida? O próprio Joyce disse que apenas o original era autêntico[1], embora se saiba que ele ajudou e encorajou o trabalho dos tradutores.

As observações que se seguem têm como base fragmentos extraídos de traduções de *Ulysses* para algumas línguas específicas. Minhas ponderações devem ser suplementadas por um sumário dos problemas e das perspectivas dos tradutores que trabalham com línguas cuja origem não é indo-europeia. O objetivo aqui não é estabelecer princípios de tradução nem avaliar as traduções existentes, mas analisar o que de fato tem sido feito pelos tradutores e, se possível, descobrir as intenções por trás dos resultados obtidos por eles. Além de refletirem a habilidade, a sensibilidade e a bagagem

the translations reflect their cultural background, the potentialities and confines of the language the translations are written in. They also represent diverse points of view, reflections in mirrors throwing back light on the original. Every translation will highlight some characteristics, either where it succeeds in re-creating a particular effect or where, sometimes by a painstaking effort, a purpose becomes manifest. Even where it fails, the comparison, by contrast, will throw some feature of the original into distinct relief. Passages that appear typically Joycean and by their complexity compel the translator to make decisions naturally deserve the greatest attention.

By necessity a comparison of this kind is concerned with details, and the details have to be separated from much of their larger context. The translations as a whole, their intrinsic artistic merit, will not be considered. Such decisive, but elusive concepts as the tone, the feel, the total impact of a translation have to be neglected as well as the question of whether a translation catches the spirit of the original, whatever that means. These aspects are essentially matters for the critic within his own language.

cultural de cada tradutor, as traduções manifestam também as potencialidades e os limites da língua para a qual o texto é vertido. Elas revelam pontos de vista diferentes, imagens espelhadas que colocam o original sob nova luz. Cada tradução enfatiza certas características particulares, seja quando é bem-sucedida na tentativa de recriar determinado efeito seja quando, como resultado de muito cuidado e esforço do tradutor, consegue mostrar determinado propósito do original. Mesmo quando a tradução é falha, a comparação, por oposição, deixa transparecer algum aspecto específico do original. Fragmentos que parecem típicos do estilo joyceano e que, por sua complexidade, exigem que os tradutores se posicionem frente às possibilidades oferecidas pelo texto merecem, naturalmente, maior atenção de minha parte.

Uma comparação do tipo aqui proposto tem a ver com detalhes, e é preciso que os detalhes sejam destacados do contexto maior que os envolve. As traduções propriamente ditas e o seu mérito artístico intrínseco serão desconsiderados. Conceitos decisivos, porém vagos, como tom, efeito e o impacto global de uma tradução, têm que ser ignorados, o que também ocorre com a questão de a tradução captar ou não o espírito do original, seja lá o que isso signifique. Esses aspectos são te-

The comparison of isolated passages, even words, with the vision sharpened, I hope, by the juxtaposition, often boils down to just a close reading which always comes dangerously close to an overreading since it cannot help being a verbalization of what are ultimately subjective impressions. Nevertheless, no valid approach can be made without, in the last resort, taking account of what is actually on the page. The translator is a close reader too, perhaps the closest there is. He is almost the only one who is professionally obliged to examine every single word. We do not grant him the selectivity of the critic; he is not allowed the luxury of omission.

Since translations are, at least quantitatively, a complete running commentary of the original, we may call them in as witnesses to help determine some puzzling questions in Joyce's text. There is particular temptation to make such use of the two translations that came into being under Joyce's supervision. In 1927 the German translation was published and announced as "vom Verfasser geprüfte Ausgabe von Georg Goyert."[2] In spite of this claim, it had to be revised at Joyce's insistence, and the second edition of

mas com que o crítico da língua de chegada deve se ocupar. A comparação de excertos isolados, e até de palavras, feita com o olhar aguçado pela justaposição, geralmente tem o mesmo efeito de uma leitura cerrada. Há o risco de essa comparação se aproximar demais de uma superinterpretação, uma vez que não escapa à sina de ser, em última instância, uma verbalização de impressões subjetivas. No entanto, nenhuma abordagem válida pode ser empregada sem se considerar o que, de fato, está impresso na página diante do analista. O tradutor também faz uma leitura cerrada, talvez a mais cerrada de todas. Ele é praticamente o único a ser obrigado, por força de sua profissão, a examinar cada palavra do texto. Não lhe é concedida a seletividade do crítico; a ele não é permitido o luxo da omissão.

Como as traduções constituem, pelo menos em termos quantitativos, comentários acerca do original (como se fossem narrações descritivas do que ocorre no original), podemos convocá-las como testemunhas para nos ajudar a pontuar algumas questões intrigantes do texto de Joyce. Uma tentação óbvia é usar as duas traduções que Joyce supervisionou. Em 1927, a tradução alemã foi publicada e anunciada como "vom Verfasser geprüfte Ausgabe von Georg Goyert."[2] Apesar da alegação de revisão pelo autor, o texto tra-

1930 bears an even prouder imprint: "vom Verfasser geprüfte definitive deutsche Ausgabe."[3] In the meantime, in 1929, the renowned French translation had come out, *Ulysse*, "traduit de l'anglais par M. Auguste Morel, assisté par M. Stuart Gilbert. Traduction entièrement revue par M. Valery Larbaud avec la collaboration de l'auteur."[4] These formulae seem to imply something beyond a merely legal placet, and we may fancy ourselves in the fortunate position of having two authorized commentaries, all the more so since one of the cotranslators and advisors, Stuart Gilbert, became the first extensive commentator of *Ulysses.* There is, however, no evidence that Joyce's supervision entailed a careful examination of every word. In the late twenties Joyce, preoccupied with *Work in Progress,* with Lucia's illness, and troubled by failing eyesight, even if he had had the inclination, could hardly have found the time and the energy that the task evidently required. We know that he relegated some of the responsibilities of the German translation to friends.[5] There are instances of the two authorized translations clearly contradicting each other. In fact the German and the French translation are the least accurate of all, which is understandable enough in view of their early origin, but clearly precludes too hasty a notion –

duzido precisou ser novamente alterado por insistência de Joyce, e a segunda edição, de 1930, surgiu com uma nota ainda mais pretensiosa: "vom Verfasser geprüfte definitive deutsche Ausgabe"[3]. Nesse ínterim, em 1929, a famosa tradução francesa foi publicada, *Ulysse*, "traduit de l'anglais par M. Auguste Morel, assisté par M. Stuart Gilbert. Traduction entièrement revue par M. Valery Larbaud avec la collaboration de l'auteur."[4] Essas declarações parecem sugerir algo além da mera anuência legal, e podemos nos imaginar na feliz posição de contar com dois comentários autorizados, ainda mais diante do fato de que dos tradutores e consultores, Stuart Gilbert, foi o primeiro a comentar *Ulysses* de forma ampla. Contudo, não há evidência de que a supervisão de Joyce tenha implicado um exame cuidadoso de cada palavra. No final da década de 1920, Joyce, preocupado com *Work in Progress* e com a doença de Lucia, e aflito com a gradual perda de visão, dificilmente teria tido o tempo e a energia exigidos pela tarefa, ainda que estivesse inclinado a cumpri-la. Sabemos que ele delegou parte das responsabilidades associadas à tradução alemã a amigos.[5] Há momentos em que as duas traduções autorizadas estão em claro desacordo. Na verdade, a tradução alemã e a francesa são as menos precisas de todas, o que é bastante

suggested strongly in *geprüfte, definitive,* and *entièrement revue* – of Joyce providing a reliable commentary himself.[6] It is safe to say that neither the celebrated French translation nor the German one by Goyert (which has come in for severe criticism) can be adduced to settle controversial points even if, in exceptional cases, they might corroborate conclusions for which there is other evidence as well.

Translation comes into the novel as a rather minor theme. A few sparse attempts made at translating a few phrases, while not very serious, are either faulty or incomplete. Bloom comes to grief over two lines from *Don Giovanni,* for the most elementary of reasons, insufficient knowledge of the language: "What does that *teco* mean. Tonight perhaps" (180). Bloom's subjective reading "doesn't go properly." Translation often doesn't. Stephen's two renderings of a Latin misquotation, *"Descende, calve, ut ne nimium decalveris,"* are primarily facetious: "Get down, bald poll!" (40); "Down, baldynoddle, or we'll wool your wool" (243). Both versions are defective or paraphrastic and partly subjective again. Protean metamorphosis too can come

compreensível se se considerar que foram as primeiras. Esse fato, todavia, cria dificuldades para se aceitar a ideia precipitada – sugerida por *geprüfte, definitive,* e *entièrement revue* – de o próprio Joyce ter nos legado um comentário confiável.[6] É possível afirmar, com segurança, que nem a celebrada tradução francesa nem a tradução alemã de Goyert (alvo de críticas contundentes) podem ser usadas para dirimir questões controversas, ainda que, em casos especiais, possam corroborar conclusões fundamentadas em outras fontes.

A tradução surge no romance como um tema menor. Algumas tentativas esparsas de tradução de algumas frases, ainda que não muito sérias, resultam em versões imperfeitas ou incompletas. Bloom enfrenta dificuldade com duas linhas de *Don Giovanni* pela mais elementar das razões, seu conhecimento insuficiente da língua: "What does that *teco* mean. Tonight perhaps" (180). A leitura subjetiva de Bloom "doesn't go properly". Em geral, as traduções são assim, não combinam direito. Duas versões apresentadas por Stephen para uma citação errada em latim, "*Descende, calve, ut ne nimium decalveris*", são, antes de mais nada, cômicas: "Get down, bald poll!" (40); "Down, baldynoddle, or we'll woll your wool" (243). As duas versões são imper-

near to translation: "She trudges, schlepps, trains, drags, trascines her load" (47), just as translation often results in a metamorphosis. The nearsynonyms, which Stephen culls from four languages and which he mentally tries for effect, have similar meanings but different suggestiveness.

An intentionally literal, word-for-word translation of a common French phrase ("Mais c'est bien triste, ça, ma foi, oui") is, and, according to Joyce's stated view, must be, quite unconvincing: "But it is well sad, that, my faith, yes" (427).[7] The pedantic accuracy and hopeless inadequacy of this version as well as the imaginative woolliness of Stephen's earlier mock translations are extremes not unknown to most practitioners of the art.

The rapid transformations of style that go to make up the Oxen of the Sun chapter could also be taken to be a series of translations, not horizontally from one language into another, but vertically through progressive stages of the literary language, and of course into the idiom of highly individualistic writers. This is one of the reasons why translators find the Oxen of the Sun chapter particularly

feitas ou parafrásticas e parcialmente subjetivas. A metamorfose proteana pode também aproximar-se do processo tradutório - "She trudges, schlepps, trains, drags, trascines her load" (47) -, da mesma forma como a tradução resulta, com frequência, em metamorfose. Os quase sinônimos, que Stephen tira de quatro línguas e cujo efeito ele testa mentalmente, têm significados parecidos, mas evocam ideias diferentes.

Uma tradução palavra por palavra, intencionalmente literal, de uma frase comum em francês ("Mais c'est bien triste, ça, ma foi, oui") é bem pouco convincente, e, na opinião de Joyce, é assim que deve ser: "But is well sad, that, my faith, yes" (427).[7] A correção de tom pedante e a impropriedade irremediável dessa versão, assim como a imprecisão imaginativa das primeiras traduções de Stephen, constituem extremos não ignorados pela maioria daqueles que praticam a arte de traduzir.

As rápidas transformações de estilo que caracterizam o capítulo *Oxen of the Sun* poderiam também ser vistas como uma série de traduções: não do tipo horizontal, de uma língua para outra, mas traduções verticais, que perpassam estágios progressivos da linguagem literária e, claro, chegam ao uso singular dos escritores individualistas. Essa é uma das razões de os tradutores considerarem esse capí-

frustrating.

It may be significant that in the Library chapter, whose art is literature, Stephen makes a point of reading the "gorbellied works" of Saint Thomas "in the original" (205), implying perhaps that even in philosophical discourse, which, on the whole, tends to be lucid and unambiguous, there is a difference between a translation and the original. Joyce himself studied Norwegian and German in order to read two favorite authors.

In general we rarely trouble to distinguish between reading the original and reading a translation. For obvious reasons we could only sample a small fraction of the world's literature if we had no translations to fall back on. We often have no means of knowing what translations, necessarily substitutes, cut us off from, and we may forget that they do. Courses in comparative literature, for example, usually have to be conducted in only one language, on the tacit assumption that literary works can be discussed and compared in translation. Thousands of readers who do not know English have "read" *Ulysses* when in fact they have not been exposed to a single word as Joyce wrote it. It is worth pausing a moment to realize that a translation changes the whole of a literary work, with the exception of, usually, the names. What is the relation between a

tulo particularmente frustrante.

Pode ser significativo que, no capítulo da Biblioteca, em que a arte é a literatura, Stephen faça questão de ler as "gorbellied works" de São Tomás "in the original" (205), o que sugere, talvez, que haja uma diferença entre tradução e original mesmo no discurso filosófico, que tende, *grosso modo*, à lucidez e à clareza. O próprio Joyce estudou norueguês e alemão para que pudesse ler seus dois autores favoritos.

Normalmente, é raro que nos preocupemos em fazer uma distinção entre ler um original e ler uma tradução. Por razões óbvias, teríamos acesso somente a uma pequena porção da literatura mundial se não pudéssemos recorrer às traduções. Via de regra, não temos como saber de que nos privam as traduções, necessariamente substitutas, e podemos até nos esquecer desse seu efeito. Cursos de literatura comparada, por exemplo, têm, em geral, que ser ministrados em uma única língua, com base no pressuposto de que as obras literárias podem ser discutidas e comparadas por meio de tradução. Milhares de leitores que não sabem inglês "leram" *Ulysses* sem ter lido uma única palavra escrita por Joyce. Cabe fazer uma breve pausa para lembrar que a tradução altera toda a obra literária, com a regular exceção dos nomes. Qual é a relação entre uma superfície to-

new, entirely changed surface and the original one? And how much of the "meaning" is thus affected? Translation presupposes that the content can be dissociated from its linguistic form. Whatever the epistemological position to be taken, we know that the presupposition can be acted on – up to a point. Communication would be difficult to attain unless in large areas of human speech expression could be changed within the same or into another language without seriously altering the meaning. On the other hand, language does not consist of simple labels for clearly defined things, actions, and relations that could be replaced and interchanged. In the highly subtle and sophisticated use of language that is called literature all the resources of language are drawn upon, including its formal qualities, and the more ambitious a writer is the more he will also integrate all those secondary functions that escape categorization and go beyond mere designation. We have come to accept as a truism that with Joyce form and content become one. If they really and completely did, translation, by its drastic change of form, would indeed be impossible. The more language approximates the condition expressed in Samuel Beckett's view of Joyce's later prose ("His writing is not *about* something; *it is that something itself*"),[8] the more

talmente nova e transformada e aquela do original? Até que ponto o "sentido" foi afetado? A tradução pressupõe que o conteúdo pode ser dissociado de sua forma linguística. Independentemente do posicionamento epistemológico adotado, sabemos que essa suposição pode ser considerada válida - até certo ponto. Seria difícil ocorrer comunicação a não ser que, em grandes áreas da linguagem humana, o enunciado pudesse ser alterado dentro da mesma língua em que foi realizado ou para uma língua diversa sem que o significado sofresse modificações radicais. Por outro lado, a língua não é apenas um conjunto de rótulos para coisas, ações e relações claramente definidas que podem ser substituídos e intercambiados. No uso linguístico altamente sutil e sofisticado que denominamos literatura, ocorre a convergência de todos os recursos da língua, inclusive de suas qualidades formais. Quanto mais ambicioso for o escritor, mais ele integrará em seu discurso todas as funções linguísticas secundárias que escapam à categorização e que vão além da mera representação. Passamos a aceitar como truísmo que forma e conteúdo no caso de Joyce são uma coisa só. Se, de fato, é assim, a tradução, dada a drástica mudança de forma, se coloca como impossível. Quanto mais a língua se aproxima da condição expressa por Samuel

it is put out of the translator's reach.

Fortunately (for the translator) this complete identification remains an ideal rather than an achievement, but even so, and even in *Ulysses,* Joyce approximates it often enough, in what has been called "expressive form," to make *Ulysses* a borderline case and to push *Finnegans Wake* out of the translator's province. The problems and difficulties encountered in *Ulysses* are not even new ones, but most of them assume a greater importance. Hardly anything can be discounted as inessential. There seems to be always more at stake.

From the early beginnings Joyce's protagonists are portrayed as unusually conscious of the value of words, and they devote much of their attention to language itself. *Ulysses* is very much concerned with language; it is even largely *about* language. Many of the book's characters join in the game. When Bloom meditates "There is a word throstle that expressed that" (93), this observation about a word cannot just be taken over into any other language. Mere probability goes against the semantic equivalent of another language expressing the same

Beckett acerca da prosa joyceana tardia ("His writing is not *about* something; *it is that something itself*"),[8] mais ela fica fora do alcance do tradutor.

Felizmente (para o tradutor), essa total identificação permanece no nível do ideal e não da realização. Ainda assim, e mesmo em *Ulysses*, Joyce se aproxima o suficiente desse ideal, no que foi chamado de "forma expressiva", para que esse romance seja visto como um caso fronteiriço e para que *Finnegans Wake* fique fora do território do tradutor. As dificuldades e os problemas encontrados em *Ulysses* não são novos, mas a maioria deles adquire uma importância ainda maior nessa obra: quase nada pode ser desconsiderado por ser acessório. Sempre parece haver mais em jogo.

Desde o começo, os protagonistas joyceanos se mostram conscientes do valor das palavras e dedicam muita atenção a questões linguísticas. *Ulysses* tem muito a ver com a linguagem; é possível até mesmo afirmar que se trata, em grande medida, de uma obra *sobre* a linguagem. Muitos personagens do livro entram nesse jogo. Quando Bloom pensa "There is a Word throstle that expressed that" (93), essa sua observação a respeito de uma palavra não pode simplesmente ser transferida para outra língua. Há pouca chance de o equivalente semântico em outra

thing that Bloom has in mind. The Spanish translation, for example, cannot continue with its word for *throstle (zorzal),* but has to remain vague: "Hay una palabra que lo expresaba" (SP 127)*. Similarly, Molly's comment on the name of a congenial author: "Paul de Kock's. Nice name he has" (64), is too firmly grounded in the English language to enable reproduction. The chances are, again, that the nicety of the name – assuming for the moment that the name of an actual author must remain as it is in translation – may disappear or change its character in, say, German, Czech, or Japanese. If the translation still claims that the name is nice the reader may be led to suppose that Molly refers to its sound.

The spotlight may be turned on language in a less explicit manner: "Do ptake some ptarmigan" (175) appears among other evocations of banquet scenes in Bloom's imagination. By the mere addition of a superfluous letter the sentence has become a playful comment on an oddity of English spelling. "Nehmen Sie doch etwas Schneehuhn" (Go 199-200) remains on the level of table talk and leaves what may be the more important part of Bloom's idea out of consideration. If a spelling peculi-

língua expressar a mesma coisa que Bloom está pensando. A tradução espanhola, por exemplo, não pode manter a palavra para *throstle* (*zorzal*) e acaba ficando vaga: "Hay uma palabra que lo expresaba" (E 127). Da mesma forma, o comentário de Molly sobre o nome de um autor com quem se identifica - "Paul de Kock's. Nice name he has" (64) - também está por demais alicerçado na língua inglesa para permitir sua reprodução. Mais uma vez, o mais provável é que a peculiaridade do nome - pressupondo, por ora, que o nome de um autor real deve manter sua forma original em uma tradução - desapareça ou se altere em alemão, tcheco ou japonês, por exemplo. Se a tradução mantiver a afirmação de que se trata de um belo nome ("nice name"), o leitor pode ser levado a acreditar que Molly se refere à sua sonoridade.

O foco pode ser direcionado a questões de língua de forma menos explícita. "Do ptake some ptarmigan" (175) aparece entre outras cenas de banquete na imaginação de Bloom. Mediante a simples adição de uma letra, a frase transformou-se em um comentário divertido acerca da singularidade da grafia da língua inglesa. A opção "Nehmen Sie doch etwas Schneehuhn" (A 199-200) mantém-se no nível de uma conversa leve à mesa e deixa de lado o que pode ser o aspecto mais importan-

arity is simply imitated, as in "Ptrendete un ptò di ptarmigan" (I 238), a comment on language is included, but there is little point to it in its non-English context. The word *ptarmigan* has not really been translated, but transplanted without its lexical background, and without it *ptake* is not really translatable.

Ever so often, the translator has to be content with an accurate rendering of the surface. Even this he can only do if he knows what the basic meaning is, and he will often guess wrongly. The search for errors in translations, though deeply gratifying to our malevolence and a gleeful pastime of fellow translators, is perhaps the least profitable pursuit. There must be many mistakes in all translations of a book so challenging and, partly, still obscure as *Ulysses.* Small wonder that "Dunlop, Judge" (185) appears as "Dunlop, Juge" (F 182), "Dunlop, juez" (SP 221), "Dunlop, Richter" (Go 211), or "Dunlop, domaren" (SW 194) – it may take extensive research to establish if *Judge* is the profession of Dunlop or a proper name, which more recent commentators have told us that it is. That Joyce did not, apparently, notice, or point out, the misreading in either the French or the German translation would indicate that his super-

te da ideia de Bloom. Se a opção for pela imitação da grafia, como em "Ptrendete um ptò di ptarmigan" (I 238), inclui-se um comentário sobre a língua que, no entanto, não encontra justificativa nem sentido em seu contexto não anglófono. A palavra *ptarmigan* não foi realmente traduzida, mas transplantada sem sua referência lexical e, sem essa ambientação, o *ptake* não é ptraduzível.

Não raro, o tradutor tem de se contentar com uma tradução correta da superfície. Ainda assim, ele só pode fazê-lo se conseguir entender o significado e, com frequência, sua interpretação está equivocada. Procurar erros em traduções, apesar de ser imensamente gratificante para o lado mais maldoso de nossa personalidade e um passatempo prazeroso dos tradutores, talvez seja atividade das menos produtivas. Com certeza, há muitos erros em todas as traduções de um livro tão desafiador e, em parte, ainda obscuro como *Ulysses*. Não é de se admirar que "Dunlop, Jodge" (185) apareça como "Dunlop, Juge" (F 182), "Dunlop, juez" (E 221), "Dunlop, Richter" (A 211) e "Dunlop, domaren" (S 194). Uma investigação detalhada seria necessária para se descobrir se *Judge* é a profissão de Dunlop ou parte do seu nome, como querem alguns comentaristas. O fato de Joyce não ter, pelo que parece, percebido ou apontado o

vision was more superficial or intermittent than it might have been. Nor did Joyce, if he really looked closely at these passages, communicate his superior knowledge to the translators when he allowed them to render "lousy Lucy" in Stephen's thoughts (215) by "die lausige Lucy" (Go 245) and "L'ignoble Lucie la pouilleuse" (F 211). The translators, not being Shakespearean scholars, turned lousy Lucy, whom they could not expect to be Sir Thomas Lucy, reasonably enough, into a girl. Errors of this kind may decrease in number as the bulk of scholarship grows, but the exposure of ignorance remains one of the translator's professional risks.

Apart from errors of fact or glaring linguistic howlers (Goyert's German version "des dunklen Arbeitszimmers" for "in a brown study" – 354 – was still chuckled over long after it had been corrected in the second edition[9]), however numerous, the concept of "correctness" does not apply too well to *Ulysses*. Sometimes a rather narrow view has to be taken to label a rendering "wrong." A few years ago, in a harsh attack on the German translation, the use of *bogenförmig* was

erro nas traduções em francês e em alemão pode ser um indicador de que seu trabalho de supervisão foi mais superficial ou irregular que o esperado. Além disso, se é que Joyce examinou mesmo esses fragmentos, ele deixou de compartilhar seu conhecimento superior com os tradutores quando lhes permitiu traduzir "lousy Lucy", do pensamento de Stephen (215), por "die lausige Lucy" (A 245) e "L'ignoble Lucie la pouilleuse" (F 211). Os tradutores, por não serem especialistas em Shakespeare, transformaram 'lousy Lucy', que não sabiam se tratar de Sir Thomas Lucy, em uma mulher, o que é bastante compreensível. Erros dessa natureza podem ser minimizados à medida que se tem mais pesquisa acerca do romance, mas revelar a própria ignorância é um dos riscos que o tradutor enfrenta em sua profissão.

Com exceção dos numerosos casos de erros fáticos ou enganos linguísticos flagrantes (a tradução alemã de Goyert "des dunklen Arbeitszimmers" para "in a brown study" [354] foi motivo de piada por muito tempo mesmo depois de ser corrigida na segunda edição[9]), o conceito de "correção" não se aplica muito bem a *Ulysses*. Às vezes, é preciso adotar uma perspectiva um tanto limitada para caracterizar uma opção tradutória como erro. Há alguns anos, em um ataque agressivo à versão alemã,

objected to: "Bending archly she reckoned fat pears" (228), which reads: "Sie beugte sich bogenförmig" (Go 237).[10] As any dictionary can tell, and as the French and the Danish translations bear out *(coquette* – F 222, *kokett* – D 237), *archly* does not mean *like an arch.* The wrong translation nevertheless catches some undercurrent. Architectural expansion in space is one of the features of the Wandering Rocks chapter, which already contains "Merchant's Arch" and various other arches. *Bogenförmig* may be a wrong turn, in a chapter that is intentionally full of wrong turnings, but it archly refers to at least a remote possibility that Joyce may have had in mind. The Spanish and the Portuguese translations, incidentally, also settle for an architectural reading: *arqueadamente* (SP 264), *em arco* (P 259). This may be a case of overinterpretation at the cost of a more important basic meaning. If we call it an error, translators' errors too may serve as useful portals of discovery.[11]

The choice of a word is often not a matter of correctness but of a careful balance of various effects. To illustrate in concrete terms some of the questions involved, a

criticou-se o uso de *bogenförmig* na tradução do trecho "Bending archly she reckoned fat pears" (228) como "Sie beugte sich bogenförmig" (A 237).[10] Como qualquer dicionário informa e as traduções para o francês (*coquette* – F 222) e para o dinamarquês (*kokett* – D 237) indicam, *archly* não significa *como um arco*. Contudo, a falha de tradução revela uma nuance implícita na obra. A expansão arquitetônica é um dos principais aspectos do capítulo *Wandering Rocks*, que menciona o "*Merchant's Arch*" e outros arcos. *Bogenförmig* pode ser uma escolha desacertada em um capítulo que está intencionalmente repleto de desacertos, mas é uma opção que se refere, de forma muito astuta, a uma possibilidade remota que Joyce poderia ter considerado. As traduções para o espanhol e para o português também seguem a tendência da leitura arquitetônica: *arqueadamente* (E 264), *em arco* (P 259). Esse pode se tratar de um caso de superinterpretação em detrimento de um significado básico mais relevante. Chamar essas opções de erros significa dizer que os erros dos tradutores também podem servir como úteis portais que levam a novas descobertas.[11]

Com frequência, a escolha lexical não tem a ver com correção, mas sim com um delicado equilíbrio entre diferentes efeitos. Para ilustrar de forma concreta al-

word shall be presented that does not complicate the issue by too many semantic problems, that is free of ambiguities and not affected by auctorial convergences (as in the cluster made up of "Throwaway," "a throwaway," and "I was just going to throw it away") or interfered with by homonymy (such as "arch," "grave," "race," "massproduct," etc.). The word has some definite and important functions within the novel; it is moreover the "organ" assigned to a whole chapter: "Womb." Anyone undertaking a study of, say, Stephen's preoccupations, his psychology (and, for that matter, perhaps Joyce's too), his esthetics, or some theological interpretation could hardly afford to bypass the motif *womb* in *Ulysses.*

For the translator this motif is a word. It occurs some twenty times in the novel. One of the dilemmas is whether, for the sake of unity, the translator ought to stick by a given choice or whether the optimal effect of each passage is to be preferred. It is easy to state dogmatically and naively that a word like *womb* must be translated consistently by the same word wherever it occurs. So it should, but in practice this is not feasible. The French translation, for exam-

gumas das questões envolvidas, vou recorrer a uma palavra que não dificulta ainda mais a situação por apresentar muitos problemas de ordem semântica, que é isenta de ambiguidades, de confluências autorais (como em "Throwaway", "a throwaway" e "I was just going to throw it away") e de interferências causadas por homonímia (como ocorre com as formas em inglês "arch", "grave", "race", "massproduct" etc.). Essa palavra tem funções definidas e importantes no romance e, além disso, designa o 'órgão' atribuído a um capítulo inteiro: "Womb" [útero]. Qualquer um que esteja interessado em pesquisar, por exemplo, as preocupações de Stephen, sua psicologia (e talvez a de Joyce também), sua estética ou alguma interpretação teológica do romance dificilmente poderia deixar de levar em conta o motivo 'útero' em *Ulysses*.

Para o tradutor, esse motivo é uma palavra. Ela aparece cerca de vinte vezes no romance. Um dos dilemas é se, em nome da uniformidade, o tradutor deve permanecer fiel a determinada escolha ou se deve favorecer o melhor efeito na tradução de cada trecho específico. É fácil afirmar, dogmática e ingenuamente, que a palavra *womb* deve ser traduzida sempre da mesma forma ao longo de todo o texto em nome da consistência. Deveria ser assim, mas na prática

ple, usually gets by with *ventre,* but has to deviate to *matrice, les limbes,* and an occasional paraphrase. In Italian the convenient word *grembo* ensures some continuity, but *ventre* as well as *utero* are substituted at times. Every vocabulary imposes its own restrictions. They seem to be particularly baffling in German.

isso não é viável. Na maior parte das vezes, a tradução francesa, por exemplo, se esquiva do problema com o uso de *ventre*, mas tem que recorrer também a *matrice*, *les limbes* e, às vezes, precisa fazer uso de paráfrase. A conveniente palavra *grembo* garante certa continuidade à tradução para o italiano, mas *ventre* e *utero* são ocasionalmente usados. O vocabulário de cada língua impõe suas próprias restrições ao conjunto de possibilidade do tradutor. Em alemão, essas restrições parecem ainda mais desconcertantes.

In the Proteus chapter Stephen's speculations range from midwives via navelcords to Eve, to "belly without blemish" and on to "womb of sin" (38). In German this latter becomes "Leib der Sünde" (Go 46). Now *Leib* is not a felicitous choice; it is ambiguous and the meaning most likely to be understood here is the rather general one of *body.* The sinfulness of the flesh will be suggested to the reader rather than original sin. The misconception might have been evaded by the more unequivocal *Mutterleib,* but this pedantic composite would have been clumsily out of place. Another possibility is *Bauch;* it corresponds to *belly* and has already been used for "belly without blemish" and would be confusing. Finally there is *Schoss,* which would fit the context, even if it is predominantly figurative. It

No capítulo *Proteus*, as reflexões de Stephen abrangem temas que vão de parteiras, umbigos, Eva, "belly without blemish" até "womb of sin" (38). Em alemão, esta última expressão é traduzida como "Leib der Sünde" (A 46). Nesse caso, *Leib* não é uma escolha feliz. É uma palavra ambígua, e o primeiro significado que ocorre ao leitor é o de *corpo*, de sentido genérico demais. A opção sugere pecaminosidade da carne e não pecado original. A imprecisão poderia ter sido evitada com o uso de *Mutterleib*, expressão mais explícita, mas esse composto um tanto pedante ficaria deslocado no texto. Outra possibilidade seria *Bauch*, que corresponde a *belly* e já havia sido usado em "belly without blemish". Seu uso, portanto, geraria confusão. Por fim, há *Schoss*, que caberia no contexto,

is the word that was used by the same translator to do duty for "the virgin womb of the imagination" in *A Portrait:* "im jungfräulichen Schosse der Imagination."[12] But it lacks the presence of a body. So the German vocabulary – a very rich one, on the whole – does not contain a suitable word. It might be argued that there is not really any choice, that, in keeping with the biblical tone of the passage, the Old Testament word must be taken over, which happens to be *Leib.* It also fits the relevant phrasing in the account of the Annunciation (Luke 1:44).

But *Leib* does not at all lend itself to the Protean change immediately following: "Wombed in sin darkness," where the word is made verb. *Leib* does not permit this change, nor, for that matter, would *Bauch, Mutterleib,* or *Schoss.* The womb, then, is simply refined out of existence: "In sündiger Dunkelheit." A translation that does follow the original rather closely here is the Portuguese one: "Matriz do pecado. Matrizado em pecadora escuridade" (P 43); *matriz* is not, however, the prevalent word for *womb* in *Ulisses.*

Neither *Leib* nor *matriz* are continued into the next ventral reference in Proteus: "mouth to her

ainda que seu uso seja predominantemente figurativo. Essa foi a palavra usada pelo mesmo tradutor para o trecho "the virgin womb of imagination", de *A Portrait*: "im jungfräulichen Schosse der Imagination."[12] No entanto, há o problema da ausência de um corpo. O léxico alemão − muito rico, em termos gerais − não conta com uma palavra adequada. Pode-se argumentar que não há mesmo nenhuma escolha e que, para se manter o tom bíblico do fragmento, a palavra que aparece no Antigo Testamento deve ser usada, que é *Lieb*. Além disso, essa opção também se alinha com a importante seleção vocabular empregada no relato da Anunciação em Lucas (1: 44).

Contudo, *Lieb* não se presta à mudança proteana que vem logo a seguir, "Wombed in sin darkness", em que o substantivo é verbalizado. *Lieb* não permite essa transformação, tampouco o permitem, aliás, *Bauch*, *Mutterleib* ou *Schoss*. O útero, então, simplesmente desaparece: "In sündiger Dunkelheit". A tradução para o português segue o original mais de perto nesse trecho: "Matriz do pecado. Matrizado em pecadora escuridade" (P 43). *Matriz*, todavia, não é a palavra predominante para *womb* em *Ulysses*.

Lieb e *matriz* não são retomadas na próxima referência ventral em *Proteus*: "mouth to her

womb" (48). Goyert chose *Bauch:* "Mund auf ihren Bauch" (Go 58). There is some justification for this; *Leib* would have been far too general and would only have been understood to mean *body;* of the other possible words, only *Bauch* offers the necessary physical surface for a mouth. But there is no echo of "womb of sin." Nor does "Mund auf ihren Bauch" serve as a basis for the rhyming experiment to which Stephen subjects *womb:* "Oomb, allwombing tomb." The translator does not aim higher than at mere repetition, and a flat paraphrase of *allwombing:* "Bauch, allumschliessendes Grab." There is neither rhyme nor too much reason, but it is, as always, easier to disapprove than to suggest a satisfactory solution. The French translation uses an ingenious detour: "ventre. Antre, tombe où tout entre" (F 50). Some device is obviously called for, such as "suo grembo. Onbo, tomba omnigrembo" (I 70). "Antre: ventre" as well as "tomba: grembo" can be taken up later, in the Aeolus chapter, when Stephen recalls the rhyme: "mouth south: tomb womb" (138). The German translator has no rhyme to fall back on, but aware that Stephen here is clearly pondering on the rationale of rhymes, introduces a parallel structure: "Mund Hund: Erdmutter Gebärmutter" (Go 158), which is entirely without precedent, containing

womb" (48). Goyert escolhe *Bauch*: "Mund auf ihren Bauch" (A 58). Trata-se de uma escolha justificável: a palavra *Leib* teria sido genérica demais e seria entendida apenas como *corpo*. Das outras possibilidades, somente *Bauch* tem a superfície física necessária para uma boca. Contudo, perde-se a referência a "womb of sin". "Mund auf ihren Bauch" tampouco serve como base para a experiência rímica a que Stephen submete *womb*: "Oomb, allwombing tomb". O tradutor não foi além da mera repetição e da paráfrase prosaica de *allwombing*: "Bauch, allumschliessendes Grab". Não há rima nem fundamento, mas, como sempre, é mais fácil condenar a opção do tradutor que sugerir uma solução satisfatória. A tradução francesa faz um desvio inteligente: "ventre. Antre, tombe où tout entre" (F 50). Algum tipo de artifício é obviamente necessário, como em "suo grembo. Onbo, tomba omnigrembo" (I 70). "Antre: ventre" assim como "tomba: grembo" podem ser retomados mais adiante, no capítulo *Aeolus*, quando Stephen evoca a rima: "mouth south: tomb womb" (138). O tradutor alemão não tem uma rima a que possa recorrer, mas, consciente de que Stephen, no caso em questão, está refletindo sobre o princípio das rimas, introduz uma estrutura análoga: "Mund Hund: Erdmutter Gebärmutter" (A

two words the reader never met before in the book, therefore not possibly a recall of an earlier thought. The physiological term *Gebärmutter (uterus)* is an odd choice in the context of the rather traditional sort of poetry that Stephen is imitating. The word is much more appropriate later on, in a Bloom passage, "in blutroten Gebärmüttern" (Go 266), relating to an illustration of Aristotle's *Masterpiece:* "infants cuddled in a ball in bloodred wombs" (235). Most of the other translations also become more anatomical here, using *matrices* (F 230), *uteri* (I 318), and so on.

158). É um fragmento totalmente sem precedente, com palavras com que o leitor não havia se deparado até então no livro. Não se trata, portanto, da retomada de uma ideia anterior. O termo fisiológico *Gebärmutter* (útero) é uma escolha curiosa se se levar em conta o tipo relativamente tradicional de poesia que Stephen está imitando. O emprego dessa palavra é muito mais apropriado em situação posterior, em uma passagem com Bloom, "in blutroten Gebärmüttern" (A 266), referente a uma ilustração de *A obra-prima* de Aristóteles: "infants cuddled in a ball in bloodred wombs" (235). A maioria das outras traduções também se aproxima de imagens mais anatômicas nesse ponto, com o uso de *matrices* (F 230), *uteri* (I 318) e assim por diante.

The word *womb* has also a career in Bloom's thoughts, starting with a maternal "womb of warmth" in the Lotus Eaters chapter (86). In German it is "im warmen Leib der Wanne" (Go 100), while it is psychologically glossed over in French: "dans une chaleur d'eaux maternelles" (F 85). Bloom returns to it in the Sirens chapter: "Because their wombs. / A liquid womb of woman eyeball" (286). The German translation decides for the more clinical term (as does the French one, *matrice*): "Weil ihre Gebärmütter. / Ein feuchter gebärmütter-

A palavra *womb* é recorrente também nos pensamentos de Bloom, sendo a primeira ocorrência um maternal "womb of warmth", no capítulo *Lotus Eaters* (86). Em alemão, tem-se "im warmen Leib der Wanne" (A 100), enquanto a versão francesa é glosada em termos psicológicos: "dans une chaleur d'eaux maternelles" (F 85). Bloom recupera a palavra no capítulo das sereias: "Because their wombs. / A liquid womb of woman eyeball" (286). A tradução alemã decide por um termo mais clínico (assim como a francesa, *matrice*): "Weil ihre Gebärmütter.

licher Augapfel" (Go 321). These words do not charm the ear, but in spite of their clumsiness, as associations to birth and Mrs Purefoy, they are not quite out of tone. The dark-voweled monosyllable *womb* allows Joyce more auditory scope than the translators have with equivalents like *matrice. Leib,* or *Gebärmutter.* If they take care of the sense, the sounds will not always take care of themselves. A translator might, for example, consider using *Bauch* instead of *Gebärmutter* in the above sentence, and, for the sake of the experiment, we might balance the resonant gains against the semantic losses in an otherwise unchanged rendering: "Weil ihre B*äuche.* Ein f*euch*ter geb*auch*ter *Aug*apfel."

The hospital scene, Oxen of the Sun, above all, is dominated by the organ womb. The German translation continues with *Leib* as far as possible. "Leibesfrucht" (Go 432) is the inevitable and suitable word for *wombfruit* in the invocation (383) . "Im Leibe des Weibes" (Go 441) translates "In woman's womb" (391), where *Leib* will hardly be misunderstood, though it may be distracting that *Leib* has already had to serve for the liturgical and eucharistic *my body* in the same paragraph. "Im Leibe schon wurde es geliebt" (Go

/ Ein feuchter gebärmütterlicher Augapfel" (A 321). Essa combinação de palavras não seduz os ouvidos, mas, apesar de carecer de graça, não está totalmente fora de tom por sua associação a nascimento e à Sra. Purefoy. O monossílabo *womb*, com sua vogal posterior, dá ao texto de Joyce mais sonoridade do que a alcançada pelos tradutores com equivalentes como *matrice*, *Leib* ou *Gebärmütter*. Os tradutores resolvem a questão do sentido, mas nem sempre a sonoridade se resolve sozinha. O tradutor poderia, por exemplo, considerar usar *Bauch* em vez de *Gebärmütter* na passagem acima, e podemos, só para fazer um teste, comparar os ganhos de ressonância com as perdas semânticas em uma nova versão: "Weil ihre B*äuche.* Ein f*euch*ter geb*auch*ter *Aug*apfel."

A cena no hospital, *Oxen of the Sun*, é, sobretudo, dominada pelo útero. A tradução alemã mantém *Leib* sempre que possível. "Leibesfrucht" (A 432) é a escolha apropriada e inevitável para *wombfruit* na invocação (383). "Im Leibe des Weibes" (A 441) é a versão para "In woman's womb" (391). A palavra *Leib* aqui dificilmente seria mal interpretada, apesar de poder gerar confusão o fato de ela já ter sido empregada para a expressão litúrgica e eucarística *my body* no mesmo parágrafo. "Im Leibe schon wurde es geliebt" (A

432) is a pale imitation of the heavy cadences of "Within womb won he worship" (384), in marked contrast to a strongly alliterative sequence in Portuguese: "Verso ventre vencia veneração" (P 436). Sometimes *Bauch* is preferred to *Leib,* and *Gebärmutter,* which is of course thematically appropriate, recurs twice.

The resources of the German language then proved insufficient to provide a word to cover all the uses of *womb,* and few of the words selected for each occasion fit their immediate context too well. In none of the translations examined here was it possible to preserve the thematic unity, which is so much a matter of course in the original, by one and the same word (the German and the French translators did not, of course, have a word index to trace any given motif through the entire novel). Even if some improvements look possible, the semantic distribution alone prevents the delineation of a motif that takes such a simple form in English (there are some further twists like the Shakespearean "uncared wombs" – 202 – which pose yet another problem). In every language at least three different nouns had to be called in; distinctions like the one between *womb* and *belly* cannot be upheld; some of the music has been silenced and odd side-effects creep

432) é uma pálida imitação da marcada cadência de "Within womb won he worship" (384) e contrasta com a sequência acentuadamente aliterativa presente no texto em português: "Verso ventre vencia veneração" (P 436). Às vezes, a escolha é por *Bauch* em vez de *Leib*. *Gebärmutter*, expressão, é claro, tematicamente apropriada, ocorre duas vezes.

Os recursos da língua alemã provaram ser incapazes de oferecer uma palavra que cobrisse todos os usos de *womb*, e poucas entre as palavras selecionadas para cada ocasião se encaixaram muito bem ao seu contexto imediato. Em nenhuma das traduções examinadas aqui foi possível alcançar a unidade temática, que é um aspecto tão importante do original, com uma única mesma palavra (os tradutores do alemão e do francês não tinham, obviamente, uma lista de palavras com base na qual pudessem checar a ocorrência de cada motivo ao longo do romance). Ainda que alguns retoques pareçam possíveis, a distribuição semântica por si só já dificulta a delimitação de um motivo que tenha uma forma tão simples em inglês (há outras manobras inesperadas, como o shakespeareano "uncared wombs" [202], que constituem um problema adicional). Em cada língua, foi necessário empregar pelo menos três substantivos diferentes. Distinções como a existente entre

in. Neither *Leib, Bauch, Gebärmütter,* nor *Schoss* (in *A Portrait*) can become as fertile a source of conception, whether literary or embryonic, as *womb.*

Fortunately, not all the words of *Ulysses* are saddled with such heavy thematic burdens. Or are they? No one would insist, ordinarily, on the exact translation of a particular word within an idiomatic phrase like "But Dignam's put the boots on it" (380). There is nothing wrong, except perhaps, a certain flatness, with "la visite chez Dignam m'a achevé" (F 374), "Ma la visita a Dignam è stata l'ultima goccia" (I 514), or "Aber Dignam das war zuviel" (Go 429). It would be idle to complain about the absence of (merely metaphorical) boots. But, out of a wide array of idiomatic possibilities, Joyce selected boots, and this at least allows the reader to recall that the late Patrick Dignam, as his son remembers, in his last mundane appearance was "bawling for his boots" (251). And it seems to be the selfsame pair of boots that Dignam's ghost singles out for particular attention in the séance parody (302). These potential memories and overtones give the sentence a different ring, a slightly

womb e *belly* não puderam se manter, parte da música foi silenciada e efeitos colaterais indesejados infiltram-se no texto. Nenhuma das palavras apresentadas em alemão (*Leib*, *Bauch*, *Gebärmütter* e *Schoss*, em *A Portrait*) pode ser fonte tão fértil para a concepção, literária ou embrionária, quanto *womb*.

Por sorte, nem todas as palavras em *Ulysses* são oneradas com cargas temáticas tão pesadas. Será mesmo assim? Normalmente, ninguém insistiria na tradução exata de determinada palavra em uma expressão idiomática como "But Dignam's put the boots on it" (380). Não há nada de errado, a não ser talvez certo prosaísmo, nas traduções "la visite chez Dignam m'a achevé" (F 374), "Ma La visita a Dignam è stata l'ultima goccia" (I 514) e "Aber Dignam das war zuviel" (A 429). Seria inútil reclamar da ausência das (meramente metafóricas) botas. No entanto, diante de uma vasta gama de possibilidades idiomáticas, Joyce escolheu botas, o que permite ao leitor recordar que o falecido Patrick Dignam, conforme a lembrança de seu filho, estava, em sua última manifestação mundana, "bawling for his boots" (251). E esse parece ser o mesmo par de botas a que o fantasma de Dignam se refere na paródia da sessão espírita (302). Essas memórias e implicações latentes emprestam à

humorous touch, and at least a suggestion that there is, as usual, more to it. And they help to tighten the closed world of *Ulysses* just a little bit more. It may not amount to much, but the little flutter in the reader's response was probably Joyce's aim.

A figure of speech, if taken literally, sometimes serves an ironic turn. Bloom's advice to Stephen is couched in the choicest inappropriate terms: "I wouldn't personally repose much trust in that boon companion of yours..., Dr Mulligan, as a guide, philosopher, and friend, if I were in your shoes" (620). The translations, "si j'étais de vous" (F 545) and "ich an lhrer Stelle" (Go 621), being entirely neutral, fail to drive home just how much Bloom is out of touch with the reality he tries to influence: Stephen happens to be wearing, as the reader will remember, but as the reader of the translations has no cause to remember, the shoes of the very person that he is being warned against. The Italian translation, a late one, did not miss the pointed reference: "se fossi nelle sue scarpe" (I 800).

The correct, literal translation can falsify a meaning. A telling example can be taken from a

oração um caráter diferente, um toque levemente cômico e, no mínimo, uma sugestão de que há, como sempre, algo mais a ser considerado na leitura do texto. Elas também ajudam a estreitar um pouco mais as relações de sentido criadas no mundo de *Ulysses*. Pode não ser grande coisa, mas a leve perturbação do leitor provavelmente foi um dos objetivos de Joyce.

Em certas ocasiões, uma figura de linguagem, se tomada ao pé da letra, leva a uma virada irônica. O conselho de Bloom a Stephen é dado nos termos mais inapropriados: "I wouldn't personally repose much trust in that boon companion of yours..., Dr. Mulligan, as a guide, philosopher, and friend, if I were in your shoes" (620). As traduções "si j'était de vous" (F 545) e "ich an Ihrer Stelle" (A 621), totalmente neutras, não conseguem expressar o quão Bloom está desconectado da realidade que tenta influenciar: Stephen está usando os sapatos justamente da pessoa acerca de quem está sendo advertido. O leitor do texto original vai se lembrar disso, mas o leitor da tradução não tem como conhecer esse fato. A tradução italiana, posterior, não perdeu a referência: "se fossi nelle sue scarpe" (I 800).

A tradução literal, correta, pode falsear um significado. Um exemplo revelador pode ser en-

passage made up of the simplest of words, in Molly's monologue. A woman who has poisoned her husband occupies Molly's thoughts:

> take that Mrs Maybrick that poisoned her husband for what I wonder... white Arsenic she put in his tea off flypaper wasnt it I wonder why they call it that if I asked him hed say its from the Greek leave us as wise as we were before. (744).

Not a word here that might not be translated without much effort. In fact a translator would have very little choice – there is certainly no choice whatever for the word that arouses Molly's curiosity *as a word* for the moment, the name of the poison, which has its given form in all European languages: *Arsenik, arsenico,* and so forth. But in none of these languages (with the exception of the Scandinavian ones) does the inevitable word permit the same association. And without this association Molly's interest must appear more purely philological. Molly is never, as far as we know her, curious about etymologies – though, oddly enough, the etymology of *arsenic* is revealing too: the word was assimilated to a Greek one, *arseneikon,* literally meaning *male* (due to its potency as a poison), and so also something worthy of Molly's attention, though she would not know (this remote etymological

contrado em fragmento composto por palavras das mais simples, no monólogo de Molly. Uma mulher que envenenou o próprio marido ocupa os pensamentos de Molly:

> take that Mrs Maybrick that poisoned her husband for what I wonder... white Arsenic she put in his tea off flypaper wasnt it I wonder why they call it that if I asked him hed say its from the Greek leave us as wise as we were before. (744).

Não há uma palavra aqui que exija muito esforço do tradutor. Na verdade, ele teria pouquíssimo espaço para escolhas - com certeza, não há nenhuma opção para a palavra que atiça a curiosidade de Molly *enquanto palavra*, o nome do veneno, que tem sua forma fixa em todas as línguas européias: *Arsenik*, *arsenico* e assim por diante. No entanto, em nenhuma dessas línguas (com exceção das línguas escandinavas) a inevitável palavra permite a mesma associação. E, sem essa associação, o interesse demonstrado pareceria puramente filológico. Ora, até onde se sabe, Molly não se interessa em nada por etimologia - apesar de a etimologia de arsênico ser, por estranho que pareça, bastante reveladora: a palavra evoca o grego *arseneikon*, cujo sentido literal é *macho* (dado o seu alto potencial venenoso), algo que também seria digno da atenção de Molly, embora ela não pudesse sabê-lo (esse benefício

benefit is theoretically contained in the translations). But to tum Molly momentarily into a linguist makes her a different human being. The "correct" translation results in a distortion of character. To put it differently: if Molly were thinking in a language other than English, she would never bother about a word like *arsenic;* it might not even occur to her in the first place. Only in the original, not in the translations, does a word, once more, become flesh through Molly, almost literally so. The identical word in translation becomes a sterile one. Joyce's humor could hardly be called "cerebral" here; it is rather down to earth, characteristic of both Molly Bloom and the whole Penelope chapter – it goes to the bottom of things. The point that is lost in the other languages happens to be a cardinal one in the structure of the chapter. We have Joyce's word for it that its "four cardinal points are the female breasts, arse, womb and sex."[13]

The reader of the translation is indeed as wise as he was before; he will not be induced to stop and wonder "why they call it that." The translation does not condition him to look for implications and correspondences, and if he does look for them, he may be led

etimológico indireto está teoricamente presente nas traduções). Transformar Molly temporariamente em linguista, contudo, é transformá-la em outra pessoa. A tradução "correta" resulta em distorção de caráter. Em outras palavras: se Molly estivesse pensando em outra língua que não o inglês, ela nunca se importaria com uma palavra como *arsenic*, que provavelmente nunca passaria pela sua cabeça. É apenas no original e não nas traduções, mais uma vez, que uma palavra ganha vida, forma física, através de Molly, quase que literalmente. O equivalente imediato na tradução é estéril. O humor de Joyce não pode ser descrito como "cerebral" nesse caso; é, na verdade, bem comezinho, típico tanto de Molly Bloom quanto de todo o capítulo *Penelope*: chega ao fundo das coisas. A questão que se perde nas outras traduções é de natureza cardeal na estrutura do capítulo. Temos a palavra de Joyce a esse respeito quando diz que os pontos cardeais do capítulo são "the female breasts, arse, womb and sex" [os seios da mulher, sua bunda, seu útero e seu sexo].[13]

No que se refere ao leitor da tradução, não há acréscimo em seu conhecimento. Ele não é induzido a parar e perguntar "por que usaram essa palavra aqui?". A tradução não o condiciona a buscar implicações e correspondências, e, se o leitor quiser procurar por elas,

astray. This amounts to a change in the reading process. The detail does not stimulate the reader to respond, and his concentration will be turned more to action and plot, things relatively unaffected by translation. *Ulysses* becomes thereby a more ordinary, more traditional novel.

The loss of overtones and ambiguities in translation is normally taken for granted, but the stripping of a phrase to its bare semantic bones may occasionally render it incongruous in its own context even as a piece of realism. Buck Mulligan's smooth quip "Monsieur Moore..., lecturer on French letters to the youth of Ireland" (214) is one that some translators can only simplify: "conférencier ès lettres françaises" (F 210), "Lektor der französischen Literatur" (Go 244), "uppfostrare i fransk litteraturen" (SW 223). This is a different characterization of George Moore. But the chief drawback of the straightforward translation is that it misrepresents the speaker too, who would probably never wish to be caught uttering as innocuous a statement as that, and one as devoid of informative content for the erudite audience that he is addressing (the French translation, by referring somewhat equivocally to Moore as a *conférencier,* at least hints at some malice). For the contraceptive undercurrent is the point of

pode se perder. Isso acarreta uma mudança no processo de leitura. O leitor não é estimulado a reagir aos detalhes, e sua atenção está voltada mais para a ação e para o enredo, áreas relativamente não afetadas pela tradução. *Ulysses* torna-se, por força desse processo, um romance mais trivial e tradicional.

A perda de nuances e ambiguidades é um efeito geralmente esperado quando se trata de uma tradução. No entanto, despojar uma frase de suas sutilezas até o ponto de revelar o que podemos chamar de seu esqueleto semântico tem o potencial de eventualmente torná-la incongruente no próprio contexto em que ela está inserida, ainda que isso possa ser visto como uma amostra de realismo. O comentário espirituoso feito por Buck Mulligan "Monsieur Moore..., lecturer on French letters to the youth of Ireland" (214) é um daqueles trechos que alguns tradutores conseguem apenas simplificar: "conférencier ès lettres françaises" (F 210), "Lektor der französischen Literatur" (A 244), "uppfostrare i fransk litteraturen" (S 223). Essa é uma caracterização diferente de George Moore. A desvantagem mais grave da tradução direta, entretanto, é que ela traz também um prejuízo à imagem de Mulligan, que provavelmente não gostaria de ser flagrado fazendo afirmação tão insípida e tão desprovida de conteúdo

Mulligan's remark. If there were no point to it, he would keep silent. But this alternative – silence – is one that the translator is forbidden to use, and of course omission would mutilate the text even more.

When Mulligan's saying is taken up by Stephen in the hospital scene, "regius professor of French letters" (393), some translators inconsistently, but with good reason, go out of their way to reinsert the missing component: "königlicher Professor für französische Kondoms" (Go 443), "professor i preservativologi" (SW 399). There is thematic justification for limiting the meaning to literature in the Library episode and for pushing it toward contraception in the Oxen of the Sun chapter, but the correspondence between the two passages may be lost sight of (it certainly is in the Swedish translation). The link (between literature and fertility/sterility) has been severed.

The rather narrow focus employed here, which tends to reduce the whole novel to a web of small, interconnected verbal units – and fails to see the novel as a whole –

informativo para o público erudito a quem se dirige (a tradução francesa, ao se referir um tanto equivocadamente a Moore como um *conférencier*, pelo menos, sugere certa malícia), uma vez que a referência à contracepção é o alvo do comentário de Mulligan. Se não houvesse propósito nenhuma para sua fala, ele teria se mantido calado. Mas essa alternativa - o silêncio - é vedada ao tradutor e, é claro, a omissão mutilaria ainda mais o texto.

Quando a declaração de Mulligan é retomada por Stephen na cena do hospital - "regius professor of French letters" (393) -, alguns tradutores, de forma inconsistente mas por boas razões, fazem um esforço para inserir o elemento perdido: "königlicher Professor für französische Kondoms" (A 443), "professor i preservativologi" (S 399). Há uma justificativa temática para limitar o significado à literatura no episódio da Biblioteca e para direcioná-lo à contracepção no capítulo *Oxen of the Sun*, mas a correspondência entre as duas passagens pode se perder (o que, por certo, ocorre com a tradução sueca). A conexão (entre literatura e fertilidade/ esterilidade) foi rompida.

O foco um tanto limitado que caracteriza minhas observações, que tende a reduzir o romance a uma rede de pequenas unidades verbais interconectadas - e não o

largely coincides with the translator's own. Whatever his theories or ambitions, in the actual workshop the problems manifest themselves often as nothing more exalted than a choice among available words and forms. Technically, a giveaway like Bloom's tripping up over "the wife's admirers" for "the wife's advisers" (313) depends on the similarity of two words. If *admirers* and *advisers* are faithfully rendered into other languages, the resulting pairs evince a varying degree of similarity, due on the whole to common prefixes, suffixes, and endings: *admiradores / consejeros* (ES 352), *admiradores / consultores* (P 356), *beundrere / behjaelpelige* (D 320), *pretendenti / consulenti* (I 422), *beundrare / rådgivare* (S 319), *Bewunderer / Berater* (Go 351), *courtiseurs / conseilleurs* (F 306-7).The opportunity for a slip of the tongue diminishes with the loss of phonetic proximity. The Italian and the French translators took some pains to achieve closer resemblance than would have resulted from a literal rendering; they prefer *pretendenti* and *courtiseurs* to *ammiratori* or *admirateurs* (by which *admirers* is translated in a previous occurrence, p. 309). Both *pretendenti* and *courtiseurs* are closer to the meaning *suitors*. Thus the translators, when endeavoring to provide more linguistic basis for a psycho-

vê em sua totalidade - coincide, em grande medida, com o foco do próprio tradutor. Independentemente de suas teorias e ambições, no momento da tradução, os problemas com frequência se materializam como meras escolhas de um conjunto de palavras e formas disponíveis. Em termos técnicos, uma indiscrição como a que Bloom comete ao dizer "the wife's admirers" no lugar de "the wife's advisers" (313) depende da semelhança entre duas palavras. A tradução fiel de *admirers* e *advisers* para outras línguas resulta em pares com grau variado de similaridade, fenômeno causado, em termos gerais, por prefixos, sufixos e desinências comuns: *admiradores / consejeros* (E 352), *admiradores / consultores* (P 356), *beundrere / behjaelpelife* (D 320), *pretendenti / consulenti* (I 422), *beundrare / rådgivare* (S 319), *Bewunderer / Berater* (A 351), *courtiseurs / conseilleurs* (F 306-7). A oportunidade para o lapso diminui com a perda da proximidade fonética. Os tradutores do italiano e do francês tiveram trabalho para chegar a soluções com maior semelhança que a oferecida pela tradução literal. Eles preferiram *pretendenti* e *courtiseurs* a *ammiratori* e *admitareurs* (usado em fragmento anterior como tradução de *admirers*, p. 309). Tanto *pretendenti* quanto *courtiseurs* são mais próximos do significado de *suitors*. Assim, os

logical slip, were able to push the text nearer to a Homeric analogy, Penelope's suitors, than the original – no doubt a legitimate device.

An instructive alternative solution was adopted by the Dutch translator. In an interview, he insisted on the relevance of the Freudian slip, to which the dictionary renderings, *bewonderars* and *raadgevers*, would fail to do justice − the sort of pair that would find its place in the list quoted above. In Dutch then Bloom says *zaadgevers* instead of *raadgevers*.[14] This certainly comes as close as the language will allow and is technically much more pertinent than all the other translations. But, as the translator himself pointed out, *zaadgevers* (literally *seed-givers)* bluntly overstates the sexual component and even adds another dimension. The word is, moreover, not common in Dutch, not one that would easily slip out in conversation, and for this reason as well as for its grossness it sounds odd on the lips of prudent Leopold Bloom (outside, maybe, an episode like the Circe chapter). If Bloom did use the word it might well startle the regulars of Barney Kiernan's pub a great deal.

tradutores, empenhados em oferecer uma base linguística para um lapso psicológico, conseguiram aproximar mais o texto de uma analogia homérica, pela associação aos pretendentes de Penélope (*Penelope's suitors*), que o original - sem dúvida, um artifício legítimo.

Uma solução instrutiva foi adotada pelo tradutor do holandês. Em entrevista, ele insistiu na relevância do ato falho, a que as opções *bewanderars* e *raadgevers*, encontradas em dicionários, não fazem jus - é o tipo de par de palavras que se encaixaria na lista citada acima. Em holandês, portanto, Bloom diz *zaadgevers* em vez de *raadgevers*.[14] Por certo, essa opção vai até onde a língua permite e é tecnicamente muito mais pertinente que todas as outras traduções. Todavia, como o próprio tradutor indicou, *zaadgevers* (cujo sentido literal é *doadores de sêmen*) exagera no componente sexual e até acrescenta ao trecho outra dimensão. Além disso, não é comum em holandês, não é palavra que surgiria facilmente em uma conversa, e, por essa razão, bem como por sua crueza, soa inapropriada ao sair da boca do comedido Leopold Bloom (salvo, talvez, uma ocasião como ocorre no capítulo *Circe*). Se Bloom tivesse mesmo usado a palavra, teria chocado os frequentadores do bar de Barney Kiernan.

Here, then, is a common dilemma. A straightforward, correct translation often deprives a passage of an essential function. If an artifice is resorted to, some requirements may be fulfilled, but the emphasis may shift; the passage may be distorted in other respects. In order to save the plausibility of a slip of the tongue, an unusual and strong word, *zaadgevers,* has to be put into Bloom's mouth. The insertion of *seed* also enlarges the spectrum of associations in the perceptive reader (if the reader is not perceptive a great many of the translator's efforts are wasted anyway and not even worth discussing): he might well imagine some significance where none is warranted. It has to be remembered, however, that the translation that does *not* try to re-create some particular effects can also distort the context – by default.

The increasing volume of studies of *Ulysses* will ensure that a present-day translator is very alert. Where earlier translators had to grope their way courageously in partial darkness through what they often took to be chaos, their successors, with an abundance of illumination at their disposal, can afford to choose consciously, to weigh the various advantages and sacrifices of every solution on the various levels they think relevant.

Temos, então, um dilema comum. Uma tradução direta e correta, muitas vezes, suprime uma função essencial do fragmento. Se se recorrer a um artifício, algumas condições podem ser cumpridas, mas a ênfase pode mudar e o fragmento pode ficar distorcido no que se refere a algum outro aspecto. Para se preservar a plausibilidade do ato falho, é preciso colocar na boca de Bloom uma palavra forte e incomum, *zaadgevers*. A inserção da noção de *sêmen* amplia também a esfera de associações para o leitor perceptivo (se o leitor não for perceptivo, grande parte do esforço do tradutor é desperdiçada de qualquer forma e qualquer discussão é vã): pode ser que ele confira significância especial a elemento originalmente insignificante. Vale lembrar, contudo, que a tradução que *não* tenta recriar alguns efeitos específicos pode igualmente desvirtuar o contexto - por omissão.

O crescente volume de estudos sobre *Ulysses* permite que um tradutor, nos dias de hoje, permaneça bem alerta. Enquanto os primeiros tradutores precisaram ter coragem para tatear no escuro em meio ao que frequentemente viam como caos, seus sucessores, que contam com abundância de luzes, podem fazer escolhas conscientes e pesar as diferentes vantagens e sacrifícios derivados de cada solução encontrada nos vários níveis

Perhaps all that can be required is that the translator choose in lucid awareness of what is at stake. On the other hand, some naïve insouciance, or an intuitive grasp, might prepare the translator better to square the Joycean eccentric circles than the necessarily fearful tread of the systematic scholar. A conscious choice was plainly involved in the version *zaadgevers*: the attendant misconceptions must have appeared less weighty in the balance than the alternative sacrifices. This is a question of interpretation.

Interpretation and the translator's own views come into play whenever there is a parting of the ways, irrespective of whether the verbal complications are profound or superficially shallow. The predilection for words and language in all its coincidences, which Joyce's characters share with their author, accounts for the high percentage of riddles, double entendres, puzzles, spelling bees, and other verbal fireworks that crop up in their conversations. These outward and visible signs of the spell, the mysteriousness but also the deceptiveness of language, are a formidable challenge if they are witty; but even if they are not they oblige the translator to make decisions. Prominent among the facile punsters is Lenehan with his reper-

que julgarem relevantes. Por um lado, talvez a única exigência que se pode fazer ao tradutor é que faça suas escolhas com consciência e lucidez a respeito do que está em jogo. Por outro, certa dose de displicência ou de intuição pode preparar melhor o tradutor para enquadrar os excêntricos círculos joyceanos que o temível caminho do acadêmico metódico. Sem dúvida, um processo de escolha consciente resultou na versão com *zaadgevers*: os problemas criados por essa escolha devem ter pesado menos que as perdas que outras opções trariam ao texto. É uma questão de interpretação.

A interpretação e os pontos de vista do tradutor entram em jogo sempre que há possibilidades interpretativas diferentes, independentemente de as complicações verbais serem profundas ou superficiais. A predileção pelas palavras e pela língua em todas as suas coincidências, que os personagens de Joyce compartilham com seu criador, explica a alta incidência de charadas, expressões de duplo sentido, enigmas, jogos de soletrar e outras ocorrências de virtuosismo linguístico que irrompem nas conversas narradas no romance. Esses sinais óbvios e visíveis do encanto, do mistério e da capacidade de iludir da língua constituem um formidável desafio para o tradutor quando são espirituosos. Ainda que não o sejam, eles obri-

toire; and the Aeolus chapter, with its variations of rhetorical noises, is a suitable playground. A few lines sung, and quoted, from Balfe's *The Rose of Castille* (130) prompt him to force a riddle upon a rather reluctant audience:

> What opera is like a railway line? ... *The Rose of Castille.* See the wheeze? Rows of cast steel. Gee! (132, 134)

Lenehan's wheezy joke, for which Stuart Gilbert has supplied the technical term, *paronomasia*,[15] is not an example of supreme wit and might deserve offhand treatment in translation if Joyce did not integrate it into the texture of the novel. The opera is a recurrent motif in the Sirens chapter, where its title is mentioned six times. The riddle is repeated in the chaotic verbiage that closes the Oxen of the Sun chapter: "With a railway bloke... Opera he'd like? Rose of Castille. Rows of cast" (426). In the Circe chapter it recurs twice, first intimately connected with *flower* and Bloom: "This is the flower in question.... You know that old joke, rose of Castille. Bloom" (455). Then it is linked to Gibmltar: "What railway opera is like a tramline in Gibraltar? The

gam o tradutor a tomar decisões. Entre os que recorrem aos trocadilhos fáceis, tem proeminência Lenehan, e, nesse sentido, o capítulo *Aeolus*, com seus variados ruídos retóricos, é um parque de diversões apropriado. Algumas linhas cantadas, e citadas, de *The Rose of Castille,* de Balfe (130), bastaram para que uma audiência bem pouco interessada fosse obrigada a ouvir uma de suas charadas:

> What opera is like a railway line? ... *The Rose of Castille.* See the wheeze? Rows of cast steel. Gee! (132, 134)

A piada fônica de Lenehan, para a qual Stuart Gilbert forneceu o termo técnico, paronomásia,[15] não é um exemplo de extrema engenhosidade e não mereceria muita atenção por parte do tradutor não fosse o fato de Joyce a ter integrado à tessitura do romance. A ópera é um motivo recorrente no capítulo *Sirens*, em que o título é repetido seis vezes. A charada é retomada na verbosidade caótica que fecha o capítulo *Oxen of the Sun*: "With a railway bloke... Opera he'd like? Rose of Castlille. Rows of cast" (426). No capítulo *Circe*, ela ocorre duas vezes, primeiro associada a flor (*flower*) e a Bloom: "This is the flower in question... You know that old joke, rose of Castille, Bloom" (455). Depois, ela aparece ligada a Gibraltar: "What railway opera is

Rows of Casteele" (491).

For the translator the task can be described very simply: he should include Balfe's opera, which was popular in Ireland in the second half of the last century. If its title is not susceptible of riddling transformation, the name of another opera, preferably Irish (or known to the Dubliners of 1904) is to be substituted. It should be Spanish in content and title. And be associated with a railway line, or something equivalent. What is the equivalent of a railway line for a translator? Do we actually need an opera? Isn't it perhaps enough to have some sort of verbal resemblance? The translators give various answers.

The Danish, Swedish, and German translations take the easy way out: they retain the name of the opera, untranslated, and also the paronomastic version in italicized English: *"rows of cast steel."* This leaves the entire motif and its full significance (whatever it may be) intact, but it also puts them out of the readers' grasp. In the non-English context, Lenehan's contribution to the general amusement takes on a different color; he is credited with linguistic knowledge extending to double entendres in a foreign tongue. On the surface of it, there is the odd and somewhat anticlimactic effect

like a tramline in Gibraltar? The Rows of Casteele" (491).

A tarefa do tradutor pode ser descrita de maneira muito simples: ele deve incluir a ópera de Balfe, muito conhecida na Irlanda na segunda metade do século XIX. Se a transformação do título em uma charada não for possível, o título de outra ópera, preferivelmente irlandesa (ou conhecida dos dublinenses que viveram em 1904), deve ser utilizado. O título e o conteúdo devem estar em espanhol, e a obra deve estar associada a uma ferrovia ou a algo do gênero. Qual é o equivalente de uma ferrovia para o tradutor? Precisamos mesmo de uma ópera? Não basta talvez conseguir algum tipo de semelhança linguística? As respostas dos tradutores são diversas.

As traduções dinamarquesa, sueca e alemã tomam o caminho mais fácil: mantêm o nome da ópera em espanhol e a versão paronomástica em inglês e em itálico: "*rows of cast steel*". Essa opção deixa intactos o motivo e o seu significado pleno (qualquer que seja ele), mas também os coloca fora do alcance do leitor. No contexto não anglófono, a contribuição de Lenehan para o entretenimento geral assume cores diferentes: Lenehan passa a ter conhecimento linguístico suficientemente vasto, que lhe permitir emitir enunciados de duplo sentido em uma língua estrangeira. Na super-

of a character mustering an untypical amount of sophistication to give voice to a witticism lacking almost all sophistication.

But even the wholesale retention of its English guise cannot safeguard all the potential correspondences in the motif's further exfoliations. The Castilian rose cannot be blended with a homonymous "rose" in the Sirens chapter, nor is it possible for the equivalent of *steelyringing* to induce the name of the opera, via the rows of cast steel, in the overture of the Sirens chapter (256). In all three translations, the name ofthe opera *is* translated in this chapter, so that *"The Rose of Castille"* occurs alongside of "Kastiliens ros" (SW 264), and so on.

The fact that some translators took over the whole riddle in its original form, in spite of some marring effects, testifies to the importance they attributed to it, as well as to their admission of its untranslatability. They also took for granted a certain willingness of their readers to accept foreign words and phrases. This is less true within the Romance languages. There the obstacle has to be overcome by some means, and the translators' inventiveness produces interesting results.

fície, cria-se o efeito curioso, e com um quê de anticlímax, de se ter um personagem de extraordinária sofisticação que verbaliza um gracejo quase totalmente desprovido de qualquer sofisticação.

Mesmo a total manutenção da forma em inglês, no entanto, não é bastante para que todas as potenciais correspondências fiquem a salvo enquanto o motivo vai perdendo suas camadas. A rosa castelhana não pode ser confundida com uma "rosa" de mesmo nome no capítulo *Sirens*, tampouco é possível que o equivalente de *steelyringing* induza levar ao nome da ópera por meio da expressão *rows of cast steel*, na abertura do mesmo capítulo (256). Nas três traduções, o nome da ópera *é* traduzido nesse capítulo, de forma que "*The Rose of Castille*" aparece ao lado de "Kastiliens ros" (S 264) e assim por diante.

O fato de alguns tradutores terem mantido toda a charada na sua forma original, apesar de ter gerado alguns efeitos indesejados, mostra que eles a julgaram importante e também que admitiram sua intraduzibilidade. Além disso, os tradutores confiaram em certa boa vontade de seus leitores no que diz respeito à aceitação de palavras e frases em língua estrangeira no texto traduzido. No caso das línguas românicas, a história é outra. Nas traduções para essas línguas, a dificuldade deve ser superada de

In Italian it was possible to retain the title of the opera and to give it an entirely native reading:

> Quale opera assomiglia a una donna frigida?... *La Rosa di Castiglia....* La Rosa casti li ha. (185)

The riddle, however, is different, it refers to a woman, not a railway line. The correspondence of the *Rose of Castille,* Irish opera in a Spanish setting, with Molly Bloom, Irish singer of Spanish origin, is stressed more than in Joyce's wording. But this emphasis also alerts us that the ingredients of the new riddle, frigidity and chastity, have changed both the temperature and the temperament. If we are to think of Molly as a Castilian rose – which the personified version rather invites us to do – *frigida* and *casti* are hardly *mots justes.*

In the French translation the opera is replaced:

> Quel est l'opéra qui ressemble à une filature?... *L'Etoile du Nord....* Les Toiles du Nord. (132)

This preserves Lenehan's *kind* of wit, but little else. With a

alguma forma, e a criatividade dos tradutores produz resultados interessantes.

Em italiano, foi possível dar ao título da ópera uma versão bem natural:

> Quale opera assomiglia a una donna frigida?... *La Rosa di Castiglia....* La Rosa casti li ha. (185)

Contudo, a essência da charada muda: trata-se agora de uma mulher e não de uma estrada de ferro. A correspondência entre a *Rose of Castille*, que é uma ópera irlandesa ambientada em cenário espanhol, e Molly Bloom, uma cantora irlandesa de origem espanhola, fica mais acentuada que nas palavras do próprio Joyce. Essa ênfase, porém, também salienta o fato de que os elementos dessa nova charada - frigidez e castidade -, trouxeram alterações tanto de temperatura quanto de temperamento. Se pensarmos em Molly como uma rosa castelhana - que é o que a nova versão personificada nos convida a fazer - *frigida* e *casti* dificilmente seriam palavras adequadas para descrevê-la.

Na tradução francesa, a ópera é substituída:

> Quel est l'opéra qui ressemble à une filature?... *L'Etoile du Nord....* Les Toiles du Nord. (132)

Essa opção preserva a *natureza* do trocadilho de Lenehan,

different opera, there is no possible connection with the snatches from Balfe's aria that went before, and we may wonder what put the thought of that particular riddle into Lenehan's mind at this instant. This, it is true, may also happen to the reader of the original who is unlikely to recognize and place " 'Twas rank and fame" (130) and to connect it with Lenehan's flash of inspiration. But the reader of the French translation does not even have the *possibility* of detecting this detail of Joycean motivation. The railway line too has disappeared, and there is no longer a rose. The missing rose causes some difficulty in the Circe chapter, where the transition from a flower to the riddle looks arbitrary: "Voici la fleur en question.... Vous connaissez bien cette vieille plaisanterie, les Toiles du Nord. Bloom" (F 440). And later on, still in Circe, it is difficult to infer why the riddle should recur to Bloom in connection with trams and Gibraltar:

> Quel opéra tramatique ressemble à une filature de Gibraltar? Les Toiles du Nord. (F 464)

Since there never was a railway line associated to the riddle, the otherwise clever *opéra trama-*

mas para por aí. O recurso a uma ópera diferente impossibilita qualquer conexão com os fragmentos da ária de Balfe que apareceram previamente, e o leitor poderia se perguntar o que teria levado Lenehan a pensar nessa charada nesse momento específico. Por certo, essa dúvida pode ocorrer também a um leitor do original, que dificilmente reconhece ou sabe a origem de "Twas rank and fame" (130) e não associará esse elemento ao lampejo de inspiração de Lenehan. O leitor da tradução francesa, no entanto, não conta nem mesmo com a *possibilidade* de detectar esse detalhe da motivação joyceana. A estrada de ferro também desapareceu, e não há mais rosa nenhuma. A ausência da rosa gera complicações no capítulo *Circe*, em que a transição de flor para charada parece ocorrer de forma arbitrária: "Voici la fleur em question... Vous connaissez bien cette vieille plaisanterie, les Toiles du Nord. Bloom" (F 440). Além disso, mais tarde, ainda em *Circe*, fica difícil inferir porque a charada deveria ocorrer a Bloom em associação a bondes [*trams*] e a Gibraltar:

> Quel opéra tramatique ressemble à une filature de Gibraltar? Les Toiles du Nord. (F 464)

Como não há ligação entre uma linha férrea e a charada, a expressão *opéra tramatique*, que, em

tique is unmotivated – the reader in translation will not expect much motivation in Circe, and the chapter will appear more fitful to him than in fact it might be. On the other hand, both *filature* and *toiles* in the French translation could take the alert reader, by devious paths, to Penelope's web and thus on to Molly Bloom, née Tweedy. But a reader who regards these words as valid clues and starting points for interpretative flights would be rather nonplussed if he wanted, consistently, to apply the same method to *étoile* and tie this bright particular star to other Ulyssean constellations. And, still acting on the same principle, what is he to make of the North? Wouldn't there be temptation to dig for hidden depths when Bloom and Stephen pass the North Star Hotel (613) on their way to the cabmen's shelter? If *filature* and *toile* could – theoretically – be trusted (all the more so since they imply a web, a texture, interrelatedness), *Nord* probably could not, and the reader has no guiding principle to tell him which words do deserve the interpreter's zeal.

The Spanish translation removes the riddle yet farther from the original combination. There is

outro contexto, seria uma solução perspicaz, acaba ocorrendo de forma gratuita − o leitor da tradução não esperará encontrar muita motivação para o que acontece no capítulo *Circe*, que, assim, vai lhe parecer mais irregular do que de fato é. Por outro lado, ainda que por caminhos tortuosos, tanto *filature* quanto *toiles* podem levar o leitor mais atento à trama de Penélope e, por conseguinte, a Molly Bloom, cujo nome de solteira é Tweedy. Mas o leitor que considerasse essas palavras pistas e pontos de partida válidas para seus voos interpretativos ficaria um tanto confuso se quisesse aplicar o mesmo método a *étoile* e vincular essa estrela brilhante a outras constelações ulissianas. E, ainda seguindo o mesmo princípio, o que faria com *North*? Não ficaria tentado a escavar em busca de sentidos ocultos quando Bloom e Stephen passarem pelo North Star Hotel (613) a caminho do abrigo dos cocheiros? Se se pode − teoricamente − confiar em *filature* e *toile* (mais ainda porque as duas palavras implicam a existência de rede, tessitura, inter-relação), o mesmo provavelmente não se aplica a *Nord*, e o leitor fica sem princípio norteador que lhe indique quais palavras merecem, de fato, o seu zelo de intérprete.

A tradução para o espanhol distancia ainda mais a charada de sua combinação original. Não há

no longer an opera:

> Cuál es el país que tiene más hoteles?... Suiza.... La patria de Guillermohotel. (SP 169)

Guillermo Tell might, but hardly does, include Rossini's opera; the reference is primarily to the Swiss legendary hero (who puts in a transitory appearance among the Irish and Hibernicized heroes in one of the Cyclopean catalogues, p. 297). But William Tell does not fit into any contexts. Switzerland is, as far as *Ulysses* is concerned, a dead end. The riddle in Spanish is attuned to Lenehan's mental capacity but remains otherwise almost completely unintegrated.

Though the opera is changed in French, and in Portuguese ("Que opera é vegetal e mineral?... Palhaço.... Palha e aço," P 152) and dispensed with altogether in Spanish, all three translations allude to the title of the original *Rose of Castille* throughout the Sirens episode, and not to *Etoile du Nord, Palhaço* or Swiss hotels. The motif has been split up into two unrelated parts. One consequence is again that no explanation is provided why Lenehan should introduce the opera during his vain overtures to the barmaid

mais uma ópera:

> Cuál es el país que tiene más hoteles?... Suiza.... La patria de Guillermohotel. (SP 169)

Aqui, Guillermo Tell poderia aludir à ópera de Rossini, mas esse não parece ser o caso. A primeira referência é ao legendário herói suíço (citado brevemente entre uma série de heróis de origem irlandesa e outros tantos transformados em irlandeses no texto de um dos catálogos ciclópicos, p. 297). Contudo, Guilherme Tell não se encaixa em nenhum dos contextos. A opção pela Suíça leva, no que se refere ao universo de *Ulysses*, a um beco sem saída. A charada em espanhol combina com a capacidade mental de Lenehan, mas, fora isso, permanece quase totalmente desconectada do texto.

Apesar de a ópera ter sido alterada em francês e em português ("Que ópera é vegetal e mineral?... Palhaço... Palha e aço", P 152) e totalmente abandonada na versão em espanhol, as três traduções aludem ao título original, *Rose of Castille*, ao longo de todo o episódio *Siren*. A alusão não é a *Etoile du Nord*, nem a *Palhaço*, nem a hotéis suíços. O motivo fica assim quebrado em duas partes que não guardam relação uma com a outra. Uma das consequência desse cisma é que, novamente, não há explicação para o fato de Lenehan

(264).

All the different solutions, while circumscribed by the linguistic potential, also reflect different emphases. Some translators were more intent upon a network of associations than others. The Spanish translator set store by the immediate effect alone; in the Germanic languages the motif seemed so important as to justify its total but unassimilated inclusion. This principle, carried to its logical extreme, would bring us back to the original (the reader, instead of struggling with mutilated, distorted translations, could be advised to learn the language of the original). The opposite extreme is radical change. It would be interesting to speculate upon the outcome of such a translation experiment that would rigorously apply the principle of change. *The Rose of Castille* might be replaced by *L'Etoile du Nord,* or by Switzerland and William Tell, and railway lines and cast steel by *filatures* and *toiles,* and these substitutes could be consistently adhered to so that ultimately an entirely different texture would emerge. Translation might, after all, be understood to mean more than just an exchange of words – a transference of names, places, allusions, of the whole cultural background. In some such sense *Ulysses* is such a

mencionar a ópera para uma garçonete como recurso de sedução (264).

Todas as soluções estão limitadas pelas possibilidades da língua, mas têm características que refletem ênfases diferentes. Alguns tradutores estiveram mais atentos à rede de associações que outros. O tradutor para o espanhol priorizou o efeito imediato; nas línguas germânicas, a importância atribuída ao motivo foi tanta que justificou sua total inclusão, ainda que de forma não assimilada, como elemento estrangeiro. Esse princípio, se levado ao extremo, iria nos transportar de volta ao original (o leitor, em vez de lutar com traduções mutiladas e distorcidas, faria melhor se aprendesse a língua do original). O extremo oposto consiste em mudança radical. Seria interessante fazer especulações acerca dos resultados de uma experiência tradutória que aplicasse rigorosamente o princípio da mudança. A expressão *The Rose of Castille* poderia ser substituída por *L'Etoile du Nord* ou pela Suíça e Guilherme Tell; as estradas de ferro e o *cast steel* poderiam dar lugar a *filatures* e *toiles*, e todos esses elementos substitutos poderiam se ligar uns aos outros de tal forma que uma tessitura totalmente diferente surgisse. Afinal, a tradução poderia ser vista como algo que vai além da mera troca de palavras − uma transferência de

radical translation of the *Odyssey,* from ancient Greek into modern Irish.

The pedantic insistence on the necessary distortions of every translation raises the question of their relevance. The losses may be negligible. The Dutch translator, who also settled for a different opera ("*Herodias:* hierodiejas"),[16] indicated that there are, after all, other ways to refer to Molly. So perhaps we need neither railway lines, nor Spanish operas, nor music, but just some sort of facile pun. Since values are involved, no objective answer can be given; and the proof of the translation is in the reading. There is no doubt that the implications of the motifs that were either dropped or newly introduced by the various translations have been overrated. In all probability we are not meant to take every word as a sign to be interpreted, connected with every other part of the translation. Which is, of course, exactly the point. Joyce always seems to imply, to suggest, to provide clues that we *can* take up (which is no blanket justification for every conceivable fanciful interpretation). In translation it is not possible to play the same game. The reader has fewer opportunities to read with the sort of creative cooperation that seems to be a characteristic

nomes, lugares, alusões e de todo o cenário cultural. Nesse sentido, *Ulysses* é uma tradução radical da *Odisseia* do grego antigo para o irlandês moderno.

A insistência pedante no discurso sobre as inevitáveis distorções que ocorrem em toda e qualquer tradução leva a questionamentos relativos a sua relevância. As perdas podem ser insignificantes. O tradutor para o holandês, que também optou por fazer alusão a outra ópera ("*Herodias*: hierodiejas"),[16] indicou que há, no fim das contas, outras formas de se referir a Molly. Então, talvez não precisemos nem de estradas de ferro, nem de óperas espanholas, nem de música, mas apenas de um trocadilho acessível. Como o que está envolvido são valores, não há uma resposta objetiva a ser dada; e a prova da tradução ocorre na leitura. Não há dúvida de que as implicações obliteradas ou introduzidas pelas diferentes traduções foram superestimadas. É bem provável que não seja uma boa idéia tomar cada palavra como um símbolo a ser interpretado, conectado a toda e qualquer outra parte da tradução, o que, é claro, é justamente a questão aqui. Joyce parece sempre tentar nos seduzir com sinais, sugestões ou dicas que *podemos* aceitar e utilizar na nossa leitura (o que não significa dizer que qualquer interpretação extravagante concebível é válida). Em tradução, fazer

Joycean activity.

Considered as a quotation, *"The Rose of Castille"* is not much of a problem. In the translations an opera is clearly referred to, and its title is quoted. But quotations are often much longer, and not clearly marked, shading off into numerous allusions. The translator is at a loss as soon as the same performed verbal matter that we call a quotation or, if it is more indirect, an allusion, is not available in his own language and literature. And of course it usually is not. Even where a quotation is available, the form it takes may prevent its incorporation into the translated context. For a familiar Shakespearean tag like the one contained in "But how to get there was the rub" (613), there *is* a rendering in German, but it has never become familiar at all, and its form (the standard translation of *Hamlet* turns it into a flat and unspecific "Ja, da liegt's") makes it entirely unsuitable for a passage in the Eumaeus chapter. So there is no inkling of *Hamlet* or poetry in "Aber der Haken war nun, wie sie dahin kommen sollten" (Go 615) and consequently no feeling of the distance between the literary tradition and the marketplace. And yet, the translator no doubt recognized

o mesmo jogo não é possível. O leitor tem menos chances de ler o texto com o tipo de cooperação criativa que, aparentemente, é uma prática bem joyceana.

Se for tratada como uma citação, *"The Rose of Castille"* não é um problema tão grave. Nas traduções, há referência clara a uma ópera, cujo título é citado. Mas citações são, em geral, mais longas e não claramente indicadas, desfazendo-se em numerosas alusões. O tradutor fica perdido quando descobre que a mesma matéria verbal a que chamamos de citação, ou, se for mais indireta, alusão, não está disponível na sua língua e literatura. Claro, com frequência, não está. Mesmo quando a citação existe, a sua forma pode impedir seu uso no contexto da tradução. Para uma citação shakespeariana conhecida, como aquela em "But how to get there was the rub" (613), *há* uma tradução para o alemão, que, no entanto, nunca se tornou conhecida, e a sua forma (a tradução padrão de *Hamlet* a transformou em algo sem graça e inespecífico: "Ja, da liegt's") torna totalmente inadequado seu emprego em uma passagem do capítulo *Eumaeus*. Desse modo, não há traço de *Hamlet* nem de poesia em "Aber der Haken war nun, wie sie dahin kommen sollten" (A 615). Consequentemente, tampouco se percebe a distância entre tradição literária e mercado. Ainda assim, o tradutor,

the allusion.

The recognition of familiar elements in new surroundings is a pleasure the reader of the translation often has to forego. When Joe Hynes, in the Cyclops chapter, being informed with the rest of the company that the victims of hanging die with an erection, comes out with a slick comment: "Ruling passion strong in death" (304), the reader is likely to be startled and amused. Whether he knows the line or simply feels it as being part of a heritage of poetic wisdom, or whether he considers *ruling passion* no more than a cliché, its sudden new application puts the barroom scene in a different light and Pope's verse[17] in turn acquires a new meaning and will never be the same again. No corresponding relationship will be set up in the translations that, with no possibility of referring to the literary tradition, content themselves with a faithful rendering of the sense. Versions like "La passion maîtresse forte encore dans la mort" (F 298) or "Lidenskab i doden" (D 311), though they might have a poetic ring, must appear more like simple elaborations of the preceding topic than as a sudden oblique sidelight, and they hardly electrify the text.

sem dúvida, reconheceu a alusão.

Reconhecer elementos familiares que foram transpostos para um novo ambiente é um prazer do qual o leitor da tradução normalmente tem que abrir mão. No capítulo *Cyclops*, quando Joe Hynes - e companhia - fica sabendo que as vítimas de enforcamento morrem com ereção e faz um comentário malicioso "Ruling passion strong in death" (304), é provável que o leitor fique um tanto surpreso e admirado. Pode ser que o leitor conheça o verso, que apenas intua que ele faça parte de uma tradição poética, ou ainda que considere *ruling passion* apenas um clichê. Em qualquer dessas situações, a nova e inesperada aplicação do verso coloca a cena do bar sob uma nova perspectiva, e o verso de Pope[17], por sua vez, adquire novo significado e jamais será o mesmo. Nenhuma relação correspondente será estabelecida nas traduções, que, sem a possibilidade de fazer referência à tradição literária, se contentam com a fidelidade ao sentido. Ainda que possam ter alguma coisa de poético, versões como "La passion maîtresse forte encore dans la mort" (F 298) ou "Lidenskab i doden" (D 311) parecem meras observações que dão continuidade ao tópico anterior. Nenhuma funciona como comentário intertextual repentino e indireto; nenhuma permite que o texto surpreenda o leitor.

Beyond the loss of resonance, an untranslated allusion or quotation may become unintelligible or downright misleading. Imagine a reader coming upon the following sentence (Bloom has just left the Burton restaurant in disgust and thinks, with vivid illustrations, of a communal kitchen for all Dublin):

Le Père O'Flynn leur donnerait des ailes. (F 167)

Padre O'Flynn li farebbe correre tutti. (I 231)

El padre O'Flynn haría liebres de todos ellos. (SP 205)

O padre O'Flynn diria cobras e lagartos dêles. (P 193)

Pater O'Flynn würde sie alle auf den Schwung bringen. (Go 194)

Fader O'Flynn skulla skrämma dem alla. (SW 178)

A clerical person, not met with before, is thought capable of doing something (and not, it seems, the same thing) to an unspecified group of people. The readers of the above translations will be hard put to find out who *they (leur, li, sie, dem)* are; and there is no trace of *them* in the sentences immediately preceding. Not all translations succeed too well in catching the meaning of Joyce's sentence: "Father O'Flynn would make hares of them all"

Além da perda de ressonância, uma alusão ou citação não traduzida pode se tornar ininteligível ou absolutamente enganosa. Imagine um leitor que tem à sua frente a seguinte frase (Bloom acaba de sair desgostoso do restaurante Burton e pensa, com detalhes vívidos, em uma cozinha comunitária para toda a cidade de Dublin):

Le Père O'Flynn leur donnerait des ailes. (F 167)

Padre O'Flynn li farebbe correre tutti. (I 231)

El padre O'Flynn haría liebres de todos ellos. (SP 205)

O padre O'Flynn diria cobras e lagartos dêles. (P 193)

Pater O'Flynn würde sie alle auf den Schwung bringen. (Go 194)

Fader O'Flynn skulla skrämma dem alla. (SW 178)

Acredita-se que um sacerdote, até então não mencionado, seja capaz de fazer alguma coisa (e, aparentemente, não a mesma coisa) a um grupo qualquer de pessoas. Para os leitores das traduções acima, será um desafio descobrir quem são *eles* (*leur*, *li*, *sie*, *dem*): não há vestígio *deles* nas frases imediatamente anteriores. Nem todas as traduções conseguem captar bem o sentido da frase de Joyce: "Father O'Flynn would make hares of them all" (170). O

(170). It would take an unusually intuitive reader to relate Father O'Flynn back to the phrases with which the translators come to terms with "don't talk of your provosts and provost of Trinity":

> sans parler des professeurs et Principal de Trinity. (F 167)
>
> non parliamo di provosti e di quello di Trinity. (I 231)
>
> fragt kein Mensch danach, ob einer Probst oder Direktor des Trinity. (Go 194)

The German version, without any plural, does not even have an antecedent for *sie alle.* Now the English-speaking reader, too, may not know the song that links the idea of such potential communicants of the common feast as the Provost of Trinity (whose house Bloom has just passed a few minutes ago) to Father O'Flynn:

> Talk of your Provost and Fellows of Trinity
> Far renowned for Greek and Latinity
> Gad and the divils and all at Divinity,
> Father O'Flynn would make hares of them all.[18]

But he will at least suspect the presence of something more than plain prose, and it is fairly obvious that Father O'Flynn is not just one of Bloom's acquaintances. If the reader is inquisitive enough

leitor precisaria ser demasiado intuitivo para relacionar o Padre O'Flynn à versão dos tradutores para "don't talk of your provosts and provost of Trinity":

> sans parler des professeurs et Principal de Trinity. (F 167)
>
> non parliamo di provosti e di quello di Trinity. (I 231)
>
> fragt kein Mensch danach, ob einer Probst oder Direktor des Trinity. (Go 194)

A versão alemã, sem qualquer plural, não tem nem mesmo um antecedente para *sie alle*. É possível que o leitor anglófono também não conheça a música que liga a ideia desses possíveis convivas do banquete coletivo ao *Provost of Trinity* (por cuja casa Bloom tinha passado alguns minutos antes) e ao Padre O'Flynn:

> Talk of your Provost and Fellows of Trinity
> Far renowned for Greek and Latinity
> Gad and the divils and all at Divinity,
> Father O'Flynn would make hares of them all.[18]

Contudo, o leitor anglófono vai, ao menos, suspeitar da presença de algo mais além de simples prosa, e é bastante óbvio que o Padre O'Flynn não é apenas um dos conhecidos de Bloom. Se o

he may find the relevant song. The most inquisitive spirit would do the reader of the translations little good. Father O'Flynn, a strange and unaccountable character, remains unintegrated, and so are the lines that translate the song fragments (but not *as* song fragments). The German version *fragt kein Mensch danach...* is on a completely wrong track, hinting at some philosophical bent in Bloom's thought. In some translations *would make hares of them all* is interpreted to mean *would put them to fright.* The Spanish translation, remaining literal, works in some possible cannibalistic overtones (this is the Lestrygonians chapter), but *haria liebres* may be something quite different from *make hares.* There is no tension between the original meaning of the song (which could not possibly be evoked in any translation) and the new deflected one that Bloom gives the lines.

Most of the translators obviously did not know the song about Father O'Flynn. But even if they did, could they somehow indicate that Bloom remembers a song, perhaps by formal devices like italics, quotation marks, or even a footnote? All of these outward marks go against the very grain of

leitor for curioso o suficiente, ele pode até encontrar a música em questão. Não há curiosidade suficiente no mundo para ajudar o leitor das traduções. Padre O'Flynn, um estranho e inexplicável personagem, permanece como elemento solto no texto, o que ocorre também com os versos que traduzem os fragmentos da música (mas não *como* fragmentos de música). A versão para o alemão (*fragt kein Mensch danach...*) tomou uma direção completamente equivocada e aponta para algum aspecto filosófico na reflexão de Bloom. Em algumas traduções, o trecho *would make hares of them all* é interpretado como ligado a 'assustar' ou 'botar medo'. A tradução para o espanhol, atendo-se ao original, introduz alguns possíveis traços canibalescos (no capítulo Lestrygonians), mas *haria liebres* pode ser algo bem diferente de *make hares*. Não existe tensão entre o significado original da música (que não poderia ser evocado em nenhuma tradução) e o significado defletido que Bloom dá aos versos.

A maioria dos tradutores obviamente não conhecia a música sobre Padre O'Flynn. Ainda que a conhecessem, será que poderiam ter indicado de alguma maneira que Bloom está se lembrando de uma música, talvez por meio de artifícios como o uso de marcação com itálico, de aspas ou mesmo de

Ulysses. Some translators have found the separate publication of a companion volume with annotation the best solution.[19]

Since "Father O'Flynn would make hares of them all" cannot be adequately translated as a recognizable line from a particular song, with all its implications, a translator might be grateful to be told, by the critics, what then are the most important functions of the sentence that ought to be preserved? Not, probably, the literal meaning of the potential metamorphosis of a group of people into hares? Rather the fancy that Father O' Flynn is superior to some learned people at some sort of activity? Is the connection with the previous fragment to be made obvious, even if the reader can have no idea what the relation is? Is the main function of the sentence that it is a memory of a different sort from the surrounding ones, not from Bloom's everyday experience, but from the realm of imagination, of poetry? Should a distinctive rhythm or jingle characterize the sentence as nonprosy, the content as fictional? Or is, perhaps, the melody that may accompany the words in Bloom's mind more important than any sense? Should some sort of musical notation be provided? Or should the

uma nota de rodapé? O problema é que o uso dessas marcas externas vai na direção contrária à proposta de estrutura de *Ulysses*. Alguns tradutores concluíram que a publicação em separado de um volume com notas era a melhor saída.[19]

Como "Father O'Flynn would make hares of them all" não pode ser adequadamente traduzida como verso reconhecível de determinada música, com todas as implicações intertextuais daí resultantes, será que o tradutor deve ficar agradecido se os críticos lhe indicarem as funções mais importantes da oração que devem ser preservadas? Provavelmente o sentido literal de uma possível metamorfose de pessoas em lebres não é uma delas. Seria talvez mais acertado repassar a ideia de que o Padre O'Flynn é superior, em alguns aspectos, a certas pessoas consideradas cultas? Será que a conexão com o fragmento anterior deve ficar clara mesmo se o leitor não tiver a menor ideia de que relação é essa? Será que a principal função da oração é indicar que se trata de uma lembrança diferente das outras que ocorrem a Bloom, estas sendo originadas de acontecimentos rotineiros de sua vida enquanto aquela vem do universo da imaginação, da poesia? Um fragmento de outra fonte ou com outra sonoridade deveria ser empregado para caracterizar a natureza não prosaica da frase, para real-

translator aim chiefly at the tone – one of genial and facetious admiration (if that's what it is)? Or again, do we need a reference to something edible to account for this particular association within its context? Questions of this sort may help to assess priorities in translation, but an analysis of the component functions would also contribute to our understanding of *Ulysses.*

çar o fato de seu conteúdo ser ficcional? Ou será que a melodia que acompanha as palavras na cabeça de Bloom seria mais importante que o sentido dessas palavras? Algum tipo de notação musical deveria ser acrescentado ao texto? Ou é o caso de o tradutor priorizar o tom − de admiração jocosa e cordial (se é que é esse mesmo o tom)? Ou será que precisamos ter aqui uma referência a algum tipo de alimento ou refeição para dar conta dessa associação específica neste contexto? Perguntas assim podem ajudar a avaliar as prioridades da tradução, mas uma análise das funções das partes integrantes também contribuiria para a nossa compreensão de *Ulysses*.

Theoretically an entirely different background could be substituted, some allusion that would evoke associations with which Danish or French readers could replace Father O'Flynn. A transplantation of this sort would not be easy to perform, especially if the connection with Trinity College, part of Bloom's immediate experience, is to be upheld. Father O'Flynn, moreover, reappears in the Circe chapter. So none of the translators have replaced him, even if his public appearance is utterly cryptic. A legendary figure is occasionally replaced by an indigenous one, especially in the French translation, by far the freest of them all. "Sir Lout's toys"

Teoricamente, o ambiente poderia ser substituído por completo, alguma alusão que evocasse associações pelas quais os leitores franceses e dinamarqueses pudessem substituir Padre O'Flynn. Um transplante dessa natureza não seria fácil de executar, principalmente se a conexão ao Trinity College, parte da experiência imediata de Bloom, fosse mantida. Além disso, Padre O'Flynn reaparece no capítulo *Circe*. Assim, nenhum dos tradutores substituiu o personagem, mesmo sendo sua aparição um enigma completo. Às vezes, em especial na tradução para o francês - de longe a mais livre de todas -, uma figura célebre é substituída por uma outra que tenha o

(44) became "les joujoux du Grand Pitaud" (F 47). The French translators were not too timid to bring "Ham and his descendants mustered and bred there" (l71), without regard to Old Testament references, much closer to the French cuisine: "Toute la famille Cochon emmourtadée chez Madame Tartine" (F 168). Joyce may well have encouraged this procedure himself. In his own playful translation of a little poem by James Stephens into five languages, he freely introduced Boreas, Fra Vento, Ragnarok, and a German proverb as well as some puns of his own.[20] Joyce, who, for all we know, would have made hares of them (the translators) all, did not, however, give us his views about changing specific allusions in *Ulysses* that are tightly interlaced with the whole surrounding texture.

The translations could be examined, furthermore, with regard to sound, rhythm, alliteration, onomatopoetic effect, musical qualities of the prose, and, especially, matters of style. There are, for example, no real and adequate equivalents to the literary styles whose progression makes up the Oxen of the Sun chapter. And still less can the styles of individual

mesmo papel na cultura de chegada: "Sir Lout's toys" (44) virou "les joujoux du Grand Pitaud" (F 47). Os tradutores franceses tampouco se intimidaram ao traduzir "Ham and his descendants mustered and bread there" (171): desprezaram as referências ao Antigo Testamento e aproximaram o texto da culinária francesa: "Toute la famille Cochon emmourtadée chez Madame Tartine" (F 168). O próprio Joyce pode ter encorajado esse método de trabalho. Em sua tradução para cinco línguas de um poemeto de James Stephens, Joyce construiu um texto divertido em que inseriu *Boreas*, *Fra Vento*, *Ragnarok* e um provérbio alemão, além de alguns trocadilhos de sua lavra.[20] Joyce, que, até onde se sabe, viria a derrotar todos os tradutores [e assim *make hares of them all* (tradutores)], não nos revelou suas opiniões acerca da substituição de alusões específicas que ocorrem em *Ulysses* e que estão firmemente entrelaçadas com toda a tessitura ao seu redor.

As traduções poderiam ainda ser examinadas com relação a outros aspectos: sonoridade, ritmo, aliteração, efeito onomatopaico, musicalidade da prosa; e, em especial, questões estilísticas. Inexistem, por exemplo, equivalentes reais e adequados aos estilos literários que progridem até resultar no capítulo *Oxen of the Sun*. A possibilidade de parodiar o estilo único

and highly characteristic writers be parodied. The results of further comparison would bear out what we knew all along, that a translation becomes inevitably flatter, that every one of its particles is less capable of an epiphany than those of the original, that motifs and overtones have been lost in transit. But perhaps the premises themselves ought to be questioned: in the perspective adopted here the ideal translation has been assumed to be the one that could be subjected to the same sort of scrutiny that Joyce scholars devote to *Ulysses* and that it would yield the same results. These demands are utopian. Translations are not undertaken for scholars – even if scholars are no more, ultimately, than ordinary readers with better training, slightly better equipment, and more time at their disposal.

But once we acknowledge that a translation cannot, in the nature of language, be all things to all readers (as *Ulysses* seems to be), we may come to realize that we do not know what can reasonably be expected of a translation. What are its prime requirements? If principles like correctness, accuracy, internal consistency, preservation of motifs, correspondences, over-tones, symbolic superstructures, tone, music, and many oth-

de autores excepcionais é ainda menor. O resultado de outros cotejos confirmaria o que já sabíamos: que as traduções são inevitavelmente mais prosaicas que os originais; que cada partícula sua é menos capaz de expor o leitor à epifania que as do original; que motivos e nuances são perdidas no percurso entre uma língua e outra. Mas, talvez, as premissas por trás desse raciocínio devam ser questionadas. Segundo a perspectiva adotada aqui, pressupõe-se que a tradução ideal é aquela que poderia passar pelo mesmo tipo de exame a que os estudiosos de Joyce submetem o *Ulysses* original e gerar os mesmos resultados. Essas exigências são utópicas. As traduções não são produzidas para estudiosos − ainda que um estudioso ou acadêmico não passe, em última análise, de um leitor comum que recebeu mais treinamento, conta com melhor aparelhagem e tem mais tempo disponível.

Em contraste, se reconhecermos que uma tradução não pode, devido à natureza da linguagem, ser tudo para todos os leitores (como *Ulysses* parece ser), podemos chegar à conclusão de que não sabemos o que se pode esperar de uma tradução dentro dos limites da razoabilidade. Quais são seus principais requisitos? Se aspectos como correção, precisão, coerência interna, preservação de motivos, correspondências, nuan-ces,

ers are at variance, as they undoubtedly are, what are the preferences? The translator is really left to fend for himself as best he can; it is only afterwards, when we see the results, that we come and say, "Now *this* won't do." The theory and the principles of translation will probably get more scholarly attention than they have received so far, and some guiding lines that are more than the vaguest of general rules may emerge in the course of research that is being conducted now at several universities. One of the more practical problems is to make the complete resources of every language more readily available than they are now, when every translator is still dependent on his own memory and a shelf of reference books that he will find inadequate for his purposes.

Translation, too, is the art of the possible, and the perpetual squint at the original cannot do justice to its full achievement. The only facts it brings out are the deficiencies. Even a theoretically perfect imitation, rendering faithfully each shade of meaning and reassembling all the constituent parts of the original in the other language, if it were possible,

superestruturas simbólicas, tom, sonoridade e muitos outros são variáveis - e, sem dúvida, o são -, o que deve ser preferido ou priorizado? Na verdade, o tradutor está sozinho e faz o melhor que pode para cumprir sua tarefa. É só depois, quando vemos o resultado, que afirmamos "Espera aí, isso aqui não deu certo". Provavelmente, a teoria e os princípios da tradução receberão, no futuro, mais atenção da academia do que receberam até agora, e algumas linhas norteadoras que sejam mais úteis do que regras gerais vagas podem aparecer em decorrência das pesquisas ora conduzidas em várias universi-dades. Um dos mais importantes problemas de ordem prática é fazer com que se tenha acesso mais fácil a fontes mais completas de toda e qualquer língua, pois hoje o tradutor ainda depende da própria memória e dos dicionários na sua estante, recursos que são menos que adequados para a tarefa a que se propõe o tradutor, como ele bem sabe.

A tradução é, também, a arte do possível, e a eterna preocupação com o original não faz jus a suas muitas realizações: os únicos fatos que revela são as deficiências. Mesmo uma imitação teoricamente perfeita, que traduzisse fielmente cada matiz de significado e juntasse todas as partes do original na outra língua (se isso fosse possível), poderia acabar fi-

might, for all we know, fall completely flat and lack all life. For all its numerous inaccuracies, the French *Ulysse* is generally considered a work of literature almost in its own right. It also contains some splendid details, like an ingenious "Yeux pochés à la blême" (F 161) for Bloom's "Poached eyes on ghost" (165), which skillfully combines *yeux* and *œufs* in its sound, alludes to the paleness of a ghost *(blême)* and is yet pertinently culinary, by suggesting *à la crême.* This is brilliant and delightful even if it still falls short of Joyce's ingenuity (which could be demonstrated). Goyert's German translation, which generally fares worst in any comparative study, at any rate received Joyce's approval as well as his praise. He is reported to have said that he preferred some of its passages to the original.[21] Both the French and the German translations have had a lasting influence on contemporary writers.

Joyce's *Ulysses* has not yet yielded up all its secrets, and most of its readers concede that it may have more surprises in store for them. Critics of the translations are far less ready to grant, with equal humility, that they may not have exhausted at a first reading all the meanings that the translators put in. Not all the subtleties of

cando banal e sem vigor. Por todas as suas imprecisões, o *Ulysses* francês é, em geral, considerado outra obra literária, que se mantém por seus próprios méritos. Ela também apresenta certos detalhes extraordinários, como a brilhante solução "Yeux pochés à la blême" (F 161), dada para a expressão "Poached eyes on ghost" de Bloom (165), que combina habilmente *yeux* e *oeufs* em sua sonoridade, alude à palidez de fantasmas (*blême*) e se mantém no campo da culinária ao sugerir *à la crême*. A tradução é genial e deliciosa ainda que não alcance a inventividade de Joyce (o que poderia ser demonstrado). A tradução alemã de Goyert, que, em geral, sai perdendo em qualquer análise comparativa, recebeu a aprovação e os elogios de Joyce, que teria declarado preferir alguns trechos do texto traduzido que os correspondentes no original.[21] Durante muito tempo, ambas as traduções - a francesa e a alemã - exerceram grande influência sobre os escritores contemporâneos.

O *Ulysses* de Joyce ainda não revelou todos os seus segredos, e a maioria dos leitores concorda que outras surpresas podem estar a sua espera. Os críticos das traduções estão bem menos dispostos a admitir com a mesma humildade que podem não ter exaurido, em uma primeira leitura, todos os significados que os tradu-

a translation are obvious at once, and our minds, quick to notice errors, may fail to perceive hidden allusions and touches that would, if we but knew, enrich their context. The translator does not normally authorize a commentator to point out *his* intentions and *his* finesses to the uninitiated. So some of his best achievement may well pass unacknowledged. Every translator will moreover arrive at a point where he realizes, with resignation, that any further exertion of time, research, and ingenuity would be a waste for all practical purposes since no reader would be patient or sensitive enough to appreciate the result. And then, of course, hardly a translator is given seven years to devote to his work and few publishers encourage extensive revision and rewriting at the galley and page proof stage.

Ulysses has been translated more than a dozen times already, and more attempts will be made.[22] As a bibliographical fact, *Ulysses* is translatable, but a more differentiated answer is needed if the possibility is called into question. The enthusiasm with which translations of *Ulysses* have been received (even where they have been gravely criticized) proves that the book has a great deal to offer in the refraction of a different and

tores introduziram. Nem todas as sutilezas de uma tradução são óbvias de imediato, e as nossas mentes, rápidas para detectar erros, podem não conseguir perceber alusões e traços ocultos, que enriqueceriam o contexto caso os conhecêssemos. O tradutor, normalmente, não autoriza um comentarista a indicar *suas* intenções e *suas* estratégias aos não iniciados. Dessa forma, alguns dos seus maiores triunfos podem passar despercebidos. Além disso, todo tradutor chega a um ponto em que se dá conta, resignado, de que a dedicação de mais tempo, pesquisa e inventividade seria, na prática, em vão, já que nenhum leitor seria paciente e perceptivo o bastante para apreciar o resultado. Pesa também o fato de que dificilmente o tradutor tem sete anos para dedicar à empreitada, e poucos editores encorajam muita revisão e muita reescrita nos estágios da prova de granel e da prova de página.

Ulysses já foi traduzido mais de uma dúzia de vezes, e outras tentativas mais se seguirão.[22] Enquanto fato bibliográfico, *Ulysses* é traduzível, mas uma resposta diferenciada é necessária se a possibilidade de tradução for questionada. O entusiasmo com que as traduções de *Ulysses* têm sido recebidas (até quando foram duramente criticadas) prova que o livro tem muito a oferecer nas versões refratadas para línguas diferentes

perhaps unsuitable language as well. At the same time there is ample documentation for the view that not all the qualities of *Ulysses* can be re-created in translation. That the task is not worth doing is usually said by those privileged to have access to the original anyway. For the alternative to reading *Ulysses* in translation is not, in practice, to turn to the undiminished splendor of the original, but not to read *Ulysses* at all. Even a pale reflection of the real thing is better than nothing, and certainly better than being fed with half-truths and clichés *about* the book.

The student of *Ulysses* can learn from the translator, who is a neglected expert, often a modest one, more concerned about getting on with the job at hand than talking about it and not inclined to make a display of his insights and discoveries. He is also a creator, remaining within or behind or beyond or above his handiwork. He gives us a commentary, not an authorized one, but a complete one, even if every individual gloss is incomplete (and some are wrong). We can benefit from his predicament and learn from his frustrations. They help show us just what makes *Ulysses* tick.

1969

e, quem sabe, inadequadas. Ao mesmo tempo, há vasta documentação para embasar a tese de que nem todas as qualidades de *Ulysses* podem ser recriadas no texto traduzido. A afirmação de que a tarefa não vale a pena é, em geral, feita pelos privilegiados que têm acesso ao original. A alternativa à leitura de um *Ulysses* traduzido não é, na prática, o esplendor imaculado do original, mas sim o não ler *Ulysses* de jeito nenhum. Mesmo um pálido reflexo do objeto real é melhor que nada e é, com certeza, melhor que ser alimentado com meias verdades e clichês *sobre* o livro.

O analista de *Ulysses* pode aprender com o tradutor, um especialista negligenciado que é, com frequência, modesto e mais preocupado em tocar o trabalho que tem à sua frente do que em falar sobre sua atividade, pouco se interessando em se gabar de seus *insights* e descobertas. O tradutor é também um criador que deixa seus sinais no texto que cria - e nas entrelinhas -, indo geralmente além daquilo que dele é esperado. Ele nos oferece um comentário, que, apesar de não autorizado, é completo, ainda que algumas glosas acerca de pontos específicos do texto estejam incompletas (ou mesmo equivocadas). Podemos nos beneficiar das provações por que esse profissional passa e aprender com suas frustrações.

São elas que nos ajudam a ver o que se esconde por trás de *Ulysses*.

Notes

* As letras que acompanham o número das páginas referem-se às línguas das traduções citadas : Go alemão, I – italiano, F – francês, Sw – sueco, Sp – espanhol, P – português, D – dinamarquês. E foram traduzidas repectivamente: A – alemão, I – italiano, F-francês, S – sueco, E – espanhol, P – português, D – dinamarquês. (N. dos Ed.)

1. Jan Parandowski, "Begegnung mit Joyce," *Die Weltwoche* (Zürich), 11 February 1949.

2. Privatdruck. (Basel: Rhein Verlag, 1927).

3. (Zürich: Rhein Verlag. 1930). In subsequent editions the only claim made was "vom Verfasser autorisierte Übersetzung."

4. (Paris: La Maison des Amis des Livres, 1929). Later editions simplify the imprint: "traduction intégrale par Auguste Morel, assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valery Larbaud et l'auteur."

5. Letter to Claud W. Sykes, 10 February 1927*, Letters of James Joyce,* ed. Richard Ellmann (New York: Viking Press, 1966), III, 153-54. Madame Maria Jolas has informed me that Joyce also asked her husband, Eugene Jolas, to help check the translation but that he did not have the time necessary tor it.

6. See Breon Mitchell, "A Note on the Status of the Authorized Translation," *James Joyce Quarterly* 4,

Notas

1. Jan Parandowski, "Begegnung mit Joyce," *Die Weltwoche* (Zürich), 11 February 1949.

2. Impressão particular. (Basel: Rhein Verlag, 1927).

3. (Zürich: Rhein Verlag, 1930). Em edições subsequentes, a única declaração feita foi "vom Verfasser autorisierte Übersetzung" ("tradução autorizada pelo autor").

4. (Paris: La Maison des Amis des Livres, 1929). Edições posteriores simplificaram a nota: "traduction intégrale par Auguste Morel, assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valery Larbaud et l'aucteur".

5. Carta a Claud W. Sykes, 10 de fevereiro de 1927, *Letters of James Joyce*, ed. Richard Ellmann (New York: Viking Press, 1966), III, 153-154. A Senhora Maria Jolas informou-me que Joyce pediu a seu marido, Eugene Jolas, que ajudasse na revisão da tradução, mas, à época, ele não dispunha do tempo necessário para a tarefa.

6. Ver Breon Mitchell, "A note on the Status of the Authorized Translation", *James Joyce Quarterly* 4, no. 3

no. 3 (Spring 1967): 202-5; and Jack P. Dalton, "'Stately, plump Buck Mulligan in Djoytsch," *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 206-8.

7. Alan M. Cohn, ed., "Joyce's Notes on the End of 'Oxen of the Sun'," *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 198-99.

8. Samuel Beckett, "Dante... Bruno. Vico… Joyce," in *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (London: Faber and Faber, 1936), p. 14.

9. *Ulysses* (Basel: Rhein Verlag, 1927), I, 293. The phrase was changed to "wenn sie dumpf *grübelte"* (Go 298). lt is all very well to chuckle over what is actually a fairly well-known translator's trap, but in my somber studies I have now become less sure about the wrongness of the naïve error, or the correctness of the improvement. We may well question if Gerty MacDowell - insofar as the passage is a slanted transposition of her own thinking - is quite conscious and in control of the phrase as it is sandwiched in between two items of what looks like an interior scene: "as she mused by the dying embers in a brown study without the lamp" *(U* 354). The odd collocation tends to externalize the phrase in question and gives it a more spatial tone. Gerty seems to be a prey of language and its changeable applications. What should of rights connote emotional abstraction comes close to wallpaper, to decorative surrounding. Even in its historical sense, "in a brown study" seems pleonastically misapplied, coming close upon "mused." In another meaning, "apparent thought, but real vacuity" (as Brewer's classical *Dictionary of Phrase and Fable* defines the phrase), it would again be aptly characteristic but-awkwardly-not something Gerty would think of herself. Neither a somber mood nor a

(Spring 1967): 202-205; e Jack P. Dalton, "'Stately, plump Buck Mulligan' in Djoytsch", *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 206-208.

7. Alan M. Cohn, ed., "Joyce's Notes on the End of 'Oxen of the Sun'", *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 198-99.

8. Samuel Beckett, "Dante... Bruno. Vico... Joyce", em *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (London: Faber and Faber, 1936), p. 14.

9. *Ulysses* (Basel: Rhein Verlag, 1927), I, 293. A expressão foi modificada para "wenn sie dumpf *grübelte*" (A 298). É muito fácil rir quando o tradutor cai em uma armadilha bem conhecida como essa, mas meus melancólicos estudos me ensinaram a duvidar da incorreção do erro ingênuo, assim como da propriedade do retoque. Podemos perfeitamente questionar se Gerty MacDowell - já que o fragmento é uma transposição um tanto distorcida de seus pensamentos - tem consciência e controle da frase, que está imprensada entre duas referências a elementos que parecem pertencer ao interior de um cômodo: "as she mused by the dying embers in a brown study without the lamp" (*U* 354). A estranha combinação lexical confere à frase certa aspecto de exterior e um tom mais espacial. Gerty parece ser uma vítima da língua e dos seus usos instáveis. O que deveria evocar abstração emocional chega muito perto do papel de parede, da decoração de interiores. Mesmo em seu sentido histórico, "in a brown study" soa demasiadamente pleonástico, sobrepondse a "mused" [refletir, meditar]. Outra acepção de *brown study*, como "apparent thought, but real vacuity" [estado de aparente meditação ou reflexão, mas que é, na verdade, de ociosidade] (segundo definição do clássico *Dictionary of Phrase and Fable*, de Brewer), combinaria com o restante do trecho de forma bem con-

room done in brown would baffle a translator; but that uneasy hovering in between does. lf my feel of the passage is accepted, an adequate translation ought to include that touch of wrongness, and obviously can't. Quite apart from discontextual grace benefits of "a brown study" in Nausicaa, the chapter whose art is painting: a study is after all also "a sketched idea of a painter." Since Gerty`s former friend no longer rides in front of her house on his bicycle but has been called in by his father "to study," there is more tenuous reason for Gerty's study to become gloomy. Such excessive indulgence in the chapter's "studied attitude[s]" (see *U* 355) cannot be matched by translinguistic recreation.

What is of general and even positive import is that translators' errors magnify potentialities of the original, and are revealing. In some vital sense, Stephen's/Shakespeare's "lousy Lucy" *is* a woman, especially in the textual company she keeps, right before *'femme de trente ans'* and "first child a girl" (*U* 215). Events in Circe are also anticipated, and, conversely, Shakespeare's women actors were boys. *The appearance* too is worth translating. The educated italian version, emphatically masculine, "quel pidocchioso di un Lucy" (I 292), is faultless but deprives the name of its feminine air and does not incite the reader to further investigation.

veniente, mas daria à passagem um significado um tanto esdrúxulo, fora do esperado, pois exprime algo que Gerty não pensaria de si mesma. Se houvesse clareza quanto ao sentido como humor melancólico ou como cômodo de cor marrom, o trecho não causaria transtorno ao tradutor. O que complica a vida do tradutor é a incerteza do sentido que não se pode definir, que flutua entre uma opção e outra. Na hipótese de a minha percepção acerca do fragmento ser aceita, uma tradução adequada deveria incluir um toque de desacerto, o que, obviamente, é impossível. Longe de estar descontextualizado, "brown study" adiciona graça ao capítulo *Nausicaa*, cuja arte é a pintura: afinal, um *study* é também "um esboço do trabalho de um pintor". Uma vez que o antigo amigo de Gerty não passa mais de bicicleta em frente à sua casa por ter sido chamado por seu pai para "estudar", há uma razão mais sutil para que o estudo de Gerty fique mais triste. Essa indulgência excessiva de "studied attitude[s]" (ver *U*. 355) não pode ser igualada pela recriação 'translinguística'.

O que tem relevância mais geral e até positiva é que os erros dos tradutores ampliam as potencialidades do original e são reveladores. De certa forma, a "lousy Lucy" de Stephen/Shakespeare *é* uma mulher, sobretudo se forem considerados os elementos que ela toma por companhia no texto, aparecendo pouco antes de "*femme de trente ans*" e "first child a girl" (U 215). Alguns eventos do capítulo *Circe* também são antecipados e, diferentemente do que ocorre nesses eventos, as personagens femininas de Shakespeare eram representados no palco por garotos. Vale a pena traduzir também a *aparência*. A culta versão italiana, marcadamente masculina, "quel pidocchioso di un Lucy" (I 292), é impecável, mas priva o nome do seu traço feminino e não incita o leitor a pesquisar possíveis relações de sentido.

10. Arno Schmidt, *"Ulysses* in Deutschland, kritische Anmerkung zu einer Janmes-Joyce-Übersetzung," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 26, no. 249 (October 1957).

11. See the discussion of "built of breeze" *(U* 164) in the translation issue of *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 176-77

12. A Portrait of the Artist as a Young Man (New York: Viking Press, 1966), p. 217; *Jugendbildnis* (Zürich: Rhein Verlag, n.d.), p. 321.

13. Frank Budgen, *James Joyce and the Making of "Ulysses"* (Bloomington: Indiana University Press, 1960), p. 263.

14. "De Vertaling van Ulysses: lnterview mil J. Vandenbergh," *Utopia* (Eindhoven) (James Joyce Issue), 6 June 1969, p.11

15. Stuart Gilbert, *James Joyce's "UIysses"* (London: Faber and Faber. 1952), p. 193.

16. "De Vertaling van *Ulysses,"* p. 11.

17 . *Moral Essays,* Epistle 1.

18. Alfred Percival Graves, "Father O'Flynn" in *Irish Minstrelsy*, ed. H. Halliday Sparling (London: Walter Scott. n.d.), p. 330.

19. Giulio de Angelis. *Guida alla lettura dell'Ulisse di J. Joyce* (Milan: Lerilci Editori, 1961): John Vandenbergh. *Aantekeningen bij James Joyce's "Ulysses"* (Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij, 1969).

10. Arno Schmidt, "*Ulysses* in Deutschland, kritische Anmerkung zu einer James-Joyce-Übersetzung", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 26, no. 249 (October, 1957).

11. Ver discussão sobre "built of breeze" (*U* 164) na publicação sobre tradução da *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 176-77.

12. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Viking Press, 1966), p. 217; *Jugendbildnis* (Zürich: Rhein Verlag, n.d.), p. 321.

13. Frank Budgen, *James Joyce and the Making of "Ulysses"* (Bloomington: Indiana University Press, 1960), p. 263.

14. "De Vertaling van Ulysses: lnterview mil J. Vandenbergh," *Utopia* (Eindhoven) (James Joyce Issue), 6 June 1969, p.11

N. das T.: Ópera em três atos de Michael William Balfe (1808 – 1870), compositor irlandês, que estreou em outubro de 1857.

15. Stuart Gilbert, *James Joyce's "UIysses"* (London: Faber and Faber. 1952), p. 193.

16. "De Vertaling van *Ulysses,"* p. 11.

N. das T. : Refere-se a "Ay, there's the rub" em Hamlet, ato 3, cena 1. Na tradução de Silva Ramos, tem-se: "Eis onde surge o obstáculo" (W. Shakespeare, *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Abril Cultura, 1976. p. 108).

17 . *Moral Essays,* Epistle 1.

18. Alfred Percival Graves, "Father O'Flynn" in *Irish Minstrelsy*, ed. H. Halliday Sparling (London: Walter Scott. n.d.), p. 330.

19. Giulio de Angelis. *Guida alla lettura dell'Ulisse di J. Joyce* (Milan: Lerilci Editori, 1961): John Vandenbergh. *Aantekeningen bij James Joyce's "Ulysses"* (Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij, 1969).

20. *Letters of James Joyce,* vol. I, ed. Stuart Gilbert (New York: Viking Press, 1957), pp. 317-19, and my article "Seven against *Ulysses:* Joyce in Translation." *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 189.

21. Daniel Brody reported that Joyce "erklärte mir persönlich, dass er die deutsche Übersetzung für die beste halte, sie sogar an manchen Stellen seinem Original vorziehe." Quoted from *Frankfurter Allgemeine,* 5 November 1957, in *James Joyce Quarferly* 4, no. 3 (Spring 1967): 205.

22. Shortly after this essay was completed, two more European translations came out (and more have appeared since): *Ulysses,* translated inlo Dutch by John Vandenbergh (Amsterdam: Uitgerverij De Bezige Bij, 1969) (see note 14); *Ulisses,* translated into Polish by Maciej Slomczynski (Warsaw: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1969). The Danish translation by Mogens Boisen was heavily revised and republished in 1970: *Ulysses* (Copenhagen: Martins Forlag). These translations were widely reviewed and helped to reawaken interest in the various problems involved.

20. *Letters of James Joyce,* vol. I, ed. Stuart Gilbert (New York: Viking Press, 1957), pp. 317-19, and my article "Seven against *Ulysses:* Joyce in Translation." *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 189.

21. Daniel Brody relatou que Joyce "erklärte mir persönlich, dass er die deutsch Übersetzung für die beste halte, sie sogar an manchen Stellen seinem Original vorziehe" (esclareceu-me pessoalmente que considerava a tradução alemã a melhor, inclusive a preferia em algumas passagens ao seu original). Citado de *Frankfurter Allgemeine*, 5 de novembro de 1957, em *James Joyce Quarterly* 4, no. 3 (Spring 1967): 205.

22. Logo após a conclusão deste ensaio, mais duas traduções europeias apareceram (e outras mais surgiram desde então): *Ulysses*, traduzido para o holandês por John Vandenbergh (Amsterdam: Uitgerverij De Bezige Bij, 1969) (ver nota 14); *Ulisses*, traduzido para o polonês por Maciej Slomczynski (Warsaw: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1969). A tradução de Mogens Boisen para o dinamarquês foi exaustivamente revisada e relançada em 1970: *Ulysses* (Copenhagen: Martins Forlag). Essas traduções foram objeto de numerosas resenhas e ajudaram a renovar o interesse pelas diversas questões que suscitam.

Tradução de Luana Ferreira de Freitas &
Alessandra Ramos de Oliveira Harden
luanafreitas.luana@gmail.com / oliveira.ales@gmail.com

Fonte: Senn, Fritz.
Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation,
edited by John Paul RIQUELME, Baltimore and London,
The Johns Hopkins University Press, 1984, 225 pp.

FRITZ SENN é um dos nomes mais importantes dos estudos joyceanos no mundo. Estudioso da vida e da obra de James Joyce há mais de cinco décadas, Senn contribuiu de maneira decisive para conformar os estudos joyceanos tal como o conhecemos hoje, tendo ensinado na Europa e nos Estados Unidos, e influenciado diversos estudiosos com suas publicações, as quais incluem artigos, ensaios e livros. Fundou a *Zurich James Joyce Foundation* em 1985 com o intento de manter vivas a memória e a obra de Joyce. Uma de suas grandes contribuições à comunidade acadêmica é a sua vasta biblioteca, que conta com um acervo de mais de cinco mil volumes em que se encontram obras de Joyce em diversas edições – primeiras edições, edições ilustradas e etc –; inúmeras notas, rascunhos, correções e outros documentos redigidos pelo autor, referentes a quase todas as suas obras, disponíveis em fac-símile; um acervo de dezenas de traduções das obras de Joyce para mais de 40 idiomas; uma grande coleção de literatura secundária – como bibliografias, biografias, monografias, estudos comparativos e etc –; bem como toda sorte de material bibliográfico que se entende útil para os estudos joyceanos. Senn também participou ou participa dos conselhos editoriais dos mais importantes periódicos da área e nos anos 80, junto de Clive Hart, co-fundou o *A Wake Newslitter*, periódico dedicado ao estudo do *Finnegans Wake* que chegou aos 120 volumes. Tendo a linguagem do *Ulysses* e do *Finnegans Wake* como seu foco de pesquisa, Senn lançou luz sobre diversos pontos de dificuldade dessas obras. Segundo Wawrzycka (2010), uma importância capital dos estudos de Senn está na descoberta, por assim dizer, de que a escrita de Joyce "ensina" sobre a sua própria produção textual, de modo que os leitores das obras de Joyce as traduzem à medida que as lêem, princípio considerado como um dos princípios cardinais de leitura das obras do escritor irlandês. Suas reflexões a respeito desse ponto estão bem cristalizadas em duas de suas obras: *Dislocutions: Reading as Translation* e *Inductive Scrutinies*. Em reconhecimento aos seus feitos no universo joyceano, Senn recebeu um Doutorado Honoris Causa da *alma mater* do autor irlandês, a *University College Dublin*, no centenário do *Bloomsday*, em 16 de junho de 2004. Aqui o endereço do site da *Zurich James Joyce Foundation*: http://www.joycefoundation.ch/. Fritz Senn pode ser contatado pelo e-mail: fsenn-joyce@udena.ch.

Gustavo Althoff
gualthoff@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina