

BREVE VISITA AO BAR DO HOTEL ORMOND:
UMA ANÁLISE FRAGMENTÁRIA DE TRADUÇÕES
DA PARTE INICIAL DO EPISÓDIO “THE SIRENS”,
DE *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE



MARCELO TÁPIA

Resumo: O artigo tem por objetivo analisar fragmentos das traduções ao português da parte inicial do episódio “The Sirens”, de *Ulysses*, de James Joyce. Inicialmente é considerada a natureza metonímica de toda tradução, apontando-se, em seguida, as diferenças entre traduções que igualmente buscam corresponder ao original, e seu caráter complementar em relação às possibilidades de escolha que um texto oferece ao tradutor.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Literatura Irlandesa; Sereias; *Ulysses*; James Joyce.

Abstract: The article aims to analyze fragments of the Portuguese translations for the opening section of the episode "The Sirens", in James Joyce's *Ulysses*. Initially, it is considered the metonymic nature of translating; then, it is observed the differences between translations that equally seek to match the original, and their complementary character related to the possibilities of choices offered by the text to the translator.

Keywords: Translation studies; Irish Literature; Sirens; *Ulysses*; James Joyce.

Felizes os tradutores de Joyce? Há, em princípio, um sim: traduzir uma obra como *Ulysses* engrandece quem a enfrenta. Recriar um marco da literatura é constituir uma obra de referência. O time cada vez aumenta mais: vejam-se as várias novas traduções de obras do autor irlandês surgidas

em 2012 – felizes os leitores de língua portuguesa, que dispõem de um conjunto de opções em torno das mesmas fontes. Mas, em resposta à questão inicial, há, também em princípio, um não: o recompensador trabalho tem tudo de difícil, de árduo, de incerto, e permanecerá, sempre, “na berlinda”, objeto de comentários, análises, comparações, julgamentos. Empreender um esforço dessa envergadura, se traz frutos capazes até de influenciar a própria literatura de sua língua, assim como as práticas e métodos tradutórios, trará também um provável reexame constante dos resultados obtidos – isto poderá ser de grande valia aos estudos de tradução, pela natureza complexa da criação joyciana e pela complexidade que sua recriação inevitavelmente abrangerá.

Temos, aqui, quatro diferentes cantos de sereia de Joyce. Vozes díspares – cada uma com seu timbre, seu tom, seu modo –, ainda que tenham, todas, buscado corresponder proximamente ao texto de partida. O conjunto é exemplo modelar de um óbvio: cada tradução, por mais que queira “equivaler” ao “original”, será sempre uma composição de possibilidades assumidas e enfeixadas num todo que será único, com a relativa autonomia que lhe cabe¹. Regido pela escolha, o trabalho do tradutor se assemelha, por essa via, ao do criador: ambos optam, a cada passo, a cada ato, por uma entre outras possibilidades.

Como postula Maria Tymoczko², o processo de seleção próprio do tradutor será metonímico: o modo de ler o original e o “viés interpretativo” de quem traduz, os fatores condicionantes de seu pensamento, suas convicções acerca da literatura, da obra e da atividade de traduzir determinarão os critérios de escolha que propiciarão a obra. Esta será, portanto – assim se pode considerar – sempre *parcialmente* aproximada ao texto de origem. Esse referencial é útil para se aclarar que, uma vez parcial sempre, não haverá, nunca, tradução definitiva: as diferentes traduções serão únicas em suas qualidades, e, também, complementares em relação ao panorama de possibilidades que um texto encerra. E isto em duas mãos: os textos traduzidos também lançarão luz sobre o “original”, revivendo, modificando e ampliando o seu campo de significação, suas possibilidades de alcance semântico e estético³.

Esta será, assim, a tônica desta breve análise de um dos episódios de *Ulysses*⁴ nas traduções brasileiras de Antônio Houaiss⁵, Bernardina da Silveira Pinheiro⁶

¹ Nas palavras de Haroldo de Campos, “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”. CAMPOS, Haroldo de. “A tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 24.

² A menção visa a se adotar aqui, entre outros possíveis, um referencial teórico acerca do tema. Ver: TYMO CZKO, Maria. “The metonymics of translation”. In: *Translation in a postcolonial context*. Manchester: St. Jerome, 1999.

³ Evoque-se, a esse respeito, o pensamento de Walter Benjamin expresso em seu célebre ensaio “A tarefa do tradutor” (BENJAMIN, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers“ (1921). In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), objeto da reflexão de Jacques Derrida em sua texto “Torres de Babel”, dedicado ao artigo de Benjamin: “O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação: ‘Pois na sobrevivida, que não mereceria esse nome se ela não fosse mutação e renovação do vivo, o original se modifica. Mesmo para as palavras modificadas existe ainda uma pós-maturação’ [citação de W. B.]” (DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 38).

⁴ JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin, 1992.

⁵ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BREVE VISITA AO BAR DO HOTEL ORMOND

e Caetano Waldrigues Galindo⁷, e na tradução portuguesa de João Palma-Ferreira⁸: a convivência de escolhas díspares que dialogam por vias diversas com o texto joyciano. Para ensaiar essa tarefa, elegerei alguns pontos que me parecem mais representativos das diferenças, e, portanto, das diversas identidades de cada uma das recriações, que minimamente poderão ser entrevistadas por meio da soma de comentários.

Começemos com a primeira linha do texto, citando Joyce e os quatro tradutores:

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing. (Joyce)

Bronze com ouro ouviram os ferrocascos, açoferritinindo. (Houaiss)

O Bronze e o Ouro ouviram os cascos ferrados, a retinir em aço. (Ferreira)

Bronze ao lado de ouro ouviu o soar de aço dos ferrados cascos. (Pinheiro)

Bronze junto a ouro ouviu cascosferros, açonantes. (Galindo)

Nesse capítulo escrito à maneira de uma fuga musical (*fuga per canonem*), o motivo é o tema das sereias, encarnadas pelas garçonetes do bar do hotel Ormond (em Dublin), Miss Douce e Miss Kennedy, que, ao início, conversam atrás do balcão – uma bronzeada e, a outra, com cabelos dourados. Sendo um episódio em que linguagem verbal e música se aproximam, os variados sons (de fora e de dentro do bar) e sua repetição são elementos especialmente “significantes” do texto. Vistos sob essa óptica (ou “ótica” (relativa a orelha...)), destaca-se a alta concentração sonora da versão de Houaiss, que parece, mesmo, “sobrecorresponder” ao original, acentuando seu efeito. Em parte, isso se deve ao “radical” procedimento tradutório do filólogo, marcado pela criação de compósitos, com base na própria técnica joyciana que alcança seu ponto máximo no romance *Finnegans wake*. Ao mesmo tempo em que as palavras forjadas por Houaiss causam estranhamento e podem dificultar a imediata apreensão de seu significado – dificuldade que pode esvanecer-se com a progressão da leitura e a familiarização do recurso por parte do leitor –, sua plasticidade favorece (uma hipótese a se observar) o engendramento de relações entre som e sentido. No caso da frase inicial do episódio, se todas as traduções atendem à correspondência de significado com o texto em inglês, o tom das intensas sonoridade e musicalidade é privilegiadamente anunciado pela solução de Houaiss, em que pese a felicidade da forma “açonantes”, adotada por Galindo, que inclui “aço” e soa, metalinguisticamente, como “assonantes”.

A observar-se, no plano semântico, uma opção que distingue a tradução de Ferreira: a inclusão do artigo masculino antes de “Ouro” e “Bronze”, em concordância, portanto, com os metais assim denominados e, não, com as personagens

⁶ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

⁷ JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. de Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2012.

⁸ JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 1989.

MARCELO TÁPIA

femininas a que os nomes se referem. É evidente que a não inserção do artigo, adotada pelas demais traduções (à semelhança da frase joyciana) mostra-se mais adequada, por manter a ambiguidade da referência, sem o prejuízo de entendimento a que a solução de Ferreira pode levar.

O mesmo efeito acentuadamente sonoro-musical encontrado na primeira frase da tradução de Houaiss é conseguido especialmente por esse tradutor nas terceira e quarta frases:

*Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more. (J.)*

Taliscas, taliscando taliscas da polegunha crostuda, taliscas.
Hórrido. E ouro enrubeceu mais. (H.)

Lascas, a tirar lascas da pétrea unha do polegar, lascas.
Horrífico! E o ouro ruborizou-se ainda mais. (F.)

Lascas, arrancando lascas da unha rochosa do polegar, lascas.
Horrendo. E ouro corou ainda mais. (P.)

Lascas, tirando lascas de uma unha pedregosa, lascas.
Horrenda! E ouro mais corou. (G.)

Ainda que se crie o verbo “taliscar” a partir da pouco usual palavra “talisca”, e, na linha da composição de “palavras-valise” se faça “polegunha” e se use uma variante desconhecida de “crostosa” (enfática em sua incorporação do sufixo “-udo”⁹), a solução de Houaiss, marcada pela força sonora, não parece oferecer dificuldade de compreensão. As demais se assemelham, com variação de adjetivos usuais. Chama a atenção, contudo, a relação paronomástica presente nas versões de Pinheiro e de Galindo, entre “ouro” e “corou”.

Escolho destacar, na linha seguinte, as opções para “fifenote”:

A husky fifenote blew. (J.)

Uma vibrinota pífana assoprou. (H.)

Soou uma rouca nota de pífaro. (F.)

Uma nota rouca de pífaro soou. (P.)

Nota rouca um floreio um flautim. (G.)

Com exceção de Houaiss, que escolhe compor a palavra “vibrinota” para corresponder a “note” e a “husky”, todas as demais adotam “rouca” relativamente à última. Minha atenção se dirige, no entanto, às opções de correspondência com a palavra “fife”: em Houaiss, o substantivo “pífano” origina o adjetivo “pífana”; Fer-

⁹ Segundo o Dicionário Houaiss, “udo é suf. de 'abundância, excesso, característica aumentada’”. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BREVE VISITA AO BAR DO HOTEL ORMOND

reira e Pinheiro escolhem “pífaro”, sinônimo de “pífano”; Galindo usa “flautim”, numa sequência que, despreocupada com a correspondência “literal”, elimina o verbo “blow” (soprar, soar) para incluir o substantivo “floreio” (possível resultado do sopro), palavra que se associa sonoramente a “flautim”. Pode-se vislumbrar na frase de Galindo um verso eneassílabo, em ritmo ternário ascendente (ou seja, anapéstico), que lhe atribui especial teor melódico. No plano semântico, entretanto, ainda que o detalhe possa ser pouco significativo, muda-se a referência de instrumento: o pífaro é bem diverso de um flautim... Um minúsculo indício da maleabilidade vocabular com que o tradutor pode operar, visando, possivelmente, ao resultado estético-sonoro.

Observe-se, de modo geral, com base nas poucos fragmentos vistos, a tendência mais explicativa, normalizadora e “decompositora” (em relação às palavras resultantes de combinações segmentares) da tradução de Ferreira (de modo mais flagrante), e da tradução de Pinheiro, em relação às demais, podendo-se reiterar, já, que o texto de Houaiss se distingue pelo avesso: a anunciada “radicalidade” do procedimento de síntese por ele perseguido.

Em seguida, a heterogeneidade de opções sugere o amplo terreno de variação em que opera a tarefa tradutória:

Blew. Blue bloom is on the. (J.)

Assoprou. Azul afloração ficou sobre. (H.)

Soou. Azul flor. (F.)

Soou. Brumoso Bloom no. (P.)

Floreio. Afloram flores no (G.)

Note-se, de início, a escolha diferenciada de Pinheiro em privilegiar, na dubiedade da palavra “bloom” (verbo – florescer, florir¹⁰ – e nome do personagem central do romance), a referência a Leopold Bloom, mantendo-a em inglês e utilizando letra maiúscula para caracterizá-la como nome próprio: nos frequentes momentos em que ocorre ambiguidade de sentido, o tradutor quase sempre se obrigará a optar por uma das alternativas¹¹. Galindo vale-se novamente do substantivo “floreio” em lugar do verbo, clareando a opção pela cadeia musical de semelhanças fônicas que se mostra na associação com a frase anterior: agora se evidencia que a opção por “floreio” embute paronomasticamente a referência a “flor” e a “florir”, e, portanto, a “bloom” (ou “Bloom”), o que indica os diferentes elementos considerados na elaborada estratégia de recriação do tradutor. Comente-se, na tradução de

¹⁰ HOUAISS, Antônio (editor). *Dicionário inglês-português*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

¹¹ Lembre-se, nesse sentido, o estudo de Jacques Derrida, em que o ensaísta refere-se à expressão “he war”, presente em *Finnegans wake*, como uma espécie de símbolo de ambiguidade e múltipla significação. Ver: DERRIDA, Jacques. “Duas Palavras por Joyce” (trad. Regina Crisse de Agostinho). In: *riverrun – ensaios sobre James Joyce* (org. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Ferreira, a inexistência de algo que corresponda ao segmento “is on the”, que termina de modo interruptivo a frase de Joyce, sugerindo sua continuidade apesar do ponto final: a supressão tem efeito normalizador, assim como, de outro modo, o tem a eliminação do ponto final na versão de Galindo, que fornece a expectativa de prosseguimento.

Em outra frase, pouco mais adiante, a provável dubiedade de significação e as escolhas díspares por ela geradas também se exibem: em correspondência à palavra “Idolores” (na sequência “Trilling, trilling: Idolores”), Houaiss emprega “Eudolores”, enquanto os demais mantêm a palavra original, “Idolores”. Evidentemente, a primeira solução se baseia na interpretação do “I” inicial como “eu”, desprezando a palavra “Idol” (ídolo) passível de ser identificada como parte de “Idolores”, provável motivo da opção dos três tradutores por seu uso.

Examinemos, também rapidamente, o trecho imediatamente seguinte do episódio, que nos fornece novas observações sobre escolhas diante da ambiguidade de significação:

Peep! Who’s in the ... peepofgold?
Tink cried to bronze in pity. (J.)

Pipi! Quem está no... pipidouro?
Tlim tiniu a bronze em pena. (H.)

Espreita! Quem está no... espreitadouro?
Tinc bradou ao Bronze apiedada. (F.)

Pipilo! Quem está no... pipilodeouro?
Retinido bradou para bronze com pena. (P.)

Cadê! Quem está no... cadouro?
Sino a bronze apiedada chorava. (G.)

Tratemos, de início, da primeira palavra, “peep”, e das opções em português a ela “equivalentes”. Entre seus significados, encontram-se “pio, pipio, pipilo; olhadela, espreitada, espiadela, olhar furtivo [...]”¹². Ainda que “pipi” lembre primeiramente “urina” ao leitor brasileiro, um dos significados da palavra é “voz para chamar galináceos / vocábulo onomatopaico, provavelmente com base em pio”¹³; o tradutor escolhe, portanto, um termo fonicamente semelhante ao original, de significação ambígua, que encerra a denotação correspondente a “peep” e, ao mesmo tempo, pode sugerir um olhar furtivo a uma situação íntima. Os demais optam ou pelo sentido de “espreita” (e de tentativa de obter informação pela espiadela, caso do coloquial “cadê” usado por Galindo) ou de “pipilo”, adotado por Pinheiro. Note-se, entre as palavras neológicas, feitas à imagem de “peepofgold”, a forma “cadouro”, criada a partir de cadê e ouro, que causa menos estranheza, soando como se fosse preexistente e favorendo a fluidez da sequência – que novamente sugere um verso de efeito musical: além de conter aliterações, é claramente cadenciado, por

¹² HOUAISS, op. cit., 1982.

¹³ HOUAISS, op. cit., 2001.

BREVE VISITA AO BAR DO HOTEL ORMOND

combinar um segmento binário ascendente (iambo) e dois ternários (anapestos). A solução de Galindo faz par com a de Houaiss na musicalidade associada à concisão. Na frase seguinte, o nome “Tink”, aparente segmento onomatopaico de “Tinkle” (tinido, retintim, tilintido)¹⁴, é correspondido ora por sua simples transcrição (Tinc), ora pela re-produção de onomatopeia compatível com seu sentido (Tlim), marcando o procedimento de associação paradigmática, ora pelo sentido – que também sugere teor onomatopaico – (Retinido) ou outra associação por contiguidade, metonímica (Sino).

Ainda mais resumida e rapidamente, mencionem-se, a seguir, algumas opções relativas a certas palavras ou passagens.

A tendência normalizadora e “decompositora” de Ferreira evidencia-se uma vez mais em sua tradução de “Longindying call”: “Invocação a morrer lenta”; para a mesma sequência, os demais tradutores escolhem compósitos: “Lentimorrente apelo” (H.), “Chamado longoagonizante” (P.), “Chamado lentofalecente” (G.). Para equivaler a “decoy” (chamariz, isca, engodo)¹⁵, todos os tradutores escolhem “chamariz”, à exceção de Houaiss, que usa “engano”, cujo significado pode ser “ardil” e, mesmo, “artefato para atrair peixe”¹⁶, embora pareça, primeiramente, perder o sentido de “isca”. As escolhas relativas à sequência “But look: the bright stars fade” são reveladoras de certos aspectos das traduções: Houaiss opta por forma ao mesmo tempo normativa e coloquial, acentuando a função conativa (dirigida à segunda pessoa do singular), com a exclamação – “Mas olha! As estrelas brilhantes fenecem”; Ferreira adota a segunda pessoa do plural, atribuindo à frase teor mais elevado, e antepondo o adjetivo, recurso “literarizante” – “Mas olhai: desvanecem-se as brilhantes estrelas”; Pinheiro assume tom mais coloquial, não realizando a semelhança fônica entre “olh” e “brilh” – “Mas veja: as estrelas brilhantes empalidecem; Galindo recorre ao possível plural, usando também o ponto de exclamação, e compondo mais uma vez uma sequência dotada de musicalidade e cadência, pela sucessão acentual (um “pé” binário e três ternários) – “Mas olhem! Fenecem os astros brilhantes”. A fim de corresponder a “Notes chirruping answer”, Houaiss emprega a enfática forma onomatopaica “Notas cricricrilando resposta”, enquanto os demais recorrem a verbos existentes, ainda que com alguma sugestão de onomatopeia: “Notas trinando resposta” (F.), “Notas respondem chilreando” (P.) e “Notas trilando resposta” (G.). Em sua tradução da frase “Jingle jingle jaunted jungling”, Galindo não faz alusão ao possivelmente vislumbrado termo “jaunting-car” (cabriolé irlandês)¹⁷: “Tine, tine, ginga tinindo”, enquanto os demais tradutores incorporam tal sentido em suas versões: “Ginga sege ginga seginha” (Houaiss); “Tine retine carrinho a retinir” (F.); “Tilintar tilintar cabriolé tilintando” (P.). A disparidade de opções em relação a Bloom e flor permanece nas opções para “Jingle. Bloo”: “Ginga. Flô” (H.); “Retine. Flor” (F.); “Tilintar. Bloo” (P.) e “Tine. Bloo” (G.). Nítidas diferenças de interpretação do mesmo vocábulo aparecem nas versões para “pad”, na frase “Deaf bald Pat brought pad knife took up”: “forro” (H.); “capa”

¹⁴ HOUAISS, op. cit., 1982.

¹⁵ Idem.

¹⁶ HOUAISS, op. cit., 2001.

¹⁷ Idem.

MARCELO TÁPIA

(F.); “bloco” (P.); “lousa” (G.). Reveladora é a diversidade de soluções para a palavra “Hissss” (“hiss: sibilo, silvo”)¹⁸: “Hisss” (H.); “Ssss” (F.); “Vaia” (P.); “Ssssilvo” (G.) – note-se que, enquanto as duas primeiras opções são apenas onomatopaias, a terceira é apenas semântica, e a última é a única a associar a correspondência semântica à onomatopaiica, numa junção feliz.

Muitos outros exemplos, no fragmento inicial deste episódio particularmente rico de recursos sonoro-rítmico-musicais e de relações entre som e sentido, poderiam ser objeto de observação neste breve estudo. No entanto, nas dimensões previstas, buscou-se evidenciar a pluralidade e a complementaridade de opções tradutórias, integrantes de totalidades particulares que sempre poderão conviver no panorama de ausência de verdade e de fixidez que caracteriza a linguagem, a criação e a tradução.

Marcelo Tápia

marcelotapia@superig.com.br

*Poeta, doutor, diretor da ‘Casa Guilherme de Almeida –
Centro de Estudos de Tradução Literária’, São Paulo*

¹⁸ Idem.