

EDIÇÃO ESPECIAL JAMES JOYCE

QOORPUS

ISSN 2237-0617

VOLUME 14

NÚMERO 3

OUTUBRO 2024



PGLIT/UFSC

QORPUS

VOLUME 14 NÚMERO 3

OUT 2024

ISSN 2237-0617

Qorpus é um periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina

Editora-chefe

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

Editores-associados

Aurora Bernardini (USP)

Sérgio Medeiros (UFSC)

Editores-adjuntos

Ane Girondi (UFSC)

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Willian Henrique Cândido Moura UFSC)

Conselho editorial

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)

Álvaro Silveira Faleiros (USP)

Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)

Andréia Guerini (UFSC)

Angelica Micoanski Thomazine (UFMS)

Clélia Mello (UFSC)

Donaldo Schüler (UFRGS)

Fábio de Souza Andrade (USP)

Larissa Ceres Rodrigues Lagos (UFOP)

Lúcia Sá (University of Manchester)

Luci Collin (UFPR)

Malcom McNee (Smith College)

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC/UFC)

Marília Librandi Rocha (Princeton University/Diversitas-USP)

Myriam Correa de Araujo Avila (UFMG)

Nora Margarita Basurto dos Santos (Universidad Veracruzana)

Odile Cisneros (University of Alberta)

Patrick O'Neill (Queen's University)

Piotr Kilanowski (UFPR)

Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Walter Carlos Costa (UFSC/UFC)

Organizadores da Edição especial “James Joyce”

Vitor Alevato do Amaral (UFF) - editor convidado

Jaqueline Bohn Donada (UTFPR) - editora convidada

Diagramação e Edição

Ane Girondi (UFSC)

Publicação Eletrônica

Willian Henrique Cândido Moura (UFSC)

Projeto Gráfico

Vássia Vanessa da Silveira (UFSC)

Imagem da Capa

Sérgio Medeiros (UFSC)

<http://qorpuspget.paginas.ufsc.br>

www.facebook.com/revistaqorpus

QORPUS

VOLUME 14 NÚMERO 3

OUT 2024

ISSN 2237-0617

SUMÁRIO

Apresentação

Apresentação	11
---------------------------	-----------

Vitor Alevato do Amaral

Jaqueline Bohn Donada

Ensaio

Para além da Ilha dos Cisnes: Joyce, Beckett e o(s) modernismo(s)	15
--	-----------

Fábio de Souza Andrade

Artigos

Beckett, o movimento surrealista e memória Joyciana.....	33
---	-----------

Larissa Ceres Rodrigues Lagos

Fluxo: em busca do tempo em <i>Finnegans Wake</i>.....	55
---	-----------

Luisa L. S. de Freitas

James Joyce e Ezra Pound	69
---------------------------------------	-----------

Elisa Abrantes

Descolonizando mentes.....	85
-----------------------------------	-----------

Tarso do Amaral de Souza Cruz

O jovem artista, seu retrato e o “Deus da criação”: uma leitura dos modos e jogos miméticos em <i>Um retrato do artista quando jovem</i>.....	95
--	-----------

Luiz Henrique Raelle Braga

Ravel Paz

Devouring Hometowns: James Joyce’s Dublin and Dalton Trevisan’s Curitiba.....	107
--	------------

Priscila Célia Giacomassi

Leopold Bloom, professor: o mestre ignorante e sua metempsicose123

Victor Fermino da Silva

As traduções brasileiras do espectro de Hamlet em *Ulysses*.....135

Pedro Luis Sala Vieira

Dora García's Documentary Film *The Joycean Society* (2013)149

Sarah Késenne

Traduções

Cartas de Joyce a Antheil: uma amizade musical.....173

Tradução de Luis Henrique Garcia Ferreira

A cegueira dos ciclopes. Trecho de uma tradução em andamento de *Ulisses*.....183

Tradução de Diego Aguiar Vieira

Srta. Dias na Rua XV. Um conto de Virginia Woolf.....193

Tradução de Guilherme Lunelli

Isabela Wapenik

Miguel Martini

Resenhas

***Ulysses*, de Nicolas Mahler. Adaptação do romance de James Joyce. Tradução de Alexander Booth205**

Lielson Zeni

***Penelope*: o romance ironicamente épico de Alice Sampaio e a perspectiva feminina inspirada em *Ulysses*213**

Graziela C. Drago

Entrevistas

Entrevista com Sara Benvenuto, diretora de *Válvula*, curta-metragem inspirado em “Eveline”, de James Joyce221

Jaqueline Bohn Donada

Vitor Alevato do Amaral

Interview with Tamar Gelashvili, Georgian Translator of *Finnegans Wake*233

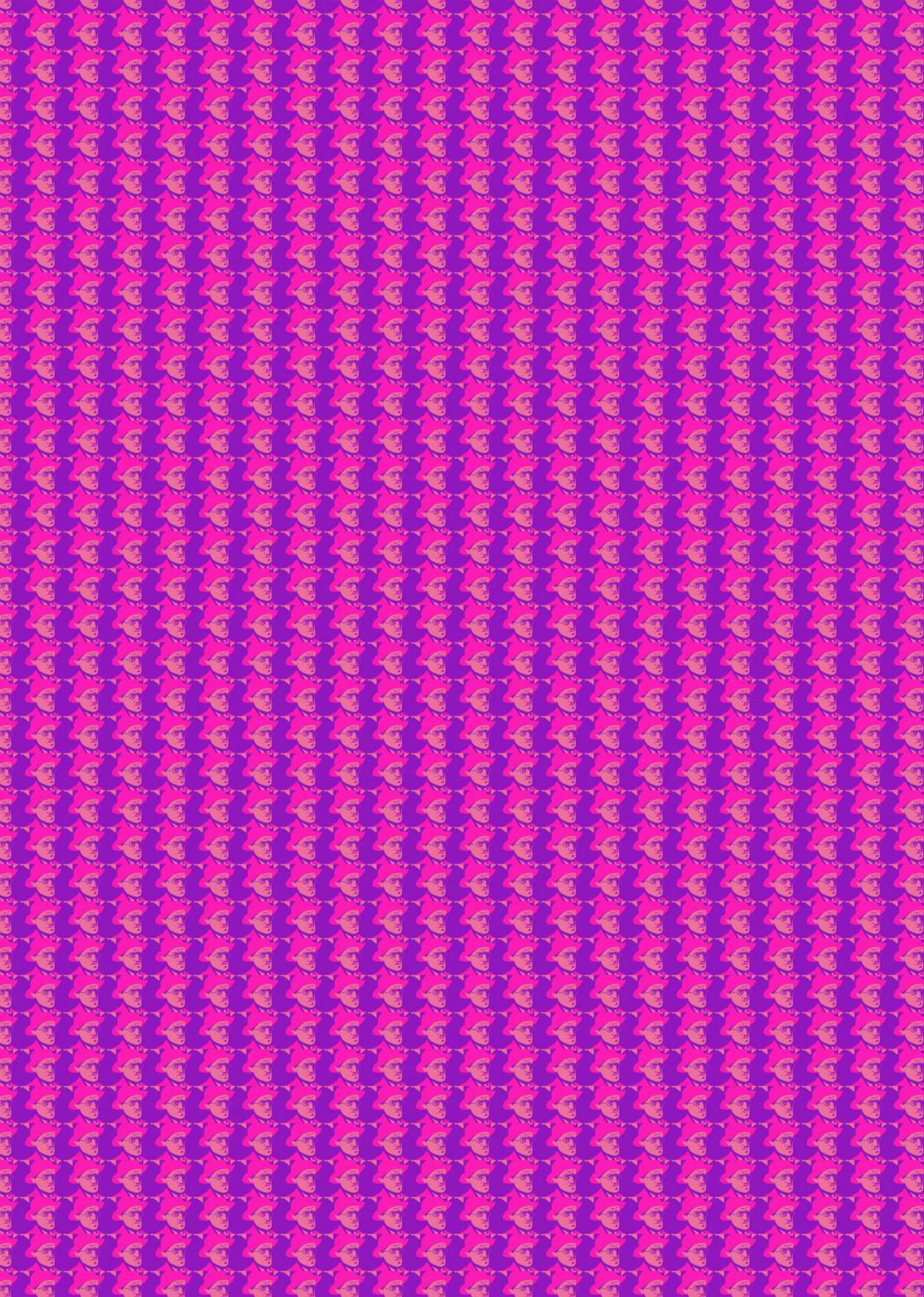
Luis Henrique Garcia Ferreira

Interview with Mario Murgia.....249

Vitor Alevato do Amaral

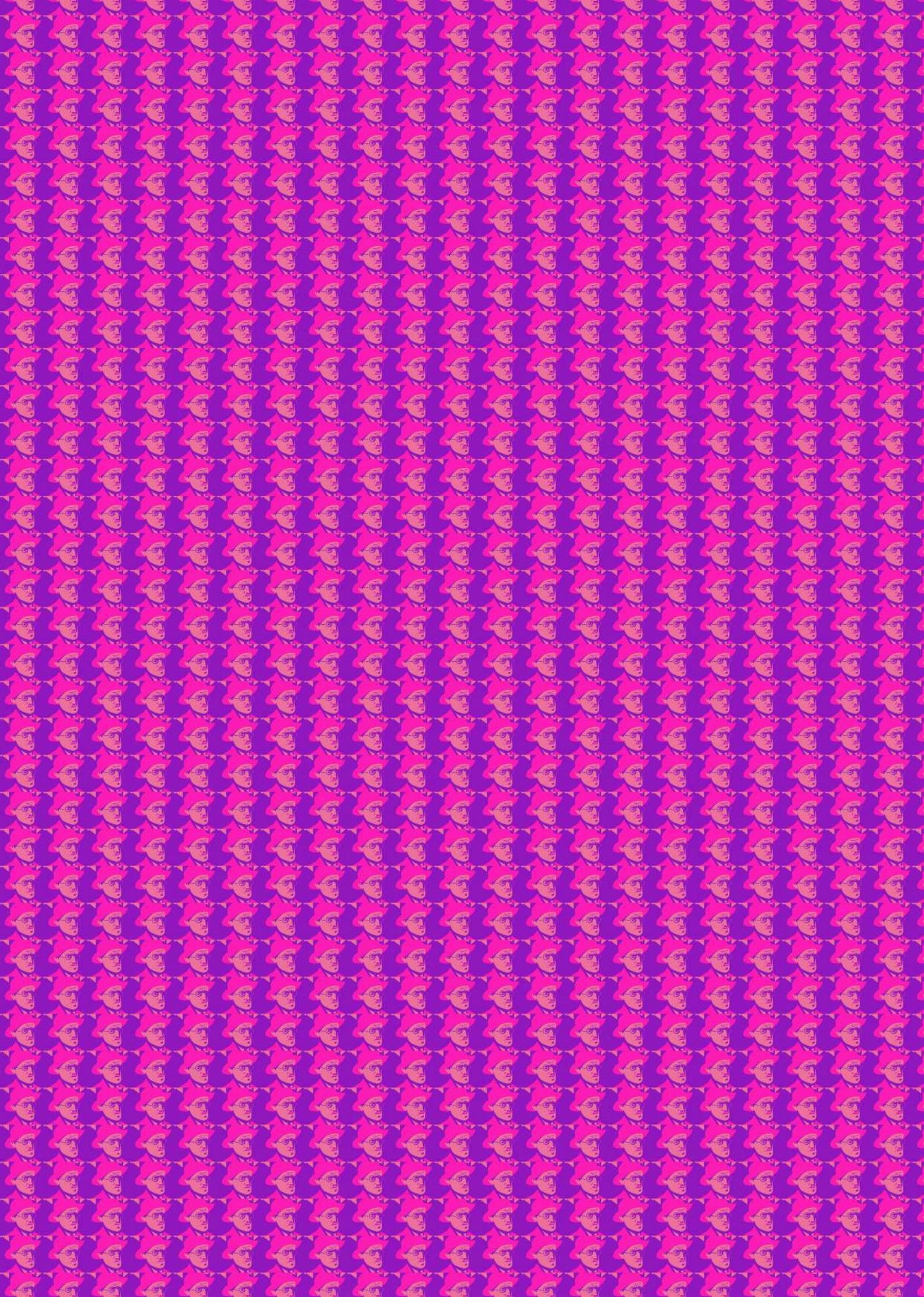
Entrevista com Sam Slote / Interview with Sam Slote253

Victor Fermino da Silva



APRESENTAÇÃO





Apresentação

Temos muito prazer em apresentar a vocês o terceiro número especial sobre James Joyce da revista *Qorpus*. Muitos dos trabalhos desta edição são fruto de apresentações feitas durante o III Workshop in Progress do Grupo de Pesquisa Estudos Joycianos no Brasil. Sentimo-nos felizes por saber que o referido grupo, agora completando seis anos de existência, tem cumprido sua missão de congregar pessoas que pesquisam diretamente a obra joyciana ou temas que se relacionam com ela.

Esta edição conta com um ensaio, dez artigos, quatro entrevistas (uma delas em vídeo), três traduções e duas resenhas. São trabalhos de origem nacional ou internacional que dão conta da diversidade de pontos de vista existentes sobre a obra de Joyce, muitos pautando-se na intersecção de temas, da tradução à descolonização, passando pela relação de Joyce com outros importantes nomes do modernismo anglófono.

O ensaio de Fabio de Souza Andrade trata da relação entre Joyce e Samuel Beckett, dois irlandeses de duas gerações diferentes, em termos de proximidade e distância, admiração e rebeldia.

Abrimos a seção de artigos com uma aproximação entre Joyce e Samuel Beckett através do viés surrealista que se insinua em momentos de suas obras. Larissa Lagos conduz uma reflexão sobre o papel de Joyce na forma como a crise da linguagem se manifesta nos escritos de Beckett. Da implosão da linguagem beckettiana, passamos à fluidez do tempo em *Finnegans Wake* (1939). Luisa Freitas defende a abertura à incerteza na leitura do mais controverso texto de Joyce. Em seguida, Elisa Abrantes aborda outro aspecto da polêmica obra ao analisar a troca de correspondências de Joyce com Ezra Pound no período de 1925 a 1927. A autora observa o mal-estar que se estabeleceu entre os dois escritores justamente em razão do *Work in Progress* de Joyce.

Disso, passamos a uma aproximação entre a produção ensaísta de Joyce e a do autor queniano Ngũgĩ wa Thiong'o. Tarso Cruz reflete sobre perspectivas anticoloniais convergentes no pensamento dos dois autores e trata da problemática questão do papel da língua inglesa em contextos de colonização. Em seguida, Ravel Paz e Braga e Luiz Henrique Rael Braga nos conduzem por uma análise do personagem Stephen Dedalus e da estrutura narrativa de *Um retrato do artista quando jovem* (1916) a partir da teoria dos modos miméticos do canadense Northrop Frye.

Passamos, então, a um passeio por duas cidades: a Dublin de James Joyce e a Curitiba de Dalton Trevisan. Priscila Giacomassi as analisa em seu potencial simbólico de representação das ânsias dos personagens que por elas circulam. Victor Fermino da Silva,

em seguida, elege um desses personagens, Leopold Bloom, para construir uma discussão sobre uma possível pedagogia joyciana. O autor investiga o que sugere ser uma representação da própria natureza da didática através do protagonista de *Ulisses* (1922).

Por fim, chegamos à tradução e ao cinema. Pedro Luis Sala Vieira reflete sobre as traduções, para o português brasileiro, de inúmeras passagens em que William Shakespeare aparece em *Ulisses*, de forma a verificar como três diferentes tradutores lidaram com essas referências ao bardo. Sarah Késenne, por sua vez, discute a filmagem de uma sessão de leitura de *Finnegans Wake* na Fundação James Joyce de Zurique por Dora Garcia no documentário *The Joycean Society* (2013). A autora discute os possíveis significados políticos do documentário em questão.

Passando às entrevistas, Jaqueline Bohn Donada e Vitor Alevato do Amaral apresentam o resultado da longa conversa que tiveram com a cineasta e professora Sara Benvenuto, diretora de *Válvula* (2017), curta-metragem de inspiração joyciana. Já Luis Henrique Garcia Ferreira propõe interessantes perguntas a Tamar Gelashvili, tradutora de *Finnegans Wake* para o georgiano. O tradutor e professor Mario Murgia foi entrevistado por Vitor Alevato do Amaral e falou sobre sua participação no projeto de tradução colaborativa de *Dublinenses* (1914) para o espanhol, a primeira tradução mexicana dos contos de Joyce. A quarta entrevista, com o professor Sam Slote, foi gravada por Victor Fermino da Silva no Trinity College durante sua temporada em Dublin como estudante de doutorado.

Este volume traz também duas resenhas. A primeira é de Lielson Zeni, que reseñhou a adaptação de *Ulysses* feita pelo quadrinista austríaco Nicolas Mahler. A segunda coube a Graziela C Drago, que apresenta *Penélope*, de Alice Sampaio, um projeto de inspiração joyciana ambicioso que pretendia construir uma leitura feminista de Penélope em dez volumes, mas foi interrompido após o segundo.

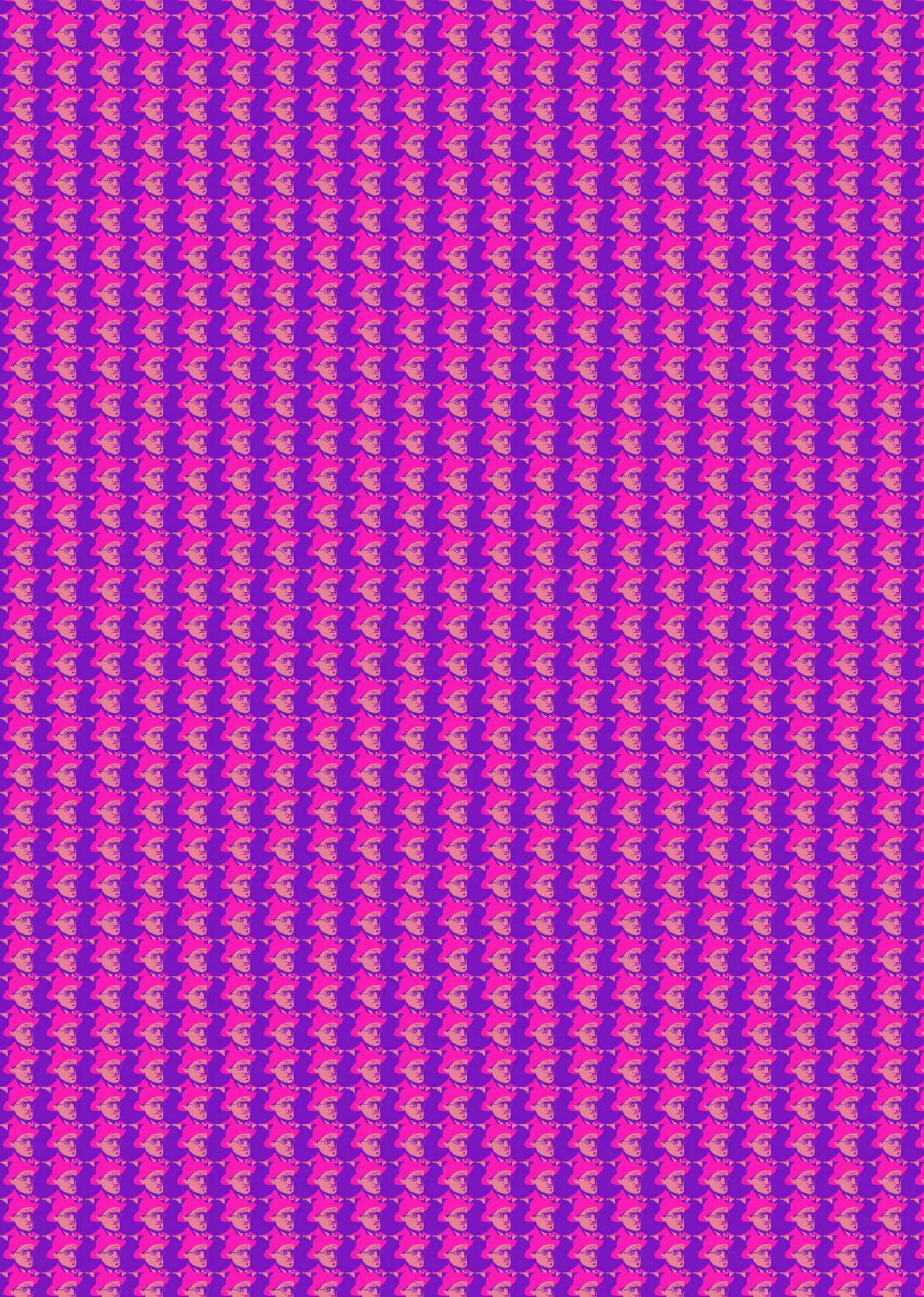
Por fim, mas em nada menos importantes, as traduções. Luis Henrique Garcia Ferreira traduziu cartas de Joyce ao músico George Antheil, que chegou a começar a compor uma “ópera elétrica” inspirada em “Cíclope”. Por falar nele, “A Cegueira dos Ciclopes” é a tradução de um excerto desse episódio de *Ulysses* traduzido por Diego Aguiar Vieira. Guilherme Lunelli, Isabela Wapenik e Miguel Martini, três estudantes de graduação, aventuraram-se a traduzir o conto de Virginia Woolf “Mrs Dalloway in Bond Street”, situando-o em Curitiba. O resultado é o divertido “Srta. Dias na Rua XV”.

Esperamos que aproveitem.

Vitor Alevato do Amaral & Jaqueline Bohn Donada

ENSAIO





Para além da Ilha dos Cisnes: Joyce, Beckett e o(s) modernismo(s)¹

Fábio de Souza Andrade²

Universidade de São Paulo

Resumo: A mescla entre respeito e rebeldia que marca a relação entre o inventor moderno de Ulisses e o criador de Godot, último modernista, não se resume aos decantados rastros textuais que a documentam; este artigo aborda este par/ímpar a partir de princípios estéticos centrais de suas poéticas, comunicantes e divergentes pensando algumas das implicações cruciais que tiveram nos vários modernismos europeus do século XX.

Palavras-chave: Joyce, Beckett, Petit Sot, Modernismo

A mescla entre respeito e rebeldia que marca a relação entre o inventor moderno de Ulisses e o criador de Godot, último modernista, não se resume aos decantados rastros textuais que a documentam: o caco beckettiano incorporado ao *Finnegans Wake*, Beckett emprestando olhos e mão de escriba a Joyce quase cego; o célebre ensaio que o jovem dedica ao *Work in Progress* do mentor (“Dante...Bruno.Vico..Joyce”), eco da cumplicidade manifesta também no cifrado poema-acróstico “Home Olga”; o chapéu com endereço certo, joyceano, que descansa em cena no *Improviso de Ohio*. Do lado beckettiano, seria fácil prolongar este roteiro de acerto de contas com o pai artístico imaginário (versão da história literária como guerra santa edipiana que notabilizou Harold Bloom, mas nada estranha a Joyce) através de inúmeras outras passagens, na ficção e no teatro. É o caso, por exemplo, de um extenso monólogo do romance *Watt*, em que Arsene, provável substituto de uma figura paterna (Joyce?), dirige-se ao personagem título do romance, por sua vez, assimilável à figura de Beckett, numa cena epifânico-paródica de iniciação filosófico-literária. Não será este o caminho deste artigo, contudo. A intenção é tratar deste par ímpar a partir de princípios estéticos centrais de suas poéticas comunicantes/divergentes e as implicações cruciais que tiveram na multiplicação das várias vertentes modernistas europeias.

Samuel Beckett viveu uma crise aguda no miolo dos anos 1930. Foram para ele anos agitados na vida pessoal e decisivos na literária, ocasião da sua ruptura com um mo-

¹ Apresentado nesta versão no III Workshop in Progress (Estudos Joycianos no Brasil), realizado na UFSC, em Florianópolis, entre 21 a 23/06/2023, este artigo deve ao texto apresentado sob forma de aula em 17/04/2023, como parte das exigências para a obtenção do título de Professor Titular em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo.

² Fábio de Souza Andrade é professor titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, autor de *O Engenheiro Noturno: a Lírica Final de Jorge de Lima* (Edusp, 1997) e *Samuel Beckett: o Silêncio Possível* (Ateliê, 2001), entre outros. Crítico literário e ensaísta, colaborou com o *Jornal da Tarde*, O Estado de S. Paulo e foi colunista da *Folha de São Paulo*. Da obra de Samuel Beckett, traduziu as peças *Esperando Godot* (Companhia das Letras), *Fim de Partida e Dias Felizes* (Cosac Naify), os romances *Murphy e Watt* (Companhia das Letras), e a coletânea de ensaios *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático* (Globo). Lidera o Grupo de Pesquisa Samuel Beckett USP/CNPq. E-mail: fsouza@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4439-2179>

delo heroico do alto modernismo no qual, relativamente retardatário, o então protegido de Joyce figurou com brilho de discípulo rebelde e resistente, insisto, ainda que algo ofuscado e secundário. Tempo ainda do esboço das premissas e balizas de um novo programa estético-negativo, do menos-que, desenvolvido com rigor apenas ao longo das décadas seguintes, de impasse em impasse, converteu-o, no que um biógrafo, Anthony Cronin, chamou de “o último modernista”, referência e contrarreferência incontornável para a continuidade do projeto moderno ao longo do século XX. A riqueza de materiais inéditos que os estudos beckettianos recentes têm produzido sobre o período (cartas, inéditos, cadernos de notas) abriu novas perspectivas sobre aspectos pouco claros deste lance crucial na literatura do século XX que remonta àqueles anos: a virada estilística beckettiana rumo a um empobrecimento voluntário de sua literatura que se desdobra na sua surpreendente adoção do francês como língua literária no pós-guerra. A este passo, em que a sombra onipresente de Joyce representa papel decisivo, passo a me ater.

É preciso assinalar que há correspondências notáveis entre a curva do amadurecimento pessoal do autor de *Godot* nos anos 30 e um desenho mais geral da derivação/desdobramento do impulso modernista originário em vários modernismos, correntes em concorrência relativamente fraterna. Sustento que ambos os processos são postos em movimento por um componente comum: a ojeriza moderna ao que de canônico e prescritivo o marco clássico e estrito dos gêneros literários abriga. Diria ainda que o percurso beckettiano reflete também o lugar privilegiado do simples, da simplificação enquanto procedimento nuclear de uma vontade radical de renovação na arte moderna. Espelhada em ponto miúdo, no labirinto de tentativas e erros que caracteriza a crise e a criação beckettiana naqueles anos, enxergo, portanto, os passos da invenção de uma resposta pessoal – tateante, provisória, mas exemplar e de longa repercussão em seu incabamento, congênito e assumido – a duas das demandas mais centrais na história do(s) modernismo(s) europeu(s): o gosto potencializado pela ruptura dos gêneros e a ideia do simples como vetor do novo.

Talvez não seja a pior das escolhas abordar a questão *in media via*, examinando o concentrado de uma pílula poética, composta por Beckett, muito provavelmente, em 1932, e publicada em 1934, no âmbito, portanto, deste momento chave a que me referia; trata-se de uma quadra em que o irlandês se ocupa do tema – por múltiplas razões, transitórias e datadas inclusive, bastante espinhoso para ele então – da erudição, dos constrangimentos e determinações que a vida institucionalizada impõem ao espírito humano em confronto com a promessa de liberdade e reivindicação de autonomia que arte e imaginação parecem resguardar.

Gnome

*Spend the years of learning squandering
Courage for the years of wandering
Through a world politely turning
From the loutishness of learning.*³

A concisão simétrica do quarteto, apoiado nas rimas pobres e pálidas em gerúndio, parece muito bem ajustada ao clichê do minimalismo que hoje associamos a Beckett, tanto quanto o título que a anuncia. “Gnoma”, assim como “gnome”, a forma inglesa, remetem à agudeza lapidar e contida dos aforismas (carregando ainda, no original, fumos tectônicos, uma alusão algo ruidosa e mística aos anões mágicos, os gnomos). Se na poesia beckettiana do pós-guerra, o gosto pela fórmula aforismática retornará com força tanto nas traduções em verso das máximas do moralista francês setecentista Nicholas Chamfort que compõem o volume *Long After Chamfort (Muito Depois de Chamfort)*, quanto na simetria enxuta, enganosamente distendida, das *Mirlitonnades (Gaiteados)*, o gosto pela potencialização da brevidade e intensidade tampouco é totalmente estranho ao restante da produção lírica do jovem Beckett, o “Beckett before Beckett”. Aparece com relativo destaque, por exemplo, já na poesia inglesa, em *Echo’s Bones and Other Precipitates (Ossos de Eco e Outras Precipitações, 1935)* coletânea de 13 poemas que Beckett salvou entre 26 possíveis, cujo título alude à ninfa mitológica, reduzida à materialidade mínima de um lamento sonoro. Nestes anos, contudo, a concisão sem rodeios está longe de ser predominante, não o sendo nem mesmo em *Echo’s Bones and Other Precipitates* como um todo, onde se restringe ao poema que abre a plaquete – “The Vulture” (“O Abutre”) – e aos dois finais, “Da tagte es” e aquele que dá nome ao livro, encerrando-o.⁴

Os demais seguem um ritmo narrativo e expansivo, repletos de alusões e vazados em um estilo disruptivo, multilíngue e colorido, típicos de certo modernismo heroico em diálogo intrincado (e paródico) tanto com a tradição, quanto com aspectos obscuros da biografia do artista em formação. Neles, Beckett paga tributo a formas provençais (os “Enueg”, a “Alba”), à fantasia romântica das meditações noturnas, deambulações urbanas em que os desacertos entre o eu, a natureza e a cidade ganham relevo, a Dublin

³ Gnoma: Passe os anos de aprender dissipando/ Coragem para os anos de viagem/ Por um mundo que segue se afastando/ Polidamente da rude aprendizagem. O poemeto faz par com um segundo, do mesmo ano e idêntico tema, no qual a vida universitária é rebaixada em termos que ecoam com cruza a mecânica do corpo, os processos metabólicos da ingestão e excreção “Up he went”: Up he went and in he passed/ And down he came with such endeavour/ As he shall rue until at last /He rematriculate for ever (“Para o alto foi”: Para o alto foi e depois adentro /E abaixo veio de tal modo diligente /Que vai viver de arrependimento /Até se rematricular eternamente.) In: Samuel Beckett, *Poesia Completa*. Trad. Marcos Siscar e Gabriela Vescovi. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

⁴ Os títulos em português seguem a tradução de Siscar e Vescovi.

natal fazendo as vezes da Londres de Wordsworth, ou da São Paulo de Mário de Andrade. Vinculam-se mais diretamente ao modernismo de Joyce e Eliot, rapinando sem remorso o armazém dos versos existentes, ressignificando as citações, oclusivas e crípticas, por uma montagem intrincada, recheada de elipses e choques. São da mesma ordem de “Whoroscope” (“Horoscóputa”), poema beckettiano vencedor do concurso de composições sobre o tempo promovido pela editora anglófona parisiense, The Hours Press, publicado em 1930, em que detalhes da passagem de Descartes pela corte da rainha sueca são o pretexto para uma divagação filosófica envelopada em história, entrecortada pela disposição fragmentária do fluxo do pensamento.

Desta mudança de rumos, notada pelo próprio Beckett em carta a Thomas McGreevy, seu mais fiel correspondente antes da guerra (“I grow gnostic. It is the last phase”, 10/05/1934), deriva o grão de sal que a leitura da simplicidade de “Gnoma” não dispensa. É preciso lê-la, defendendo, como sintoma revelador de uma tensão progressivamente mais aguda que, pervasiva, acabará por ocupar o centro das preocupações do Beckett daqueles anos, fazendo do poema uma nota dissonante e profética de uma virada estilística em processo.

O principal obstáculo que se impõe à leitura leve e flutuante do quarteto poderia ser resumido na retorcida expressão que o encerra, “the loutishness of learning”, “a grosseria (ou rudeza) da erudição”, em tradução alternativa à de Siscar e Vescovi, contradição nos termos que toca precisamente na ferida do impedimento que o artista vive. Os polos da imagem – antípodas, antecipando uma arte que se alimenta dos impasses e aporias – estão inscritos no uso corrente da língua inglesa desde priscas eras – veja-se a oposição entre “the lerned and the lout”, “os eruditos e os rudes”, em versão quinhentista de Arthur Golding para as *Metamorfoses*, de Ovídio (1567). No contexto imediato, o mal-estar que recobrem parece remeter tanto a uma circunstância biográfica (que explicito logo mais), quanto a uma sensação de esgotamento das possibilidades de um modernismo expansivo, que se concebe e se realiza como libertação de convenções ultrapassadas, multiplicação de assuntos e meios expressivos, em síntese, como potência multiplicada, renunciando seu abandono em favor de outro ramo da rebeldia moderna, cuja força crítica deriva da explicitação das contradições, da valorização da falha e da falta, da opção por uma imaginação que renuncia à aspiração romântica ao sublime e ao infinito em nome de um limite, autoimposto, ocupando-se de um território empobrecido sintática e semanticamente, uma arte exausta, mas incansável, que acolhe a repetição, as variações mínimas como procedimentos preferenciais de uma fuga rumo ao essencial, redução.

Assim, qualificam a simplicidade de superfície, algo descolorida, da quadrinha, tanto um contraste com a poesia anterior beckettiana, “erudita”, como a reminiscência de certos ecos sabidos que, discretos, ainda apelam ao leitor conhecedor da tradição. Penso nas referências modestas aos romances goetheanos (Goethe que, reduzido a termos beckettianos, também está por trás de “The Vulture”), os anos de aprendizagem e os anos de viagem; no modo como “gnoma” repercute uma aparição contemporânea da palavra “gnomon” no coração de um conto de Joyce, “The Sisters”; na ambiguidade entre as possíveis leituras alternativas da forma verbal em “Spend the Years”, que pode ser tomada como um imperativo, introduzindo um conselho sarcástico, ou como um infinitivo, sugerindo um lamento inútil pelo leite derramado.

As relações beckettianas com a academia e a erudição pediriam uma discussão à parte. Aluno excepcional, Beckett foi escolhido no Trinity College para suceder seu mentor, o professor de literatura francesa Rudmose Brown, mas foi incapaz de conciliar a ambição criativa com a relativa estabilidade que oferecia o mundo universitário, morna e indesejável aos seus olhos, o mínimo de respeitabilidade e sinal exterior de sucesso esperado, aos olhos de sua família. Neste amor e ódio irresolvidos, pesavam a repulsa pelo que na sociabilidade acadêmica achava que podia degenerar em pedantismo, bajulação e maledicência, numa hierarquia rígida e excludente, numa conversa entre inteligentes que aceita perder o amigo, mas não sacrifica o brilho das tiradas sarcásticas e certeiras, confusamente associadas a um senso de distinção intelectual que tampouco era francamente aberto ao diálogo sem mais e fincava pé em um orgulho próprio vaidoso e vão. Ilustrativo seria comparar sua posição com a de Eliot, por exemplo, que conciliou perfeitamente a tripla máscara de professor, poeta e banqueiro, com a abertura para uma crítica de menos brilho verbal, mas mais apuro analítico, atenção sistemática ao texto, rigor conceitual e vontade de comunicação, a crítica explicativa da cadeira de estudos literários que começava se afirmava a partir de Bradley, Kermode, Empson e tantos outros, em Oxbridge. Curioso notar que Beckett, ensaísta, é também ele brilhante no estilo de lampejos geniais fulgurantes, formulações lapidares, crítico-artista, sem se afastar completamente da autoridade fundada no gosto informadíssimo e no respeito pela erudição que critica e da qual decidiu se divorciar institucionalmente. Leitor voraz, de filosofia, da psicologia e da psicanálise em florescimento, de várias tradições literárias, Beckett nunca se fez leitor disciplinado dos autores que leu, nem se intimidava em apreender em fontes secundárias, comentadores e historiadores, o que a ele interessava nos filósofos, totalmente contrário à ideia de sistema, neles colhendo imagens filosóficas. Em sua obra, abundam as sátiras à academia, do discurso de Lucky em *En Attendant Godot*, à prestação de contas de Louit,

um bolsista que não entregou seu relatório, ao comitê de sindicância da universidade em *Watt*. Sobre o assunto, ver Connor (2014).

Um pouco do contexto biográfico que envolve o poema ajuda a precisar o aspecto sintomático que pontua: o jovem Beckett, aos 27 anos, de volta à Irlanda, depois dos anos de liberdade promissora em Paris, no círculo joyceano e na École Normale, onde atuou como lente de inglês, viu-se em meio a uma tempestade perfeita: amarrado a compromissos acadêmicos indesejados – o mais importante deles, o de assumir uma cadeira de professor assistente na Trinity College -, ao convívio difícil com a família, preocupada com sua relutância em tomar um caminho profissional aceitável a seu padrão de Upper Middle Class, agravado pelo infarto e morte súbita do pai, contraponto à mãe dominadora e exigente, inflexível em seus padrões de moralidade rígida; à frustrante recusa sistemática de seu romance de formação, *Dream Of Fair To Middling Women*, por uma fila de editores, anticlimática depois do sucesso de crítica do que publicara até então (“Whoroscope”, *Proust, Echo’s Bones*). O impasse cobrou seu preço e se manifestou enfaticamente no corpo (eczemas e cistos múltiplos, gripes incuráveis, terrores noturnos, sensação de sufocamento, insônia e arritmia cardíaca, graves a ponto de conduzi-lo a um colapso nervoso). Pede demissão no Trinity College, e a conselho do amigo Geoffrey Thompson, médico que suspeita da origem psicossomática dos sintomas, no final de 1933, convence a mãe da necessidade de ir a Londres, para submeter-se na Tavistock Clinic, a uma psicoterapia conduzida pelo analista, depois célebre, mas então, ainda em formação, Wilfred Bion, que tomará os dois anos seguintes, sendo interrompida por iniciativa do paciente, quando o bloqueio criativo se desata na escrita de seu romance londrino, *Murphy*.

“Gnoma” traz à tona, portanto, o ponto de fuga deste artigo, i.e. o caminho beckettiano na poesia -gênero em que, ao lado do ensaio literário, ele começou, mas pelo qual é, ainda hoje, menos reconhecido- como demonstração da labilidade dos gêneros literários constitutiva de sua poética e de seu modernismo (e, me parece, do moderno, *tout court*); considerado o tema, enseja também a discussão em torno do cabo-de-guerra entre o esotérico e o simples que atravessa sua obra, em variadas combinações, bem como as voltas da relação contraditória, de morde e assopra, mantida por Beckett com a tradição literária e a crítica especializada, particularmente com o mundo acadêmico da crítica explicativa, relação marcada por uma reivindicação feroz de autonomia que, no entanto, jamais descuida dos termos em que se vê por ela descrito, procurando o artista exercer certo controle, ora pelo sarcasmo, ora pela colaboração gentil, sobre a descrição da, e os juízos sobre sua obra, cisma que tampouco gostaria de perder de vista aqui.

O desapontamento com o que parecia o aborto precoce de um futuro promissor (a carreira de professor deixada para trás, as portas das editoras reticentes ou francamente fechadas) coincidiu com uma grande incerteza quanto ao futuro profissional e a uma seca sem precedentes na escrita criativa. Na vida literária, o ensaísmo de ocasião passou à frente por necessidades práticas – Beckett vivia basicamente de recursos familiares e eventuais encomendas de resenhas e traduções – e mesmo quando, na esteira da conclusão da terapia, em 1935, o que viria a ser *Murphy* passou a ocupar o centro de suas preocupações, o território das certezas era nenhum. Empreendeu uma longa viagem de formação à Alemanha, visitando galerias, museus, artistas; cogitou tornar-se aprendiz de cineasta, piloto de caças, curador de arte na National Gallery inglesa; em resumo, parecia muito desorientado, nem de longe deixando entrever o autor que, reinventando-se em nova língua literária, o francês, se fixaria em Paris, revolucionaria o teatro e renovaria a prosa europeia no pós-guerra.

O que um exame detido dos projetos inéditos esboçados e abandonados ao longo destes anos revela, contudo, é que esta virada pessoal, tão decisiva a ponto de ser incorporada à memória pessoal obsessiva e transfigurada em imagem na obra criativa – veja-se seu destaque em *Krapp's Last Tape*, por exemplo - foi resultado de experimentos em várias direções, e deu-se de maneira muito mais gradual do que se crê, o fosso entre reflexão e a produção contemporânea que a leitura da célebre carta a Axel Kaum, de 1937 (onde formula programaticamente as diretrizes estéticas de uma “literatura da despalavra”, melhor coadunadas com o que viria a produzir apenas a partir de 1945) é significativamente mais estreito do que se pensava.

Concentro-me em três projetos baldados que mostram com clareza a comunicação intensa que as obras maduras do pós-guerra mantêm com as questões que ocuparam o irlandês durante a crise dos anos 1930. Todos três levantam, de resto, argumentos a favor da tese de que sua percepção intuitiva e inquieta da saturação do modernismo heroico vai ganhar corpo apenas na prática do livre trânsito entre os vários gêneros literários. A vertente particular do modernismo que virá a formalizar nasce, portanto, marcada de berço por uma interrogação radical dos fundamentos estruturais de diversos campos genéricos específicos, fruto da necessidade de explicitação do que, em cada um deles e em seu território comum, pareciam procedimentos caducos e não mais funcionais, em face da experiência do longo século XX.⁵

⁵ As relações que o modernismo beckettiano mantém com a arte povera ou o minimalismo serialista, por exemplo, seu teor de negativo, resistente, fiel à natureza radicalmente histórica de seu material e meios, foram avaliados por diversos autores, mas mencionaria a discussão levada por David Cunningham (2005), de base adorniana, e por Steven Connor (2014) como particularmente lúcidas a respeito do tema.

Ocupo-me, pela ordem, primeiro, de um curioso fragmento dramático de teor paródico, *Mittelalterliches Dreieck (Triângulo Medieval)*, escrito originalmente em alemão, em agosto de 1936, inspirado de muito perto na disputa verbal entre Ferrau e Rinaldo pelo amor relutante de Angélica, no primeiro canto do *Orlando Furioso*, de Ariosto; em seguida, daquilo que restou, pouco mais que dez páginas, dos planos frustrados para uma peça intitulada *Human Wishes (Desejos Humanos)*, sobre os anos finais da vida do Samuel Johnson, homem de letras e intelectual público, dicionarista por antonomásia; por fim, de um conjunto de poemas inéditos, mas muito reveladores, batizado *Le Petit Sot (O Pequeno Tolo)* que, houvesse um subgênero de romances de detetives dedicado aos mistérios dos arquivos literários, daria uma obra-prima fascinante.

É sabido que, confrontado com o que lhe parecia com um beco-sem-saída na trilogia romanesca do pós-guerra, *Molloy, Malone Meurt e L'Innomable*, Beckett voltou-se para o teatro e, assim, *Eleutheria* e *Godot* viram a luz. O que é menos conhecido é que a história se antecipava em farsa nos anos 1930, quando, não encontrando editores para *Murphy*, sem alternativa em vista na criação ficcional, Beckett ensaiou por duas vezes a forma dramática. Ao *Triângulo Medieval*, chegou por vias tortas: em suas andanças pelos museus alemães, interessado nos velhos mestres, deparou-se com as miniaturas do renascentista dito Dosso Dossi (1489-1542), mencionado por Ariosto como seu amigo em um poema (1474-1533). Daí, levado à leitura do *Orlando Furioso*, veio a ideia de transpor à cena o duelo entre os pretendentes de Angélica no primeiro canto do poema, optando pelo alemão como língua de expressão. Sublinhe-se que a opção pela forma dramática e pela língua estrangeira, ambas novidades, agem em direção concordante: indiciam uma concepção da arte, e por extensão, da literatura, como tradução imperfeita e inconclusiva de um núcleo expressivo arredo e elusivo, jamais realizado à perfeição em um único gênero ou idioma específicos, da qual o futuro processo de criação bilíngue de Beckett será uma manifestação entre outras. O humor sardônico de Ariosto, seu *risolino*, é homenageado por um diálogo em que os dois protagonistas se manifestam sobre um terceiro ausente, a donzela, (quase) ausente, em que os motivos corpóreos, desidealizantes e ridículos assumem o primeiro plano. Qualquer semelhança com a estrutura de *Godot*, é mais que coincidência⁶.

Desejos Humanos, por sua vez, tem uma história mais complexa, um novo capítulo na relação dividida de Beckett com a pesquisa sistemática e a erudição. Para além de um prenome em comum, quase nada parece aproximar Beckett e Johnson: um, crente, o outro ateu; um, exímio conversador, o outro, dado a silêncios; um, whig, moralista e conservador,

⁶ A edição genética de *En Attendant Godot/ Waiting for Godot* traz o *Mittelalterliches Dreieck (Triângulo Medieval)* em apêndice. Ver “Van Hulle D.; Verhulst, P. (2017c).

o outro, progressista, cético e reservado. E, no entanto, Beckett dedicou-se, desde dezembro de 1936, a extensa pesquisa bibliográfica sobre o dicionarista, indo muito além do óbvio na bibliografia sobre o Doutor (a biografia de Boswell, a monografia de Stephen Spender, as memórias de Hester Thrale-Piozzi/Lynch-Salisbury). Inicialmente batizado “Journal of a Melancholic”, o projeto durou, entre abandonos e retomadas, quase dez anos. O interesse beckettiano recaiu primeiro sobre um episódio da vida amorosa de Johnson, a sua pretensão a um amor em tempos de maturidade, quando propôs casamento a uma aristocrata de pretensões artísticas, muito mais jovem que, enviuvando de um rico fabricante de cerveja, amigo de Johnson e patrono do salão literário que ela mantinha, preferiu a ele um italiano, professor de música de seus filhos. Aos poucos, convencido de que o casal que comporia os dois outros vértices do triângulo amoroso não tinha suficiente consistência dramática, Beckett voltou-se a outro aspecto da biografia do ensaísta setecentista: seus últimos anos de vida quando, doente, envelhecido, perturbado, recolheu-se a seu dito “serralho”.

Apavorado com a perspectiva da solidão, do declínio físico e da aniquilação final, Johnson amealhou um bando de “amigos” interesseiros resposta pessoal – tateante, provisória, mas exemplar e de longa repercussão em seu inacabamento, congênito e assumido – a duas das demandas mais centrais na história do(s) – uma ex-prostituta, um médico alcoólatra, a viúva de um editor, uma beata inveterada, e o gato Hodge – sem nada em comum entre si além do desapeço recíproco, o desamparo econômico e a velhice batendo às portas, abrigando-os no casarão que habitava, Boulton Court, na atual Fleet Street. Da peça inconclusa, Beckett escreveu apenas uma cena do primeiro ato em que, curiosamente, Johnson não aparece, mas seu ânimo sombrio sim, sob a forma da fala seca e cortante da cega sra. Williams, uma espécie de *alter ego* seu. É notável como os diálogos esvaziados e o mecanismo da repetição, os jogos de autoridade, as falas-estocadas que trocam de boca numa lógica de dependência sadomasoquista, antecipam o mundo de *Godot*, bem como a tópica dos espaços reclusos, o mundo reduzido ao acanhamento da sala de estar no abrigo hostil de *Fim de Partida*. Notável ainda como, no fiapo de peça que restou, a morte e os mortos, a infelicidade, o corpo declinante são os motivos dos diálogos entrecortados, ecos do vazio considerados sob um crivo comitragico que não se furta a mal-entendidos, ironias e litânias, como em um laboratório de escrita dramática que antecipa o tom e os termos do teatro do pós-guerra com espantoso grau de acabamento⁷.

Por fim, last, but far from least, gostaria de me deter no conjunto de poemas inéditos, *Le Petit Sot*, que de alguma maneira retoma a tese de que a poética beckettiana se

⁷ “Human Wishes” foi publicado na coletânea de escritos dispersos organizada por Ruby Cohn, *Disjecta*, cuja tradução brasileira saiu recentemente. Ver Beckett (2022).

desenvolve não em saltos abruptos, mas aos poucos, uma mudança gradativa e ensaiada em gêneros diversos. Quando se fixou definitivamente em Paris, no fim de 1937, no endereço da rue des Favorites onde viria a morar com a esposa, Suzanne Dechevaux-Dumesnil, Beckett ainda ensaiava os primeiros passos na criação em língua francesa, restrita, na sua primeira leva, acreditava-se, a uma “dúzia de treze” poemas que ganhariam conhecimento público apenas em 1946, na revista dirigida por Sartre, *Les Temps Modernes*. Pois John Pilling, responsável, ao lado de Sean Lawlor, pela recente edição crítica da poesia completa de Beckett, nota que, no contexto da adoção do francês como língua literária, além dos *Poemas 1937-1939*, reunidos em livro, no pós-guerra, ainda em vida do autor, merece atenção um segundo conjunto de poemas contemporâneos também escritos em francês, sobrevivente apenas nos arquivos, em duas versões datiloscritas, parcialmente coincidentes, de respectivamente mais 13 e 21 textos inéditos.

Escritos entre 1938 e 39, os inéditos mencionados por Pilling são de fato uma surpresa, destoando significativamente de toda produção lírica beckettiana de juventude conhecida, seja em inglês ou francês. Neles, o poeta arrisca uma simplicidade de outra ordem, criando um sujeito lírico vazado numa voz infantil em primeira pessoa, correspondente a um personagem, o Pequeno Tolo, empenhado em mapear um mundo habitado pelos seres e coisas à altura da perspectiva das crianças. Mal comparando, um *Primeiro caderno do aluno de poesia Samuel Beckett*, em que Petit Sot rima, imperfeitamente, com a Caipirinha de Poiret. Não quero esgotar as interessantes consequências que, do ponto de vista do modernismo comparado, o Petit Sot relacionado à ótica miniaturista e solar de Oswald de Andrade produziria, nem tampouco aproximá-lo da simplicidade pedestre das gentes e das coisas, o universo parte franciscano, parte estoico de Manuel Bandeira, mas não deixa de ser uma novidade espantosa que o austero Beckett tenha flertado com uma melancolia mais leve e ingênua, carregada de referências às *Fêtes Galantes* de Verlaine, e sua extensão, o mundo elegante de Watteau, ou ao ciclo “À la Santé”, de Guillaume Apollinaire.

O ineditismo dos poemas do Petit Sot desdobrou-se em uma novela editorial, mais soap-opera que romance, de lances intrigantes e complexos. Empenhado em incorporar o ciclo, ao que foi o primeiro volume criterioso reunindo a totalidade da produção poética beckettiana em inglês e francês, comentada e acompanhada de aparato filológico, Pilling esbarrou em um obstáculo incontornável. Consultados, os detentores das lições datiloscritas sobreviventes, assim como os responsáveis pelo espólio beckettiano, disseram-se inseguros sobre a autoria, e não deram aval à publicação, o que acabou por excluir os poemas da edição crítica já no estágio da última prova impressa, ao soar do gongo.

Apesar de Beckett mencionar o projeto e a personagem em sua correspondência e de haver evidência de sobra a respeito da autoria, não sobreviveram versões manuscritas do conjunto, exceto de um único dos poemas, “Les Jours Rouges”, publicado em fac-símile em *How it was: a Memoir of Samuel Beckett*, de Anne Atik. O manuscrito foi encontrado anos depois, em 1956, dentro do volume da *Crítica da Razão Pura*, na edição das obras completas de Kant organizada por Ernst Cassirer, adquirida por Beckett na Alemanha, em 1937, e depois emprestada ao amigo, o pintor Avigdor Arikha, casado com a autora das memórias. As passagens a seguir dão o tom do poema:

en cet état Petit Sot
se promène dans le bois
où les^{de} saffrans [sic] jolis jeunes saffrans
branches mauves jaunes striées
sans amour et sans haine
étaient ce qu'ils devaient être
[...]
de haine que les longues heures
vont finir par lentement lui enlever
finir par lentement les blanches heures
les heures jaunes d'or et les heures grises
et que la nuit achèvera
(apud van Hullen e Verhulst, 2017b)

Aparte o manuscrito deste poema, as demais lições do ciclo, datiloscritas, são duas: a primeira, do arquivo do colecionador Jacques Putnam, incorporado à coleção da Beckett Society, sediada em Reading, é um documento em que 21 poemas aparecem compilados em cinco páginas. Os títulos, singelos, anunciam o olhar atento do eu lírico menino ao mundo próximo e concreto, a objetos cotidianos singularizados pelo artigo definido: Le Petit Sot, Le Coursier, Le Voyageur, Le Lion, La Chanson, La Lune, La Toupie, La Sorcière, Le Diable, Le Papillon de Nuit, La Nuit, Le Rêve, Les Pleurs, L'Ami, Le Grenier, La Pensée e Les Flammes. Na primeira página, na letra do amigo pintor, Bram van Velde, lê-se, escrito a lápis, “Beckett”, anotação corrigida na quinta página, trazendo no verso as palavras “Poèmes à Sam”, para “Beckett?”; a segunda, dos arquivos da Minuit, sua editora parisiense, é mais complexa: consiste em um menor número de poemas, apenas 12, todos coincidentes, com a versão de Putnam, mas agora dispostos em duas colunas, a da esquerda, encabeçada pela inscrição “Poèmes de Suzanne Beckett recueil Le Sot”, e a da direita, “Poèmes – attribués à Beckett”.

Duas dificuldades decorrem desta segunda lição. Seriam os textos à esquerda escritos pela mulher de Beckett e os da coluna direita -menos prolixos, menos intuitivos,

mais burilados, enfim - a sua reescritura por um poeta mais experiente a partir dos poemas já existentes, estabelecendo uma composição em duas fases, colaborativa entre o autor e sua esposa? Especialistas como Pilling e os responsáveis pelo Beckett Digital Project, van Hulle e Verhulst, que escreveram a respeito, são de opiniões diversas; o primeiro seguro da autoria beckettiana, os segundos, tendendo a concordar, mas convencidos de que, na ausência de um manuscrito completo, a questão é insolúvel. O fato é que no verso da contracapa de um caderno de composição de *Malone Meurt*, de data posterior, mas levada a efeito em caderno adquirido na segunda metade dos anos 1930, há ainda um outro rascunho de um poema do Petit Sot⁸.

je suis le petit sot
il faut être grand pour être malin
ils me disent de me tenir bien
xxx
de faire comme eux
si je veux
vivre heureux et puis
aller aller au paradis

de faire comme eux
si je veux
vivre heureux et puis
aller au paradis

faut

Van Hulle, D.; Verhulst, P. (2017b)

O poema parece ser uma versão preliminar daquele que abre a série do arquivo Putnam, onde ganha um título e apresenta o protagonista do conjunto, “Le Petit Sot”:

Le Petit Sot

Je suis le petit sot
il faut
être grand pour être malin
et se tenir bien
et faire comme eux
et devenir heureux⁹

⁸ E devo a José Francisco Fernández, estudioso e exímio tradutor espanhol da obra beckettiana, em texto inédito, a notícia importante de mais uma evidência: existe no arquivo mantido por Erika Tophoven, viúva do principal tradutor alemão e amigo de Beckett, Elmar Tophoven, um outro conjunto datiloscrito dos poemas do Petit Sot, comprovadamente enviados pelo irlandês para possível incorporação ao volume da poesia beckettiana em tradução que Tophoven preparava na Alemanha. Ver Fernández (2022).

⁹ O Pequeno Tolo//Sou o pequeno tolo/ Tem que/ Ser grande para ser malandro/ E se comportar bem/ E

No documento preservado no arquivo da Minuit, encontramos um registro precoce, arrisco, de escolhas beckettianas essenciais rumo à “literatura da despalavra” que acabará por definir o lugar axial da poética beckettiana nas artes do século XX, e que até então eram pouco mais que vetor incorpóreo, intuição de caminhos. Nele, duas versões dos poemas registradas em colunas paralelas apanham em ato as dúvidas e decisões do processo de composição de poemas como “Qu’ils disent”, “Le Grénier” e “La Pensée” (“Deixa que falem”, “O Sótão” e “O pensamento”).

As revisões operam, por suposto, na direção da simplificação, mas numa direção que já não coincide inteiramente com aquela das experiências beckettianas nos anos de modernismo heroico. Seus vetores formais caminham para aqueles que viriam a orientar as experiências beckettianas com a linguagem a partir do pós-guerra, quais sejam: 1) o gosto por uma simetria imperfeita, algo clássica, sintética, mas qualificada por um apreço pela irresolução das tensões, imagens caracterizadas pela inconclusibilidade, inquietas, em regime de sístole e diástole, que encontrariam expressão máxima sintética no moto ambíguo, quase palindrômico, do “nohow on”, divisa da obra tardia; 2) a fixação pelo aspecto residual da experiência, reduzida à materialidade de poucos elementos, particularmente ao corpóreo e ao metabólico (o crânio, os passos, a respiração) que aqui repercutem na economia verbal e na eleição das imagens; 3) a opção preferencial pelos espaços de reclusão e encerramento, prefigurações da *cela crucis*/manicômio do crânio, em que a imaginação, modestamente restrita a uma desconfiada fenomenologia da percepção, passa se exercer na escrita final beckettiana; 4.) um sentido do tempo mutilado, orientado para a finitude, pressionado pela proximidade do fim, sempre adiado, contudo, e temperado pelo *taedium vitae*, pela condenação a uma morte em vida, tempo estranhamente abstraído de circunstâncias históricas específicas, mas ainda assim de natureza radicalmente histórica.

Onde nos leva, então, a incorporação destas experiências literárias fora do esquadro habitual do entendimento da obra beckettiana (nomeadamente, as duas quase-peças e, em especial, os poemas do Petit Sot), abandonados ainda em botão, no que diz respeito à reflexão sobre sua poética, seu caráter exemplar e influente em certa modernidade tardia? Que, nestes poemas quase desconhecidos, Beckett tenha empreendido e descartado essa tentativa de acolher o solar e libertador, de assumir a perspectiva da infância e do naif na busca de desinflar a importância e seriedade de uma arte institucionalizada, envelhecida pelo fardo das convenções ossificadas, divorciadas da experiência moderna, parece-me do máximo interesse. Mostra como o gesto historicamente associado ao ímpeto

fazer como eles/ E no fim ficar feliz (Tradução minha).

renovador das vanguardas modernistas, “o olhar com olhos livres”, não pode excluir o lunar e o melancólico que são sua contraparte necessária e sua tradução mais beckettiana. O contraste com a brevidade oswaldiana dificilmente poderia ser mais claro; contra o “Amor/ Humor”, ou o “América do Sul/ América do Sol/ América do Sal”, o “en face/le pire/jusqu’à ce/qu’il fasse rire”; no lugar do sol, a disposição lunar.

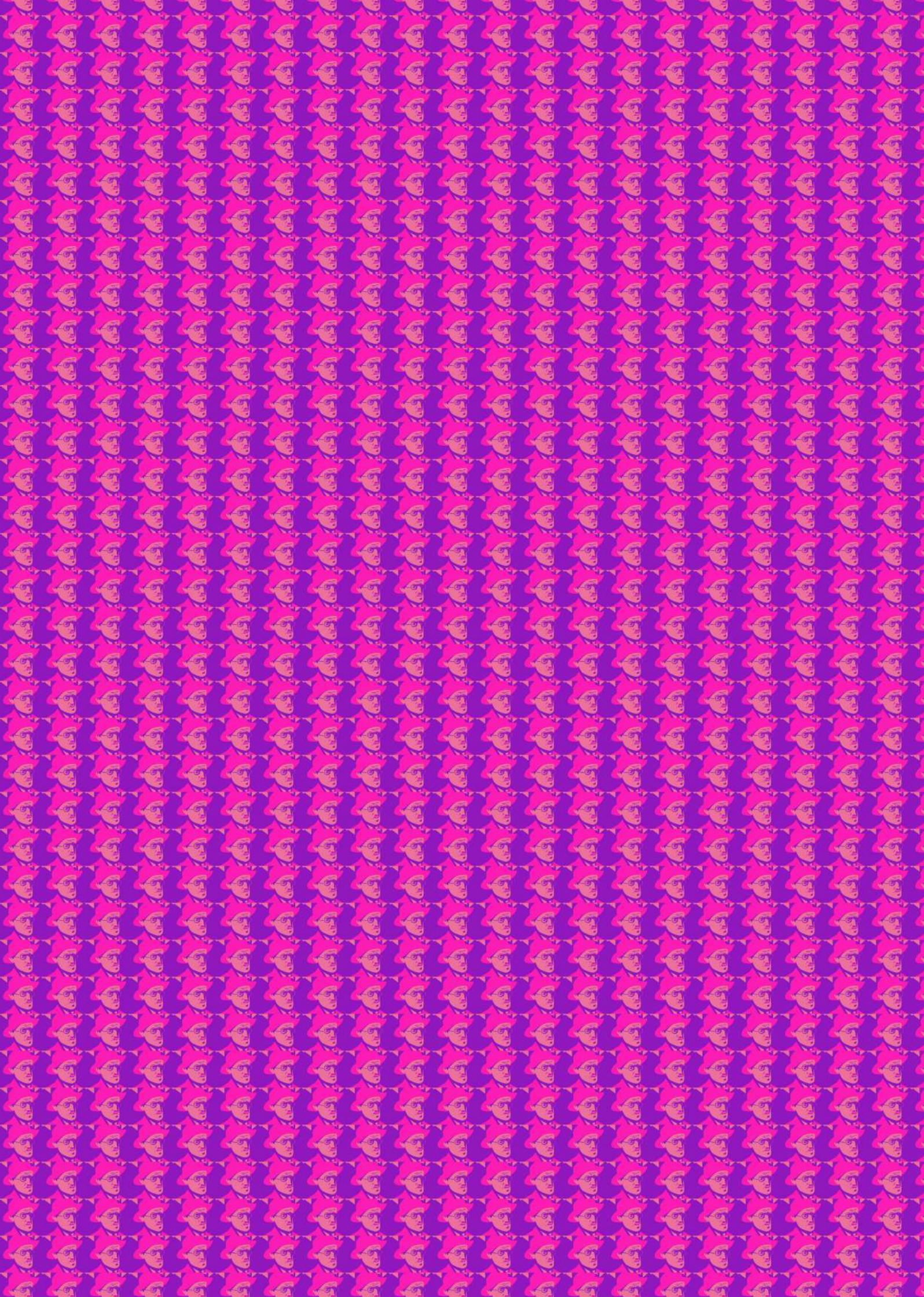
O projeto do *Petit Sot* permite que, na concentração da poesia, suprassumo do literário, Beckett reencontre, sob novo ângulo, os impasses estéticos por trás da crise aqui em foco, decorrentes na sua visão teórico-crítica, de uma ruptura entre as linhas de comunicação ligando sujeito e objeto, ruptura que inviabilizaria tanto uma arte objetivista-realista, quanto um expressionismo de fundo subjetivista. A importância e as consequências desta disposição de explorar caminhos alternativos para responder a um diagnóstico preciso (qual seja, o de um beco-sem-saída prevalecente na arte de seu tempo - “não há nada a expressar, vontade, meios ou força para expressar, mas ainda se impõe a obrigação da expressão”, em paráfrase livre), desta opção pessoal por uma imaginação mais modesta, aspirando antes a conhecer, em seus limites, a finitude (e o historicamente mutilado) da existência, abdicando da aspiração romântica de fazer transparecer o infinito no mundo cotidiano, no entanto, não se restringe episodicamente a esta ocasião ou a um só gênero. Escolhidas as armas – o menos, a falha, a simetria -e demarcado o território -que, evidente, em seu caso, privilegia o drama e a narrativa, sem se restringir a eles-, a poesia não se recolhe a um segundo plano, reminiscência bissexta de poeta aposentado. Ao contrário: invade tanto a prosa tardia (em *Mal vu*, *Mal dit* e *Worstward Ho* a invenção verbal deve muito à sugestão sonora e a flutuações sintáticas apoiadas em repetição e variações mínimas, que violentam o lógico-discursivo de modo impensável sem a exploração do campo lírico), quanto a escrita para o palco (muitos dos seus dramáticulos finais estão estruturados a partir de idênticos procedimentos, os cinco atos de *Rockaby*, por exemplo, peça que dramatiza a fuga para dentro de si e da linguagem de uma mulher, desistindo progressivamente da vida e do mundo público ao se fundir à figura lutuosa da mãe recolhida a uma cadeira de balanço em seu porão, mais parecem cinco estrofes de um poema).

É esta clareza cristalina e aguda da forma aporética, concentrada pelo gume da poesia, mas corporificação de princípios de uma poética que a extravasa, de um projeto que se espraia por todos os gêneros, múltiplas formas e artes, que tornamos a encontrar no em seu último poema publicado, “What is the word”, “Qual é a palavra”, cuja dúvida suspensa preserva uma tensão que não se pode, nem se deixa resolver, seja pela imagem, seja pelo conceito, texto derradeiro que encerra provisoriamente e ex abrupto, à falta de alternativa, uma discussão que também ela, não tem fim.

- Nixon, M. (2011), *Samuel Beckett's German Diaries (1936-37)*, Londres, Continuum.
- Nixon, M (2014), "Beckett's Unpublished Canon". In: *The Edinburgh Companion To Samuel Beckett And The Arts*, org. Stanley Gontarski, Edimburgo, Edinburgh University Press, p. 282-305.
- Pilliing, J. (2015), "'Dead before morning': how Beckett's 'Petit Sot' never got properly born". *Journal of Beckett Studies* 24.2 (2015): 198-209. Edinburgh University Press. DOI: 10.3366/jobs.2015.0136
- Smith, F. (2002), "My Johnson Fantasy". In: *Beckett's Eighteenth Century*, Londres, Palgrave.
- Van Hulle, D.; Verhulst, P. (2017), "Notes on a newly discovered draft of the poem 'Le Petit Sot'". *Journal of Beckett Studies* 26.2 (2017): 206-220. Edinburgh University Press.
- Van Hulle, D.; Verhulst, P. (2017b), *The Making of Samuel Beckett's Malone Meurt / Malone Dies. Beckett Digital Manuscript Project, Vol. 5*, Bruxelas/Londres, University Antwerp Press/Bloomsbury.
- Van Hulle, D.; Verhulst, P. (2017c), "Mittelalterliches Dreieck (Appendix I)". In: *The Making of Samuel Beckett's En Attendant Godot/Waiting for Godot*, Londres/Antuérpia, Bloomsbury/University Press Antwerp, p. 330-38.

ARTIGOS





Beckett, o movimento surrealista e memória Joyciana

Larissa Ceres Lagos¹

Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo: Este trabalho traz uma pesquisa que relaciona os escritores Samuel Beckett e James Joyce, conectando-os através da atmosfera surrealista que símbolos de suas obras apresentam. A relação que os escritores tiveram foi fundamental para Beckett não apenas pelas oportunidades e pelo incentivo de Joyce, mas também porque transformou um projeto estético de explosão da linguagem em implosão. Ao trazer o negativo da proposta joyceana, Beckett entrega sua obra para uma outra experiência da crise da linguagem.

Palavras-chave: Surrealismo e Literatura; Teatro de Vanguarda; Estudos Joycianos; Estudos Beckettianos

Embora nunca tenha feito parte oficialmente do movimento surrealista, Beckett e outros escritores considerados modernistas compartilharam diversas características, símbolos ou linguagens. Ainda que o Movimento Surrealista tenha sido um movimento de fato estabelecido, com a fundação e a publicação do seu manifesto, é importante ressaltar que a atmosfera que envolveu o Surrealismo também fez parte de um clima social, cultural e político da época. Dessa forma, ainda que autores ou artistas não quisessem ser diretamente associados ao movimento, poderiam ter sofrido influência desse contexto.

No livro *Surreal Beckett*, Alan Warren Friedman monta um quebra-cabeça das obras surrealistas que encontram eco nas obras de Beckett e James Joyce. Através dos anos, Friedman mostra que é possível estabelecer uma cronologia e ligá-la aos autores, de forma que expõe o quanto o Surrealismo influenciou a criação artística naquela época.

Embora Beckett não faça alusão direta à psicanálise ou à influência da psicanálise no seu trabalho², Friedman elenca diversas imagens muito caras à psicanálise para

¹ Possui graduação em Letras - Português/ Inglês e especialização em Estudos Literários pela Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória, mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016) e doutorado no mesmo programa e instituição (2019). Participa dos grupos de pesquisa “Estudos sobre Samuel Beckett” (USP) e “Estudos Joycianos no Brasil” (UFF). Atualmente é professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisa nas áreas de Estudos da Tradução, Teatro e Estudos Irlandeses e coordena o projeto de extensão Banidos Clube de leitura. E-mail: larissa.lagos@ufop.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8275-4196>

² Contudo, Beckett frequentou sessões de psicanálise quando morou em Londres nos anos 1930. Também era familiarizado com o trabalho de Jung. Em carta para Tomas McGreevy [8 de outubro de 1935], comenta “I dined one evening with Bion, a hurried but good sole at the Etoile in Charlotte St., & went to hear Jung at the Institute of Psychological Medicine. He struck me as a kind of super AE, the mind indefinitely more ample, provocative & penetrating, but the same cuttle-fish’s discharge & escapes from the issue in the end. He left some remarkable things nevertheless. He protests so vehemently that he is not a mystic that he must be one of the very most nebulous kind.” *The Letters of Samuel Beckett Volume I: 1929-1940*. Ed. Fehsenfeld, M., Oberbeck, Lois. (2012, p. 282).

comentar o trabalho de Beckett. Um comentário não incomum sobre a interpretação de certas obras de Beckett é que elas podem se passar por sonho ou pesadelo.

Uma das mais famosas intérpretes de Beckett, Billie Withelaw, ao comentar a leitura da peça *Não Eu*, faz justamente a afirmação de que ao ler a peça se sentia em um pesadelo do qual não conseguia acordar (1996). No panorama pictórico, é simbólica a imagem da peça cujo monólogo é reproduzido por uma boca, que se nega a falar em primeira pessoa e conta uma história em um ritmo desenfreado e não cronológico. O acesso, a extração e a tradução do que se passava no subconsciente para uma superfície artística era um processo através do qual o Surrealismo trabalhava; Friedman apenas aponta que os artistas não faziam isso com um propósito psicanalítico, mas sim artístico.

O panorama histórico e social do círculo artístico que Beckett frequentou quando finalmente deixou permanentemente a Irlanda, nos anos 1920, foi atravessado pelo Surrealismo – fosse nos encontros com os artistas, exposições ou publicações na Paris nos anos 1920. Também atravessado foi o próprio movimento por duas guerras mundiais, a primeira tendo terminado em 1918 e a segunda começado em 1939. As sequelas das guerras na Europa, onde ocorreram os principais campos de batalha, foram traumáticas para seus residentes. As implicações psicológicas, sociais e políticas refletiram a abordagem estética que os artistas desenvolveram a partir de então.

Como resultado desse período, Beckett vê o ser humano desmembrado, incoerente, catatônico e fadado a uma esperança inerente e apática. Uma mistura de terror fantástico e realista, que apenas nos casos mais absurdos de incoerência e inversão de valores é possível associar com a realidade do dia a dia.

A linguagem literária acompanha as transformações da época, assim como a linguagem das artes. No caso da escrita de Beckett, fragmentar a linguagem é fragmentar o corpo da língua, fragmentando, por extensão, o ser humano. No teatro de Beckett, não se mantém uma ação tradicional nas peças, ou seja, não há uma cena cuja ação irá necessariamente desencadear uma reação. Para as peças do autor, a ação se concentra nas palavras e na reação dos diálogos das personagens.

Da ocorrência de fragmentação nas personagens e na linguagem, é possível lembrar que a fragmentação também acontece no Surrealismo. E dessa fragmentação, o olho, que é uma imagem recorrente no movimento, é também um dos grandes e marcantes símbolos que permeiam a obra de Beckett – aparece em *Film* como um símbolo do olhar/ver. Conforme afirma Friedman,

A representação mais marcante do olho acontece em *Film*, a qual foi inicialmente intitulada O Olho. Beckett resume a ação de *Film*, a qual

oferece sua mais profunda interpretação do Bispo Berkeley de ‘Esse est percipi’, a noção de ser é ser percebido, como “Procura de não-ser na fuga da percepção extraterrena quebrando em inescapabilidade de autopercepção.” A procura ocorre em um clima que é “cômico e irreal” começando com “Irrealidade de cena de rua” (2017, p. 148³).

Posso recorrer a dois marcantes exemplos da obra beckettiana, como o olho que foge o tempo todo da câmera em *Film*, escondido pela personagem de Buster Keaton durante quase todo o tempo da filmagem, e que é apenas exibido no fim, acompanhado de uma reação de surpresa. A cegueira de Hamm em *Fim de partida*, o impede de enxergar, a si e aos outros, e compreender a chocante situação na qual estão inseridos. Esses são alguns momentos nos quais a ideia de perceber e ser percebido através do olhar se mostram recorrentes durante parte da escrita de Beckett.

O olho também aparece em sua obra posterior, como em *The Lost Ones*, *Ill Seen Ill Said* e *Worstward Ho*, logo não é uma imagem que o autor simplesmente abandona no decorrer da sua escrita. Ela percorre sua obra, seja de maneira mais ou menos latente ou visível. Por exemplo, nas peças para rádio, uma das grandes características usadas pelo autor é justamente a ausência de um suporte visual para estabelecer a percepção de quem fala e de quem escuta. A tentativa de delinear os contornos do que está tentando descrever, como na peça *Cascando*, ou o olho como a ausência da testemunha ocular em *Borrvalho*, que não estabelece a fisicalidade de Ava ou o corpo do pai.

A simbologia entre o olho e o Surrealismo é farta, e representada através da fala de Breton: “o olho existe em um estado selvagem”. Os exemplos vão desde a personagem Olhoda peça de Tristan Tzara “*The Gas Heart*” até *Um cão Andaluz*, que traz a marcante cena de um olho de uma mulher sendo cortado por uma lâmina.

Outro símbolo muito usado no Surrealismo é a Boca. Impossível não lembrar a peça de Beckett completamente narrada pela boca, *Não Eu*. Contudo, Friedman comenta sobre o processo de André Breton, um dos fundadores do Surrealismo que, “Antecipando Lucky e Boca em *Não Eu*, Breton escreveu procurando extrair de pacientes ‘um monólogo falando o mais rápido quanto possível, sem qualquer intervenção da ordem das faculdades críticas’” (Friedman, 2017, p. 28⁴).

³ Beckett’s most striking depiction of the eye occurs in *Film*, which was initially entitled *The Eye*. Beckett summarizes the action of *Film*, which offers his most profound treatment of Bishop Berkeley’s *Esse est percipi*, the notion that to be is to be perceived, as “Search of non-being on flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception.” The search occurs in a climate that is “comic and unreal” beginning with “Unreality of street scene”.

⁴ Anticipating Beckett’s *Lucky and Mouth* in *Not I*, Breton wrote of seeking to extract from patients “a monologue spoken as rapidly as possible, without any intervention on the part of the critical faculties.”

Ao trazer o teatro de Artaud, que foi membro do movimento Surrealista de 1924 a 1926, Friedman afirma que ele antecipou Beckett ao se tornar um expoente do que ele chamou de “Teatro da Crueldade”

Contra a distinção hierárquica de mente e corpo (mesmo enquanto ele simultaneamente julgava o corpo como corrupto, caído); contra a estultificação e petrificação da experiência sensorial causada pela linguagem; contra narradores que desaparecem dentro das próprias narrativas; e contra noções e práticas de teatro tradicional que eram devotadas principalmente para explorar seu personagem através do diálogo (Friedman, 2017, p. 38⁵).

Para as personagens de Beckett, existe uma simultaneidade entre o corpo e a mente, pois quanto mais suas personagens aparecem fisicamente fragilizadas, mais isso aparece também com a linguagem. Dessa forma, não existe hierarquia na deflagração do desmembramento, pois todas as instâncias do ser humano serão atingidas. Se pensarmos nas peças para rádio, por exemplo, o grau de confusão mental instituído pela dificuldade de se comunicar também estabelece um corpo de semelhante materialidade. Ou seja, pouco delineado e instável.

Beckett voltará a fragmentar cada vez mais suas personagens por toda sua obra, em maior ou menor grau. É possível notar visivelmente esse desmembramento ou imobilidade impositiva desde *Dias Felizes*. Contudo, essa prática pode se tornar violenta, como em *Não Eu* ou *A Última Gravação de Krapp*.

Esse processo catártico que envolve certa disposição e violência se tornou muito forte e simbólico no pós-guerra. Porém, a recuperação dessas características não é feita com o propósito didático de incorporar Beckett ao Surrealismo de uma maneira definitiva, mas sim de recuperar um lampejo em torno do qual uma parte da sua obra pode ser vista.

Beckett experimentou as consequências da Guerra – tanto as estéticas e as culturais, quanto as fragmentadas e desarticuladas da literatura do Modernismo (*Ulisses, Terra Desolada*) e o auge do Surrealismo no fim dos anos 1920 e através dos 1930, e os políticos e militares que retrospectivamente provaram acelerar a Segunda Guerra Mundial – e então seu próprio envolvimento na época da guerra (Friedman, 2017, p. 50⁶).

⁵ Against hierarchical distinctions of mind and body (even as he simultaneously deemed the body to be corrupt, fallen); against the stultification and petrification of sensory experience caused by language; against narrators who disappear into their narratives; and against notions and practices of traditional theatre that was devoted mainly to exploring his character’s psychology through dialogue.

⁶ [Beckett] experienced the war’s consequences – both the aesthetic and cultural ones such as the fragmented and disjointed literature of Modernism (*Ulysses, The Waste Land*) and Surrealism’s heyday in the late 1920s and through the 1930s, and the political and military ones that retrospectively proved to be run-up to World War II – and then his own wartime involvement.

Friedman também comenta sobre a relação que Joyce teceu com o contexto surrealista, por exemplo, ao fragmentar *Ulisses* de diversas formas (corpo humano, arte). Sobre *A Terra Desolada*, poema de T. S. Eliot, a fragmentação e colagem que o autor usou para gerar o texto é notável desde sua epígrafe. Essa será uma estética que Beckett também usará ao escrever poesia. Ainda ao abordar o contexto das guerras, Friedman continua:

E fora essas experiências ele traz para escrever uma literatura que, enquanto unicamente pessoal, frequentemente ecoou o mundo de seus predecessores Surrealistas: uma literatura de decrepitude corporal, de sofrimento e resistência, de inesperada e gratuita violência, estabelecida em um panorama sombrio, devastado e surreal (em *Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes*, *Ato sem palavras*, e *Fôlego*) e as pessoas por personagens dissecados, escravizados e enclausurados como Lucky em *Godot*, Nagg e Nell em *Fim de partida*, as três figuras nas urnas em *Peça*, Boca em *Não Eu*, e as vítimas de tortura em *What Where* e *Catastrophe*. Como os Surrealistas, Beckett representou e explorou não-perceptivo (o estado de sonho, a mente inconsciente); instabilidade mental; violência gratuita e outra *non sequiturs*; o fantástico e o maravilhoso; ele empregou similarmente imagens excêntricas e surpreendentes, incluindo aquela das partes do corpo independentes; um ceticismo radical à autoridade (Friedman, 2017, p. 50)⁷.

Conforme já apontado anteriormente, a fragmentação do corpo das personagens em Beckett tornou-se um processo contínuo e latente. Também foi explorada a fronteira entre ilusão e realidade, entre o que delimita um corpo e o que extrapola os limites físicos. Em *Borrvalho*, por exemplo, todo o diálogo com Ada pode fazer parte de uma criação da mente de Henry. A associação entre o que é fictício e o que é real também na história de Bolton e Halloway, já que de início Henry afirma que a história é fruto da sua imaginação, mas que a percebemos posteriormente através da fala de Ada, possui uma referência na realidade de Henry. Em *Palavras e Música*, é complicado estabelecer um limite para corpos, afinal o que se apresenta a princípio são linguagens em busca de união. De uma forma similar, aparece *Cascando* – peça na qual as referências são completamente ocultadas do ouvinte/leitor.

⁷ And out of these experiences he come to write a literature that, while uniquely personal, often echoed the work of his Surrealist predecessors: a literature of bodily decrepitude, of suffering and endurance, of sudden gratuitous violence, set in a bleak, devastated and surreal landscape (in *Godot*, *Endgame*, *Happy Days*, *Act Without Words I*, and *Breath*) and people by desiccated, enslaved, or constrained and warehouse characters such as Lucky in *Godot*, Nagg and Nell in *Endgame*, the three inurned figures in *Play*, Mouth in *Not I*, and the torture victims in *What Where* and *Catastrophe*. Like the Surrealists, Beckett represented and explored the nonperceptible (the dream state, the unconscious mind); mental instability; gratuitous violence and other *non sequiturs*; the fantastic and marvellous. He similarly employed eccentric and startling imagery, including that of independent body parts; assailed language and sought to undermine it, often with manic punning humor; and displayed a radical skepticism toward authority.

A descontinuidade das personagens nas suas obras é uma questão complexa, já que não aparece unicamente por vias físicas. Essa descontinuidade aparece tanto em questões estéticas do texto quanto em questões físicas das personagens. Na estética, as fragmentações da linguagem e dos discursos são marcadas por um movimento que não se completa totalmente. Isso ocorre porque não há uma reação lógica à sequência da cena – ela é frustrada pelo evento a seguir, do qual não parece ser necessariamente uma sequência. Dessa forma, não há uma sequência lógica para a qual os eventos aconteçam, de maneira que parecem suceder sem muita relação com o que foi apresentado logo anteriormente.

O processo de invalidar a fisicalidade das personagens é também comentado pelo crítico Andrew Renton, em um artigo chamado *Disabled figures: from Residua to Stirring stil*:

Além de *Como é*, a prosa ficcional de Samuel Beckett é marcada por uma série de técnicas ou estratégias criadas para suportar a obra para perpetuá-la. Isso é, os processos de autorredução que são formalmente evidentes nos textos da prosa posterior tornam-se o próprio sujeito do texto eles mesmos. Essa tendência reducionista não é, contudo, simplesmente uma condensação de detalhe estilístico, mas pode ser observado no interior da motivação do conteúdo da prosa (Renton, 1995, p. 167⁸).

Renton comenta sobre a obra “posterior” de Beckett e, nesse ponto, é necessário ressaltar que não acredito que as fases de escrita pelas quais o autor passou sejam necessariamente cronológicas. Beckett trabalha, durante o desenvolvimento da sua obra, com uma espécie de experimentação de redução da linguagem e do corpo físico das suas personagens.

A relação de Beckett com a atmosfera do Surrealismo é também marcada pela sua atividade nas revistas da época, em especial a revista *Transition*⁹. A *Transition* foi uma das principais e mais proeminentes revistas de vanguarda que circularam na Europa e movimentou o cenário artístico. Fundada em 1927 pelo casal Maria e Eugene Jolas, a revista circulou até 1938 e publicou diversos artistas de alguma forma engajados na atmosfera modernista, entre eles Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Carl Jung e Miró, além de ter publicado alguns *ready-mades* de Duchamp e textos de Franz Kafka.

Há, contudo, um número marcante para estabelecer a conexão não só de Samuel Beckett, mas também de James Joyce com a atmosfera surrealista. De acordo com Friedman (2017, p. 103),

⁸ *Beyond How* it is Samuel Beckett’s prose fiction is marked by a series of techniques or strategies brought to bear upon the work in order to perpetuate it. That is, the processes of self-reduction which are formally evident in the late prose texts become the very subject of the text themselves. This reductionist tendency is not, however, simply a condensing of stylistic detail, but may be observed within the motivation of the prose’s content.

⁹ No próximo capítulo, especificamente, esse manifesto será mais explorado em torno da poesia, trazendo o manifesto na íntegra.

As conexões de Beckett com Joyce e com o Surrealismo convergem para a edição de Março de 1932 da *Transition*, cujo subtítulo dizia “Uma Oficina de Criação Órfica”. A publicação também contém um excerto de “Anna Livia Plurabelle” em “inglês básico”, a fotografia de uma página do manuscrito de *Work in Progress*, e uma sessão chamada “Homenagem a James Joyce” pelo seu quinquagésimo aniversário, com contribuição desde Stuart Gilbert até Beckett. A edição também incluía uma das histórias anteriormente rejeitadas de Beckett, “Sedendo et Quiescendo” (a qual ele extraiu do ainda não publicado livro *Dream of Fair to Middling Women*), assim com “A Poesia é Vertical”, o manifesto de Jolas aparentemente derivado de Jung (...) ¹⁰.

Assim, tanto Beckett quanto Joyce estiveram ligados a um ambiente profícuo para a propagação do Surrealismo, embora não fossem membros nem estivessem conscientemente associados ao movimento, Friedman encontra diversas conexões entre esse imaginário simbólico que percorria o Surrealismo nas obras de Joyce. A separação dos órgãos em *Ulisses*, ou até mesmo a possibilidade de interpretar *Finnegans Wake* como um sonho, são exemplos que mostram que não é necessário fazer parte de um movimento para partilhar de algumas características.

Segundo Enoch Brater e Daniel Albright, a vinculação de Beckett diretamente com o Surrealismo não se completou, em resumo, devido à atenção fria e desinteressada que muitos artistas surrealistas tinham com a obra de James Joyce. Beckett foi um grande entusiasta da revolução linguística criada e propagada por Joyce. Embora a revista *Transition* tenha sido um dos veículos para divulgar *Finnegans Wake*, e a mesma tivesse laços fortes com artistas surrealistas, não houve unanimidade sobre a função da linguagem no texto de Joyce.

Para Albright (2003, p. 9),

Se Beckett associou o Surrealismo ao arame farpado, pode ter sido porque o Surrealismo lhe pareceu espinhoso. As relações iniciais de Beckett com os Surrealistas foram problemáticas pelo fato de que muitos deles eram hostis ao trabalho de Joyce, e o movimento Surrealista, cuja associação era zelosamente guardada por André Breton, tinha seus aspectos excludentes e clichês. Na ficção, na sua teoria estética, no seu círculo de associados, Beckett tentou permanecer dentro e fora do Surrealismo ¹¹.

¹⁰ Beckett's Joycean and Surrealist connections converged in the March 1932 issue of *Transition*, which was subtitled “An International Workshop for Orphic Creation.” It contains an excerpt from “Anna Livia Plurabelle” in “basic English,” a photograph of a manuscript page from *Work in Progress*, and a section called “Homage to James Joyce” for his fiftieth birthday, with contributions from Stuart Gilbert as well as Beckett. The issue also includes Beckett's previously rejected story, “Sedendo et Quiescendo” (which he extracted from the then unpublished *Dream of Fair to Middling Women*), as well as “Poetry is Vertical,” Jolas' manifesto on writing apparently derived from Jung.

¹¹ If Beckett associated Surrealism with barbed wire, it may have been because Surrealism felt prickly to him. Beckett's early relations with the Surrealists were troubled by the fact that most of them were unfriendly to Joyce's work; and the Surrealist movement, its membership zealously guarded by André Breton, had

A relação entre Beckett e Joyce, que se mistura tanto artística quanto biograficamente, é um ponto importante para entender a tensão artística da obra de Samuel Beckett. Embora muito se especule sobre a relação dos dois escritores, é importante estabelecer os seguintes fatos: Beckett conheceu pessoalmente Joyce quando se mudou para Paris no fim dos anos 1920. Foram apresentados por Thomas McGreevy, poeta e crítico de arte, embora o gênio de Joyce já fosse conhecido por Beckett que, na época, já era um grande entusiasta de *Ulisses*, publicado em 1922. Joyce e Beckett se encontravam e correspondiam com frequência, tinham uma relação de proximidade; embora existam críticos como Esslin (1966) que a prefiram não considerar necessariamente como amizade.

Samuel Beckett também atuou como tradutor. Traduziu poetas como Paul Éluard e chegou a começar a traduzir o capítulo de “Anna Livia Plurabelle”, de *Finnegans Wake* para o francês. No início, essa tarefa era feita em conjunto com Alfred Péron sob a atenta supervisão de James Joyce. Posteriormente, Péron deixou o projeto por insistência de Joyce, para, em seguida, Beckett também abandonar a tarefa, mas por vontade própria, pois não acreditava ser possível levá-la a cabo.

Em suas cartas para Thomas McGreevy, é possível perceber o quanto trabalhar diretamente com o texto de Joyce foi desgastante. Em provavelmente 17 de julho de 1930, Beckett (2012, p. 24) comenta: “Nós estamos trabalhando nessa coisa maldita juntos [Beckett e Alfred Péron] de um jeito vago e ineficiente”; depois, entre 18 e 25 de julho: “Nós (Péron) estamos galopando por A. L. P. Tornou-se cômico agora. Suponho que seja a única atitude” (Beckett, 2012, p. 31); e, enfim, em 5 de agosto: “Eu supostamente devo continuar o Joyce também, sozinho agora que Alfie se foi, Deus me ajude & salve. Não consigo fazer essa coisa maldita. É uma traição assim como todo o resto.”¹² (Beckett, 2012, p. 35).

Na literatura, as experimentações linguísticas que James Joyce fez em *Ulisses* encontraram sua apoteose em *Finnegans Wake* que, apesar do seu status de clássico moderno, afastou a obra do autor do grande público leitor por seu hermetismo. *Finnegans Wake* talvez tenha sido a maior contribuição de Joyce para a escrita de Beckett, principalmente se pensarmos na relação com sua poesia, peças para rádio e peças curtas.

O experimentalismo de Joyce influenciou diretamente a escrita de Beckett. A maneira de utilizar os sons das palavras para acessar e provocar emoções, por exemplo,

its exclusionary, cliquish aspects. In his fiction, in his aesthetic theory, in his circle of associates, Beckett tried to remain both inside and outside of Surrealism.

¹² “We are working on the bloody thing together in a vague ineffectual kind of way”, “We (Péron) are galloping through A. L. P. It has become comic now. I suppose that is the only attitude”, “I am supposed to be going on with the Joyce too, alone now that Alfie has gone, God help & save me. I can’t do the bloody thing. It’s a betrayal as well as everything else.

foi uma vertente desenvolvida também por James Joyce e, posteriormente, explorada por Beckett. Outro ponto é o de que a história, pensamento e vida seguem um movimento circular.

Samuel Beckett foi um grande entusiasta da escrita de James Joyce e, de certa forma, auxiliou na escrita da sua última obra. Durante a pesquisa e escrita de *Finnegans Wake*, a visão de Joyce foi ficando cada vez mais prejudicada. Dessa forma, pessoas que tinham mais proximidade com o autor eram selecionadas para leitura de trechos de livros e escrita enquanto Joyce ditava trechos.

Trechos do livro começaram a ser publicados a partir de 1924 em revistas e jornais sob o nome de *Work in Progress*. As críticas negativas não demoraram a aparecer. A linguagem incomum da escrita parecia não pertencer a nenhum idioma e, não raramente, a função da narrativa foi questionada. Sobre a linguagem, Joyce usou mais de sessenta línguas para compor as palavras, além dos neologismos, o autor também emprega o uso de palavras-valise e trocadilhos – o que não foi muito bem aceito pela crítica.

De uma maneira muito resumida (afinal existem muitos fios narrativos dentro da obra), pode-se dizer que o livro é uma tentativa de unir o cosmos, tendo uma história de fundo. Em uma dessas histórias, temos uma família com pai (H.C.E.), filhos (Shem, Shaun e Issy) e esposa (Anna Livia Plurabelle). H.C.E. teria sido visto por duas mulheres cometendo algum tipo de delito de cunho sexual no Phoenix Park, em Dublin. As duas mulheres teriam contado para os guardas e H.C.E. é levado a julgamento; contudo, sua esposa Anna Livia Plurabelle (A. L. P.) escreve uma carta que o absolveria. A carta se perde de diversas maneiras, e quando é recuperada, já não está em um estado muito legível. De alguma forma, o romance seria sobre como essa carta estaria sendo recontada diversas vezes a partir de inúmeros pontos de vista.

Porém, o livro é muito mais que isso. Envolve a criação do mundo, do homem, personagens históricas, bíblicas e mitológicas. As personagens se transmutam em outras personagens ou em elementos da natureza. Inclui filosofia budista, a queda do homem e as sensações permeadas pelo véu do sono, tornando uma tarefa complexa a descrição (e o entendimento) de um sonho.

Dessa forma, Joyce reuniu um simbólico número de doze escritores para uma defesa crítica de sua obra. Entre os escritores e críticos que assinam estão: Eugène Jolas, Thomas MacGreevy, William Carlos Williams e Samuel Beckett.

Em 1929, foi publicada a coletânea de ensaios *Our Exagmination Round his Fac-tification for Incamination of Work in Progress* pela Shakespeare & Company, editora de Sylvia Beach (amiga de Joyce que realizou a primeira publicação de *Ulisses* em 1922).

Nesse novo livro, os doze autores reunidos por Joyce comentam diversos aspectos estéticos e deixam impressões sobre *Finnegans Wake*.

O ensaio que abre o livro é o de Samuel Beckett, intitulado *Dante... Bruno. Vico... Joyce*. Nele, Beckett comenta longamente, em um estilo que mescla o acadêmico e o irônico, vários elementos que permeiam ou que foram bases para a escrita de *Finnegans Wake*.

Por ter participado de várias discussões sobre o livro, Beckett escreveu sobre os processos que envolveram as criações estéticas. Ele começa o ensaio com a seguinte frase: “O perigo está na transparência das identificações” (Beckett, 1961, p. 06¹³). Essa primeira frase pode ser vista como um prelúdio do desenvolvimento da sua obra – há perigo naquilo que está muito nítido e facilmente identificável, uma vez que isso não mostra uma técnica refinada na concepção e escrita de uma obra, da mesma forma que não parece estimular a atividade criativa de quem lê. A opacidade e o hibridismo seriam características que incitam o leitor a exercitar, também, o seu papel.

O complexo ensaio pode servir de introdução para a leitura do livro de James Joyce, ou como uma advertência – uma introdução porque, na categoria de ensaio acadêmico, Beckett remonta até aos preceitos de Benedetto Croce, Niccolò Machiavelli, Ugo Grozio e Giordano Bruno para explicar alguns pontos do pensamento de Vico e sua obra, que serviram como fios condutores para James Joyce.

Logo no início do ensaio, Beckett traz a visão do filósofo, jurista e historiador napolitano Giambattista Vico sobre uma progressão circular¹⁴ da História e da sociedade. Vico abordou essa teoria em sua obra mais conhecida, *A Ciência Nova*. Há diversas referências a Vico e sua obra em todo *Finnegans*, entre elas uma referência clara com o nome do filósofo logo nas três primeiras linhas do livro. Entre as características trabalhadas por Beckett estão: a circularidade histórica, os períodos do desenvolvimento humano e as linguagens correspondentes.

Essas três eras (Teocrática, Heroica e Humana) aconteceriam, periodicamente, como uma imensa roda que nunca para de girar. Acompanhando as eras, teriam cada uma sua linguagem correspondente (Hieroglífica, Metafórica e Filosófica). Essas três eras de alguma forma são respeitadas nos livros que compõem *Finnegans Wake*, compondo ainda o livro IV que traria o *ricorso*, que é a ideia de retorno à primeira era.

A perspectiva de tratar a história da humanidade como circular não foi necessariamente uma ideia nova, afinal Vico teria se baseado em escritos do também napolitano

¹³ “The danger is in the neatness of identifications.”

¹⁴ Atualmente, a tese mais aceita por historiadores é a de que Vico não defendia necessariamente uma progressão circular, mas sim espiral. Contudo, fica evidente no ensaio que Beckett – e muito provavelmente o próprio Joyce – acreditava realmente em uma visão circular da História.

filósofo Giordano Bruno. Para Beckett, essa perspectiva circular de Vico foi derivada do que se chamou contrários identificáveis (ou convergentes). Através desses contrários específicos, era possível perceber uma transmutação circular.

Bruno é muito conhecido por seus escritos nas áreas de Física, Matemática e Metafísica, e defendia, entre outras coisas, um universo infinito e um infinito número de mundos. Fatalmente, o filósofo foi condenado pela Igreja Católica e morreu queimado por heresia. Giordano Bruno usou um pensamento lógico-filosófico tão refinado para decifrar o universo, que levou a ideia de opostos coincidentes para a Matemática. Basicamente, a ideia se sustenta em afirmações como: o mínimo de calor e o máximo de frio podem coincidir em um ponto. Dessa forma, os pares mínimo e máximo, calor e frio, que são opostos, quando apresentados de uma forma muito específica são entendidos como opostos coincidentes.

A transmutação também será um elemento chave para experimentar *Finnegans Wake*, afinal as personagens se transmutam umas nas outras – ora são elementos, ora são deuses, ora pessoas comuns de uma história ordinária. Dessa maneira, se alguém tenta seguir sempre por uma única história, pode ficar perdido no “enredo”. As transmutações são extremamente importantes para tratar da forma do romance, que será comentada adiante. A circularidade da existência do homem na terra (vida-morte-renascimento), ou seja, o ciclo da história universal espelhando o ciclo natural, pode-se dizer, é um tema central em *Finnegans Wake*.

Se o ensaio de Beckett pode servir como introdução, também é possível notar que pode servir como uma advertência para o leitor de Joyce, pois durante todo o ensaio ele lembra o leitor a respeito do emaranhado de palavras que encontraria na obra. Em determinado ponto do ensaio, Beckett comenta (1961, p. 09): “se vocês não entendem isso, Senhoras e Senhores, é porque vocês são muito decadentes para perceber. Vocês não estão satisfeitos a não ser que a forma esteja tão divorciada do conteúdo para que vocês possam entender uma sem se preocupar em ler a outra”¹⁵.

Posteriormente, Beckett exemplifica como essas duas características do texto são complementares para atingir o sentido:

Aqui forma é conteúdo, e conteúdo é forma. Você reclama que essas coisas não estão escritas em inglês. Simplesmente não estão escritas. Não é para ser lido – ou melhor, não é para ser somente lido. É para ser olhado e escutado. Sua escrita não é sobre alguma coisa, é a coisa em si. (...). Quando o sentido é

¹⁵ If you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other.

o sono, as palavras dormem. (Veja o fim de ‘Anna Livia’) Quando a razão está dançando, as palavras dançam (Beckett, 1961, p. 10¹⁶).

Beckett comenta em diversos pontos do ensaio sobre a relação forma e conteúdo, e sobre como nesse trabalho de James Joyce esses dois elementos ficam tão entrelaçados que é impossível compreender um sem o outro. Entre outras diversas teorias com que trabalha, a mais evidente é a de uma perspectiva circular da “narrativa”, conforme Beckett aponta no ensaio.

Por fim, há a linguagem usada, ou a língua criada por James Joyce, para escrever o livro. Não é incomum ouvir que *Finnegans Wake* é um livro ilegível. Contudo, se pensarmos no que Beckett comenta na citação acima, a ideia é justamente a de que ele seja ilegível no sentido tradicional da palavra. Ocorre é que alguns críticos e até entusiastas de Joyce – principalmente durante os anos em que trechos do livro foram publicados – comentavam que não havia uma língua (e por língua aqui provavelmente estavam se referindo ao tradicional binômio de referência significante/significado) ou sentido para o qual o texto apontava.

Por fim, vemos que Beckett conecta a figura de Dante à figura de Joyce justamente para comentar a questão linguística. Dante não teria adotado a língua oficial da escrita, o latim, por arrogância. Beckett deixa claro no ensaio que a ideia não era, de nenhuma forma, mostrar superioridade de um em relação aos outros dialetos falados no território italiano. A conclusão é de que Dante estava em busca de um leitor ideal.

Sua conclusão [Dante] é de que a corrupção comum a todos os dialetos torna impossível selecionar um em detrimento a outro como uma forma literária adequada, e que ele escreveria no vulgar deve reunir os elementos mais puros de cada constructo dialético uma linguagem sintética que poderia ao menos possuir mais de um local de interesse circunscrito: que foi precisamente o que ele fez. Ele não escreveu em florentino mais que em Napolitano. Ele escreveu um vulgar que poderia ter sido falado por um italiano ideal que tivesse assimilado o que havia de melhor em todos os dialetos do seu país, mas que na verdade certamente não foi falando nem nunca tinha sido (Beckett, 1961, p. 11-12¹⁷).

¹⁶ Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read — or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something; it is that something itself. (...). When the sense is sleep, the words go to sleep. (See the end of ‘Anna Livia’) When the sense is dancing, the words dance.

¹⁷ His conclusion is that the corruption common to all the dialects makes it impossible to select one rather another as an adequate literary form, and that he would write in the vulgar must assemble the purest elements from each dialect construct a synthetic language that would at least possess more than a circumscribe local interest: which is precisely what he did. He did not write in Florentine any more than in Neapolitan. He wrote a vulgar that could have been spoken by an ideal Italian who had assimilated what was best in all dialects of his country, but which in fact was certainly not spoken nor ever had been.

Joyce criou um idioma para o leitor do seu livro. Embora o idioma de Dante fosse mais palpável para quem falasse os dialetos da região da Itália, creio – e talvez essa também fosse a ideia de Beckett – que Joyce de alguma forma pensou em um mundo capaz de ler seu livro e, além disso, compreender que essa “explosão” da linguagem pode ser também uma maneira de expandir o universo de compreensão do leitor.

Para ler *Finnegans Wake*, é necessário que o leitor saia de uma posição mais tradicional e passiva. Em uma leitura mais tradicional, o leitor atua muito mais como um receptor que busca em seu repertório maneiras de se localizar dentro da narrativa, esperando, de alguma forma, ter cumpridas suas expectativas sobre o enredo. Para isso, é capaz de usar fórmulas de enredo, estereótipos de personagens, narrador e até estrutura sintática como pistas para seguir um caminho. Com a obra de Joyce, no entanto, o caminho é muito mais sinuoso e repleto de encruzilhadas, de modo que cabe ao leitor fazer as escolhas desse caminho, sem muitas promessas de qualquer ponto de chegada.

A ênfase na experiência do leitor enquanto faz suas escolhas acaba sendo uma das grandes promessas do livro, embora seja completamente subjetiva. Apesar de muito ter sido escrito depois da publicação de *Finnegans Wake* sobre como os vocábulos foram criados, quais são as pistas para decifrar os significados das palavras, a verdade é que dificilmente o próprio autor acreditava que um leitor pudesse ter precisamente todas as informações para entender “exatamente” o que ele quis dizer.

De uma maneira quase herdada, parece ser o mesmo caso da obra de Beckett, já que também utiliza como referências uma expectativa e a experiência que o espectador tem em relação ao que conhece por teatro (ou romance, ou poesia). Em *Esperando Godot*, para falar sobre a espera, Beckett faz o espectador esperar. Para exemplificar um estado de grande confusão mental e fragmentação do ser humano em *Não Eu*, Beckett retira as referências de espaço do campo de visão e separa o corpo da voz que fala.

Porém, é necessário ressaltar que a estética da obra de Beckett não é uma continuidade da obra de James Joyce. Existem questões que divergem de um projeto artístico para outro, embora seja possível dizer que ambos trabalhassem com um fim da linguagem – Joyce, na criação e expansão do universo linguístico possível; já Beckett com a redução e o minimalismo da linguagem.

O projeto de James Joyce era de experimentação da linguagem. O livro é o próprio “big bang” das línguas, que, com a explosão, se espalham em milhões de cacos através do universo. Já em Beckett, percebemos o movimento contrário. É a condensação máxima do significado de um universo em pontos extremamente potentes. Diferentemente de

Joyce, para Beckett é assim que o universo termina, não com uma explosão, ou um grito de êxtase, mas com um curto ganido sucedido por um interminável silêncio.

Para exaltar os contrastes e confluências que existem entre os dois autores, o crítico Ludovic Janvier, em seu ensaio *Sames*, comenta como Beckett e Joyce poderiam ser considerados duas faces de uma mesma moeda. De início, o título aparece mesclando os nomes dos autores, ao mesmo tempo em que, se traduzido, pode significar “Mesmos”. Para Janvier, as concepções de multidimensionalidade, a circularidade do tempo em retorno e de potencialização da palavra são elementos que poderiam ter inspirado Beckett a criar sua obra como um todo.

Desembarcamos também “nos tempos enormes” do percurso beckettiano e sua combinatória sonora, o que parece fixar o discurso em círculo. As figuras do círculo, de Bruno a Vico, se misturam para evocar o eterno retorno do Mesmo que assombrava a obra e a vida de Joyce, como ele escreveu, de *Godot à Comédia*, a palavra no canto da repetição e do refrão, o pensamento dentro do refúgio das “velhas questões e das velhas respostas (Janvier, 2017).

O uso e manipulação do tempo no pensamento de Beckett é algo que aparece desde seus escritos acadêmicos. O tempo cronológico parece não correr de forma tradicional, contudo, ainda assim, é complementado pelo retorno. Esse pensamento paradoxal também se encontra não só na circularidade do romance de Joyce, mas na ideia de que as situações se apresentam em todos os tempos (passado, presente e futuro) ao mesmo tempo. A musicalidade de *Finnegans Wake* também encontra um paralelo nas repetições, assonâncias e aliterações, por exemplo, das peças curtas de Beckett como *Peça* e *Não Eu*.

Em *Não Eu*, por exemplo Beckett apresenta construções sintáticas que variam de tamanho, simulando uma espécie de cansaço da narradora do monólogo. Em geral as frases começam curtas até atingirem um ponto máximo de extensão e depois voltam a se tornar monossilábicas, conforme podemos observar no trecho abaixo.

she did not know . . . what position she was **in** . . . imagine! . . . what position she was **in!** . . . whether **standing** . . . or **sitting** . . . but the brain- . . . what? . . . **kneeling**? . . . yes . . . whether **standing** . . . or **sitting** . . . or **kneeling** . . . but the brain- . . . what? . . . **lying**? . . . yes . . . whether **standing** . . . or **sitting** . . . or **kneeling** . . . or **lying** . . . but the brain still . . . still . . . **in** a way (Beckett, 1990, p. 377, grifo meu).

Outra característica do trecho citado acima são as terminações em “in”, tanto como preposição quanto em substantivos e verbos. Essa característica, em conjunção com as

pausas, gera um ritmo entrecortado nesse trecho e, apesar de não seguir exatamente essa mesma estrutura em toda a peça, há trechos que simulam esse ritmo.

Um exemplo de musicalidade em *Finnegans Wake* pode ser encontrado logo na primeira página “The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the **humptyhillhead** of **humself promptly** sends an unquiring one well to the west in quest of his **tumptytumtoes**” (Joyce, 1975, p. 03, grifo meu), nesse trecho podemos notar, por exemplo, as aliterações em /f/ e /t/ grifadas na primeira parte e o que parece ser um trocadilho com a decomposição de “humpty dumpty”¹⁸.

Sobre isso, ainda em seu ensaio, Janvier (2017) discorre também sobre como os trocadilhos são herdados e desenvolvidos por Beckett:

E ouvimos ainda, a partir da mesma perspectiva, os jogos de palavras onde confluem simultaneamente riso e infortúnio: o humor beckettiano, as manipulações engraçadas (“Lucky, o sortudo, ou O capturado está dobrado” [Le pris est pli]) nas expressões cruéis (“Isto seria assinar uma sentença de vida, ao invés de se mexer de lá onde ele está, ou Isso não faz nenhum mal a ninguém, não há ninguém”), é o produto da relatividade generalizada onde se dá a obra de Joyce.

A ironia no nome da personagem Lucky de *Esperando Godot*, que sofre castigos físicos de seu mestre Pozzo, parece ter muito pouco de sortudo; é uma forma de atribuir uma quebra no significado geralmente atribuído ao verbete “sortudo”. Algumas palavras-valise de Joyce funcionam com a mesma quebra, como por exemplo, *laughtears*, que poderiam explicar as situações impostas a Lucky.

Laughtears é uma criação de Joyce que mistura as palavras *laughter* que significa risada e *tears*, lágrimas. Não é impossível imaginar situações em que uma sensação que misture risos e lágrimas possa de fato acontecer – é uma sensação palpável e pode ser associada desde lágrimas de riso, até aquele riso desconfortável que leva às lágrimas. Esse é o caso de Lucky. Em alguns trechos da peça, é ordenado que Lucky faça coisas sem sentido, que podem levar a plateia ao riso; contudo, a situação de Lucky é muito mais agonizante e melancólica do que necessariamente engraçada.

Embora existam tais pontos de encontro entre Joyce e Beckett, Ludovic Janvier não demora em apresentar os elementos que distanciam os dois escritores de maneira praticamente diametral. Existe, para as personagens de Joyce, uma pluralidade incrível

¹⁸ Humpty Dumpty é uma personagem mais conhecida no mundo anglófono por suas rimas enigmáticas geralmente voltadas para o público infantil. Ficou mais conhecido pela aparição em *Através do espelho*, a continuação de *Alice no País das Maravilhas*.

de “vozes” (aqui poderemos pensar em *Finnegans Wake* e as avantajadas referências para criar uma única palavra, ou até mesmo é *Ulisses* que apresenta diversos pontos de vista de personagens distintas em fluxo de pensamento) que pode beirar o caos da inteligibilidade.

Beckett, porém, traz monólogos, inclusive quando força um falso diálogo entre suas personagens que não compartilham, não trocam ideias entre si. Para explicitar essa diferença, Janvier escreve que “Beckett é o avesso de Joyce. Mesmo céu, outra luz. Aqui polifonia. Lá monodia” (Janvier, 2017). Podemos perceber isso desde as peças *Esperando Godot*, na qual o infalível monólogo de Lucky é apenas um exemplo de um balbuciar para ninguém – afinal as personagens não estão interessadas em suas palavras; ou também *Dias felizes*, com uma Winnie que não pára um minuto de falar, contudo sem interagir com seu esposo Willy. Em *Borrvalho*, não existe a certeza de que Henry está de fato com Ada, ou se está atormentado pela figura da esposa. Os diálogos em Bolton e Holloway fazem parte de uma criação sua, assim como a interação entre sua filha e os instrutores.

Janvier (2017), referindo-se a Joyce, escreve: “Para um, as palavras-valise. Completo. A presença. O brilho. O sabor.”; em contraposição a Beckett: “Para outro, a palavra-ampulheta. Esvaziando-se. A ausência. Em direção ao branco.”. Trazer essa diferença entre “palavra-valise” de Joyce e uma “palavra ampulheta” de Beckett é extremamente fortuito.

Com relação à palavra-ampulheta para descrever o trato da linguagem na obra de Beckett, Janvier traz essa ideia de palavra que escorre a conta-gotas, com dificuldade e totalmente ligada à ideia de tempo. A palavra é o tempo e é corporificação da experiência do tempo. Sobre a ausência, é possível perceber que suas personagens parecem não estar completamente no texto, há algo de fugidio na sua corporeidade. Isso também irá se demonstrar em sua obra tardia, onde as personagens já não estão compostas por cabeça, tronco e membros, mas fragmentados. Para exemplificar, fazem parte dessa estética, entre outros textos, *Não Eu*, *Peça* e *A última gravação de Krapp* e as peças para rádio.

Em *Não Eu*, vemos apenas uma boca iluminada dissociada de seu corpo, que nega qualquer relação com o que está falando. Por outro lado, em *Peça*, temos três cabeças colocadas em urnas cujas falas se sobrepõem. Enfim, com *A última gravação de Krapp*, temos a voz da personagem Krapp tocada em um aparelho de som, que parece remeter a uma presença fantasmagórica do passado de si mesma. Nas peças para rádio, em especial *Palavras e Música* e *Cascando*, não há a delimitação dos corpos das personagens, de forma que elas podem ser apenas conceitos, como a consciência, a matriz criativa de um artista ou a linguagem na qual processa suas sensações.

Ao contrapor os autores, Janvier coloca:

O lance de dados de Joyce. Relançar sempre.

O defeito de Beckett. Daqueles que fizeram Giacometti hesitar / não hesitar entre expor ou jogar fora a escultura “acabada”.

Orgulho tônico.

Humildade benéfica.

Próximo.

Sames? Não, others: Joyce não pariu ninguém. Beckett não tem ancestrais conhecidos (Janvier, 2017).

Poético, Janvier termina o ensaio fazendo referência ao poema “Um lance de dados” de Stéphane Mallarmé, na expectativa de que esse jogo sempre continue com Joyce. Para Beckett, remonta ao trabalho do artista plástico Alberto Giacometti, que criou a árvore do cenário de *Esperando Godot* em 1961.

Os traços de personalidade entre Joyce e Beckett eram, também, muito diferentes. Um orgulhoso e ciente de sua genialidade, o outro humilde. Ao fim, Janvier explicita que apesar de compartilharem características estéticas e fazerem parte um da vida do outro, não existe continuidade do projeto artístico (linguístico ou literário) de um em outro.

O fluxo de consciência e de criação linguística fez de Joyce o escritor da expansão da palavra e da frase, enquanto Beckett prezava pela contração: quanto menos, melhor, se possível, o silêncio. Se em James Joyce encontramos uma potência afirmativa, um apelo à continuidade da vida, como feito no fim de *O Retrato do Artista Quando Jovem*: “Sê bem vinda, ó vida! Eu vou ao encontro pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça” (Joyce, 2001, p. 287); ou do extasiado “sim” do monólogo de Molly Bloom ao final de *Ulisses*.

Já, com Beckett, acontece o contrário. “Não” é a palavra mais forte do seu vocabulário, a palavra que impede qualquer movimento,¹⁹ cuja força reside na potência da negação, frente ao fluir contínuo de Joyce. Com Beckett, fluir é impossível. A linguagem representa a humanidade: fragmentada e sem direção, à deriva. Ao mesmo tempo, esgotada.

Gilles Deleuze comenta o aspecto do sujeito esgotado presente em Samuel Beckett em seu ensaio *O Esgotado*. Nele, diferentemente do que propõe Maurice Blanchot, o sujeito beckettiano não está cansado, a linguagem não está cansada. Ambos se encontram em estado de esgotamento físico e mental.

¹⁹ Ainda em referência a essas questões, Ana Helena Souza em *A tradução como um outro original – Como é, de Samuel Beckett* explora a ideia de “work in progress” de James Joyce e “work in regress”, de Samuel Beckett.

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas esta permanece, porque nunca realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar (Deleuze, 2010, p. 67).

A linguagem esgotada de Beckett, que acompanha o seu sujeito e o forma, torna impossível se pensar uma possibilidade. É o estágio de maior grau da estagnação, pois não se encontra sequer em possibilidade de inércia: de continuar uma vez que sofre uma ação. Não há ação que coloque a linguagem ou o sujeito em desenvolvimento.

Deleuze (2010, p. 107-108), sobre a relação entre Beckett e a palavra, comenta: “Ele [Beckett] suportou cada vez menos as palavras. E sabia, desde o início, a razão pela qual devia suportá-las cada vez menos: a dificuldade particular de ‘esburacar’ a superfície da linguagem para que finalmente aparecesse ‘o que esconde atrás’”.

Logo, há algumas grandes diferenças entre o desenvolvimento do “sim” de Joyce e o impassível “não” que permeia a obra de Beckett, mais marcadamente após a morte de Joyce. A primeira está em uma estagnação que impede o desenvolvimento de um enredo comum – vemos isso em *Esperando Godot*, mas também se percebe nos romances *Malone Morre* e *O Inominável*.

A segunda é o próprio uso da palavra “não” como espécie de pulso sob o qual toda a situação se desenvolve. Em *Não Eu*, há um uso indiscriminado do não. O mesmo acontece em *Palavras e música* – há sempre uma necessidade de impedir o movimento. Para esse impedimento, Beckett também faz uso das pausas.

Esse contexto do pós-guerra, para Beckett, definiu também a escolha de escrever em francês, uma das maiores decisões estéticas que influenciou a sua obra do período mais conhecido. Até a morte de James Joyce em 1941, muito se falou que o estilo de Beckett vivia à sombra da estética literária joyceana, tanto em estilo de linguagem quanto de enredo.

É largamente defendido pela comunidade acadêmica especializada que a maior parte da sua obra “em forma de poema” é diferente do seu trabalho estético mais conhecido, depois da Segunda Guerra Mundial, na prosa ou teatro, por exemplo. Uma das grandes diferenças foi a escolha de escrever em outra língua que não fosse sua língua-mãe. Sobre isso, a ensaísta e crítica Marjorie Perloff comenta no ensaio “*Beckett the Poet*”:

A linguagem de *Echo's Bones* é na verdade muito joyceana: não foi antes da linha divisória da Segunda Guerra Mundial que Beckett conse-

guiu “escrever sem estilo”, como ele coloca para Niklauss Gessner – o que significa, nesse caso, escrever em francês (Perloff, 2010, p. 212²⁰).

Echo's Bones, nesse caso, não é conto de mesmo nome, mas sim a coleção de 13 poemas publicada em 1935. Nessa obra, Beckett faz uso de palavras e inversões sintáticas muito rebuscadas, além de citações em latim, menções a filósofos ou escritores e referências a pontos conhecidos da cidade de Dublin. Algo que se apagaria no restante da sua obra, pois, embora trabalhasse com conceitos filosóficos, não havia rebuscamento linguístico ou citações nominais a obras ou filósofos.

É possível notar um comportamento semelhante também em Murphy, romance escrito entre 1935 e 1936 – romance esse que James Joyce tinha conhecimento e gostava. No posfácio da edição de Murphy, Nuno Ramos também comenta sobre como essa influência é notada no romance:

O pulso joyciano vai aos poucos se apagando em sua obra, mas aparece ainda nítido em Murphy, em especial numa espécie de hipercultura stephendedalusiana (Stephen Dedalus é o protagonista de *Retrato de um artista quando jovem*), espalhada em mais de uma personagem, sempre em contraste com a simplicidade quase cômica da cena. O resultado, no entanto, acaba sendo mais próximo do humor negro. A festa literária joyciana, que eterniza, segundo a segundo, o dia banal de uma cidade banal (sua ressurreição picassiana, digamos assim), não funciona em Murphy. Pois, ao contrário de pegar carona no mito homérico e na miríade enciclopédica dos estilos, e embora traga na cabeça muito de Joyce, Murphy já é Beckett – corpóreo, negativo, inútil, inerte, desaparecido, trancado num sótão, amarrado a uma cadeira de balanço. É como se, ao invés de “moldar na forja da minha alma a consciência ainda não criada da minha raça” (frase que encerra *Retrato do artista quando jovem*), Stephen Dedalus tivesse se deprimido. Ao invés de se mover, tivesse se imobilizado; ao invés de partir, tivesse ficado (Ramos, 2013, p. 225-226).

Sobre as teorias do porquê da opção de Beckett escrever em francês, a mais aceita é a de que ele queria evitar os maneirismos da língua materna, principalmente depois de ter passado tanto tempo influenciado por James Joyce. Talvez escrevendo em um idioma estrangeiro, forçaria a “dureza” em busca da palavra mais direta²¹.

Beckett, contudo, retorna à língua inglesa. Não apenas a ela, mas em seu período tardio – quando suas peças se mostram mais curtas ou até mesmo com os textos *residua*

²⁰ The language of *Echo's Bones* is indeed heavily Joycean: it was not till the watershed of World War II that Beckett was able to “write without style,” as he put it to Niklauss Gessner – which meant, in his case, to write in French.

²¹ Ana Helena Souza também trabalha esses pontos em *A tradução como um outro original – Como é, de Samuel Beckett*.

– é como se sua condição de “voluntariamente desterrado” fosse mostrada através da flexibilidade em lidar com a escrita em duas línguas²².

Para cogitar possíveis influências à escrita de Beckett, é necessário levar em consideração o contexto histórico em que o autor estava inserido, momentos da sua vida pessoal que invariavelmente contribuíram para sua formação e também toda a movimentação artística que acontecia em seu entorno. Beckett sempre foi um artista engajado no meio artístico. Desde cedo aprendeu a apreciar as artes plásticas, música de câmara, além da literatura. É notável também sua incursão no cinema, com o roteiro do filme *Film*.

As fronteiras da mente do artista moderno são, geralmente, porosas e percebem o movimento transdimensional necessário, que é a conversa não apenas com outros gêneros da arte, mas também com outras áreas do conhecimento. Muito mais que um rótulo de movimento artístico, o Modernismo foi uma atmosfera que se instaurou a partir de crises necessárias para questionamentos da arte, da filosofia e da ciência para o desenvolvimento da sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, Daniel. *Beckett and Aesthetics*. Cambridge University Press: Cambridge, 2003.
- BECKETT, S. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Faber and Faber: Londres, 1961.
- BECKETT, S. *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929-1940*. Martha Fehsenfeld e Lois Overbeck (org.). Cambridge University Press: Nova York, 2009.
- BECKETT, S. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. O Esgotado. In: *Sobre o teatro: um manifesto a menos*. Tradução de Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FRIEDMAN, Allen. *Surreal Beckett: Samuel Beckett, James Joyce, and Surrealism*. Routledge: Nova York e Londres, 2017.
- JANVIER, Ludovic. *Sames, Joyce et Beckett*. Tradução: Leide Daiane de Almeida Oliveira. *Qorpus*, n. 23, 2017.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Faber and Faber: Londres, Boston, 1975.
- PERLOFF, Marjorie. Beckett the Poet. In: GONTARSKY, S. (org.) *A Companion to Samuel Beckett*. Wiley-Blackwell Publish, 2010.

²² É possível acompanhar essa flexibilidade através do projeto de crítica genética *Samuel Beckett – Digital Manuscript Project* da Universidade da Antuérpia, conduzido pelo professor Dirk Van Hulle. Esse projeto conta com os manuscritos de algumas obras de Beckett e, através deles, é possível notar como, em sua fase tardia, o escritor passava facilmente de uma língua para outra. Mais informações podem ser encontradas no site <http://www.beckettarchive.org/>.

RENTON, Paul. Disabled figures: from Residua to Stirrings still. *In: PILLING, John (org.). The Cambridge Companion to Beckett.* Cambridge University Press, 1995.

RAMOS, Nuno. Posfácio. *In: BECKETT, Samuel. Murphy.* Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Fluxo: em busca do tempo em *Finnegans Wake*

Luísa L. S. de Freitas¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Discussões e análises a respeito do tempo em *Finnegans Wake* (1939), obra final de James Joyce (1882-1941), costumam abarcar o tema tanto como instância narrativa quanto como conceito abstrato, próprio de investigações de cunho filosófico, psicológico, histórico e mítico, e carecer de consenso em todas essas perspectivas. Este artigo enfoca o tempo em *Finnegans Wake*, principalmente, como instância narrativa, examinando as perspectivas de alguns críticos a fim de, por fim, defender uma fluidez temporal. A fluidez impediria o estabelecimento de delimitações e elos de causa e consequência, embora propor delimitações hipotéticas seja sempre possível, implicando escolhas e renúncias. Defender essa fluidez é, também, defender que o ato de leitura, mesmo operando escolhas, deve conter a abertura à incerteza, dada a instabilidade das instâncias narrativas e a densidade semântica dessa obra de Joyce.

Palavras-chave: James Joyce. *Finnegans Wake*. Tempo.

O escritor dinamarquês Tom Kristensen perguntou a James Joyce, certa vez, se ele “acreditava” na *Scienza Nuova* do filósofo italiano Giambattista Vico, após receber a sugestão, do próprio Joyce, de que a lesse para ler *Finnegans Wake*. Joyce respondeu: “Não creio em nenhuma ciência, mas minha imaginação cresce quando leio Vico, como não aconteceu quando li Freud ou Jung” (Ellmann, 1989, p. 853). Joyce não acatava explicações universais nem buscava doutrinas. Se não acreditava em “ciência” alguma, acreditava, como podemos inferir, na potência do que afeta a imaginação, o que se reflete no tratamento do tempo em sua criação literária final.

A inspiração da obra de Giambattista Vico costuma ser apontada como a base para esse tratamento. A discussão sobre o tempo em *Finnegans Wake*, porém, não pode se esgotar na intertextualidade com esse filósofo, embora a sua importância esteja registrada no texto joyciano de diversas maneiras, além de bem documentada biograficamente, como ilustra a anedota supracitada. Uma menção a Vico aparece já na segunda linha de *Finnegans Wake*, *en passant* e passando pela Eve and Adam’s: *vicus of recirculation* (FW 3.2). O termo *recirculation* alude à sua teoria do tempo e à estrutura da obra de Joyce; *vicus*, além do nome do filósofo, alude a vício, à via dublinense Vico Road, situando-nos geograficamente (Tindall, 1969, p. 30), e à palavra latina para vila. Já nas primeiras linhas, portanto, mostram-se múltiplos o tempo e o espaço.

Joyce disse que Vico expandiu sua *imaginação*. Não pretendemos incorrer no

¹ Professora adjunta do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Integra o Grupo de Estudos Joycianos no Brasil e coordena, com Vitor Alevato do Amaral (UFF), o grupo de estudos Here Comes Every Joyce. E-mail: luisa.freitas@uerj.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6123-4335>

problema de considerar a fala do autor como explicação de seu texto; Joyce apenas ratifica, na resposta a Kristensen, o que vemos em *Finnegans Wake*. Ler Vico estimulou a criação de Joyce em termos literários, em vez de se constituir como fonte única de uma empreitada propriamente filosófica. Apesar dos inúmeros ecos de Giambattista Vico em *Finnegans Wake* — a circularidade e a divisão da história em idades sendo apenas algumas delas —, tais ideias não fornecem arcabouço definitivo para a compreensão do texto joyciano, nem mesmo quanto ao tempo. Há, compreensivelmente, diferentes perspectivas desse conceito a respeito da última publicação de James Joyce. Este artigo busca reunir algumas compreensões do tempo em *Finnegans Wake* e confrontá-las com o próprio texto de Joyce, propondo, assim, uma ampliação desse aspecto de sua obra final. O trabalho se origina de revisões profundas de parte da minha pesquisa de doutorado e de pesquisa atualmente em curso.

Em *Finnegans Wake*, como se sabe, não se encontra facilmente o tempo linear, em que se distinguem passado e presente. Isso se confirma pela diversidade de interpretações dos críticos e estudiosos que são ou foram leitores atentos e importantes de *Finnegans Wake*. Destacaremos algumas dessas leituras, selecionadas por tratarem diretamente do conceito de tempo. Devido ao espaço limitado de um artigo, a intenção é expor apenas um recorte de minha pesquisa, e não há, aqui, portanto, ambição de revisão ampla do assunto.

É necessária a cautela de não atribuir a Giambattista Vico uma contribuição integralmente assimilada por Joyce, como se faz ao considerar sua obra a planta da arquitetura temporal de *Finnegans Wake*. Embora a importância de Vico seja inegável, Joyce não escreveu literatura a fim de defender proposições teóricas específicas. Em vez de formular uma teoria sobre o tempo, como Vico o fez, Joyce lida com a temporalidade diretamente no texto e pelo texto, provocando especulações abstratas a partir de recursos linguísticos concretos, sem com isso defender uma tese em particular. Isso não implica ignorar o fato de que formulações teóricas diversas subjazem ao texto joyciano; ao contrário, é essa diversidade que nos impede de enxergar em *Finnegans Wake* uma demonstração teórica específica e consistente, seja em teoria literária, seja em filosofia. Por todas essas razões, é compreensível que *Finnegans Wake* tenha gerado leituras discrepantes quanto ao tempo — a começar pelo fato de que, no aparato crítico sobre a obra, ora se considera o tempo como instância literária, ora como um conceito tratado filosoficamente, nem sempre com diferenciação exata.

É consenso que se unem diferentes tempos e vozes em *Finnegans Wake*. Observamos isso desde a sua abertura, em que se sobrepõem o tempo do Éden e o da Dublin moderna. Para muitos críticos, como William York Tindall (1970) e Hugh Kenner (1956),

porém, essa multiplicidade se explicaria pelo fato de que *Finnegans Wake* deriva do sonho de uma só personagem: Earwicker. Com algumas variações a respeito de quem sonha, a visão de que haveria uma mente gerando todos os elementos do livro certamente é a mais popular (Begnal, 1975, p. 23). Se o texto trata do sono de um indivíduo específico, infere-se, então, haver tempo e espaço determinados. O território onírico permite uma impressão de multiplicidade, mas as instâncias narrativas estariam atadas, sob essa perspectiva, à dimensão da personagem que dorme. Um sonho pode ser livre das amarras de lógica narrativa, o que faz dele território fértil para possibilidades múltiplas; ainda assim, narrativamente, pode se dar dentro de um enredo tradicional. Dada a falta de consenso e a densa variedade estilística de *Finnegans Wake*, é preciso questionar se essa explicação é imposta ao texto a fim de pacificar as suas complexidades ou se ela efetivamente deriva dele.

Citando Harriet Shaw Weaver, Michael Begnal (1975) propõe considerarmos vários sonhadores em vez de apenas HCE. Mais do que isso, Begnal propõe que, além de se gerar a partir de diversas personagens, tudo o que é narrado em *Finnegans Wake* flui entre a consciência e a sonolência. Nem tudo, portanto, seria sonho, apesar de *Finnegans Wake* ser caracterizado por Begnal como uma rede de sonhos. Essa rede é organizada por um narrador que convoca diferentes vozes a cada momento. Como boa parte desse processo permanece indefinido, o problema do tempo não parece se resolver. Begnal afirma haver fluxos de consciência sobrepostos (1967, p. 26), o que gera o problema fundamental da distinção de vozes na leitura. Essa distinção é seu empreendimento, embora não livre de ressalvas. Distinções são sugeridas de diversas formas, inclusive espacialmente, como no capítulo 2 do segundo livro, em que os três filhos estudam e vozes se distribuem em diferentes lugares das páginas. De modo geral, contudo, Begnal (1967, p. 29, 39, 57) admite que permanece difícil distinguir quem diz o quê, uma vez que uma fala se mescla a outra, HCE é capaz de influenciar as falas de outras personagens e Shem é um mestre em parodiar outras personagens. Ademais, identificar vozes narrativas pode *ou não* implicar na determinação do tempo e do espaço.

John Gordon (1986) também propôs compreensões de dinâmica temporal a partir de operações mentais de personagens específicas. No entanto, vai além da moldura do sonho como parte do enredo. Considera outras possibilidades mentais e psicológicas, de modo que, por exemplo, lembranças individuais possam se transmutar, no texto literário, por meio de associação livre (que pode se dar, cogita Gordon, em um tipo de estado de transe), em lenda ou em mito (Gordon, 1986, p. 152). Em consonância com muitos autores e com os três supracitados, Tindall, Kenner, Begnal, a mente de personagens específicas continuaria sendo o ponto pacífico narrativo, isto é, a base que daria origem à

multiplicidade criada, imaginada, sonhada ou alucinada. O problema, porém, em *Finnegans Wake*, é sempre o de contar com qualquer estabilidade.

Entendimento radicalmente distinto é o do crítico Edmund Lloyd Epstein (2010), que afirma simplesmente não haver tempo nos cinco primeiros capítulos do livro I (Epstein, 2010, p. 7). A ausência de tempo a que Epstein se refere deve-se ao fato de que ainda não se desenvolveu ação do que ele considera o enredo, que se iniciaria no capítulo seis (Epstein, 2010, p. 57). Para ele, o tempo como instância narrativa, portanto, não se estabelece em boa parte do livro I — não ainda. Isso abarca, no entanto, somente uma parte do que o texto nos oferece, de modo que Epstein generaliza como enredo o que elege para sua análise — apenas o que ele considera o *nightplot*, isto é, todas as ações cujos protagonistas são os membros da família Porter, que se dão no decorrer de uma noite. Nesse entendimento, só haveria categorização de tempo como instância narrativa considerando esse único enredo. Apesar de Epstein fazer uma afirmação aparentemente mais polêmica, muitos comentadores (e, talvez, todos nós, enquanto lemos, dada uma tendência humana) seguem procedimento similar, com diferentes resultados: eleger sequências de ação.

Para Campbell e Robinson, os quatro primeiros parágrafos concernem ao “instante suspenso de tempo entre um ciclo que acaba de passar e um prestes a ter início” (Campbell; Robinson, 2005, p. 15, tradução minha)². Esses parágrafos estariam ligados à continuidade que se alastra após o (não)fim do livro. Contudo, diferente do que diz Epstein, esses autores consideram que, já a partir do quinto parágrafo, o tempo não é mais suspenso, pois o movimento da narrativa teria início com a aparição, queda e velório do pedreiro Finnegan (2005, p. 16). Novamente, o que está em jogo é a identificação de protagonistas como base para traçar o tempo, uma vez que Finnegan é relacionado a HCE. As siglas centrais parecem oferecer pontos de referência a uma boa parte das leituras críticas, ainda que sejam demasiado instáveis para se fixarem como “personagens”, devido à indefinição constante de seus nomes, contextos e contornos.

A respeito de sua visão do tempo em *Finnegans Wake*, Epstein cita Michael Begnal, para quem “não se pode falar em qualquer enredo em progressão no livro I [...] em nenhuma parte há enredo como convencionalmente conhecemos” (Begnal *apud* Epstein, 2010, p. 8, tradução minha). Essa constatação, por si só, nada tem de problemática: realmente não há enredo como “convencionalmente conhecemos”. O corolário problemático dessa afirmação seria pensar que todos os outros capítulos de *Finnegans Wake*, ao contrário dos iniciais, apresentariam um enredo “convencional”.

² “the suspended tick of time between a cycle just past and one about to begin”.

Quando Edmund Lloyd Epstein inclui a seguinte citação de Danis Rose, somando o excerto à citação de Begnal e às suas próprias afirmações, compreendemos que equivalem progressão narrativa linear à ideia de estrutura temporal. Rose diz: “Para aderir à sequência cronológica, a parte I deveria consistir em uma sucessão de episódios correspondendo às horas antes do anoitecer de um único dia. Não correspondem” (Rose *apud* Epstein, 2010, minha tradução)³. É estabelecida, para *Finnegans Wake*, estrutura temporal cuja sequência se basearia no desenrolar de acontecimentos entre o crepúsculo e o amanhecer, isto é, no período de exatamente uma noite, na casa da família Porter. Segue-se rigorosamente a ideia de que seria o livro da noite, ou melhor, de *uma* noite.

Essa é, contudo, apenas uma entre as variadas linhas espaço-temporais expostas em *Finnegans Wake*. Ainda que se possa, para efeitos de recorte interpretativo, considerá-la a sucessão espaço-temporal central, é preciso ratificar que ela não é a única possível. Podemos nos valer dessas marcações, desde que tenhamos em mente que elas não determinam o espaço-tempo geral do texto. Ao invés disso, anoitecer, alta madrugada e amanhecer funcionariam tão somente como marcos possíveis de alguns elementos considerados em determinadas leituras. O que o texto apresenta é uma dispersão do espaço-tempo, e isso ocorre, com diferentes intensidades, em todos os seus capítulos.

Se, sob a perspectiva de Epstein, tudo se dá no decurso de uma noite, o tempo em *Finnegans Wake* — quando ocorre — tem limites muito bem delineados, ao invés da circularidade infinita sugerida pela macroestrutura. Podemos contra-argumentar, contudo, que, nos primeiros capítulos, o texto indica categorias de espaço e tempo de diversas maneiras. Nesses cinco capítulos iniciais, que, no entendimento de Epstein, antecedem o tempo, expõem-se acontecimentos (relacionados, em maior ou menor grau, com a família Porter) que, embora fragmentados e opacos, caracterizam-se temporalmente. Ocorrem, por exemplo, julgamentos, rumores e a carta de Anna Livia. Embora esses acontecimentos não apareçam claramente organizados temporalmente entre si, eles inevitavelmente supõem sequências temporais. Uma carta precisa ser enviada após a sua elaboração, e só depois disso é possível perguntar se ela foi ou não recebida. Similarmente, a ideia de julgamentos e rumores implica alguma ordem de acontecimentos. Supõe-se que algo possa ter ocorrido antes de seus rumores se espalharem, assim como supor que alguma ilegalidade tenha sido cometida — seja real ou falsa — é o que motiva a organização de um julgamento.

Pensar o tempo em *Finnegans Wake* implica considerar tais concepções temporais explícitas e implícitas. É bem verdade, porém, que o texto de *Finnegans Wake* não

³ “To adhere to the chronological sequence, part I ought to consist of a succession of episodes corresponding to the hours before nightfall of a single day. They do not”.

mantém a integridade dessas cadeias sequenciais. Ao contrário, mistura tranquilamente, por exemplo, a queda de Adão à de Finnegan, sem delimitar causa e consequência de um ou de outro fato. Sequências de ação são ironizadas exemplarmente, tratando com humor a circularidade, quando se enumeram seis ocorrências que ainda *não* estão para acontecer *de novo*, como em todo o segundo parágrafo da primeira página (FW 3.4-14).

Uma breve análise de elementos de coesão presentes nas últimas duas linhas do primeiro capítulo ilustra o que ocorre ao espaço-tempo em *Finnegans Wake*: “he who will be ultimendly respunchable for the hubbub caused in Edenborough” (FW 29.34-35). O pronome masculino singular faz referência catafórica a “who will be ultimendly respunchable...”, mas é difícil determinar quem seria esse responsável (“respunchable”, que mescla *responsible* e *punch*) pela confusão (“hubbub”) se o que a determina é o local, isto é, fala-se de uma confusão determinada (“the”) causada em “Edenborough”. A última palavra do trecho une o Éden a Edimburgo, além de remeter à Eden Quay e à Burgh Quay, em Dublin, próximas à ponte O’Connell, em margens opostas do Liffey. Afinal, de que confusão se está falando?

Os tempos verbais são coerentes, mas, se lidos com atenção, também suscitam dúvidas: alguém, isto é, ele (“he”) será (“will be”, futuro simples) o responsável pela confusão causada (“caused”, passado simples). Seria coerente afirmar que alguém será responsabilizado, no futuro, por algo que fez no passado. Contudo, “will be [...] respunchable” não indica exatamente que alguém será responsabilizado, mas sim responsável; indica, portanto, que a confusão, na verdade, não ocorreu ainda, pois ele será, *ultimendly*, o seu causador. O léxico contraria o encadeamento linear de causa e consequência da combinação dos tempos verbais de “caused” e “will be”. Esse é apenas um exemplo dentre vários momentos de *Finnegans Wake* em que se faz uma afirmação sobre o futuro tratando de um acontecimento passado. A incoerência entre dizer que algo que já ocorreu ainda vai ocorrer enfatiza como o Éden (entre outros espaços e tempos) se reitera em Dublin, além de nos dar uma visão distanciada, retirada do presente narrativo. Desse modo, mesmo fragmentos de ação, que pressupõem lógica causal e, portanto, ordenação de acontecimentos, têm sua sequência complicada pela simultaneidade de tempos e espaços que sugeridos em diferentes partes do texto. Isso ocorre de modos variados e, por vezes, mais discretos, a partir de palavras-valise ou de combinações de tempos verbais.

Edmund Lloyd Epstein chama a atenção para um termo de marcação temporal que surge na porção de *Finnegans Wake* que considera temporal: “tonigh” (FW 126.1-2). O termo pode sugerir algo como “perto da noite”, unindo *tonight* e *nigh*. Epstein considera o termo mero sinônimo de *tonight*, sem comentar outras possibilidades. Para ele, seria

essa a primeira palavra, em todo o livro, a realmente indicar a instância do tempo (Epstein, 2010, p. 20). No início do capítulo oitavo do livro I, deparamo-nos com os seguintes dizeres introdutórios:

*So?
Who do you no tonigh, lazy and gentleman?
The echo is where in the back of the wodes; callhim forth!
(FW 126.1-3)⁴*

Essas frases parecem se dirigir a uma plateia, apesar do singular em “gentleman”, e de fato antecedem um tipo de dramatização. Embora muitos vocábulos relacionados à marcação temporal apareçam no texto desde as primeiras páginas de *Finnegans Wake*, o que embasa a escolha de Epstein por esse termo como marco cronológico é a sua compreensão de modo temporal como narrativa que tem caráter dramático (ou dramatizável) e que diz respeito àqueles que ele considera como protagonistas, isto é, à família Porter. Mesmo se aceitarmos o recorte de Epstein, contudo, podemos questionar: quais são as versões das protagonistas que compõem esse drama e no que resultaria essa dramatização? A cada vez que as personagens se transmutam, reaparecendo sob outras alcunhas e caracterizações, a dinâmica entre elas muda; as instâncias narrativas tampouco seguem estáveis. Podemos, para fins específicos de leitura, selecionar certas características e aparições em detrimento de outras, mas não é possível apagar a multiplicidade.

Um momento relevante para a discussão sobre o tempo em *Finnegans Wake*, por tratar dele diretamente, é a interação entre HCE e um garoto (*cad* ou “cadete”, na tradução de Donaldo Schüler), no segundo capítulo do livro I. O diálogo se dá, ao menos em uma de suas camadas, no Phoenix Park, em Dublin. A simples pergunta pelas horas causa transtorno mental inexplicável em HCE, que parece começar a se defender de acusações que o interlocutor não expressou. Entre outras questões, como a da culpa e da dificuldade de se transmitir uma mensagem (ambas envolvendo algum tipo de projeção que prejudica a comunicação), esse trecho pode trazer uma maneira jocosa de o próprio livro tratar como absurda a questão da definição temporal (e do comunicar) — livro no qual há, acima de tudo, indefinição.

O caso, que é recontado de ouvido a ouvido e assim ecoa pela ecolândia, ocorreu em ides-of-April, idos-de-abril (*FW* 35.3). Essa expressão reflete o transtorno causado na

⁴ “Assim?”

Quem ignores esta noite, signora e senhor?

O eco é onde no fundo da florode; que venha!” (*FW* 126.1-3), tradução de Donaldo Schüler.

interação ao remeter aos idos de março, como registrou Roland McHugh (2016), quando César foi assassinado por conspiradores. Na formulação de William Shakespeare: “beware the ides-of-March” (I, ii), em duplo alerta de Soothsayer a César. No cálculo do calendário romano, os idos de março correspondem ao dia 15; os de abril, ao dia 13. À parte a referência à traição do imperador, parece haver ironia na inserção de uma referência temporal tão exata justamente nesse capítulo, em que a mera pergunta pelas horas deixa a personagem atônita. (Cômico imaginar que, ouvindo a pergunta “que horas são?”, alguém responda com atitude digna de “até tu, Brutus?”.)

Mesmo ao seguir a hipótese de Epstein (e de outros), de que o espaço-tempo seria sempre pautado pelo enredo da família reunida em uma noite dublinense, é preciso considerar outras variáveis no estudo do tempo em *Finnegans Wake*. Mesmo elegendo um enredo, não se poderia ignorar que determinada linha cronológica seja atravessada por espaços-tempos outros, especialmente considerando que isso não ocorre de modo breve, meramente ocasional ou parentético, mas efetivamente disruptivo para a leitura. Cada intromissão ou desvio provoca um alheamento na leitora daquilo que seria “o tempo” que se estaria acompanhando em dado momento. É difícil ver como uma narrativa possa se impor como definitivamente central quando o texto é sempre já atravessado.

Uma questão poderia surgir a partir da hipótese: como definir o tempo no qual se desenvolve a pretensa dramatização da vida no livro II? William York Tindall enfatiza “Time: the pressant” (*FW* 220.1.17). O “pressante” parece ser, ao mesmo tempo, um lancinante tempo presente, pungente — o inescapável presente em que se lê, em que o texto se desenrola. Toda e qualquer dramatização só pode ser performada no momento, ainda que sempre se aspire a emular acontecimentos de outrora, reencenando o passado ou inventando uma antevisão de futuro. A primazia do tempo vivido é, necessariamente, a do agora, em que se manifestam — e ao qual se fundem — memórias e projeções.

Qualquer empenho em encontrar início e fim em qualquer instância da vida, qualquer relato ou memória, é um esforço com vistas a efeitos ficcionais; é um mecanismo, um artifício narrativo — mesmo quando não se faz, propriamente, literatura. Não escapamos da vivência do presente — que não conseguimos isolar, pausar ou conter em um instante. Tudo o que foge a ele, ao presente ou ao “pressante”, tende, já, a algo de ficcional, em qualquer direção: seja lembrança e rememoração, seja desejo e projeção. Se a dramatização se dá no tempo do agora, o texto escrito só tem momento correlato quando é lido. Cito de *Finnegans Wake*: “Yet’s the time for being now, now, now” (*FW* 250.14-

15)⁵. *Finnegans Wake* nos relembra que nada para. Caso fosse possível apreender um ponto qualquer no espaço-tempo, sem se submeter à sua constante mudança decorrente da inevitável flecha do tempo, esse dado instante congelado só poderia se liquefazer, “time liquescing into state” (*FW* 251.9)⁶.

Tempo e espaço são categorias tematizadas, também, se considerarmos que seriam atribuídas a duas das personagens — os dois rapazes. Entre outras analogias, Shaun corresponderia ao espaço e Shem, ao tempo. Apesar de parecer uma separação das categorias, essa atribuição reforça o fato de que esses conceitos se complementam e se implicam mutuamente. Diz Donald Schüler a respeito da inegável união entre ambos: “Como imaginar Shem e Shaun — a luz e as trevas, a direita e a esquerda, o bem e o mal — cindidos? (...) Como poderá Shem, o quixotesco cavaleiro andante, percorrer com êxito o mundo, separado do iluminado Showpanza?” (Schüler, 2004, p. 102).

Apesar de essa divisão ser citada, também, por Epstein, ela não ratifica a separação que o crítico faz entre tempo e espaço nos livros de *Finnegans Wake*. Afinal, essa correlação não constitui a divisão dos quatro livros; o livro I não é pautado por Shaun nem todo o restante por Shem. É preciso lembrar, ainda, que Shem e Shaun eventualmente aparecem como duas metades de um mesmo corpo. Não são pólos que se repelem entre si; os dois irmãos estão muito mais próximos de dois aspectos complementares de um mesmo fenômeno. A constatação de que o tempo e o espaço são relacionados a Shem e a Shaun teria mais a dizer a respeito da interdependência, concomitante à existência de aspectos opostos que os diferenciam.

Para Edmund Lloyd Epstein (2010), é central a carta de ALP a Deus e ao mundo a respeito de seu esposo, HCE, e *Finnegans Wake*, segundo afirma, seria uma fluida sucessão de presentes — tanto no sentido de *gifts* quanto no de *presents*: são instantes que se sucedem e formam uma sucessão de palavras entregues, doadas à leitura (Epstein, 2010, p. 7). Ao estabelecer essa relação direta entre o presente como modo temporal e o presente significando *gift*, Epstein recorda a teoria do tempo exposta pelo próprio James Joyce em seu primeiro romance. O crítico, porém, não aplica essa concepção temporal a todo o livro, uma vez que considera o tempo, em *Finnegans Wake*, apenas nos livros centrais. Afinal, se os primeiros e últimos capítulos supostamente carecem de qualquer estrutura temporal, não seria possível, então, verificar neles uma fluida sucessão de presentes.

Consideremos a hipótese de Epstein, de que, nos livros centrais de *Finnegans Wake*, haveria uma fluidez de presentes em sucessão, isto é, uma expressão temporal

⁵ “Ora, o tempo é agora, agora, agora” (*FW*, 250.14-15), tradução de Donald Schüler.

⁶ “[...] ao se liquefazerem as geleiras do tempo”, tradução de Donald Schüler.

passível de encadeamento, e que essa seria uma teoria do tempo aplicada ao texto (assim entendido como narrativa). Epstein afirma que a teoria do tempo considerada por Joyce cabe perfeitamente em uma teoria do tempo narrativo:

No começo de *Wake*, o tempo não flui adiante. [...] Quaisquer “ações” no livro I que ocorram no tempo são extremamente raras e ocorrem esporadicamente, ativamente e consecutivamente. [...] O fluir temporal de *Wake* — nos livros II e III e em parte do livro IV — dá ao leitor esse fluir de presentes. O livro I, porém, tem outra função (Epstein, 2010, p. 7, tradução minha)⁷.

É difícil, porém, acatar que quaisquer ações ocorridas no tempo sejam raras no livro I. Temos sequências consideráveis que ocupam a maior parte desse livro. O critério de Epstein, no entanto, é que qualquer sequência de ações se enquadre no todo da sequência narrativa que ele considera a definidora de *Finnegans Wake*: a da família Porter, no decurso de uma noite. Assim, na argumentação de Epstein, não há uma estrutura temporal totalizante em *Finnegans Wake* apenas porque, para ele, o livro I e parte do livro IV não são organizados temporalmente em torno dessa linha de enredo, como os livros intercessores o seriam.

Tempo e espaço podem ser entendidos como inseparáveis e indispensáveis, porém, mesmo que se possa compreendê-los em constante metamorfose ou mesmo carecendo de determinação. Lanço, assim, uma outra hipótese de fluida sucessão de presentes: um fluxo cujos elos de causa e consequência são oscilantes ou mesmo fracos. O termo “fluxo” poderia se opor à sucessão de presentes unos ou monádicos, cenas estáveis a serem expostas ou (re)contadas. Nessa fluidez, a noção de “sucessão” dificilmente seria verificável. Tal leitura não tomaria *Finnegans Wake* simplesmente como um texto de narrativa, cuja linearidade estaria latente ou passível de ser decifrada. Tampouco, porém, excluiria a possibilidade de identificar alguns encadeamentos narrativos no texto, tendo em conta, porém, seu caráter parcial.

Tomemos como exemplo do primeiro livro a historietta da personagem Prankquean, ou a visita guiada por Kate ao *museyroom*. Há ações que se desenrolam no tempo — e há, portanto, “sucessão de presentes” —, com a única diferença de que são historietas (espaço-)temporalmente diversas. Elas têm relações com o restante da obra; não formam um texto à parte. Cada uma delas possui sua própria sequência de ações, que se finda assim

⁷ “At the beginning of the *Wake*, time does not flow forward. [...] Any ‘actions’ in Book I occurring in time are extremely rare and occur sporadically, whereas Books II and III and (partly) Book IV of the *Wake* unfold in time, actively and consecutively. [...] The temporal flow of the *Wake* — in Books II and III and part of Book IV — gives the reader this flow of gifts. However, Book I has another function”.

que a historieta é concluída. Tal fragmentação espaço-temporal nos livros I e IV não nos permite afirmar que sejam puramente espaciais. Podemos meramente afirmar não haver correlação espaço-temporal entre essas sequências e outras, como as relacionadas diretamente à família Porter — seja em uma noite, seja de forma mais ampla, dos anos de desenvolvimento das crianças da família até que se substituam as gerações (Epstein, 2010, p. 9).

O próprio Epstein cita Geert Lernout: “*Wake* pode muito bem ser um dos primeiros livros sem uma estrutura temporal totalizadora” (Lernout *apud* Epstein, 2010, p. 8, tradução minha)⁸. Ao contrário da citação de Danis Rose e do que o próprio Epstein afirma, Lernout não diz que apenas o livro I carece de estrutura temporal, mas sim *Finnegans Wake* como um todo. Essa falta estaria relacionada à multiplicação dos espaços-tempos, que nos impossibilita de escolher apenas um espaço-tempo dentre os vários que se sobrepõem. O mesmo processo é empregado por Joyce às personagens e suas identidades. Nosso desafio é ver se essa multiplicidade resulta ou não em uma estrutura distinta.

Epstein concede que *Finnegans Wake* não se encaixaria nos moldes de uma narrativa tradicional, concordando com os comentadores que relacionam a ausência de uma estrutura temporal à ausência de narrativa: “Contudo, dizer que *Wake* é, de fato, e em toda a sua extensão, uma ‘narrativa’ é correto apenas no nível mais básico, uma vez que as ‘ações’ narrativas parecem, para alguns comentadores, ocorrer de forma desigual” (Epstein, 2010, p. 7, tradução minha)⁹. A combinação de suas afirmações aponta, contudo, para uma visão de que, não fosse pelo livro I e parte do IV, *Finnegans Wake* seria tranquilamente classificável como uma narrativa, com os dois modos temporais paralelos supracitados.

É conhecida a citação de Samuel Beckett, outro grande leitor de *Finnegans Wake*, a respeito do livro I. Beckett o chamou de “a mass of past shadow”, o que é citado por Epstein e igualado, então, a um “nontemporal mystery” (2010, p. 7, 8), mistério sem tempo. Contudo, o fato de que o passado trazido no livro I é obscuro, como diz Beckett, não implica dizer que o livro em questão seja atemporal. O tempo tão somente não é definido nem linear. A citação de Beckett que Epstein evoca, portanto, não ratifica a sua hipótese da estrutura em dois modos (tempo e espaço) que propõe para *Finnegans Wake*.

Não é preciso propor uma estrutura espaço-temporal totalizante para *Finnegans Wake* se considerarmos que a própria fragmentação do espaço-tempo o define. Essa fragmentação não é a mera desorganização de uma ordem de acontecimentos que, se fossem

⁸ “the *Wake* may well be one of the first books to lack an overall temporal framework the *Wake* may well be one of the first books to lack an overall temporal framework”.

⁹ “However, to say that the *Wake* is truly and throughout a ‘narrative’ is accurate only on the most basic level, since the narrative ‘actions’ seem, to some commentators, to occur unevenly”.

rearranjados, poderiam compor uma sucessão retilínea de presentes. Há lacunas entre os fragmentos. Há saltos temporais não explicados. Camadas sobrepostas multiplicam as possibilidades e nos forçam a enxergar variados espaços-tempos simultâneos. Em palavras-valise, as camadas de sentido não nos permitem decidir entre um ou outro resultado; precisamos conviver com a estranheza das combinações, que podem ser contraditórias e resultar em algo semanticamente difuso. O mesmo se dá com as temporalidades que se acumulam: como em tradução, qualquer escolha é renúncia.

Os acontecimentos fragmentados do primeiro livro, embora se situem em espaços-tempos múltiplos diferentes da maioria dos espaços-tempos de personagens da família Porter nos livros II e III (conforme estabelecido por Epstein), contêm elementos relacionados a elas, à maneira wakiana de relacionar elementos entre si com diferentes tempos e espaços se atravessando e se sobrepondo. Esse mecanismo textual torna consideravelmente tênue a linha que divide o que concerne às (supostas, propostas, hipotizadas) personagens principais de tudo aquilo que é meramente paralelo a elas. As próprias personagens sofrem metamorfoses cumulativas incessantes; seus espaços-tempos correspondentes, portanto, não poderiam deixar de sofrer esse mesmo efeito. A preocupação do livro I pode ser mais ampla e generalizada do que restrita a determinadas personagens, mas essa característica não é exclusiva de nenhum dos quatro livros: espalhou-se por todos eles. Afinal, em *Finnegans Wake*, “O particular revive quando deságua no geral” (Schüler, 2004, p. 116).

Voltemos, apropriadamente, ao início deste texto: a imaginação de Joyce expandida por Vico. Todas sabemos como o estímulo à imaginação a partir da obra de outra pessoa, quando estamos na posição de leitoras ou apreciadoras, pode gerar ou incentivar alguma pulsão criativa. Isso se relaciona, entre outros fatores, a uma compreensão ou um exercício de liberdade de leitura. Críticos como Geoffrey Bennington já chamaram a atenção para a liberdade inerente a todo ato de leitura. Em suas palavras, “uma relação absolutamente respeitosa para com um texto” acabaria por proibir alguém de sequer se aproximar dele. “A ética da leitura consistiria, então, na negociação da margem aberta pela legibilidade” (Bennington, 2004, p. 13).

Os textos pedem leitura, clamam por leitura, mas não por qualquer leitura; eles deixam aberta uma latitude essencial de liberdade, que é o que precisamente constitui a leitura como leitura, algo mais do que uma passiva decifração. [...] Não haveria prática ou instituições de leitura sem essa abertura, e sem o permanecer aberto dessa abertura (Bennington, 2004, p. 12).

Nossa compreensão do tempo em *Finnegans Wake* se relaciona a essa compreensão de leitura. Ao considerar *Finnegans Wake*, podemos pensar em sua circularidade estrutural como o centro da negociação do que Bennington chama de “margem aberta para a legibilidade”. A ética de leitura que se instaura no contato com o texto deve passar pela aquiescência perante sua abertura e indefinição cronológica. Tratar-se-ia, então, de ler *Finnegans Wake* acatando que o final sugere a volta ao início — o que questiona, por conseguinte, o estabelecimento desses dois pontos como referências absolutas — e que delinear sequências narrativas a partir dele é sempre um recorte que tende a desconsiderar elementos sobrepostos no próprio texto.

Podemos, por motivações hermenêuticas ou didáticas, analisar *Finnegans wake* de modo a fazer uma escansão de possíveis acontecimentos narrativos. Nada nos impede de dividir o texto em partes, identificar “cenas” e organizar a cronologia delas. Tudo isso implica, contudo, lidar com determinada parte do texto enquanto se ignoram outros elementos entremeados. Existe uma outra via, que não anula a busca por enredo(s), mas se soma a ela como possibilidade de leitura: pode-se admitir a simultaneidade de elementos e instâncias narrativas e certa indecidibilidade como questões intrínsecas à obra.

O termo “fluxo”, que inclui certa instabilidade, enfatiza movimento incessante e, em geral, unidirecional, como a flecha do tempo cuja entropia está implícita em toda a radicalização de *Finnegans Wake*. Esse modo de ler *Finnegans Wake* pode ser, portanto, uma leitura que aceita e mesmo ratifica que seu fluxo é ininterrupto e, principalmente, inapreensível como o das suas águas, em vez de tentar domá-lo. Haveria um tempo, portanto, ditado pelo ritmo do texto, a conduzir o seu fluxo — aquilo que podemos acessar e acompanhar sem impor um ritmo qualquer. Assim, ler *Finnegans Wake* frequentemente provoca a sensação de pegar um bonde andando e sem destino: uma série de fatos já estão transcorrendo ou já transcorreram e outros mais transcorrerão. Coexistem diversos espaços-tempos, que, por vezes, podemos distinguir ou destacar, coletando evidências que fundamentem o que parece mais expressivo a cada momento. É preciso lembrar apenas o quanto a densidade e a multiplicidade estrutural e semântica impedem que, submetido a seleções de leituras particulares, o texto permaneça incólume.

REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel et al. *Our exagmination round his factification for incamination of Work in progress*. Paris: Shakespeare and company, 1929.

BEGNAL, Michael; ECKLEY, Grace. *Narrator and character in Finnegans Wake*. Londres: Associated University Press, 1975.

- BISHOP, John. *Joyce's book of the dark: Finnegans Wake*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993.
- CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. *A skeleton key to Finnegans Wake*. 2ª ed. Nova York: New world library, 2013.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- EPSTEIN, Edmund Lloyd. *A Guide through Finnegans Wake*. Gainesville: University Press of Florida, 2010.
- GORDON, John. *Finnegans Wake: a plot summary*. Nova York: Syracuse University Press, 1986.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler; desenhos de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- KENNER, Hugh. *Dublin's Joyce*. Nova York: Columbia University Press, 1987.
- MCHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- TINDALL, William York. *A Reader's Guide to Finnegans Wake*. Nova York: Thames and Hudson, 1964.
- VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

James Joyce e Ezra Pound, correspondência de 1925 a 1927

Elisa Lima Abrantes¹

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumo: James Joyce e Ezra Pound começaram a se corresponder em 1913, com o convite de Pound para publicar o poema *I Hear an Army*, de Joyce, em uma antologia de poemas imagistas que este preparava. A correspondência entre os dois modernistas se estendeu até 1938, e por meio dela é possível compreender, além do contexto histórico da época, questões profissionais e concepções artísticas desses dois autores. Depois de um período de cinco anos de extensa troca de cartas e de influências mútuas, desde o encontro de Joyce e Pound em Sirmione em junho de 1920, mesmo ano em que Joyce se mudou com a família para Paris, e 1925, quando Pound se muda para Rapallo, os dois se distanciam e as suas relações se enfraquecem com as duras críticas de Pound aos primeiros escritos de *Work in Progress*, que viria a ser publicado como *Finnegans Wake* em 1939. Neste artigo, examino as cartas trocadas entre Joyce e Pound no período de 1925 a 1927, mostrando a insatisfação que se estabeleceu entre os autores e as críticas diretas de Pound ao *Work in Progress*. A minha tradução das cartas para a língua portuguesa é apresentada em seguida aos textos originais.

Palavras-chave: correspondência Joyce e Pound, James Joyce, Ezra Pound, tradução.

O poeta estadunidense Ezra Pound foi de fundamental importância para que James Joyce tivesse seus contos e romances publicados. Pound atuou como editor, agente literário, crítico, tradutor, patrocinador, e deve-se também lembrar a influência mútua na escrita desses dois modernistas, que trocaram correspondência durante décadas e foram figuras emblemáticas no contexto do modernismo europeu.

Desde a primeira carta de Pound para Joyce em dezembro de 1913, quando o poeta pediu autorização a Joyce para publicar um poema seu, “*I Hear an Army*” (1907) em sua coletânea de poemas imagistas, até o primeiro encontro dos dois, no Lago de Garda em Sirmione, na Itália, passaram-se sete anos, período em que Pound promoveu a obra joyceana, usou sua influência para que seus textos fossem aceitos para publicação, escreveu resenhas, artigos e ensaios e contribuiu para que o autor irlandês recebesse auxílios financeiros que permitissem a sua dedicação integral à escrita.

No início de julho de 1920, com a ajuda de Pound, Joyce se estabeleceu com a família em Paris, onde Pound morava, e os dois se integraram à efervescência artístico-literária da época. Além de escritores e de outros artistas, Joyce foi apresentado a diversos editores, destacando-se aqui Sylvia Beach, que seria a primeira a publicar *Ulysses* em 1922. Pound usava suas conexões nos círculos literários para promover o artista, cujo talento o encantava.

¹ Professora associada de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras e Comunicação Social da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e pesquisadora afiliada à Cátedra de Estudos Irlandeses William Butler Yeats (USP). Atualmente se dedica a dois projetos: “Estudo da correspondência entre James Joyce e Ezra Pound 1913-1938” e “A representação da história irlandesa em romances de Sebastian Barry”. E-mail: elisa.abrantes2012@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9751-9930>

Ele dedicava grande parte de seu tempo a promover outros artistas, como Joyce e T.S. Eliot, e a publicar ensaios em jornais e revistas literárias; porém, em 1923, o jornalista e editor norte-americano William Bird concordou com a publicação da edição de luxo de parte de seus poemas, *A Draft of XVI Cantos* (1925) e Pound passou a se concentrar na própria obra, publicando muito pouco nos meios literários. Mesmo assim, desde a publicação de *Ulysses*, Pound publicou ensaios em diversas revistas tecendo elogios às inovações e ao inesgotável valor artístico da obra, culminando, em um artigo para a revista alemã *Der Querschnitt*, Berlin, IV, I (Spring 1924) defendendo que Joyce recebesse o prêmio Nobel de literatura pela potência de seu romance.

Joyce, por sua vez, depois de *Ulysses*, já planejava outra obra, que dizia ser ‘a história do mundo.’ Em março de 1923, ele escreveu para sua editora e benfeitora, Senhorita Harriet Shaw Weaver, dizendo que já havia escrito duas páginas, as primeiras depois do ‘sim’ final de *Ulysses*. Naquele mesmo ano, Pound reuniu o advogado e mecenas John Quinn, o editor Ford Madox Ford e Joyce, para que este submetesse seus escritos mais recentes para a publicação na *Transatlantic Review*, revista literária que começaria a ser publicada no início de 1924. Joyce entregou a Pound a seção dos quatro homens idosos, “Mamalujo,” incluindo as passagens de Tristão e Isolda. O texto foi publicado na segunda edição da revista, em abril de 1924, no suplemento literário, como parte do *Work in Progress*, que viria a ser o *Finnegans Wake* (1939), de Joyce

Em 1925, Pound se estabeleceu permanentemente em Rapallo, na Itália, e continuou a escrever os seus *Cantos*, enquanto Joyce, que permaneceria em Paris até 1939, trabalhava na sua ‘história do mundo.’ No mesmo ano de 1925, textos de Joyce e de Pound são publicados na obra *Contact Collection of Contemporary Writers*, de Robert McAlmon. Ali figuram as linhas 1 a 60 do “Canto XX” de Pound e as primeiras páginas da seção que trata das origens do nome de Humphrey Chimpson Earwicker, (HCE) no *Work in Progress* de Joyce.

Neste artigo, pretendo demonstrar, por meio de uma seleção de dez cartas breves trocadas entre Pound e Joyce no período de 1925 a 1927, indícios de algumas tensões que possivelmente contribuíram para o enfraquecimento do relacionamento entre os escritores, e para o processo gradual de distanciamento que se estabeleceu durante a escrita de *Finnegans Wake* (1922-1939). As cartas aqui reproduzidas foram retiradas dos três volumes de cartas de Joyce, editadas por Stuart Gilbert (Vol. 1, 1957) e Richard Ellmann (Vol II e III, 1966), da biografia de Joyce (Ellmann, 1959), do site de acesso livre jamesjoyce-correspondence.org e das cartas de Pound 1907-1941 (Paige, 1951). As minhas versões traduzidas incluem-se após cada original.

A carta, segundo Foucault, “constitui uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros [...] é mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. [...] Trata-se de “uma abertura de si que se dá ao outro” e que permite a constituição de uma “narrativa de si.” (2006, p.149-152). É esta narrativa que buscamos ao fazer uma leitura com um olhar exterior, que certamente reinterpretemos e intuimos certa narrativa, quase um século depois, e que se inspira no que Haroche-Bouzinac (2016) entende como um olhar de leitor, realizado no contínuo de uma série de cartas trocadas, que faz com que “os epistológrafos se tornem personagens de uma ficção verdadeira” (p. 15).

Esta ‘narrativa’ aqui apresentada tem início em 1925, quando o poeta estadunidense expatriado Ernest Walsh, que editava uma nova revista literária, *This Quarter*, pediu a Joyce que escrevesse um pequeno texto para o primeiro número, que homenagearia Ezra Pound. Joyce escreveu um texto agradecendo toda a ajuda que recebera de Pound, sem mencionar a grandeza artística do homenageado, como podemos observar na primeira carta da série aqui selecionada para este artigo.

13 March 1925

8 Avenue Charles Floquet, Paris, France

Dear Mr. Walsh:

I am glad to hear that the first number of your review will shortly appear. It was a very good thought of yours dedicating this number to Mr. Ezra Pound and I am very happy indeed that you allow me to add my acknowledgement of thanks to him to the others you are publishing. I owe a great deal to his friendly help, encouragement and generous interest in everything that I have written, as you know there are many others who are under a similar debt of gratitude to him. He helped me in every possible way in the face of very great difficulties for seven years before I met him, and since then he has always been ready to give me advice and appreciation which I esteem very highly as coming from a mind of such brilliance and discernment.²

I hope that your review, setting out under so good a name will have the success which it deserves

Sincerely yours,

James Joyce

² Ellmann, Richard. (Ed.). *Letters of James Joyce*. Volume III. Londres: Faber & Faber, 1966

13 de março de 1925

Avenida Charles Floquet, 8. Paris, França

Prezado Sr. Walsh:

Fico feliz em saber que o primeiro número da sua revista será publicado em breve. Foi uma ótima ideia dedicar este número ao Sr. Ezra Pound, e fico de fato muito feliz que tenha permitido incluir o meu agradecimento a ele junto aos outros que serão publicados. Devo muito à ajuda afetuosa, encorajamento e interesse generoso dele por tudo o que escrevi, e, como sabes, há vários outros que lhe têm uma dívida semelhante de gratidão. Ele me ajudou, por sete anos antes de conhecê-lo, de todas as formas possíveis, diante de enormes dificuldades, e, desde então, sempre estive pronto a me oferecer conselhos e apreço, o que eu estimo muito, vindo de uma mente brilhante e perspicaz.

Espero que a sua revista, apresentada sob tão ilustre nome, tenha o sucesso que merece.

Atenciosamente,

James Joyce

Pouco depois, Walsh pediu a Joyce para publicar o capítulo “Shen”, do *Work in Progress* no número seguinte da revista, e sugeriu que Pound fizesse a revisão dos originais. Apesar dessa recomendação, Joyce escreveu a Pound, em 23 de agosto de 1925, dizendo que preferiria ele mesmo revisar as provas tipográficas. Tal atitude, possivelmente, desagradou o destinatário, uma vez que Joyce, segundo ele mesmo comenta em carta a Srta. Weaver, não recebeu uma resposta, e a obteve publicamente, a partir de uma carta de Pound dirigida ao editor do jornal *Chicago Tribune*, edição Paris, publicada em setembro daquele ano. Examinemos então a carta de Joyce a Pound:

Régina Palace Hotel & d’Angleterre, Arcachon

Dear Pound: I am sorry to trouble you but if you are assistant-editor of This Quarter as I understand could you ask the Italian printer to set up my piece before the rest of the review. I have very little time as I have to go back to Paris to undergo another operation. This suspense makes me nervous and **I want a few weeks’ complete rest after I have corrected the proofs**. These should be sent to Miss Beach, registered, as soon as possible. The text is difficult too, especially for a foreign printer. I wrote to Mr Walsh who said he would arrange it if he could but he is not on the spot. This is my excuse for troubling you.

I hope Mrs Pound and yourself are well. We have a flat of our own in Paris: 2 Square Robiac, 192 rue de Grenelle and if I had my sight all would be well enough. It is very trying on one's nerves.

This is a splendid place here but unfortunately we are caught in a rainy spell.

sincerely yours³

James Joyce - 23.8.925

Caro Pound: Lamento incomodá-lo, mas sendo você editor-assistente da *This Quarter*, como eu suponho, poderia pedir ao tipógrafo italiano para diagramar o meu texto antes do resto da revista. Tenho muito pouco tempo, pois tenho que voltar a Paris a fim de me submeter a outra operação. Esse suspense me deixa nervoso e **quero algumas semanas de completo descanso depois de ter corrigido as provas**. Estas devem ser enviadas à Sra. Beach, por correspondência registrada, o mais rápido possível. O texto também é difícil, especialmente para uma gráfica estrangeira. Escrevi ao Sr. Walsh, que disse que o organizaria se pudesse, mas não está no local. Esta é a minha desculpa para lhe incomodar.

Espero que a Sra. Pound e você estejam bem. Agora temos um apartamento nosso em Paris: 2 Square Robiac, 192 rue de Grenelle, e se eu estivesse enxergando bem, tudo estaria bem o suficiente. Esta situação é muito difícil para os nervos.

Aqui é um lugar esplêndido, mas infelizmente pegamos um período chuvoso.

Sinceramente seu,

James Joyce

23.8.925

E a carta de Pound ao editor do jornal *The Chicago Tribune*, edição Paris, publicada em 3 de setembro de 1925:

From Mr. Pound

To the Editor of the Tribune.

Sir: May I avail myself of your sometimes hospitable letter column to state that I have no editorial connection with any current periodical, and that I am not a receiving station for manuscript, typescript, drawings, photographs or other paraphernalia, accompanied or unaccompanied by return postage (French, Guatemalian, or Etats Unisien).

EZRA POUND

³ jamesjoycecorrespondence.org

Rapallo, via Marsala, 12 int. 5⁴

Do Sr. Pound

Ao Editor do Tribune.

Senhor: Permita-me que me valha de sua coluna de cartas, por vezes hospitaleira, para afirmar que não tenho ligação editorial com nenhum periódico atual, e que não sou uma estação receptora de manuscritos, matérias datilografadas, desenhos, fotografias ou outra parafernália, acompanhados ou desacompanhados de postagem de retorno (Franceses, Guatemaltecos ou Estados Unidenses⁵).

EZRA POUND

Rapallo, via Marsala, 12 int. 5

No começo de junho de 1926, trabalhando no *Work in Progress*, Joyce enviou uma cópia dos fragmentos de “Shaun, o carteiro,” para Miss Weaver, e em novembro do mesmo ano, para Pound. A resposta do poeta foi desanimadora; Pound criticou o trabalho e não se mostrou disposto a ajudá-lo na publicação.

Rapallo, 15 November

Dear Jim:

Ms. arrived this A.M. All I can do is to wish you every possible success. I will have another go at it, but up to present I make nothing of it whatever. Nothing so far as I make out, nothing short of divine vision or a new cure for the clapp can possibly be worth all the circumambient peripherization.

Doubtless there are patient souls, who will wade through anything for the sake of the possible joke but . . . having no inkling whether the purpose of the author is to amuse or to instruct in somma. . . .

Up to the present I have found diversion in the Tristan and Iseult paragraphs that you

⁴ Read, Forrest. *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*. Nova York: New Directions Book, p. 224.

⁵ Aqui, na tradução, optou-se por utilizar elementos da grafia da carta original, em que Pound utiliza letras maiúsculas, sem hífen e com uma sílaba a mais na segunda palavra, ou seja, *Etats Unisien*, e não *étatsunien* ou *états-unien*, como no francês padrão.

read years ago . . . mais apart ça. . . . And in any case I don't see what which has to do with where... undsoweiter.

Yrs ever⁶

E P

Caro Jim:

Orig. chegou esta manhã. Tudo o que posso fazer é desejar-lhe todo o sucesso possível. Vou dar outra olhada, mas até agora não posso fazer coisa alguma com ele. Nada até onde eu possa interpretar, nada menos que uma visão divina ou uma nova cura para a gonorreia pode valer toda a periferização circundante.

Sem dúvida, há almas pacientes, que vão avançar a despeito de qualquer dificuldade [na leitura] em prol da possível piada, mas... não tendo noção se o objetivo do autor é divertir ou instruir... em *summa*⁷. . .

Até agora, encontrei desvios nos parágrafos de Tristão e Isolda que você leu anos atrás... mas, fora isso. . . E de qualquer forma não vejo o que uma coisa tem a ver com a outra... e assim por diante.

Sempre seu

EP

A seguir, apresentamos uma outra troca de correspondências, naqueles mesmos dias de novembro. Desta vez, Joyce busca aconselhar-se com Pound. As cartas foram escritas em 1926, mas a situação que gerou a comunicação entre os dois teve início para Joyce no ano anterior.

Em setembro de 1925, o editor nova-iorquino Samuel Roth havia começado a publicar alguns fragmentos do *Work in Progress* disponíveis na Europa, na revista *Two Worlds*. O editor pagou \$200 a Joyce e prometeu mais, o que não aconteceu. (Ellmann, 1982, p.635). Em julho de 1926, sem autorização, Roth começou a publicar fragmentos de *Ulysses* em outra revista sua, *Two World Monthly*. Ele reimprimiu toda a *Telemaquia* (os três primeiros episódios da obra, “Telêmaco”, “Nestor” e “Proteus”) e dedicou o volume a James Joyce. Cabe ressaltar, que pela lei estadunidense, tal reimpressão não era

⁶ D.D. Paige (Ed). *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*. Londres: Faber & Faber, 1951, p. 276.

⁷ A palavra italiana *somma*, utilizada no original foi traduzida pela palavra latina *summa*, mais facilmente identificável pelo leitor brasileiro (em suma).

considerada ilegal, já que o livro não havia sido publicado nos Estados Unidos. Indignado com a pirataria, e sem conseguir que o seu caso fosse acolhido pelo advogado que conhecia, Joyce escreveu a Pound pedindo conselhos, em novembro de 1926, conforme carta a seguir.

2, Square Robiac
192, rue de Grenelle
Paris

Dear Pound: Can you give me the address of a trustworthy lawyer in New York? We cabled to Paul Kiefer who has taken over John Quinn's practice as Mrs Foster told me he was a great admirer of mine. He cabled back declining to take up the case. I had absolutely no negotiations whatever with Roth about *Ulysses*. He is pirating it, bowdlerizing it and vilifying me at the same time as enriching himself. His monthly sales already in August amounted to one million francs. If he completes his plan, he will collect about 20,000,000 francs out of my work which he has mutilated and probably bring my sales in Paris to a standstill.⁸

sincerely yours

James Joyce

16/xi/926

2, Square Robiac
192, rue de Grenelle
Paris

Caro Pound: Você pode me passar o endereço de um advogado de confiança em Nova York? Passamos um telegrama para o Paul Kiefer, que assumiu o escritório do John Quinn, pois a Sra. Foster me disse que ele era um grande admirador meu. Ele nos telegrafou de volta, declinando de assumir o caso. Eu não fiz negociação de qualquer tipo com Roth sobre o *Ulysses*. Ele o está pirateando, removendo partes do texto e me vilipendiando, enquanto enriquece. Suas vendas mensais em agosto já somaram um milhão de francos. Se ele completar o seu plano, vai arrecadar cerca de 20.000.000 de francos com o meu trabalho, que ele mutilou e provavelmente vai paralisar minhas vendas em Paris.

⁸ jamesjoycecorrespondence

sinceramente seu,
James Joyce
16/XI/926

Em resposta, Pound escreve à Joyce em 19 de novembro de 1926:

Rapallo, 19 November

Cher J.: Sorry, I dunno no lawyer. I cabled my father to start proceedings against Roth last winter; but he didn't as he found it wd. be expensive. However, I did succeed in getting my name off the cover. (In return for which recd. several obscene and abusive missives from the impeccable Roth.)

You are in worse shape than I was as you have taken money from him ... and you have known for some time he was a crook. All I can suggest is that you write to as many papers as possible, denouncing Roth, and stating that text is garbled and unauthorized. There is no known way of getting at R. as he has only 'desk room', i.e. comes in now and again to get his mail in an office containing forty other desks (probably of various flavours and integrities).

I mean if you go to law you have nothing to get damages FROM.

Are you in communication with Collins?? If so, can you get any information from him about the art collector, Barnes. Don't say it is for me.

Re your own affair: certainly write (typed letter; they won't read your script) and SIGN your letter to N.Y. *Post*. That is your best way of annoying R.

Also you better stir up Jane Heap. It is to interest of *Little Review* as well as yours to stop Roth. I have no friends in America. I don't know whether McAlmon is in N.Y.; you can organize a gang of gunmen to scare Roth out of his pants. I don't imagine anything but physical terror works in a case of this sorts (with a strong pull of avarice, bidding him to be BOLD).

He had nothing to make out of me, so consented to remove my name from his title page, after I had written to various offices protesting against his use of my name in his ad. That however was not fear of the law, he merely saw he had more to lose by having me on the war path than to gain by having my name on his sheet.

The man is quite clever, he has more interest in the matter than your lawyer wd. have.

Your only weapon is firmly abusive campaign in the press.

Also you can write to Roth, threatening action. You will get a good deal of impertinence in reply but still...

You can also state in your letters to press that *Parts of Ulysses that were printed before suppression are copyright*, and that you are proceeding against Roth. (That may make his subscribers nervous about receiving future numbers.)

However, you have a skunk to deal with and the perfume will possibly fly⁹.

Rapallo, 19 de novembro

Cher J.¹⁰., desculpe, mas não conheço advogado nenhum¹¹. Telegrafei para o meu pai entrar com um processo contra o Roth no inverno passado; mas ele não fez isso, porque achou caro. No entanto, consegui tirar o meu nome da capa. (Em troca do que rec. várias missivas obscenas e abusivas do exemplar Roth.)

Você está em situação pior do que a minha, porque recebeu dinheiro dele... e você já sabia há algum tempo que ele era um trapaceiro. Tudo o que posso sugerir é que você escreva para o maior número possível de jornais denunciando Roth e afirmando que o texto é adulterado e não autorizado. Não há maneira de se chegar ao R., pois ele tem apenas uma “mesa de trabalho”, ou seja, entra de vez em quando em um escritório com quarenta outras mesas (provavelmente de diferentes gostos e integridades morais), para recolher a correspondência dele.

Quer dizer, se você for para a Justiça não terá como receber indenizações DE ALGUÉM.

Você tem contato com o Collins? Se tiver, você poderia obter informações com ele sobre o Barnes, colecionador de arte? Não diga que é para mim.

Re ao seu caso: com certeza, escreva (carta digitada; eles não lerão sua letra manuscrita) e ASSINE sua carta para o *N.Y. Post*. Essa é a melhor forma de irritar o R.

Além disso, é melhor alertar Jane Heap. É do interesse da *Little Review*, bem como do seu, parar o Roth. Não tenho amigos na América. Não sei se McAlmon está em Nova York; você pode juntar uma gangue de pistoleiros para dar um baita susto no Roth. Não imagino nada que funcione, a não ser o terror físico, num caso desses (movido pela avareza, o que o obriga a ser OUSADO).

Ele não tinha nada a tirar de mim, então consentiu em remover meu nome da pri-

⁹ D.D. Paige (Ed). *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*. Londres: Faber & Faber, 1951, p. 277-278.

¹⁰ Optou-se por manter a saudação Cher em francês, como no original escrito em língua inglesa.

¹¹ Aqui optou-se por manter a forma coloquial, e incorreta, com duas palavras negativas, “não conheço advogado nenhum” como no original “I dunno no lawyer”.

meira página [de sua revista], depois que eu escrevi para vários escritórios protestando contra o uso de meu nome em seu anúncio. Isso, no entanto, não foi por medo da lei; ele apenas viu que tinha mais a perder entrando em guerra comigo, do que a ganhar por ter meu nome na sua revista.

O homem é muito inteligente, tem mais interesse no assunto do que o seu advogado pod. ter.

Sua única arma é uma campanha bastante ofensiva na imprensa.

Você também pode escrever para Roth, ameaçando agir. Você receberá uma boa dose de impertinência na resposta, mas ainda assim...

Você também pode declarar em suas cartas à imprensa que *partes de Ulysses impressas antes das adulterações estão protegidas por direitos autorais*, e que você está processando Roth. (Isso pode deixar os assinantes da revista preocupados em receber os futuros números.)

No entanto, você tem um gambá para lidar e o perfume possivelmente vai se espalhar.

Compartilhando da indignação de Joyce com a pirataria, a editora Sylvia Beach, que havia publicado *Ulysses* em 1922 pela sua editora Shakespeare & Company, saiu em defesa do autor, e organizou, junto com Joyce, um protesto internacional pedindo o apoio de diversos escritores. O protesto contou com cento e sessenta e sete assinaturas, dentre elas as de Virginia Woolf, Ernest Hemingway, W.B. Yeats, e até mesmo de Albert Einstein. A manifestação foi enviada, em 1927, para mais de noventa editoras nos Estados Unidos, além de publicada na revista *Transition*, e Roth logo tornou-se um pária no mercado editorial, mas o editor continuou a publicar os episódios até o décimo-quarto, “Gado ao Sol,” em outubro de 1927, quando foi proibido de fazê-lo pela justiça.

Pound não assinou o protesto por entendê-lo equivocadamente. Para ele, eram as regras estadunidenses de direitos autorais que eram falhas, e não o editor. O poeta escreve uma breve carta para Joyce no natal de 1926, e inclui uma nota que ele diz poder ser usada como um pós-escrito no protesto. Examinemos a carta e a nota:

Rapallo, 25 December

Dear Jim: I answered S[ylvia] B[each]'s letter explaining why I do not care to sign your protest. I.e. I consider it a miss-fire, that omits the essential point and drags in an irrelevancy.

I am glad SOME use has at last been found for Claudel.

I enclose a note that you can use as p.s. to the general protest.

Merry Xmas and greetings to the family.¹²

Rapallo, 25 December

Caro Jim: Respondi à carta de S[ylvia] B[each] explicando por que não me preocupei em assinar o seu protesto. Ou seja, eu o considero um fracasso, pois omite um ponto essencial e acaba caindo numa irrelevância.

Fico feliz que ALGUM uso tenha sido finalmente encontrado para Claudel.

Anexo uma nota que você pode usar como p.s. ao texto do protesto.

Feliz Natal e saudações à família.

Rapallo, 25 December

My Dear Joyce: My only reason for not signing your protest is that I consider it misdirected. To my mind the fault lies not with Mr. Roth, who is, after all, giving his public a number of interesting items that they would not otherwise get; but with the infamous state of the American law which not only tolerates robbery, but encourages unscrupulous adventures to rob authors living outside the American borders, and with the whole American people which sanction the state of the laws. The minor peccadillo of Mr. Roth is dwarfed by the major infamy of the law.

You are perfectly at liberty to publish this statement or to make any use of it you think fit. Parts of *Ulysses* are protected, as they appeared in an American periodical, were copyright, and were not suppressed. I understand that Roth reprinted these parts, in which case he is liable to due penalty.¹³

Rapallo, 25 December

Meu querido Joyce: Minha única razão para não assinar o seu protesto é que eu o considero equivocado. A meu ver, a culpa não é do Sr. Roth, que está, afinal, oferecendo ao seu público uma série de itens interessantes a que de outra forma não teriam acesso; mas da infame lei americana, que não só tolera o roubo, como incentiva aventuras inescrupulosas para roubar autores que vivem fora das fronteiras americanas, e de todo o povo americano que

¹² D.D. Paige (Ed). *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*. Londres: Faber & Faber, 1951, p. 280.

¹³ idem

sanciona essas leis. O pecadilho menor do Sr. Roth é ofuscado pela infâmia maior da lei.

Você tem total liberdade para publicar esta declaração ou fazer dela qualquer uso que ache adequado. Alguns fragmentos de *Ulysses* estão protegidos por direitos editoriais, pois foram publicados em um periódico americano sem supressões. Entendo que Roth reimprimiu esses fragmentos, e neste caso, ele está sujeito à devida penalidade.

Além de não assinar o protesto em apoio a Joyce, Pound não aceitou publicar os capítulos de Shaun na revista *The Exile*, da qual era editor. A carta de Pound, datada de 2 de janeiro de 1927 mostra essa decisão. Naquele momento, Joyce estava sem editor para publicar o que escrevia, já que somente a partir de abril de 1927 fragmentos do *Work in Progress* começaram a ser publicados regularmente por Eugene Jolas na revista *Transition*. Observemos a carta de Pound:

Rapallo, 2 January

Dear J.: First number of my new periodical designed to deal with various matters not adequately handled elsewhere has gone to press. I don't see that it can be much direct and immediate use to you. It comes out 3 times a year, so that serialization is out of the question.

I think, and always have thought, that the "sample of woik in prog" stunt was bad. The transat. did it because there simply wasn't enough copy to fill the so large review.

If I had an encyclopedicly large monthly, the kwestion wd. be different. Present view is that your daruk pool shd. be sold whole on *Ulysses* and that further distribution of bits wd. do final sales more harrum than good. However, I may be wrong. The law-court bit, livens up.

Wot I nevurtheles suggest re the oncoming review is that it will do no harm to have it circulate freely to such as will pay for it. There are plenty of seguidores after the act; but it can do no harm to establish a means of communication that in case of emergency will not have to stop, to hem, to haw, to whit, to whom, etc.

Notice of forthcoming novels, romans, etc., can be conveyed and at any rate, the air of ambiguity so... shall we say... widely ambient... etc....¹⁴

Rapallo, 2 January

Caro J.: O primeiro número do meu novo periódico, destinado a tratar de vários assuntos não tratados adequadamente em outros periódicos, foi para a gráfica. Não acho que ele possa ser muito útil para você direta e imediatamente. Ele é publicado 3 vezes ao ano, de

¹⁴ Idem, p. 281

modo que a serialização está fora de questão.

Eu acho, e sempre achei, que a montagem da “amostra do trabalho em andamento” era ruim. O *transat*. [Transatlantic Review] fez isso porque simplesmente não havia manuscritos suficientes para preencher uma revista tão extensa. Se eu tivesse uma mensal, grande e enciclopédica, a questão¹⁵ seria diferente. O que vejo agora é que a sua poça escura deve ser vendida por inteiro no *Ulysses* e que distribuir fragmentos dela mais adiante traria mais danos¹⁶ do que benefícios nas vendas finais. No entanto, posso estar enganado.

Em relação ao caso do tribunal, anime-se.

O que eu sugiro, todavia, re à publicação iminente, é que não fará mal fazê-la circular livremente para aqueles que irão pagar por ela. Haverá muitos seguidores depois, mas não fará mal criar um meio de comunicação que, em caso de emergência, não se terá de parar, fechar, fazer muxoxo, para o que, para quem, etc.

Romances e novelas vindouros etc., podem ser anunciados e seja como for, com o ar de ambiguidade assim... digamos assim... amplamente circundante... etc...

Joyce, possivelmente aborrecido com as críticas de Pound, escreve à Senhorita Weaver, em carta de fevereiro de 1927, contando a ela que o poeta se recusava até mesmo a republicar alguns de seus poemas. A seguir, apresento o fragmento da carta enviada por Joyce em 18 de fevereiro de 1927.

[...] Some time ago Mrs Symons asked me (from her husband) if I had not written any verse since *Chamber Music* and if it would collect. I said it would make a book half as big but I did not trust my opinion of it as I rarely thought of verse.

There are about fifteen pieces in all, I think, and I suppose someone someday will collect them. I mentioned this to Pound and asked could I show him, say, two. I left them at his hotel. A few days after I met him and he handed me back the envelope but said nothing. I asked him what he thought of them and he said: They belong in the bible or the family album with the portraits. I asked: You don't think they are worth reprinting at any time? He said: No, I don't.

Accordingly, I did not write to Mrs. Simons¹⁷ [...]

¹⁵ Na versão traduzida optou-se por manter o ‘kw’ no início da palavra, como no original (kwestion).

¹⁶ Na versão traduzida optou-se por grafar ‘danhos’ com a repetição do ‘n’ para assemelhar-se a grafia de ‘harm’ como ‘harrum’ no original.

¹⁷ Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1959, p. 603.

[...] Há algum tempo, a Sra Symons me perguntou (a pedido do marido) se eu não havia escrito algum verso desde *Chamber Music* [*Música de Câmara*] e se iria coligi-los. Eu disse [a ela] que isso daria um livro com metade do tamanho [do *Chamber Music*], mas não confiei na minha opinião, pois raramente pensava nos meus versos.

Há cerca de quinze poemas ao todo, eu acho, e suponho que alguém um dia irá coligi-los. Mencionei isto ao Pound e perguntei se eu poderia mostrar a ele, digamos, dois. Deixei-os no hotel dele. Alguns dias depois eu o encontrei e ele me devolveu o envelope, mas não disse nada. Perguntei a ele o que achava dos poemas e ele disse: Eles pertencem à bíblia ou ao álbum de família, junto com os retratos. Eu perguntei: Você não acha que vale a pena reimprimi-los em algum momento? Ele disse: Não, eu não acho. Assim, não escrevi à Sra. Simons. [...]

Para concluir esta exposição de indícios de um certo mal-estar entre os dois escritores, finalizo com um comentário de Joyce, em carta à Senhorita Weaver, já em 2 de dezembro de 1928, portanto, após o período de troca de correspondência entre Joyce e Pound aqui examinado, no qual Joyce demonstra sua divergência e sentimento de não pertencer ao círculo social de Pound, no que diz respeito às suas concepções políticas, filosóficas e éticas. Verifiquemos o fragmento:

[...]the more I hear of the political, philosophical, ethical zeal and labours of the brilliant members of Pound's big brass band the more I wonder why I was ever let into it 'with my magic flute' [...]¹⁸

[...] quanto mais ouço falar do zelo político, filosófico, ético e dos trabalhos dos brilhantes membros da grande banda de metais de Pound, mais me pergunto por que fui deixado entrar nela 'com minha flauta mágica' [...]

Apesar das divergências em relação à escrita e à política, Joyce e Pound continuaram a se corresponder até 1938, e a análise da troca de correspondência entre os dois nos permite entrever aspectos dessa aliança profissional e pessoal de dois dos mais emblemáticos nomes do Modernismo no Ocidente.

¹⁸ Gilbert, Stuart. *Letters of James Joyce*. Londres: Faber & Faber, 1957, p. 275.

REFERÊNCIAS

- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- ELLMANN, Richard. *Letters of James Joyce. Vol II*. Londres: Faber & Faber, 1966.
- ELLMANN, Richard. *Letters of James Joyce. Vol III*. Londres: Faber & Faber, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Veja, 1992, p.129-160.
- GILBERT, Stuart. (Ed). *Letters of James Joyce*. Londres: Faber & Faber, 1957.
- HAROCHE-BOUZINAC. *Escritas Epistolares*. Trad. Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- JAMES JOYCE'S CORRESPONDENCE. Disponível em jamesjoycecorrespondence.org . Acesso em 01 de jul. de 2023.
- PAIGE, D.D. (Ed). *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*. Londres: Faber & Faber, 1951.
- READ, Forrest. *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*. Nova York: New Directions Book, 1970.

Descolonizando mentes – perspectivas linguísticas anticoloniais nas ensaísticas de James Joyce e Ngũgĩ wa Thiong’o

Tarso do Amaral de Souza Cruz¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Tendo como tema as produções ensaísticas do irlandês James Joyce e do queniano Ngũgĩ wa Thiong’o, o artigo tem como objetivo principal apontar perspectivas anticoloniais convergentes em ensaios escritos por Joyce nos primeiros anos do século XX e na obra *Decolonizing the Mind*, de Ngũgĩ, em especial no que diz respeito ao uso da língua inglesa. Para tanto, discute os contextos coloniais que ensejaram as rebeldes concepções linguísticas expressas pelos supracitados autores, assim como algumas das reverberações de tais noções em suas obras ficcionais, tendo como pressupostos teóricos ideias de autores como Terry Eagleton, Ellen Meiksins Wood, Frantz Fanon, Achille Mbembe, Stuart Hall, Edward Said além dos próprios Joyce e Ngũgĩ wa Thiong’o. A título de ilustração dos pontos levantados, o artigo abordará trechos significativos de ensaios teórico-críticos de Joyce e Ngũgĩ que evidenciem como os distintos, porém relacionados entendimentos refratários à vigência hegemônica da língua inglesa nos contextos coloniais da Irlanda e do Quênia engendraram dois projetos literários subversivos em relação ao uso do idioma imposto pelo Império Britânico.

Palavras-chave: James Joyce. Ngũgĩ wa Thiong’o. Ensaística. Anticolonialismo.

Tanto o irlandês James Joyce quanto o queniano Ngũgĩ wa Thiong’o são autores de obras ficcionais que os tornaram famosos para bem além das fronteiras de suas terras natais. Porém, as semelhanças entre as trajetórias, obras e temáticas abordadas pelos dois autores extrapola o fato de serem romancistas consagrados. Ambos são provenientes de países que, quando do início de suas carreiras literárias, eram colônias do Império Britânico; ambos recorreram ao autoexílio; é possível vincular a obra de ambos às inovações e ao experimentalismo modernista; ambos produziram textos não-ficcionais de significativa importância para o todo de suas obras; ambos retrataram, tanto em textos ficcionais quanto em produções de cunho ensaístico, certo incômodo trazido pelo uso da língua inglesa como veículo principal de suas obras literárias.

Posto isto, o presente artigo tem como principal finalidade tratar de pontos e perspectivas convergentes nas ensaísticas de Joyce e Ngũgĩ, em especial aqueles vinculados a uma perspectiva anticolonial (ou decolonial) no que diz respeito ao uso da língua inglesa. Para tanto, serão abordados alguns ensaios que Joyce produziu ainda nos primeiros anos do século XX, assim como a coletânea de ensaios *Decolonising the Mind*, de Ngũgĩ wa Thiong’o, publicada originalmente em 1986. Começamos pelos ensaios de Joyce.

¹ Professor de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI), dos grupos de pesquisa Estudos Joyceanos no Brasil e Poéticas da Diversidade e do grupo de estudos Here Comes Every Joyce, parte do projeto de extensão Writing Hub/Ateliê Literário. Integrou o Coletivo Finnegans, responsável por *Finnegans Rivolta*, tradução para o português de *Finnegans Wake*, de Joyce, obra vencedora do 65o Prêmio Jabuti na categoria Tradução. E-mail: tarsodoamaral@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7025-6971>.

Já em “Drama e vida”, importante ensaio escrito em 1900 para ser lido diante da Associação de História e Literatura do University College de Dublin, Joyce conclamava sua plateia de conterrâneos a “criticar como um povo livre, como uma raça livre” (Joyce, 2012, p. 43). É possível vincular essa conclamação àquilo que Joyce via como sua opressiva realidade histórica. Se por um lado criticava a aderência a valores estéticos tradicionais e/ou tradicionalistas como grilhões que impediam a arte irlandesa de ser de fato livre, Joyce igualmente se via afrontado pela realidade colonial de sua terra e povo. Ademais, havia ainda um crescente e limitante movimento nacionalista irlandês e a onipresença da Igreja Católica. Nesse contexto, a inevitabilidade do uso da língua inglesa não passa despercebida, muito menos por Joyce. ‘Criticar como um povo livre, como uma raça livre’ passaria também por um abandono da língua inglesa e por uma adoção do idioma irlandês?

Dez anos depois de “Drama e vida”, Joyce publicaria no jornal triestino *Il Piccolo della Serra* outro ensaio em que retomaria a questão da língua inglesa dentro de uma discussão mais ampla sobre as relações entre a Irlanda e a Inglaterra. O ensaio, “O cometa do Home Rule”, originalmente escrito e publicado em italiano, foi vertido para o português por Dirce Waltrick do Amarante. Na última das três partes que o compõem podemos ler o seguinte:

Por sete séculos, ela [a Irlanda] jamais foi súdito fiel da Inglaterra. Por outro lado, tampouco tem sido fiel a si mesma. Entrou nos domínios ingleses sem realmente integrar-se neles. Abandonou quase totalmente sua língua e aceitou a língua do conquistador, sem ser capaz de assimilar sua cultura nem adaptar-se à mentalidade de que essa língua é o veículo. Traiu seus heróis, sempre nas horas difíceis e sempre sem receber recompensas por isso. Obrigou seus criadores espirituais a exilar-se, unicamente para depois se ufanar deles. Serviu fielmente a um patrão apenas, a Igreja católica romana, a qual porém, costuma pagar seus fiéis a prazo (Joyce, 2012, p. 226).

Além de manifestar suas constantes críticas às presenças britânica e católica na Irlanda, ao afirmar que a Irlanda ‘abandonou quase totalmente sua língua e aceitou a língua do conquistador, sem ser capaz de assimilar sua cultura nem adaptar-se à mentalidade de que essa língua é o veículo’, Joyce reconhece e expõe um incômodo linguístico, explicita o que acredita ser uma inadequação de sua terra natal à língua inglesa e vice-versa.

Tal incômodo é abertamente retomado em famosa passagem de *Um retrato do artista quando jovem*, em que Stephen, ao conversar com um deão de estudos inglês de sua universidade, pensa o seguinte:

A língua em que nós estamos conversando é dele antes de ser minha. Como são diferentes na boca dele e na minha voz palavras como *home, Christ, ale, master!* Eu não posso dizer nem escrever essas palavras sem que meu espírito se inquiete. A língua dele, tão familiar e tão estrangeira, será sempre para mim uma segunda língua. Eu não criei nem aceitei suas palavras. Minha voz as mantém afastadas. Minha alma se agita à sombra de sua língua (Joyce, 2016, 232).

Em seu primeiro romance, Joyce, além de explicitar, ao longo da narrativa, sua manipulação da língua de acordo com os estágios da vida de Stephen, coloca na mente do personagem considerações sobre a língua inglesa que muito provavelmente ele próprio, Joyce, teve ao longo de sua trajetória, como os trechos dos ensaios acima citados bem ilustram. Tais elocubrações carregam uma percepção imbricada de crítica ao domínio inglês, assim como de um sentimento de alienação em relação ao idioma em que fala, pensa e escreve. Isto é, Stephen e, obviamente, Joyce não viam a língua como “um instrumento transparente”² (White, 2006, p. 26), para nos valermos da terminologia empregada por Hayden White. Muito pelo contrário. A opacidade da linguagem é trazida à tona na narrativa e explicitada para o leitor por meio de uma revolta contra a sua própria vigência naquele contexto. Essa revolta, que a partir de certo momento da narrativa se intensifica e assume um caráter multifacetado – na medida em que são diversos os fatores que instigam a insubordinação de Stephen –, tem seu ápice na luciferina passagem em que o protagonista, assim como o anjo caído da mitologia cristã, afirma o seguinte: “I will not serve” (*P* 211) – ou em português, “Eu não vou servir” (Joyce, 2016, p. 291), na tradução de Caetano Galindo. Stephen – e em grande medida Joyce –, o rebelde, é também o insubmisso artista. Em outras palavras, ao e para se tornar artista, Stephen tem que necessariamente se rebelar contra sua realidade e buscar forjar outra, inclusive no que diz respeito ao(s) uso(s) da língua inglesa. Uma atitude que reflete algo que, já em 1902, Joyce havia escrito em um de seus ensaios de juventude sobre o poeta irlandês James Clarence Mangan: a poesia, a arte “é sempre [...] uma revolta, em certo sentido contra a realidade” (Joyce, 2012, p. 84).

Suas obras vão paulatinamente se mostrando cada vez mais avessas a regras impostas, inclusive e – talvez – principalmente em relação às regras da língua em que foram escritas: o inglês. Como aponta Edward Said (2011), no caso de Joyce, as experimentações modernistas de fato parecem andar lado a lado à resistência anti-imperialista.

² A tradução dessa e de todas as outras citações para as quais não foram encontradas versões em português é de minha responsabilidade. “a transparent instrument” (White, 2006, p. 26).

Andrew Gibson (2006), chega mesmo a falar em uma guerra cultural travada por Joyce não só contra o que via de problemático em sua terra natal ou nas restritivas convenções artísticas tradicionais, mas principalmente contra a Inglaterra e tudo o que ela sempre representou para o romancista – o agente de dominação de seu povo –, incluindo nessa equação a língua inglesa. A tardia publicação de *Ulysses* na Grã-Bretanha, 14 anos após seu lançamento original, rendeu a seguinte declaração de Joyce: “Agora a guerra entre a Inglaterra e mim, acabou e eu sou o conquistador” (Joyce *apud* Ellmann, 1989, p. 853). Joyce acreditava ter vencido o inimigo ao dominar completamente e subverter o idioma pelo qual dava sentido à realidade: a língua inglesa, suas convenções e tradição literária. Porém, o ‘golpe final’ de Joyce ainda estava por vir: *Finnegans Wake*.

Se *Ulysses* chacoalhou o romance, a tradição literária – particularmente a anglófona – e a língua inglesa em si, Joyce afirmou o seguinte em relação a *Finnegans Wake*: “*Je suis au bout de l’anglais*” (Joyce *apud* Ellmann, 1989, p. 673) – frase que pode ser traduzida como ‘Estou no fundo do inglês’ ou ‘Estou no fim do inglês’. Independentemente do modo como vertamos a colocação de Joyce para o português, ela exhibe uma noção de radicalidade no trato com a língua inglesa, algo claramente perceptível em qualquer página de *Finnegans Wake*.

Da perspectiva do trato com um idioma, poucas vezes – se é que alguma outra vez – se viu uma obra cujo autor se mostra tão obcecado em destrinchar, revirar, deturpar, subverter, corromper, perverter e, concomitantemente, expor as ilimitadas possibilidades que sua completa profanação oferece a todos os que, como ele, se valem do idioma inglês para se expressar. Se, como quer Roland Barthes (2006), a língua é fascista, Donald Schüler, nos lembra que Joyce faz dela um “tirano falido” (Schüler, 2022, p. 161). *Finnegans Wake* é, em certa medida, o ápice do projeto joyciano iniciado ainda nos ensaios de sua juventude: sua busca por liberdade de criação atinge resultados ainda hoje espantosos, particularmente se pensarmos no uso que Joyce faz da língua inglesa.

Joyce, no entanto, não foi o único romancista que, a partir de um incômodo gerado por uma suposta inevitabilidade do uso da língua inglesa, empreendeu atitudes radicais que afetariam significativamente o curso de sua obra literária. Vejamos como tal processo se deu com Ngũgĩ wa Thiong’o.

Ngũgĩ wa Thiong’o nasceu no Quênia, em 1938, e vem de uma família proletária da etnia gĩkũyũ, a mais numerosa do país. Seus familiares e conhecidos se comunicavam em gĩkũyũ, o idioma falado pelos membros de sua etnia. No entanto, a formação de Ngũgĩ não se deu somente no contexto familiar gĩkũyũ.

A peculiar trajetória acadêmica de Ngũgĩ foi determinante para seu futuro como autor. Sua formação foi marcada por uma ambivalência entre os valores provenientes da cultura gĩkũyũ e uma educação marcadamente ocidentalizante, uma vez que, como aponta Ângela Lamas Rodrigues,

Entre 1948 e 1955, Ngũgĩ estudou em uma Escola Independente Gĩkũyũ, mas cursou o segundo grau no centro missionário britânico Alliance High School. Passou os anos de 1959 a 1964 na Universidade de Makerere, no Uganda, e partiu em seguida para a Universidade de Leeds, na Inglaterra, onde se dedicou ao estudo da literatura caribenha (Rodrigues, 2011, p. 103-104).

Enquanto Ngũgĩ avançava em sua carreira acadêmica, seu país entrava em ebulição em meio aos movimentos por independência. Nos últimos anos da década de 1880, o território equivalente ao Quênia atual passou a fazer parte do vasto conjunto de possessões do Império Britânico. Porém, como na maioria das outras colônias britânicas, o domínio imperial na África, e, mais particularmente, no Quênia, não se deu de modo pacífico. Somente em 1963, o país conseguiria sua independência.

No entanto, os governos que se instalaram no Quênia pós-independência provaram não ser exatamente o que o povo almejava. Para Ngũgĩ wa Thiong’o, o que se deu foi uma “traição monumental para o neocolonialismo”³ (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 45). Do ponto de vista do autor,

A independência, pela qual milhares de quenianos morreram, havia sido sequestrada. Em outras palavras, [...] a transição do Quênia de uma colônia com os interesses britânicos sendo dominantes para uma neocolônia com as portas abertas para interesses imperialistas mais amplos, do Japão à América (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 45)⁴.

Os governos dos dois primeiros presidentes do Quênia independente, que duraram, respectivamente 15 e 24 anos cada um, foram marcados por práticas autoritárias que deixavam claro que lidavam de modo bastante questionável com críticas provenientes de sua população.

Por exemplo, em 1977, Ngũgĩ wa Thiong’o foi preso por criticar a sociedade queniana pós-independência. Nessa época, Ngũgĩ atuava no Kamĩrĩĩthũ Community

³ “Monumental betrayal into neo-colonialism” (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 45).

⁴ “Independence, for which thousands of Kenyans died, had been hijacked. In other words, [...] the transition of Kenya from a colony with the British interests being dominant to a neo-colony with the doors open to wider imperialist interests from Japan to America” (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 45).

Education and Culture Center, onde, dentre diversas outras funções que exercia, decidiu passar a escrever peças por meio das quais temas de relevância para a comunidade local pudessem ser abordados. Precisamente por conta dessas atividades, Ngũgĩ é levado para a cadeia e permanece em uma cela solitária de uma prisão de segurança máxima por mais de um ano.

Ngũgĩ foi liberto em 1979. Três anos depois, em 1982, o governo sentenciou o escritor à morte e o forçou a se exilar. Após passar mais de 20 anos exilado, Ngũgĩ voltou a seu país, em 2004, e novamente passou por outra experiência traumática: sua casa foi invadida, ele foi agredido e sua esposa violentada.

Atualmente, apesar de ter retornado outras vezes ao Quênia, Ngũgĩ vive como um autoexilado nos EUA, onde, além de continuar a produzir obras literárias e crítico-teóricas, atua como docente em universidades, já tendo trabalhado na Yale University, na New York University e na University of California.

Foi precisamente no período em que atuava no Kamĩrĩthũ Community Education and Culture Center que se deu o que Ngũgĩ entende como uma “ruptura epistemológica com seu passado” (Ngũgĩ wa Thing’o apud Rodrigues, 2011, p. 111). Parte significativa de tal ruptura está diretamente relacionada com o uso da língua inglesa. Vejamos a seguir o que Ngũgĩ wa Thing’o escreve sobre esse processo em *Decolonising the Mind*, uma coletânea de ensaios publicada por ele em 1986.

Segundo Ngũgĩ, com o domínio colonial/imperialista britânico, “No Quênia, o inglês se tornou mais do que uma língua: era *a* língua, e todas as outras tinham que curvar-se diante dela em reverência”⁵ (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 11). Contudo, o autor afirma que, “O uso do inglês como meu meio literário de expressão, particularmente no teatro e no romance, sempre havia me incomodado”⁶ (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 43). O incômodo expresso pelo queniano ecoa em grande medida aquele reconhecido e exposto por Joyce décadas antes.

Ngũgĩ vai além e afirma que

A língua inglesa abriu as portas para uma vasta gama de ficção [...]. Mas eu estava me sentindo cada vez mais desconfortável em relação à língua inglesa. Após eu ter escrito *Um grão de trigo*, eu entrei em crise – eu sabia sobre quem eu estava escrevendo, mas para quem eu estava escre-

⁵ “In Kenya, English became more than a language: it was *the* language, and all the others had to bow before it in deference” (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 11).

⁶ The use of English as my medium of expression, particularly in theatre and the novel, had always disturbed me” (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 43).

vendo? Os camponeses cujas lutas nutriam o romance nunca o leriam⁷ (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 72).

Na passagem acima, o autor menciona seu terceiro romance que trata exatamente dos movimentos rebeldes que lutavam pela independência do Quênia e que marcaram a década de 1950 no país. Simon Gikandi aponta que o *Um grão de trigo* se insere na “longa linhagem de romances modernistas cuja linguagem, sentido e visão são propelidos pela incerteza sobre a história, o lugar, a revolução e a moral” (Gikandi, 2015, p. 12). Isto é, Ngũgĩ wa Thiong’o se valia das experimentações modernistas às quais fora exposto durante sua trajetória acadêmica para retratar a realidade de seu povo que, segundo ele, não teria como ler sua obra por estar ela escrita em língua inglesa e não em gĩkũyũ. Como o próprio autor relata, uma crise se instaura: ‘para quem eu estava escrevendo?’.

Dez anos depois do lançamento de *Um grão de trigo*, Ngũgĩ wa Thiong’o lançaria seu próximo romance e sua derradeira obra de ficção escrita em língua inglesa. Nas suas próprias palavras:

Em 1977, publiquei *Pétalas de sangue* e disse adeus à língua inglesa como um veículo para a minha escrita de peças, romances e contos [...]. Este livro, *Decolonising the Mind*, é meu adeus à língua inglesa como um veículo para quaisquer dos meus escritos. De agora em diante é apenas gĩkũyũ e kiswahili até o fim⁸ (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. xiii).

Desse ponto em diante, todas as obras literárias do romancista queniano passam a não mais serem escritas em língua inglesa, mas, sim, nos idiomas de seu povo.

Vale salientar que, mesmo não mais escrevendo suas obras em língua inglesa, Ngũgĩ wa Thiong’o é quem as verte para o inglês, a fim de que, segundo ele mesmo, exista a possibilidade de que outros além dos membros de sua etnia possam ter acesso a elas.

A ‘crise’ pela qual Ngũgĩ passa parece corroborar o que afirma Frantz Fanon, segundo quem, o colonialismo, “por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, [...] compele o povo dominado a se interrogar constantemente: ‘Quem sou eu na realidade?’” (Fanon, 1968, p. 212). Ngũgĩ wa Thiong’o parece ter se encontrado como autor ao optar por escrever suas obras

⁷ “The English language opened the door to a wide range of fiction [...]. But I was becoming increasingly uneasy about the English Language. After I had written *A Grain of Wheat* I underwent a crisis. I knew whom I was writing about but whom was I writing for? The peasants whose struggles fed the novel would never read it” (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. 72).

⁸ “In 1977 I published *Petals of Blood* and said farewell to the English language as a vehicle of my writing of plays, novels and short stories [...]. This book, *Decolonising the Mind*, is my farewell to English as a vehicle for any of my writings. From now on it is Gikuyu and Kiswahili all the way” (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1994, p. xiii).

no idioma de seu povo e ao adotar o inglês apenas em um segundo momento. Já Joyce, como visto, optara por subverter a língua inglesa – e as tradições literárias a ela atreladas – gradativamente mais e mais ao longo de sua carreira, culminando com *Finnegans Wake*. São soluções diferentes para uma espécie de incômodo que parece ser comum aos dois escritores. Ao reelaborarem suas relações e as relações de suas obras com a língua inglesa, a reboque, redefinem-se como escritores e dão uma identidade a suas obras. Atitudes que parecem ilustrar o seguinte ponto levantado por Stuart Hall: “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (Hall, 2013, p. 384).

Se, como argumenta John M. MacKenzie, o Imperialismo Britânico pode ser entendido “como um exercício prévio em globalização”⁹ (Mackenzie, 2006, p. 9), com a propagação de “uma única língua e elementos culturais, sistemas políticos, legais e educacionais comuns, assim como padrões comerciais, infraestrutura de transporte e fluxos de moedas”¹⁰ (Mackenzie, 2006, p. 9), o(s) incômodo(s) manifestado(s) por dois autores tão distintos e em contextos tão diversos em relação a estarem submetidos à língua desse império, pode(m) estar vinculado(s) a uma reação ao que Said entende como “um modelo geral de cultura imperial em âmbito planetário” (Said, 2011, p. 12), ou àquilo que Niall Ferguson chama de “Anglobalização” (Ferguson, 2010, p. 22). Isto é, o desenvolvimento de práticas colonialistas/imperialistas anglófonas iniciado pelo Império Britânico na Irlanda, propagado a diversas partes do mundo, inclusive no Quênia, e, em certa medida, atualizado pelos EUA em uma espécie de neocolonialismo, no que seria, como argumenta Ellen Meiksins Wood (2014), o ‘Império do Capital’.

Terry Eagleton, por sua vez, argumenta que “as vidas de povos coloniais são sempre determinadas, em última instância, a partir de algum outro lugar”¹¹ (Eagleton, 2011, p. 293). O(s) incômodo(s) sentidos por Joyce e Ngũgĩ parecem refletir uma percepção semelhante, em especial em relação ao uso da língua inglesa, na medida em que buscam se libertar – ou, ao menos tentar libertar suas obras – dessas determinações-amarras, linguísticas ou não, que a história impôs sob suas realidades.

As produções tanto de Joyce quanto de Ngũgĩ podem ser entendidas como parte de uma só reação, ou como defende Achille Mbembe, de um só impulso que “exprime a vontade dos escravos e colonizados de acabarem [...] de se autorrecriarem [...] de preferência

⁹ “an early exercise in globalization” (Mackenzie, 2006, p. 9).

¹⁰ “a single language and common cultural elements, political, legal and educational systems as well as commercial patterns, transport infrastructures and currency flows” (Mackenzie, 2006, p. 9).

¹¹ “the lives of colonial peoples are always ultimately determined from elsewhere” (Eagleton, 2011, p. 293).

através do seu trabalho e das suas obras; ou ainda de se apoderarem da sua própria origem, da sua própria certeza e do seu próprio destino no mundo” (Mbembe, 2014, p. 68-69).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- EAGLETON, Terry. *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2011.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.
- FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FERGUSON, Niall. *Império*. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Planeta, 2010.
- GIBSON, Andrew. *James Joyce*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- GIKANDI, Simon. Introdução. In: NGŪGĨ WA THIONG’O. *Um grão de trigo*. Trad. Roberto Grey. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p. 5-12.
- HALL, Stuart. Que ‘negro’ é esse na cultura negra?. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013, p. 372-388.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Edited by John Paul Riquelme. Londres: W. W. Norton & Company, 2007.
- JOYCE, James. *De santos e sábios*. Trad. André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- MACKENZIE, John M. The Significance of the British Empire. In: DALZIEL, Nigel. *The Penguin Historical Atlas of the British Empire*. Londres: Penguin Books, 2006, p. 8-9.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- NGŪGĨ WA THIONG’O. *Decolonising the Mind*. Harare: Zimbabwe Publishing House, 1994.
- RODRIGUES, Ângela Lamas. *A língua inglesa na África: opressão, negociação, resistência*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.
- SCHÜLER, Donaldo. *Joyce era louco?*. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.
- WHITE, Hayden. Historical Discourse and Literary Writing. In: KORHONEN, Kuisma (ed.). *Tropes for the Past – Hayden White and the History / Literature Debate*. Amsterdã: Rodopi, 2006, p. 25-33.
- WOOD, Ellen Meiksins. *O império do capital*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.

O jovem artista, seu retrato e o “Deus da criação”: uma leitura dos modos e jogos miméticos em *Um retrato do artista quando jovem*

Luiz Henrique Raele Braga¹

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Ravel Giordano Paz²

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Resumo: O presente artigo visa à aproximação do romance *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, com a teoria dos modos miméticos proposta por Northrop Frye em sua *Anatomia da crítica*. Deu-se ênfase à estrutura da narração, bem como ao personagem principal, Stephen Dedalus, principalmente no que tange ao seu *poder de ação* no romance. A princípio, o protagonista responderia principalmente ao *modo mimético baixo*, pois não seria mais poderoso que os demais homens, apesar da suposta superioridade intelectual que o aproxima do *modo mimético elevado*. Ao mesmo tempo, indicamos uma relação da obra com a *forma temática*, devido ao fato de nela estarem presentes, de certa forma, o escritor e sua sociedade, o que se dá pela representação de um estado mental subjetivo. Por outro lado, e paradoxalmente, pode-se dizer que a elevação modal do personagem se consuma num plano extradiegético, no qual a condição do jovem Dedalus enquanto artista é como que referendada e coroada pelo espelhamento com a do autor de seu “retrato”, ou seja, do próprio James Joyce.

Palavras-chave: herói; poder de ação; criação literária; crítica dos gêneros.

Introdução

Um aspecto fundamental de *Um retrato do artista quando jovem* é seu evidente parentesco com o chamado *romance de formação*, ou *Bildungsroman*. Para além dessa relação, no entanto, também é possível aproximar essa obra de Joyce do *Künstlerroman*, ou *romance do artista*, tal como propõe Flavio Quintale (2018) em artigo dedicado ao tema. A fim de esclarecer as diferenças entre essas duas variações do romance moderno, o estudioso anota que, “mais que uma formação nos princípios humanistas presentes no *Bildungsroman*, no *Künstlerroman* o aprendiz ou aluno é um artista potencial que desenvolve, ao longo da narrativa, as concepções artísticas que moldarão sua arte”. Além disso, no *Künstlerroman* o enfoque se daria “no indivíduo acima da média que se tornará um

¹ Mestre em Literatura pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). E-mail: henriquegarcia.pesquisa@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0285-2402>

² Professor de Literatura na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), atuando na Graduação e no Mestrado Acadêmico em Letras. Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo (USP). Recentemente, concluiu pós-doutorado sobre questões narrativas na desconstrução derridiana na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: ravelgp@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2784-4599>

gênio artístico, não importa se da literatura, da música ou da pintura”; um indivíduo, aliás, não apenas acima da média mas “excepcional” (Quintale, 2018, p. 63).

Alguns parágrafos adiante, Quintale (2018, p. 65) sintetiza o percurso formativo de Stephen Dedalus, o protagonista de *Um retrato...*, geralmente tomado como um *alter ego* de Joyce:

O Stephen da infância é ingênuo e passivo. Sua formação é extremamente dependente do exterior. Já no final, tendo vivido o bastante para completar sua formação, o diário lhe é suficiente. A própria vivência e o próprio eu já se bastam. É como se Stephen passasse de criatura a criador.

Em seguida, o autor recorre à leitura de Harry Levin para propor uma definição mais precisa do romance de Joyce no âmbito dessas variações. Assim, por um lado, *Um retrato...* seria um romance de “formação do caráter”, o que, segundo Levin (1960, *apud* Quintale, 2018, p. 65), “o enquadra na categoria que foi distinguida, pelo menos na crítica alemã, como *Bildungsroman*”, ao passo que, ao se confinar “à esfera profissional do artista”, o romance de Joyce “torna-se romance do artista, um *Künstlerroman*”. Finalmente, o próprio Quintale (2018, p. 66) tenta sintetizar esse ponto de vista diferencial propondo sua própria classificação: *Um retrato...* seria, então, um “romance de formação do artista”, ou seja, “um *Bildungsroman des Künstlers*”.

Por mais insignificantes que pareçam, essas oscilações não deixam de ser curiosas. A princípio, elas dizem respeito à duplicidade “formação do caráter” / “formação do artista” presente no desenvolvimento de Dedalus, e explicitada na síntese de seu percurso formativo transcrita acima. No entanto, ela também reflete, indiretamente, o problema da *excepcionalidade* do personagem. Afinal, até que ponto alguém tão cabalmente humano pode passar, efetivamente, “de criatura a criador” – ainda que do “mundo” ficcional que ele próprio habita?

Naturalmente, isso se relaciona com o estatuto da suposta identidade entre Dedalus e Joyce, a qual, por mais factual que pareça, não pode ser absoluta, em primeiro lugar pelo fato de que o primeiro é uma criação literária e o segundo um indivíduo que um dia foi vivo em sentido biológico, de uma forma irredutível a qualquer permanência ou mesmo “imortalidade” literária. E assim como essa existência não se deixa transpor totalmente para a figura de um *alter ego*, é certo que tampouco esta se reduz integralmente à primeira: ainda que *Um retrato...* constituísse uma autobiografia *strictu sensu*, os destinos humanos que o animam conteriam, necessariamente, algum grau de invenção.

Isso significa que a excepcionalidade do jovem artista Dedalus é comparável mas não *equiparável* à do jovem artista Joyce: é este, e não aquele, quem de fato cria o “mundo” ou a “realidade” – ou seja, a diegese – na qual, por sua vez, somente o personagem e seus companheiros de ficção se movem.

A riqueza e a novidade artística de *Um retrato...* tem a ver com essa duplicidade fulcral, de modo que abordá-la é uma forma de expor um pouco mais tal riqueza e novidade. Um possível caminho para se fazer isso é a *teoria dos modos* desenvolvida por Northrop Frye em sua *Anatomia da crítica*.³

Publicada em 1957, a *Anatomia da crítica* é tida como a obra central do crítico canadense. Nela, Frye (2014, p. 125) se diz “compelido a evitar o tratamento de problemas estéticos exteriores à poética”. Segundo João Cezar de Castro Rocha (2014, p. 11), isso implica que “a literatura deve ser compreendida como uma estrutura autônoma da imaginação, capaz de articular uma totalidade possível de ser recuperada através do resgate dos modos e padrões recorrentes de expressão da autonomia da imaginação”.

Apresentada no volume como uma *crítica histórica*, a teoria dos modos miméticos identifica padrões de obras literárias que se repetem ao longo dos séculos. Em linhas gerais, ela propõe que criações literárias distantes no tempo e no espaço possuem pontos de encontro entre si, basicamente em duas frentes: na primeira, os *modos* em si são classificadas como *mito*, *romance*, *modo mimético elevado*, *mimético baixo* e *irônico*, os quais representam graus de *poder de ação* do herói; a segunda, denominada *forma*, é dividida em três classificações: *ficcional trágico*, *ficcional cômico* e *temático*.

Este trabalho pretende demonstrar que, num primeiro plano, a criação literária eivada de elementos autobiográficos joyciana funciona com os mecanismos propostos no modo mimético baixo e na forma temática da teoria de Frye, enquanto acena ao modo elevado como forma de reivindicação, digamos, de um *segundo pertencimento*. Este, no entanto, apenas se consolida num plano extradiegético, no qual a figura do jovem artista Stephen Dedalus coincide parcialmente com a figura implícita do autor empírico. É esse jogo que tentaremos não exatamente capturar, mas flagrar brevemente aqui.

O herói, o(s) artista(s) e seus modos miméticos

Ao aproximarmos a figura de Dedalus da classificação de herói proposta por Northrop Frye (1957, p. 145), para quem as ficções “podem ser classificadas não moralmen-

³ O próprio Frye concede pouca atenção a *Um retrato...*, tomando-o, o mais das vezes, como lugar de exposição das opiniões estéticas de Stephen/Joyce; o que, aliás, condiz com a direção final deste artigo.

te, mas pelo poder de ação do herói”, parece claro, à primeira vista, que o protagonista joyciano pertence ao *modo mimético baixo*:

Se não for superior aos outros homens, nem ao seu ambiente, o herói é um de nós: respondemos a uma percepção de sua humanidade comum e exigimos do poeta os mesmos cânones de probabilidade que encontramos em nossa própria experiência. Isso nos dá o herói do modo mimético baixo, da maioria da comédia e da ficção realista (Frye, 1957, p. 146).

Embora provido de uma inteligência e um senso estético apurado que o destacam dos outros personagens, Dedalus não é *superior* aos homens em geral; leia-se, não é mais poderoso do que outras pessoas em poder de ação. No quesito “ambiente”, da mesma forma, em que pese sua prontidão crítica para com a sociedade dublinense e a falta de aptidão para se encaixar em seus padrões, ele necessariamente pertence àquela sociedade, e permanece assim até o fim da narrativa.

Esse pertencimento se justifica na medida em que seu poder de ação manifesta-se justamente nas vicissitudes que seu *habitat* lhe proporciona, como na trajetória inconstante de sua família, na animosidade de colegas no colégio jesuíta de Conglowes, no assombro da religião e na tentação do sexo, para citar apenas algumas das provocações que agem sobre o herói. Tal poder de ação, cercado pelas citadas vicissitudes, perfaz-se não somente por meio de duelos intelectuais junto a seus pares, mas também através de uma certa impressão constante de deslocamento, ou até mesmo uma pulsão de abandono daquela sociedade.

Em sua discussão do personagem, Riquelme (1990, p. 65) anota o seguinte:

Stephen, no entanto, pretende que seu texto possa “transmutar o pão de cada dia da experiência” [...]. Tem intenção de “retirar-se do” mundo comum de “ruídos vulgares, vozes rudes, orações sonolentas” [...], embora suas lembranças ao escrever o poema continuem pressionando aquele mundo para o interior de seus pensamentos.

De fato, no decorrer da narrativa há vários momentos em que Dedalus parece ter uma visão incomum do que está ocorrendo, uma espécie de perspicácia poética de episódios que poderiam não ser percebidos, mas justamente porque passaram sob seu olhar recebem uma aura sublimizante, como “uma súbita manifestação espiritual que irrompe de um discurso, gesto ou frase memorável” (Frye, 2014, p. 178).

A tais momentos comumente se atribui, na crítica joyciana, a denominação de *epifanias*, que são, nas palavras de Kevin J. H. Dettmar (2004, p. 19, tradução nossa), “um

daqueles raros momentos em que a máscara se desloca, e vemos além da convenção, além da linguagem, e vislumbramos alguma verdade fundamental sobre a natureza humana”⁴. Segundo Riquelme (1990, p. 62), o herói “aparentemente lembra e articula momentos elevados de *insight*, não como um mero agrupamento de experiências, mas como de alguma forma relacionados com os momentos de percepção realista que sempre se seguem a elas”. Antes disso, o mesmo autor observa que a “sensibilidade de Stephen para contradições o leva a realizar projetos literários, entre os quais se incluem os poemas de amor e as epifanias, os quais lhe permitem tomar uma posição contra a sociedade irlandesa, aceitando e justapondo elementos opostos” (Riquelme, 1990, p. 58).

Tal atributo, a nosso ver, pode aproximar o herói do modo mimético elevado, mas não permite assimilá-lo ao mesmo. Vejamos o que diz Frye (2014, p. 146) a respeito do herói desse modo:

Se superior em grau a outros homens, mas não a seu ambiente natural, o herói é um líder. Ele possui autoridade, paixões e faculdades de expressão muito maiores que as nossas, mas o que faz está sujeito tanto à crítica social, como à ordem da natureza. Esse é o herói do *mimético elevado*, da maior parte da epopeia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente.

O fato, no entanto, é que Dedalus possui uma superioridade apenas intelectual em relação aos seus pares, ou seja, ao seu *ambiente natural*. Poder-se-ia argumentar no sentido dele possuir uma superioridade cristalizada em sua *faculdade de expressão* muito maior que a média, como na seguinte passagem, na qual ele expõe sua visão do que é a lírica e o próprio artista, colocando-se, nos termos de Frye (2014, p. 397), como “o poeta apresentando a imagem em relação a si mesmo”:

Até na literatura, a mais elevada e mais espiritual das artes, as formas muitas vezes se confundem. A forma lírica de fato é o traje verbal mais singelo de um instante de emoção, um grito rítmico como os que eras atrás animavam o homem que vergava o remo ou arrastava pedras morro acima. Quem o pronuncia está mais consciente do instante de emoção que de si próprio como alguém que sente a emoção. A forma épica mais simples surge inicialmente da literatura lírica quando o artista se delonga e reflete sobre si próprio como centro de um evento épico e essa forma progride até que o centro de gravidade emocional esteja equidistante do próprio artista e de outros. A narrativa não é mais puramente pessoal. A personalidade do artista passa para a própria narração, fluindo em torno de pessoas e ações como um mar vital. Esse progresso

⁴ No original, “one of those rare moments when the mask slips, and we see past convention, past language, and glimpse some fundamental truth about human nature”.

você pode ver com facilidade naquela velha balada inglesa chamada Turpin Hero que começa na primeira pessoa e termina na terceira. Atinge-se a forma dramática quando a vitalidade que fluiu e redemoinhou em torno de cada pessoa enche todas as pessoas de tamanha força vital que ele ou ela assume uma vida estética plena e intangível. A personalidade do artista, de início um grito ou uma cadência ou um estado de espírito e depois uma narrativa fluida e cintilante, finalmente é purgada da existência, impersonalizada, por assim dizer. A imagem estética na forma dramática é a vida purificada na imaginação humana e reprojeta a partir dela. O mistério da criação estética, como o da material, é realizado. O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua arte, invisível, purgado da existência, indiferente, aparando as unhas (Joyce, 2016, p. 262-263).

Tal argumento, no entanto, não basta para sustentar o pertencimento do personagem ao modo superior, pois Dedalus não seria, conforme a classificação de Frye, superior *em grau* a outros homens apenas valendo-se de sua intelectualidade. Na verdade, é possível afirmar que suas destrezas intelectivas acabam isolando-o gradativamente da sociedade, movimento este que pode ser testemunhado principalmente na parte final da obra, quando Stephen diz a seu amigo Cranly:

— [...] Você me perguntou o que eu faria e o que eu não faria. Eu vou te dizer o que eu vou fazer o que eu não vou fazer. Eu não vou servir àquilo em que não acredito mais, possa essa coisa se dizer minha casa, minha pátria ou minha Igreja: e eu vou tentar me expressar em algum modo de vida ou de arte com a liberdade que eu conseguir e com a plenitude que eu conseguir, usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar – silêncio, exílio e astúcia (Joyce, 2016, p. 301).

Tal exílio voluntário do personagem, ainda que apenas voltado a si mesmo, também pode ser observado em passagens de cinismo e manifestação de superioridade em relação aos demais cidadãos dublinenses e aos seus familiares, principalmente seu pai – superioridade esta que, insista-se, fica apenas na sua introversão, o que não o coloca no patamar de um *líder* propriamente dito, levando-se em consideração o citado parâmetro de Frye:

Encarou com raiva a sala de estar fracamente iluminada do hotel em que imaginava abrigadas com calma as vidas lustrosas dos patrícios da Irlanda. Eles pensavam em encomendas militares e administração agrária: camponeses os cumprimentavam pelas estradas do interior; eles sabiam os nomes de certos pratos franceses e davam ordens a cocheiros de aluguel com vozes interioranas e agudas que lhes traspassavam o sotaque colado à pele. [...] Stephen começou a enumerar loquazmente os atributos do pai. Estudante de medicina, remador, tenor, ator amador, político exaltado, senhorio de segunda ordem, pequeno investidor,

beberrão, boa-praça, contador de histórias, secretário de alguém, algum coisa numa destilaria, cobrador de impostos, falido e, no momento, louvador de seu próprio passado (Joyce, 2016, p. 290 e 294).

Em relação a esse isolamento, ainda seria possível apontar um possível elemento trágico no romance em estudo. Frye (2014, p. 153) diz o seguinte acerca do *modo trágico*:

A ideia basilar do *páthos* é a exclusão de um indivíduo em nosso próprio plano de um grupo social ao qual ele está tentando pertencer. Por isso, a tradição central do *páthos* sofisticado é o estudo da mente isolada, a história de como alguém reconhecivelmente como nós mesmos está cindido por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social.

Note-se, no entanto, que o uso da noção de tragédia por Frye difere, pelo menos no contexto do estudo dos modos, de outras leituras, que a relacionam, por exemplo, a um herói que se sacrifica por seu povo. É o caso de Berthold Zilly (2000 *apud* Bolle, 2004, p. 221), segundo o qual a tragédia é o “gênero literário nobre que dignifica os personagens e os seus feitos, enfatiza o caráter conflituoso e fatal de sua vida, enobrece as suas derrotas com uma auréola heroica”.

Tomando, pois, o conceito à sua maneira, Frye (2014, p. 155) se refere ao “isolamento trágico em si”, atitude que não se aplica ao personagem em estudo, pois não se pode perder de vista que o exílio manifesto nas últimas linhas de *Um retrato...*, momento em que o texto se desenrola através de um diário escrito por Dedalus, é apenas introspectivo, ainda que possua talvez a única menção direta a seus conterrâneos, ou, em seus termos, sua “raça”:

Ela diz que agora reza para eu poder aprender na minha própria vida e distante de casa e dos amigos o que é o coração e o que ele sente. Amém. Que seja. Bem-vinda, vida, sigo para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça (Joyce, 2016, p. 309).

Assim, o herói aqui retratado pode fazer com que a obra como um todo pertença ao modo mimético baixo; no entanto, há uma impressão de que ela estaria situada num meio caminho entre esse modo e a já mencionada *forma temática*, justamente pela exacerbação do campo de ação do protagonista não no espectro do *poder*, e sim no do *ser*. Para esboçar uma ligação entre as duas classificações no romance, tentaremos demonstrar que suas características se encaixam nos moldes da forma temática proposta por Frye.

O crítico inicia a análise da referida forma afirmando que, nela, “além da ficção interna do herói e de sua sociedade, há uma ficção externa, que é uma relação entre o escritor e a sociedade do escritor” (Frye, 2014, p. 168). Ora, a bibliografia de Joyce é permeada de registros da sua revolta contra a sociedade dublinense, principalmente no que se refere ao que ele chamava de “paralisia moral” daquelas pessoas de sua época. Já em *Dublinenses*, livro de contos publicado em 1914 – dois anos antes, portanto, de *Um retrato...* –, o autor havia manifestado sua visão acerca de seus conterrâneos. A esse respeito, o crítico Kevin Dettmar escreve o seguinte:

Preocupado como está com a paralisia moral do povo de Dublin – um diagnóstico que, Joyce sabia muito bem, aplicava-se igualmente aos habitantes de qualquer cidade moderna – as histórias de *Dublinenses* exploram ao mesmo tempo as responsabilidades especiais do homem de letras em geral e do artista em particular. A última e maior história do volume, “Os mortos”, é um exemplo disso; nela, Joyce explora a morte em vida de um punhado de dublinenses, mas de forma mais pungente, talvez, a do protagonista da história, Gabriel Conroy: uma figura daquilo que Joyce temia ter se tornado, se não tivesse deixado Dublin permanentemente pelo continente em 1904. [...] Mas ele é, por tudo isso, mais uma alma paralítica (Dettmar, 2004, p. 20, tradução nossa)⁵;

De fato, o *não agir* no sentido de estado mental está disseminado nos contos do volume, a começar por “Eveline”, no qual a personagem principal deseja ao mesmo tempo ir embora de Dublin e aí permanecer, ainda que continue vivendo uma vida que julga insignificante. Em “Um caso assombroso”, o protagonista alcança um estado de vazio em decorrência de atitudes anteriores, o que denota um julgamento de reprovação acerca daquela sociedade (Riquelme, 2004, p. 69-70) ou até mesmo uma espécie de revolta contra ela.

Tal ligação entre o criador e sua obra, premida pela visão que o escritor tem da comunidade que o cerca (ou, no caso, cercava, pois Joyce abandonou a Irlanda no início do século XX), se adequa à já citada ideia de Frye, cuja elaboração prossegue da seguinte forma:

Claramente não existe algo como uma obra ficcional ou uma obra temática de literatura, pois todos os quatro elementos éticos (ético no sentido de relacionado à personagem), o herói, a sociedade do herói, o poeta e os leitores do poeta, estão sempre, pelo menos potencialmente,

⁵ No original: “Concerned as he is with the moral paralysis of the people of Dublin – a diagnosis which, Joyce knew well enough, applied equally to the denizens of any modern city – the stories of *Dublinenses* at the same time explore the special responsibilities of the man of letters in general, and the artist in particular. The volume’s last and greatest story, “The dead”, stands as a case in point; in it, Joyce explores the death-in-life of a handful of Dubliners, but most poignantly, perhaps, that of the story’s protagonist, Gabriel Conroy: a figure of what Joyce feared he might have become, had he not left Dublin permanently for the continent in 1904. [...] Yet he is, for all that, another paralytic soul”.

presentes. Dificilmente pode existir uma obra literária sem algum tipo de relação, implícita ou explícita, entre seu criador e seu público. Quando o público que o poeta tinha em mente é substituído pela posteridade, a relação muda, mas não deixa de existir. Por sua vez, mesmo em poemas e ensaios, o escritor é, até certo ponto, um herói ficcional com um público fictício, pois, se o elemento de projeção ficcional desaparecesse completamente, a escrita iria se tornar um discurso diretamente dirigido a alguém, ou um escrito discursivo direcionado, deixando de ser literatura (Frye, 2014, p. 168-169).

Neste ponto, *Um retrato...* se afasta de *Ulysses* (1922), na medida em que neste romance o elemento de projeção ficcional é suspenso, ainda que tacitamente, em muitas passagens, já que Joyce cita lugares, situações e pessoas reais (Kiberd, 2012, p. 50) – sendo a estas muitas vezes atribuído características desabonadoras pelo escritor. Aliás, a mencionada ideia de projeção ficcional pode ser melhor visualizada no segundo ensaio de Frye (2014, p. 191), acerca da teoria dos símbolos, no qual o crítico afirma que “em todas as estruturas verbais literárias, a direção final do sentido é interna. [...] Onde essa estrutura autônoma está faltando, temos linguagem, palavras usadas instrumentalmente para auxiliar a consciência humana a fazer ou compreender alguma outra coisa”.

Já o elemento que une os dois romances citados, além da reaparição de Stephen Dedalus na segunda obra, é a crítica à Dublin do fim do século XIX e início do século XX, crítica esta acompanhada de um concreto exílio por parte do autor/criador no continente europeu.

Ora, na forma temática, segundo Frye (2014, p. 170), o criador pode escrever de forma a enfatizar o isolamento de sua personalidade:

A frequência dos estados de espírito de protesto, lamento, zombaria e solidão (amarga ou serena) em tais obras talvez possa indicar uma analogia, grosso modo, com os modos trágicos de ficção. Ou o poeta pode dedicar-se a ser um porta-voz de sua sociedade, o que significa, já que ele não está se dirigindo a uma segunda sociedade, que um conhecimento poético e uma força expressiva que é latente ou necessária em sua sociedade encontram nele sua expressão (Frye 2014, p. 170).

A passagem trazida alhures – “uma força expressiva que é latente ou necessária em sua sociedade encontram nele sua expressão” – remete, mais uma vez, ao final de *Um retrato...*, no qual Stephen escreve em seu diário que deseja engendrar na forja da sua alma a consciência incriada de sua raça. Sob a ótica da forma temática, porém, esse desejo manifesto não surge como um ato de heroísmo em direção à salvação concreta de um povo, como no modo trágico, mas sim apenas como uma introspecção, ou então como um caráter distintivo da visão do herói (Frye, 2014, p. 170).

Por fim, o elemento da *visão* do herói é trabalhado pelo crítico no campo temático com expressa menção a Joyce e sua epifania, tão marcante em *Um retrato...*:

Dissemos que o escritor de ficção irônico não é influenciado por nenhuma outra consideração que não seja quanto à sua habilidade, e o poeta temático na idade irônica pensa a si mesmo mais como um artesão do que como um criador ou “legislador não reconhecido”. Isto é, ele reivindica o mínimo para sua personalidade e o máximo para sua arte – um contraste que subjaz à teoria de Yeats da máscara poética. Em sua melhor forma, ele é um espírito dedicado, um santo ou anacoreta da poesia. Flaubert, Rilke, Mallarmé, Proust foram todos, cada qual a seu modo, artistas “puros”. Por isso, o tema episódico central é o tema da visão pura, mas transitória, o momento estético ou atemporal, a *illumination* de Rimbaud, a epifania de Joyce, o *Augenblick* do pensamento alemão moderno, e o tipo de revelação não didática implícita em termos como *symbolisme* e imagismo (Frye, 2014, p. 177-178).

Em suma, tudo isso parece circunscrever a representação de Stephen Dedalus em *Um retrato...* aos domínios do modo baixo e da forma temática. Não obstante, todo o esforço do herói se dirige a um movimento ascendente, cujo ápice se inscreve na dimensão metaliterária da narrativa, explícita desde o título. Vale retomar, neste ponto, a observação de Fabio Durão (2008, p. 77) a esse respeito, na qual ele comenta que “se Stephen Dedalus, o personagem que se quer Criador, é ele mesmo uma criação de James Joyce, acontece então um curto-circuito que gera aquilo que em inglês se chama uma *self-fulfilling prophecy*, uma profecia que cumpre a si mesma”.

Esse “curto-circuito”, no entanto, não é completo, ou melhor, ele não se completa na diegese da obra, onde a suposta identidade entre autor e personagem não é explicitada em nenhum momento. Ou seja, ela se constitui apenas num plano extradiegético. É nesse plano que Dedalus se torna – desde que referendemos a referida identidade, que em todo caso só pode ser parcial – uma espécie de “Deus da criação”.

No ápice de seu desenvolvimento, Dedalus aponta para o artista consumado que criará o “mundo”, ou seja, a diegese que ele próprio habita – assim como o “mundo” que ele divide com Buck Mulligan, o casal Bloom e outros personagens em *Ulysses* –, mas ele não é *exatamente* esse artista. Uma tal exatidão contrariaria o próprio projeto estético joyciano, muito mais zeloso da liberdade criadora do que da fidelidade mimética. Assim, é somente num plano extradiegético – ainda que indissociável da diegese propriamente dita – que o herói se alça, digamos que espectralmente⁶, ao modo mimético elevado.

⁶ No sentido da espectropoética-espectrologia trabalhada por Derrida (1994) em *Espectros de Marx*, sendo o espectro, entre outras coisas, uma instância injuntiva capaz de *ver sem ser visto*.

Apanhado e fuga

Neste artigo, buscamos apresentar algumas possibilidades de associação entre o primeiro romance publicado por James Joyce e a teoria dos modos miméticos de Northrop Frye. De forma alguma pretendemos, com isso, esgotar o assunto, até porque para o crítico canadense, como nota Rocha (2015) no lançamento da nova tradução de *Anatomia da crítica* no Brasil, em Joyce haveria uma exploração deliberada e consciente de todos os modos possíveis⁷; isso, naturalmente, sobretudo em *Ulysses* e *Finnegans wake*, mas sem dúvida que a riqueza modal e formal de *Um retrato...* não se esgota no que apresentamos. Mesmo assim, retomando nossa questão inicial, acreditamos que conseguimos expor, com os instrumentos fornecidos por Frye, um pouco da complexa excepcionalidade de Stephen Dedalus, como artista, como homem e como artefato estético, já em sua primeira aparição, digamos, “oficial” (ou seja, sem considerar *Stephen Hero*).

Nosso percurso crítico teve início com a análise do romance sob a ótica do *modo mimético baixo*, quando buscamos demonstrar que o poder de ação do herói não sobressai ao dos homens comuns, ainda que Dedalus seja dotado de uma habilidade intelectual sofisticada que o coloca muitas vezes numa situação de suposta superioridade, ou seja, de uma elevação no campo das ideias que muitas vezes se perfaz por meio de epifanias.

Ao expor essa inteligência, Joyce nos proporciona, através da técnica do fluxo de consciência, fotografias do que se passa na mente de Dedalus; um artifício que também confirma nossa hipótese inicial, na medida em que “uma percepção de contraste entre o objetivo e o subjetivo, o estado mental e a condição exterior, dados individuais e sociais ou físicos, é característico do mimético baixo” (Frye, 2014, p. 176). A partir desta constatação, chegamos à forma temática, na qual “o tema episódico central é a análise ou apresentação do estado mental subjetivo” (Frye, 2014, p. 177). Também consideramos brevemente a presença do elemento trágico – embora não exatamente do modo trágico nos termos de Frye – no romance de Joyce.

Finalmente, argumentamos que a almejada elevação modal do herói se consuma no plano extradiegético de sua suposta – ou, em todo caso, parcial – identidade com o autor. Como um último adendo ou suplemento crítico, talvez valha a pena sugerir que, no

⁷ O comentário se dá por volta dos 48 minutos do vídeo. Não encontramos seu conteúdo integralmente expresso na *Anatomia da crítica*, mas é possível relacioná-lo com a passagem em que Frye (2014, p. 478-479) apresenta *Ulysses* como “uma completa epopeia em prosa, com as quatro formas [romance moderno, romance, confissão e anatomia] empregadas nele, todas de importância praticamente igual e todas essenciais uma para a outra, de modo que o livro é uma unidade e não um agregado”, e a afirmação subsequente de que em *Finnegans wake* “a unidade do projeto vai muito além disso”.

plano desse pertencimento espectral ao modo mimético superior, a visão de Stephen e/ou Joyce ultrapassa a recusa da sociedade dublinense que permeia *Um retrato...*, para perfa-zer-se no projeto muito mais acolhedor em face da alteridade – especificamente, aliás, das alteridades constituintes dessa sociedade⁸ – que se consumará posteriormente em *Ulysses*.

É, portanto, ao fim da leitura do tortuoso “(auto?)retrato” de 1916 que se descorti-na a verdadeira amplitude da atitude cosmopolita e modernista que, para além mas não a despeito das agruras da sociedade e das disputas políticas e ideológicas irlandesas, tornará James Joyce um dos maiores romancistas do século XX, senão o maior deles.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DETTMAR, Kevin J. H.. Introduction. In: JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man and Dubliners*. Nova York: Barnes & Noble Classics, 2004.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Fome de ordem. *Entrelivros*, São Paulo, n. 9, fev. 2009, p. 75-81.

FRYE, Herman Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

LEVIN, Harry. *James Joyce*. Nova York: New Directions Book, 1960.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2016.

KIBERD, Declan. Introdução. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

QUINTALE, Flavio. James Joyce e o romance de formação: *Um retrato do artista quando jovem*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 27, p. 61-76, jan.-jun. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p61-76>

RIQUELME, John Paul. *Stephen Hero, Dublinenses e Retrato do artista quando jovem: estilos de realismo e fantasia*. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). Tradução de Jorge Wanderley *et al. riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

ROCHA, João Cezar de Castro Rocha. Prefácio à Edição Brasileira – A Literatura como sua própria Teoria?. In: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro Rocha. *Lançamento de Anatomia de crítica, de Northrop Frye*. Vídeo postado no canal YouTube. Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=-jo%C3%A3o+cezar+castro+rocha+anatomia+da+cr%C3%ADtica. 30 de abril de 2015. Acesso em 19 de setembro de 2023.

ZILLY, Berthold apud BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

⁸ Mas, note-se bem, que não se restringem estritamente à “raça” irlandesa: Heines é inglês, Marion “Molly” Bloom nasceu em Gibraltar e seu marido Leopold, embora irlandês, é judeu de ascendência húngara.

Devouring Hometowns: James Joyce's Dublin and Dalton Trevisan's Curitiba

Priscila Célia Giacomassi¹

Federal Institute of Paraná

Abstract: The issue of geographical escape permeates the texts of *Dubliners* (1914) by James Joyce and *Em busca de Curitiba perdida* (1992) by Dalton Trevisan. In both works we come across characters who try to run away from a reality marked by frustration, decadence, and paralysis. The impossibility of being able to leave the physical space of the city invariably leads them to sublimate this need through other types of evasion, such as the dream or daydream; the idealisation of exotic and distant places; the temporal flight – by valuing the past at the expense of the present time; vices – mostly, drinking; superficial and fleeting relationships and, in the extreme, death as the ultimate solution to the hardships of which they are victims. Thus, Joyce's Dublin and Trevisan's Curitiba are not idealised, much less understood as places of protection and warmth – characteristics generally associated with the idea of hometown. In the fictional context in which they are presented, these cities function not only as settings, but as a large and stifling persona that imprisons its inhabitants and inexorably outlines their destinies.

Keywords: James Joyce. Dalton Trevisan. Dublin. Curitiba. Geographical escape.

James Joyce was born in Dublin, the capital of Ireland, in 1882. Dalton Trevisan is a Brazilian writer born in 1925 in the city of Curitiba, the capital of the state of Paraná. The fictional universes created by both authors are obviously configured in particular ways due to the spatial, temporal and cultural distances between them. Even so, they share some relevant characteristics, particularly with regard to the relationship between their characters and the place where they live. In both cases, they are often portrayed as people who desperately want to flee the city of their birth, where they lead a difficult life full of anguish. This search for geographical escape in fact exposes deeper layers in such a characterisation of their lives, since it expresses an eagerness to run away from a harsh and decadent reality that paralyses them. As Sam Bluefarb states, people who wish to escape generally “need to embark on a geographical journey in order to reach some sort of spiritual destination” (157). However, in both Joyce's and Trevisan's worlds, this flight proves to be impossible, as their characters repeatedly experience extreme situations from which they cannot escape, remaining inexorably stuck in them. Through

¹ PhD in Literary Studies from the Federal University of Paraná (UFPR). She graduated in Portuguese/English and has a Masters in Language Arts, English Language Literature (UFPR). She is a teacher at the Federal Institute of Paraná and participates as a lecturer in graduate and post-graduate courses in the State of Paraná. She is also a member of the Brazilian Association for Irish Studies (ABEI) and of the research group Joyce Studies in Brazil. E-mail: prigiacomassi@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8823-405X>

a sublimation mechanism, they usually adopt alternative forms of evasion from reality, namely, the dream or daydream (since the hardships of reality seem inescapable); the idealisation of exotic and distant places; the temporal flight to the past at the expense of the present; vices in their different manifestations (which stun the senses, relieving the pressures of the external environment and also the internal ones); love affairs that don't really mean anything to them; various types of distractions and, ultimately, death. All the texts compiled in the books by both authors, *Dubliners* (1914) and *Em busca de Curitiba perdida* (1992), to be considered here, take place in the writers' hometowns. In *Dubliners* there are fifteen short stories. *Em busca de Curitiba perdida* consists of twenty-three texts, mostly short stories, but also some poems. Trevisan's title, an allusion to Proust's *In Search of Lost Time* (1913–1927), anticipates the existential anguish of the characters.²

Joyce's Dublin is inhospitable. It's a place where the rain is intermittent, the streets are drizzly and cold and the short winter days lead the dusk to fall before dinner, making the houses gloomy. Twilight, which can be poetic, symbolic and lugubrious at the same time, does not have the strength to resist the city's characteristic fog. The scenario created by the author is not welcoming. Autumn days, for example, are described in "Araby", the third short story in the book, in a non-idealised way: "[t]he career of our play brought us through the dark muddy lanes behind the houses where we ran the gauntlet of the rough tribes from the cottages, to the back doors of the dark dripping gardens where odours arose from the ashpits, to the dark odorous stables" (20). The same kind of environment is also built in "A Little Cloud". In this particular short story, the characters are shown as dehumanised and compared to animals:

[a] horde of grimy children populated the street. They stood or ran in the roadway or crawled up the steps before the gaping doors or squatted like mice upon the thresholds. Little Chandler gave them no thought. He picked his way deftly through all that minute vermin-like life and under the shadow of the gaunt spectral mansions in which the old nobility of Dublin had roystered (52).

Trevisan's Curitiba is equally dismal and, in many ways, even more inhospitable and frightening. It is inhabited by characters who live on the fringes of society: drunkards, prostitutes, people who are unhappy in love, superficial in relationships and, above all, extremely belligerent in relation to the city in which they live. It is invariably described as a land of desolation, hit by floods and about to be struck by divine wrath. It is the

² Excerpts from the sources originally written in Portuguese were translated by the author. Those from *Em Busca da Curitiba Perdida*, in particular, are cited in Portuguese in the text with translation in notes.

“Curitiba das ruas de barro”³ (8), “sem pinheiro ou céu azul”⁴ (9). It is a city that plagues its inhabitants with diseases such as typhus and pneumonia, like Chico in “Pensão Nápoles”⁵ (11); a place where people are not sympathetic, such as is the case in “Uma vela para Dario”⁶, in which the main character dies and is left on the sidewalk, in the rain, while his belongings are gradually stolen (20); individuals who abandon their parents, wives, husbands and who mistreat animals (59); a cold and rainy city, with people equally cold to one another; a refractory city with which the narrator does not identify at all: “não te reconheço Curitiba a mim já não conheço / a mesma não é outro eu sou”⁷ (88).

For both writers, the city inflicts on its inhabitants a feeling of imprisonment that paralyzes them. In “Eveline”, for example, Joyce portrays the main character as a young girl who dreams of a better future with Frank, with whom she plans to start a new life in Buenos Aires. The story’s emphasis is not on the love she feels for this man, but on the difficult condition in which she lives and from which she wants to escape. Through this relationship she has a glimpse of hope, because she figures out that “in her new home, in a distant unknown country, it would not be like that. Then she would be married – she, Eveline. People would treat her with respect then. She would not be treated as her mother had been” (26). Before her mother’s death, Eveline had promised her that she would take care of everything. This promise imposed a kind of moral obligation on her and, therefore, she began to live with her violent father who invariably returned home drunk. She had no choice but “work hard, both in the house and at business” (25-26). It was not easy at all for a poor 19-year-old girl, who was extremely fatigued, “to keep the house together and to see that the two young children who had been left to her charge went to school regularly and got their meals regularly. It was hard work – a hard life” (26). Besides that, she had to spend all her salary at home. Now, however, Frank was going to “save her” (28). Ironically, when she finally has the chance to escape this harsh life, she is emotionally paralysed. At the last moment, at the departure station, she sets “her white face to him, passive, like a helpless animal” (29) and Frank leaves without her. The way her body reacts to this – when she needs to decide whether to go or not – is very emblematic: “[s]he gripped with both hands at the iron railing,” (28) as if she wanted to win an internal battle and force herself to stay. According to Florence Walzl, Eveline “is caught in a death trap, doomed by paralysis of will born of timidity and a mistaken sense of obligation” (225).

³ “Curitiba of muddy streets”

⁴ “without pine trees or a blue sky”

⁵ “Naples Boarding House”

⁶ “A candle for Darius”

⁷ “I don’t recognize you, Curitiba; I don’t know myself anymore / you’re not the same; another am I.”

“Eveline” is not the only short story in which “escape seems to express the discrepancy between what life is and what it could be – in the minds of the escapers at least” (Bluefarb 162). “A Painful Case,” for example, portrays Mr. Duffy as another character who is not happy and still cannot overcome a type of paralysis, becoming a self-absorbed character whose “life rolled out evenly – an adventureless tale” (81). His relationship with Dublin is evident in the opening of the story: he “lived in Chapelizod because he wished to live as far as possible from the city of which he was a citizen and because he found all the other suburbs of Dublin mean, modern and pretentious” (79). This “geographical” relationship is reflected in his personality – “he lived isolated from everyone” – and even in his physical appearance, since his face is described as if it “carried the entire tale of his years, [and it] was of the brown tint of Dublin streets” (80). He is a gloomy man, who lives in a sombre house and who has never left Dublin. In the analysis of Bernardina da Silveira Pinheiro, “A Painful Case” is the book’s “most beautiful and most painful story, emotionally, because of the solitude it creates” (Amaral, *Interview* 77).

The mood conveyed by the book can be better understood if we take into account Joyce’s own comments. He states that he wanted “to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis (qtd. in Beja 32). For Joyce, Dublin “is the city of failure, of rancour and of unhappiness” (qtd. in Beja 54).

One way in which some characters seem to sublimate this inability or impossibility of leaving Dublin can be described as a desire to be transported to exotic faraway places with strange customs. This type of reference runs through the work, in one way or another. For example, “An Encounter” is narrated in a first-person perspective by a boy for whom school is boring and monotonous since it does not fulfil his need for real adventures. In his games with his friends, the Wild West is the playful context that constantly serves as an escape from a reality that does not satisfy him. It was his friend Joe Dillon who had introduced him to this enchanting region through the books that were part of his vast library: “[e]very evening after school we met in his back garden and arranged Indian battles” (12). These children’s games, however, are not enough for the young narrator: “[t]he adventures related in the literature of the Wild West were remote from my nature but, at least, they opened doors of escape” (12). Despite being very young, he has this urge to free himself from the bonds that keep him away, in his view, from having a more meaningful life – and that first bond is school:

[b]ut when the restraining influence of the school was at a distance I began to hunger again for wild sensations, for the escape which those chronicles of disorder alone seemed to offer me. The mimic warfare of the evening became at last as wearisome to me as the routine of school in the morning because I wanted real adventures to happen to myself. But real adventures, I reflected, do not happen to people who remain at home: they must be sought abroad (13).

It is in search of a real escape that one day the narrator and his two friends, Leo Dillon (Joe's brother) and Mahony, decide to skip school, venture into the city and cross the channel on the ferry. Dillon, ironically, ends up not showing up for the appointment, but the others go ahead with their plans. Again, one can see the desire to flee that comes to the fore as they observe the ships in the harbour:

Mahony said it would be right skit to run away to sea on one of those big ships and even I, looking at the high masts, saw, or imagined, the geography which had been scantily dosed to me at school gradually taking substance under my eyes. School and home seemed to recede from us and their influences upon us seemed to wane (15).

This need to unbound from the monotony of school reveals, in an amplified way, the characters' eagerness to leave Dublin in order to have a "real life". Dillon is just one of the characters who are also not able to accomplish the aspiration to escape. On the other hand, those who succeed in doing that are the target of admiration and even envy from others who stayed and did not venture to discover new worlds. This is what happens, for example, with Ignatius Gallaher, Little Chandler's friend in "A Little Cloud": "[t]he friend whom he had known under a shabby and necessitous guise had become a brilliant figure on the London Press" (51) – and after eight years he returns to Ireland for a visit. The aura that surrounds this character in the eyes of his friends highlights the importance of those who have succeeded in escaping Dublin: "Gallaher had got on. You could tell that at once by his travelled air, his well-cut tweed suit, and fearless accent. Few fellows had talents like his and fewer still could remain unspoiled by such success. Gallaher's heart was in the right place and he had deserved to win. It was something to have a friend like that" (51).

Indeed, that guy "was Ignatius Gallaher all out; and, damn it, you couldn't but admire him for it" (53). This admiration seems to be accentuated by the contrast in Gallaher's choices and those of his friend. Like Dillon, who doesn't show up on the tour arranged with his colleagues, and Eveline who, in the final moment, abandons her dream of trying a new life in Buenos Aires, Little Chandler never left Dublin to live

the adventures that other places would offer. Chandler then begins to think about the “changes those eight years had brought [...] and (as always happened when he thought of life) he became sad. A gentle melancholy took possession of him. He felt how useless it was to struggle against fortune” (51). His conclusion is a verdict upon himself: “[t]here was no doubt about it: if you wanted to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin” (53). As he is physically bound to his city, his mind begins to wander and he begins to build castles in the air: “[e]very step brought him nearer to London, farther from his own sober inartistic life” (53). The conversations he has with his successful friend have a double effect on him: although they are very interesting, they seem to accentuate his frustration. They talk about other cities: Paris, London, Berlin. The hectic and addictive life of these cities leaves Chandler perplexed and Gallaher concludes: “here we are in old jog-along Dublin where nothing is known of such things” (57).

Gradually, however, admiration gives way to discomfort: “[h]e was beginning to feel somewhat disillusioned. Gallaher’s accent and way of expressing himself did not please him. There was something vulgar in his friend which he had not observed before” (56). It is not difficult to understand the roots of such uneasiness: “Gallaher had lived, he had seen the world. Little Chandler looked at his friend enviously” (56). The feeling of frustration suppressed the admiration for his friend – a feeling that was stressed by the fact that Gallaher disdained things that for his friend were valued – such as a marriage, for example. If he ever gets married, Gallaher himself points out: “[i]f ever it occurs, you may bet your bottom dollar there’ll be no mooning and spooning about it. I mean to marry money. She’ll have a good fat account at the bank or she won’t do for me” (60). This offends and discredits Chandler, who is married and has a son. This meeting with the “friend” that he had not seen for so long, instead of encouraging him, makes him feel incapable and a failure. That is why Ghiselin points out that characters like Ignatius Gallaher are Dubliners who have proved that “to be transported physically overseas is not necessarily to find a new life, or to be changed essentially at all” (65).

In one way or another, the characters in both Joyce’s and Trevisan’s worlds find themselves struggling with this indomitable fate that binds them to their hometown. Similarly, the need to escape becomes inevitable for all of them in very similar ways. One of the most explicit examples of this conflicting relationship between the city and its inhabitants in the book *Em busca de Curitiba perdida* is “Canção do Exílio,” an ironic intertextual dialogue with the romantic poem by Gonçalves Dias written in 1843:

CANÇÃO DO EXÍLIO

Não permita Deus que eu morra
sem que daqui me vá
sem que diga adeus ao pinheiro
onde já não canta o sabiá
morrer ó supremo desfrute
em Curitiba é que não dá (...)
castigo bastante é viver em Curitiba
morrer em Curitiba é que não dá
não permita Deus
só bem longe daqui
mais prazeres encontro eu lá (42-44).⁸

The anguish of the poet is emphasised by the contrast with the source text. In “Canção do Exílio” by Gonçalves Dias, the poet glorifies, in an extremely idealised way, the qualities of his country – from which he is far away. The homesick lyrical persona vehemently cries out to God to return to his homeland before he dies. In Trevisan’s poem, the movement goes in the opposite direction, that is, the idea of dying in Curitiba is viewed as a curse. This context makes the message of the parodic version even more dramatic. For Veronica Kobs, in this text, “the dissociation between space and subject materialises and becomes definitive” (74).

In “Lamentações de Curitiba”, Trevisan once again makes use of the intertextual resource to emphasise his conflicting relationship with the city. This time, the dialogue is established with a biblical book of “Lamentations” of Jeremiah. In Trevisan’s version, the message of deep distress is even more poignant:

LAMENTAÇÕES DE CURITIBA

A palavra do Senhor contra a cidade de Curitiba no dia de sua
visitação.
Ai, ai de Curitiba, o seu lugar será achado daqui a uma hora. (...)
O que fugir do fogo não escapará da água, o que escapar da peste não fugirá
da espada, mas o que escapar do fogo, da água, da peste e da espada, esse não
fugirá de si mesmo e terá morte pior. (...)
Maldito o dia em que o filho do homem te habitou; o dia em que se disse
nasceu uma cidade não seja lembrado; por que não foste sempre um deserto,
em vez de cercada de muros e outra vez sem um só habitante?
Ó Curitiba Curitiba Curitiba, estendes os braços perfumados de giesta
pedindo tempo, quando não há mais tempo. (...)
Teu próprio nome será um provérbio, uma maldição, uma vergonha eterna.
(...)
A espada veio sobre Curitiba, e Curitiba foi, não é mais (13-14).⁹

⁸ “SONG OF EXILE / May God not let me die / without me leaving here / without saying goodbye to the pine tree / where the thrush no longer sings / to die oh supreme pleasure / in Curitiba it is not possible (...) / it is punishment enough to live in Curitiba / dying in Curitiba is not possible / may God not allow it / just far from here / more pleasures I find there”.

⁹ LAMENTATIONS OF CURITIBA / The word of the Lord against the city of Curitiba on the day of His visitation. / Woe unto you, Curitiba; your place will be found within an hour. (...) / Whoever flees from the

By appropriating this passage in the Scriptures, the author also borrows its sacred and inexorable essence. In other words, just like the divine promises and curses, the predicted fate for Curitiba is its destruction and imminent desolation. Here the “dissociation, depersonalisation and separation between the subject and the city, assumes the role of one of the seven plagues of the biblical narrative, at the end of time” (Kobs 72). The text provides evidence that this geographic flight has existential motivations. The constant tension in relation to the city seems to work as an external subterfuge for a deeper, interior existential pain, from which it is more difficult to escape: “[o] que fugir do fogo não escapará da água, o que escapar da peste não fugirá da espada, mas o que escapar do fogo, da água, da peste e da espada, esse não fugirá de si mesmo e terá morte pior”¹⁰ (Trevisan 14).

Wherever people go, they carry all their worries with them. Dealing with internal pain is not simple. In this way, there seems to be a momentary relief when such conflicts are projected onto the outside world, in this case, on the city. And that is what these characters are continually doing as happens, for example, in “O Senhor Meu Marido,”¹¹ in which the errant behavior of the main character, João, offers another striking example of the issue of geographical escape as a subterfuge for an unhappy and frustrated life. Maria, his wife, was not faithful, but “João era bom, era manso e Maria era única, para ele não havia outra: mudou do Juvevê para o Boqueirão”¹² (37). The problem was that “Maria era pecadora de alma, corpo e vida, não se redimia dos erros”¹³ (38). João moves from place to place in order to build a new life: Prado Velho, Capanema, Mercês, Água Verde, Bigorriho... each neighborhood corresponding to a new affair of Maria’s. The way the story ends does not allow us to infer any hope for the future: “[s]ão sem conta os bairros de Curitiba: João mudou-se para o Bacacheri. De lá para o Batel (nasceu mais uma filha, Maria Aparecida). Agora feliz numa casinha de madeira no Cristo-Rei”¹⁴ (40).

fire will not flee from the water, whoever flees from the pestilence will not flee from the sword, but whoever flees from the fire, from the water, from the pestilence and from the sword, will not flee from himself and will die in a much worse way. (...) / Cursed be the day in which the son of man dwelt in you; the day a city is said to have been born will not be remembered; why haven’t you always been a desert instead of a walled place without a single inhabitant? / Oh Curitiba, Curitiba, Curitiba, you extend your broom-flower-scented arms asking for time, when there is no longer time. (...) / Your very name will be a proverb, a curse, an everlasting shame. (...) / The sword came over Curitiba, and Curitiba once was, it is no more.

¹⁰ “Whoever flees the fire will not escape the water, whoever escapes the plague will not flee the sword, but whoever escapes from the fire, the water, the pestilence and the sword, will not flee from themselves and will have a worse death”.

¹¹ “The Lord My Husband”

¹² “João was good, he was meek and Maria was unique, for him there was no other: he moved from Juvevê to Boqueirão”.

¹³ “Maria was a sinner in her soul, body and life; she did not redeem herself from her mistakes”.

¹⁴ “There are countless neighbourhoods in Curitiba: João moved to Bacacheri. From there to Batel (one more daughter was born, Maria Aparecida). Now happily living in a wooden house in Cristo-Rei”.

In the same way that João moves to another neighborhood because he does not know how to deal with the pain and shame of his wife's infidelity, in "Pensão Nápoles" Chico is always moving in an attempt to get some kind of emotional relief: "morou em todas as pensões: Primavera, Floriano, Bagdá. Definhava ora na sórdida espelunca de nome pomposo, ora na salinha escura do escritório, a espirrar entre o pó dos papéis"¹⁵ (10). His life was boring and empty. In this short story, there is an element that makes the need for constant change even more sorrowful: "[d]esde que aportou em Curitiba, Chico viveu às margens do rio Belém", mas "[s]onhava em fugir para outra cidade – ah, Nápoles!"¹⁶ (10). This impossible dream becomes for him a fixed idea: "ao receber a correspondência indagava ao carteiro: — Alguma carta de Nápoles?"¹⁷ (10). He wanted to leave, which in the text can even be understood as putting an end to his life. Instead, he "mudava de emprego, noiva, pensão"¹⁸ (10). Ironically, he moves to the boarding house named after his dream city: "Naufragou com seus trastes na pensão Nápoles, não a escolheu pelo nome. Condenado às pensões baratas que margeiam o rio, partilhando o quarto com estranhos"¹⁹ (11). He ends up sick, taken by tuberculosis, alone, frustrated and still a prisoner of the obsession to be far from Curitiba, in his idealised city: "Depois do tifo preto e da pneumonia a pensão Nápoles. O nome não o deixava dormir"²⁰ (12). A person's external changes undoubtedly reflect their internal conflicts and seem to function even as a momentary relief from them. The attitude of total aversion towards the city where Chico lives and the idealisation of a city in another continent where he would like to live lends the tragic tone to the short story. "Oh, as noivas de Chico – a todas amou! Nem uma entendeu que não queria ser enterrado com os pés no rio Belém. Propunha fugirem para outra cidade. Qual das ingratas confiou no seu amor?"²¹ (12).

Joyce's "Araby" is a short story in which the fascination for distant places with exotic landscapes and customs marks the plot. The appeal is already in the title. A boy is

¹⁵ "he lived in all the boarding houses in town: Primavera, Floriano, Baghdad. He would alternate between languishing in the sordid slum with a pompous name, and the dark little office room, sneezing at the dust rising from paper".

¹⁶ "Since he arrived in Curitiba, Chico had lived on the banks of the Bethlehem River", but "he dreamed of escaping to another city – ah, Naples!"

¹⁷ "when receiving the mail, he would ask the postman: - Any letters from Naples?"

¹⁸ "[he] changed jobs, fiancées, boarding houses".

¹⁹ "He was shipwrecked on the Naples boarding house with all his junk; he didn't choose it because of its name. He was condemned to those cheap boarding houses along the riverbanks, sharing a room with strangers".

²⁰ "After experiencing typhus and pneumonia, there was the Naples boarding house. The name wouldn't let him sleep".

²¹ "Oh, Chico's brides – he loved them all! Not one of them understood that they didn't want to be buried with their feet in the Bethlehem River. He proposed fleeing to another city. Which of the ungrateful ones trusted his love?"

very excited at the idea of visiting the bazaar – that gives the story its name – and buy a souvenir for a girl he likes at school: “The syllables of the word Araby were called to me through the silence in which my soul luxuriated and cast an Eastern enchantment over me” (20). This enchantment with the idea of Araby works for the boy in the same way as the idea of Naples works for Chico. A tragic irony is also shared by both characters. Chico ends up at the dirty, run-down boarding house named after the city of his dreams. And as for the boy, he is late because of his drunk uncle who forgot his request. Arriving at the bazaar just ten minutes before it closed, his desolation was inevitable:

I lingered before her stall, though I knew my stay was useless, to make my interest in her wares seem the more real. Then I turned away slowly and walked down the middle of the bazaar. I allowed the two pennies to fall against the six-pence in my pocket. I heard a voice call from one end of the gallery that the light was out. The upper part of the hall was now completely dark. Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger (24).

In “The Sisters”, a boy’s account provides a similar type of response. The difficult circumstance in this case is the death of his tutor, Father Flynn. His attitude in the face of this fact is quite revealing. Instead of grief, he feels free from the priest’s somewhat oppressive guidance. Interestingly, the boy mentions a dream he had the night before: “I felt that I had been very far away, in some land where the customs were strange – in Persia, I thought...” (7). The description of the distant and exotic place of his dream seems to reinforce his need to evade reality and to feel free. In this regard, Bluefarb emphasises that even though “escape generally implies a flight from one reality to another, escapism has a wider cluster of associations. For escapism implies a flight from daily ‘reality,’ far less forgivable than literally running away from a society or situation” (5).

Gaston Bachelard comments on situations in which, through our dreams, “we hope to live elsewhere, far from the over-crowded house, far from the city cares. We flee in thought in search of a real refuge” (31). In *The Poetics of Space*, the author uses the image of the house as a metaphor for the other geographical spaces we inhabit. For the philosopher, “all really inhabited space bears the essence of the notion of home” (5). In a similar approach, Edvaldo Souza Couto understands the big city as “the tension scenario” (63) and Brewster Ghiselin, commenting particularly on Joyce’s work, states that the implicit aim of this need to escape Dublin is a “new condition of inward life” it is “not a place, but what the place implies, is the true east of the soul” (65).

In the narratives of both authors, the character's desire to escape is not limited to the issue of physical boundaries, but also concerns the temporal dimension. Thus, the drive to leave the city can be manifested through an idealisation of the past. Let us remember, for example, the version of "Canção do Exílio" by Trevisan, in which the poet expresses frustration with the Curitiba of the present day. For him, the city was better in the past. "The refusal to present Curitiba", Kobs states, "is sacramented with the desire for exile and removal from the homeland" (74). In the poem this is illustrated, for example, when the tree that stands as a symbol of the city – the pine tree – is mentioned as extinct: "minha terra já não tem pinheiro / o sabiá não canta mais" (44). And, finally, he concludes: "Curitiba foi não é mais"²² (90).

This escape to a kind of idealised past is also evident, for example, in the last tale of *Dubliners*, "The Dead". Hearing the names of great singers of the past, the main character, Gabriel Conroy, lets himself be invaded by nostalgia and attachment to a time that no longer exists: "I must confess, that we were living in a less spacious age. Those days might, without exaggeration, be called spacious days" (158). Likewise, in "Clay", Joe Donnelly, after having already drunk a lot and being moved by an old melody sung by his friend, Maria, says that nothing compares to the old days. The feeling of deep sadness from the character's nostalgic posture invades the narrative. Emblematically, the story ends with a request from Joe to his wife: to "tell him where the corkscrew was" (79). Here, the need to escape the uncomfortable reality of the present is triggered or intensified by the sensation that drinking may provide.

In *Invisible Cities* (1972), Italo Calvino creates a fictional situation in which navigator Marco Polo is faced with the task of describing to the Tartar emperor Kublai Khan the places conquered by the sovereign, but which he cannot personally visit. The narrative, therefore, builds those cities with words. At one point, the Venetian merchant emphasises this relational aspect between the place and its description: "[n]o one, wise Kublai, knows better than you that the city must never be confused with the words that describe it. And yet between the one and the other there is a connection" (Calvino 61).

Just as Polo's descriptions reveal the new cities to the emperor, Curitiba and Dublin are also revealed to us through Trevisan's and Joyce's narratives. In this case, however, the scenarios that these authors weave about their hometowns are not welcoming at all – which is ironic if we conceive the idea of home in a positive light. After all, as Bachelard says, it is in the home that it is possible to participate "in this original warmth, in this well-

²² "the thrush no longer sings" – and more than once he reiterates: "my land no longer has pine trees". / the thrush no longer sings". And, finally, he predicts: "Curitiba is not anymore".

tempered matter of the material Paradise. This is the environment in which the protective beings live” (7). This is because a house is, or should be, “our corner of the world. As has often been said, it is our first universe, a real cosmos in every sense of the word” (4).

However, in both literary environments, this home – by extension, the hometown – is not characterised as a space of warmth and shelter, but as inhospitable and oppressive. Or, in the words of Antonio Candido, fictional spaces constructed within those frames function as “devouring spaces” (89). In his book, *The Discourse and the City*, more specifically in the chapter entitled “The Degradation of Space”, the author analyses “the correlation of environments, things and behaviour” (Candido 55), a confluence that seems very useful for the analysis posited in this paper, since, like the places analysed by Candido, Curitiba and Dublin transcend the condition of settings, of spaces of action. Bachelard proceeds with his argument: “We should therefore have to say how we inhabit our vital space, in accord with all the dialectics of life, how we take root, day after day, in a ‘corner of the world’” (4). Dubliners and Curitibaanos, however, feel walled in, not rooted. Their birthplace, definitely, does not seem associated with protection and peace.

Thus, it is possible to understand that the existential emptiness of these characters is indelibly linked to the lack of a sense of belonging, to a type of “a *natio* – a local community, a domicile” in Timothy Brennan’s words (qtd. in Hall 34). Philosopher Roger Scruton argues that the status of any individual as an autonomous entity is only possible “because he can first identify himself as something larger - as a member of a society, group, class, state or nation, of some arrangement [...] that he instinctively recognises as his home” (qtd. in Hall 29). Ernest Gellner understands that “without a feeling of national identification, the modern subject would experience a deep feeling of subjective loss” (qtd. in Hall 29). In other words, the notion of self is associated with this identification with a homeland, a nationality, a community.

Joyce and Trevisan’s cities can fit into the category that Marc Augé understands as non-places. For the author, three basic characteristics define what can be called a place and, therefore, the absence of these characteristics defines the non-place: “If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place” (Augé 77-78). In fact, neither Curitibaanos nor Dubliners seem to appropriate these three characteristics in relation to the lived space. There is no possible identification of the characters with their city, since there are no significant links between them and their place in the world. This idea is corroborated by Teresa Sá, for whom the “city of individuals is the world where each one maintains a relationship with the place based on memory, daily

life, lived experiences. The identification of each person with a place stands out from this strong connection with a territory” (222). According to Hall, the narrative of the nation, that is, the way it is represented and the symbols attached to it, and the fact that we share this narrative lead us to a sense of identification and “gives meaning and importance to our monotonous existence, connecting our everyday lives with a national destiny that pre-exists us and continues to exist after our death” (Hall 31).

Considering Bachelard’s analogy of the house, the damp and cold streets of Curitiba and Dublin, inhabited by decadent and hostile beings, symbolically evoke the underground part of a building. In this way, we understand that both fictional universes approach the image of the basement which stands for the “irrationality of the depths [because] it is first and foremost the *dark entity* of the house, the one that partakes of subterranean forces” (Bachelard 18). This could justify the characters’ fear of being walled up in their hometown and dying there. In one of his verses, Trevisan makes this harrowing feeling of imprisonment very clear: “Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar”²³ (9). Curitiba is home, but it is also a prison. And that is why Trevisan’s poetic voice emphatically states that dying “em Curitiba é que não dá”²⁴ (42).

Finally, there is the ultimate form of escape: death – which works ambivalently in both works. It is something to be avoided and, at the same time, embraced as the last alternative to flee from a caustic reality: “morrer ó supremo desfrute”²⁵ (42), writes Trevisan – who, on the other hand, advises: “tudo faça para não morrer”²⁶ (43), but if it is not avoidable (and we all know it is not), “só bem longe daqui”²⁷ (43). As for Joyce, in many ways, death is the very act of staying in Dublin, for he “views paralysis as a kind of living death, or rather succession of deaths, emotional, psychological, or spiritual, details of darkness, cold, night, winter, and blindness image this process” (Walzl 223).

Trevisan does not present us with an idealised place, a city of propaganda, but “with a dystopian city that escapes classification. His Curitiba is grotesque, ordinary, immoral and carnivalised” (Prates and Teixeira 391; our trans.). According to Bosi, the writer “crosses the limit of expressionism” using “the grotesque, the sadistic, the macabre,” (449; my trans.). The narrative construction emphasises – in a lugubrious, almost caricatural way – the dramas and inner dilemmas of the characters. Trevisan’s stories are animated by “a cold existential despair, which leads [the author] to project

²³ “Curitiba without pine trees or a blue sky, for what you are – province, jail, home”

²⁴ “in Curitiba it is not possible”

²⁵ “to die, oh supreme enjoyment”

²⁶ “do everything so as not to die”.

²⁷ “just far away from here”.

in his voluntary poverty of means, the obsessions and moral miseries of the man of his Curitiba” (Bosi 449; my trans.). The characters portrayed in this universe are doomed to self-imprisonment and complete hopelessness.

Joyce conveys this mood in “The Sisters”, by means of a moment of subtle and poignant epiphany. This is due, for the most part, to “the fact that the revelation does not belong to the protagonist, a small kid, but to the reader: ‘the boy does not know why he feels relieved by the priest’s death, but the reader does’” (Amaral, *Interview* 77). This concept goes along with William Tindall’s analysis of these rarified moments of awareness by the Dubliners: “When Joyce’s heroes realise their condition, we too, if alert and sensitive, become aware of a condition so general we cannot have escaped it entirely. The revelation of Dublin to its citizens and of Dubliners to themselves reveals our world to ourselves” (Tindall 3-4). However, this kind of awareness in some situations of the book does not promote a significant change in their mournful lives. Instead of offering some kind of guidance and enlightenment, it makes their situation more dramatic. They are still trapped, and become aware of it, but they are not able to positively change their situation or the picture they see themselves in. On the contrary, sometimes it seems that they become more degraded as human beings as, for example, when Little Chandler takes out his frustration on his son because of being envious of Ignatius Gallaher; or Farrington who, dominated by an attitude of paralysis, hates his work, runs away in daydreams, is addicted to drink, comes home and unleashes aggressive behaviour on his son that his boss had done to him, amplifying it through physical violence. Both of them divert all their frustration and anguish into their helpless children because they realise that they have become prisoners of a meaningless and decaying life.

In this sense, irony is used many times in the narrative to convey a stifling and confining existence. Self-awareness does not promote any positive turning point in the plots. As Regina Przybycien points out, both Trevisan and Joyce deal with paralysis and imprisonment in their texts. In *Dubliners*, for instance, the “epiphanic moments [do not] change a thing. On the contrary, they give the stories more poignancy because this self-awareness makes things even worse. The narrator maintains an ironical distance from the characters and their pathetic lives” (Przybycien). This is the same understanding of Walzl, for whom the short stories in Joyce’s book, “in succession show a decline in the characters’ reactions from painful realisation of situation to almost total unawareness” (222).

Caetano Galindo points out that *Dubliners* have this “similarity of spirit with the work of Dalton Trevisan who, not by chance, was the first to translate fragments of *Ulysses* in Brazil, in *Joaquim* magazine” (qtd. in Del Vecchio). Vitor Alevato do Amaral

also points to this fact that could be, more than a curiosity, a great source of inspiration for the Brazilian author: “Joyce was born in Dublin; *Joaquim* in Curitiba. The writer Dalton Trevisan (1925) was its creator in 1946 and undertaker in 1948. What does *Joaquim* have to do with Joyce? The answer is simple: the first fragment of *Ulysses* ever to be translated and published in Brazil appeared in *Joaquim*” (Amaral). In fact, the bond between these two cities is a close one: “Curitiba, sister of Joyce’s Dublin, is that long journey of a writer scrutinising his city from the inside, in its sublime or cruel motivations, monstrous social injustices and dedications of a heroic fidelity never compensated” (Ribeiro). Undeniably, James Joyce’s Dublin and Dalton Trevisan’s Curitiba transcend the condition of scenarios, functioning as a large and involving persona that outlines their inhabitants’ destinies.

WORKS CITED

Amaral, Vitor Alevato do. “An Interview with Bernardina da Silveira Pinheiro, the Translator of *Ulysses*”. Translated by Caetano W. Galindo, *ABEI Journal*, vol. 21, no. 1, July 2019, pp. 75-77.

Amaral, Vitor Alevato do. “Joyce in Joaquim”. *James Joyce’s Outsiders*. 17 Feb. 2021. <https://www.jamesjoycesoutsiders.com.br/post/joyce-in-joaquim-by-vitor-alevato-do-amaral>

Augé, Marc. *Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe, Verso, 1995.

Bluefarb, Sam. *The Escape Motif in the American Novel*. Ohio State University Press, 1972.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas, Beacon Press, 1994.

Beja, Morris. *James Joyce: A Literary Life*. Ohio State University Press, 1992.

Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. Cultrix, 2006.

Calvino, Italo. *Invisible Cities*. Translated by William Weaver, Harcourt Brace & Company, 1978.

Candido, Antonio. *O discurso e a cidade*. Duas Cidades, 1993.

Couto, Edvaldo Souza. “Walter Benjamin: ruas, objetos e passante”. *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*, edited by Edvaldo Souza Couto, and Carla Milane Damião, Quarteto Editora, 2008.

Del Vecchio, Annalice. “O Escritor que Implodiu o Romance.” *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 Nov. 2011. <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/O-escritor-que-implodiu-o-romance-e-2nbqvqxys36w41d8k0jjktvy/>.

Ghiselin, Brewster. “The Unity of *Dubliners*”. *Twentieth Century Interpretations of Dubliners*, edited by Peter K. Garrett, Prentice-Hall, 1968, pp. 57-85.

Hall, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Lamparina, 2014.

Joyce, James. *Dubliners*. The Pennsylvania State University, 2013.

Prates, Jailton Gonçalves, and Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira. “Flanar e reler Curitiba: o olhar derrisor de Dalton Trevisan.” *Letrônica*, Porto Alegre, vol. 7, no. 1, Jan.-Jun., 2014, pp. 385-400.

Kobs, Verônica Daniel. “Dalton Trevisan e a literatura do contra.” *Fórum de Literatura Contemporânea*, Rio de Janeiro, vol. 6, no. 11, 2014, pp. 69-88. <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17211>.

Przybycien, Regina. *Estudos sobre a ficção de língua inglesa I*. Graduate course. Universidade Federal do Paraná, 1995. Our notes.

Ribeiro, Léo Gilson. “O vampiro de almas.” *Guerra Conjugal*, by Dalton Trevisan, 10th ed., Record, 1995.

Sá, Teresa. “Lugares e não lugares em Marc Augé”. *Tempo Social*, vol. 26, no. 2, Nov. 2014, pp. 209-229.

Tindall, William York. *A Reader's Guide to James Joyce*. Syracuse University Press, 1995.

Trevisan, Dalton. *Em busca de Curitiba perdida*. Record, 2000.

Walzl, Florence L. “Pattern of Paralysis in Joyce’s *Dubliners*: A Study of the Original Framework.” *College English*, National Council of Teachers of English, vol. 22, no. 4, Jan. 1961, pp. 221-228. <https://pt.scribd.com/document/153575779/Pattern-of-Paralysis-in-Joyce-s-Dubliners#download>.

Leopold Bloom, professor: o mestre ignorante e sua metempsicose

Victor Fermino da Silva¹

Universidade de São Paulo

Resumo: Na fortuna crítica de Joyce, encontramos discussões sobre uma multiplicidade de temas dos mais variados campos científicos. Não apenas aqueles que se relacionam com linguística, semiótica e crítica literária, mas também aqueles campos das ciências humanas mais alheias à literatura, como filosofia, política e geografia. O campo das ciências da educação, no entanto, parece subrepresentado na literatura joyciana: ausência que pode ser atribuída à forma como o autor pouco representou sua vida acadêmica fora de *Stephen Hero*. Mas pretendemos, neste artigo, elicitare uma possibilidade de discussão sobre a pedagogia joyciana: não só as representações da escola, como ocorre no segundo episódio de *Ulysses*, mas sobre a própria natureza da didática, assunto que é representado elegantemente por Leopold Bloom.

Palavras-chave: Joyce; Educação; Metempsicose; *Ulysses*; Didática.

1. Introdução

Neste artigo, queremos discutir a questão do processo de aprendizagem e o que ele representa dentro da Educação quando manifestado a partir de uma perspectiva não-normativa da prática pedagógica. Para isso, gostaria de usar como referência uma obra literária: *Ulysses*, de James Joyce. E mais especificamente, uma personagem específica “aprendendo” uma palavra específica. Em *Ulysses*, a personagem Molly Bloom, esposa do protagonista Leopold Bloom, pergunta a seu cônjuge, no quarto capítulo, o que significa a palavra “metempsicose”². O esposo, embora não sendo letrado na arte e ofício da didática, tenta explicar da maneira que pode:

She swallowed a draught of tea from her cup held by nohandle and, having wiped her fingertips smartly on the blanket, began to search the text with the hairpin till she reached the word.

— Met him what? he asked.

— Here, she said. What does that mean?

He leaned downward and read near her polished thumbnail.

— Metempsychosis?

— Yes. Who’s he when he’s at home?

— Metempsychosis, he said, frowning. It’s Greek: from the Greek. That means the transmigration of souls.

¹ Victor Fermino da Silva é doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo na área de Formação, Currículo e Práticas Pedagógicas. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (2021). Possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo (2018). Membro da James Joyce Foundation e da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI). E-mail: victors@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6112-0936>

² Μετεμψύχωσις significa transmigração de almas, isto é, um movimento no qual um espírito migra para outro corpo após a morte do anterior

— O, rocks! she said. Tell us in plain words.
(U 4.52)

Kiberd diz que essas explicações literário-críticas são frequentes, notando que essa conversa tem mais pungência quando consideramos que Leopold Bloom de fato vai repetir os erros do Ulisses homérico. “Grandes personagens do passado, de Aristóteles a Parnell, de Jesus a Shakespeare, reencarnarão em Bloom no desenrolar do livro. Assim ele se conforma perfeitamente com a definição de tipo mítico feita por Victor Hugo, que ‘não pode ser sobreposto por inteiro sobre um indivíduo’, mas ‘concentra sob uma forma humana toda uma família de personagens e ideias’” (Kiberd, 2012, p. 29).

Enquanto escrevia *Ulysses*, Joyce dava aulas, e aqui é importante lembrar que não se trata de uma obra romântica escrita em poucos meses, no calor de cada momento, mas de uma peça com viés composicional clássico. Embora ele não ensinasse mais pela Berlitz, Joyce continuou dando aulas particulares em Trieste e Zurique enquanto ele completava a maior parte do romance; seus horários dando aula na escola Revoltella também coincidem com a composição do livro. Nesses anos posteriores da carreira de ensino de inglês de Joyce, como descrito no primeiro capítulo [do livro de Switaj], o Método Berlitz continuou a influenciar sua pedagogia. Em *Ulysses*, assim como em *Portrait*, a influência de Berlitz, e de forma mais geral o ensino dado por Joyce, se estende às representações de linguagem e de pedagogia. Contrastando com o romance anterior, entretanto, Joyce não mais pega emprestado dos livros de Berlitz para estruturar sua representação do desenvolvimento linguístico. Ao invés disso, ele começa a usar uma estrutura similar para ensinar ao leitor como compreender usos idiossincráticos da linguagem (Switaj, 2016, p. 75, tradução nossa³).

Em *Berlitz Schools Joyce*, Roy Gottfried observa as formas como o escritor usava os textos do *First Book of English* (material didático do método Berlitz) e os transformava em um método próprio. “Sua própria experiência como falante de línguas em alguma maneira estava em conformidade com a filosofia Berlitz de confronto direto com a língua estrangeira” (Gottfried, 1979, p. 225, tradução nossa⁴). O confronto do escritor com o

³ Though he no longer taught for Berlitz, Joyce continued teaching private lessons in Trieste and Zurich while he completed the bulk of the novel; his terms teaching at the Revoltella school also overlap with the composition of the book. In these later years of Joyce’s English-language-teaching career, as described in the first chapter, the Berlitz Method continued to influence his pedagogy. In *Ulysses*, as in *Portrait*, the influence of Berlitz, and more generally of Joyce’s teaching, extends to depictions of both language and pedagogy. In contrast to the earlier novel, however, Joyce no longer borrows from the Berlitz books to structure a depiction of developing language. Rather, he begins to use a related structure to teach the reader how to understand idiosyncratic uses of language.

⁴ His own experience as a speaker of languages in some measure conforms to the Berlitz philosophy of direct confrontation with the foreign tongue.

currículo proposto pelos diretores do sistema parece ecoar um sentimento nutrido por Joyce desde a sua época de universitário: a noção Saussuriana de que a linguagem não é formada apenas por palavras que representam diretamente objetos ou conceitos, mas sim algo que opera dentro de sistemas linguísticos em oposição a outras palavras.

2. Reencarnação das almas

Pensar na questão do aprendizado, sob qualquer ótica, é um exercício complexo. Não só porque a Educação é um campo rico e cheio de complexidades em diferentes perspectivas, mas porque o próprio conceito de aprender não é uno. Ele está na leitura, está no movimento, está no professorado e no aluno. Pensá-lo enquanto forma primitiva de dialética, como se o conhecimento fosse um rio e o aluno um Heráclito, nos permite fazer um recorte vertical e ponderar sobre essa passagem.

Na metáfora de Heráclito, "onde não há essências, mas processos estruturados, a contradição se mantém intacta: o mesmo princípio unificador que se apresenta sempre de diferentes perspectivas, este princípio que, no limite, unifica as propriedades contrárias no todo do processo" (Almeida, 2015, p. 261). Podemos argumentar que há formas diferentes de observar o fenômeno do aprendizado a partir de uma Educação como "bancária" ou como "libertadora" (mesmo que esse dualismo tenha nuances). Monich e Engster (2007) comparam essa diferença a uma nau e o mar: o determinismo genético e a mutabilidade constante dos humanos que estão sempre em construção, citando também a Educação como um movimento de articulação entre esses territórios.

Com isso em mente, podemos agora pensar na Educação não como o navio nem como a água, individualmente, e também não como o destino ou uma ilha, mas como o movimento das ondas que fazem a embarcação se mover. Pensando em formas dialéticas de outro campo, "A educação proporciona o segundo nascimento do indivíduo porque o torna autônomo, senhor de si no convívio de seu povo" (Novelli, 2001). Mas mais importante, a Educação, dentro da dialética hegeliana, é apresentada com contradições emergentes às considerações do que é significativo e o que é insignificante, mesmo quando o diálogo é inevitável: não é fácil apreender exatamente o que aprendemos na escola, no sentido de que ter aulas que ensinem equação de segundo grau não necessariamente vai manter a fórmula de Bháskara na frente da consciência, mas que, em sua aparente insignificância, pode trazer outras consequências para o fenômeno do aprendizado dentro de um sistema social-dialógico no qual dito aprendizado ecoa na subjetividade de outros. Se a realidade é o que ela será (ou melhor, o que está sendo para vir a ser), retornamos à questão da metempsicose e da herança.

O aprendizado é então ação histórica, cujo princípio reside na “relação entre os dois estados do social, ou seja, entre a História objetivada nas coisas, na forma de instituições, e a História encarnada nos corpos, sob a forma desses sistemas de disposições duráveis que chamo de *habitus*” (Bourdieu, 2001, p. 41).

3. Aprendizado e emancipação

Voltando à questão de Molly Bloom perguntando o que significa a palavra “metempsicose”, podemos observar um fenômeno engraçado no diálogo entre esposo e esposa: Leopold, ao dizer que se trata de uma transmigração de almas, está etimologicamente correto. μετα (meta, transformação) + εν (dentro, por meio de) + ψυχή (alma). Mas Molly não entende essa primeira explicação, e não é necessariamente por uma falta de capital cultural ou social; o fato é que ela é uma cantora de ópera de renome em Dublin.

E então Leopold explica de novo, dessa vez apenas chamando de “reencarnação”. A palavra ‘reencarnação’ etimologicamente se relaciona mais com a carne do que com a alma. Mas essa explicação é suficiente para Molly. Durante o resto do livro, Leopold ocasionalmente se lembra da forma como sua esposa pronuncia a palavra (no caso da tradução de Caetano Galindo, “mete em si e cose”, e que no original tem uma conotação um pouco mais sexual, com “met him pike hoses”). Essas memórias sobre a pronúncia surgem em solilóquios distraídos de Leopold, como se sua principal lembrança do dia fosse a forma como sua esposa falou, e não a palavra em si, tampouco sua significação.

Apesar de ter explicado o seu significado para Molly, Leopold confunde a palavra com metamorfose (algo que também é aludido quando ele usa “reencarnação” como sinônimo). De uma forma ou de outra, há uma clara diferença entre os aprendizados de Leopold, de Molly, do leitor e do próprio Joyce. Mas essa relação compõe uma dialética de problema-Ideia que pode se articular com a conceituação deleuzeguattariana do jogo do problema que sempre tem a solução que merece de acordo com *sua* própria verdade (ou falsidade). O problema do devir do conceito de metempsicose se relaciona, para Leopold, também com a dúvida de Molly: o esposo acredita ter “ensinado” de acordo com a *sua* verdade. A relação hereditária da forma de educação que o condicionou a pensar na palavra da sua maneira é estendida a sua esposa, mesmo que de forma incompleta. “A estrutura problemática faz parte dos objetos e permite apreendê-los como signos, assim como a instância questionante ou problematizante faz parte do conhecimento e permite apreender-lhe a positividade, a especificidade no ato de *aprender*” (Deleuze, 2006, p. 70). O binômio problema-Ideia, e a relação entre problemas e soluções no aprendizado, então,

constituem uma máquina de eternas contradições que no máximo conseguem equidistanciar as interpretações do problema, mas nunca estabelecer soluções absolutas.

Uma não-resposta interessante para a não-pergunta da aula vem de Jacques Rancière em *O espectador emancipado*. O autor começa o texto falando sobre um tal paradoxo do espectador: paradoxo porque não há teatro sem espectador, e ao mesmo tempo ser espectador é um mal, pois olhar é o contrário de conhecer. Dá-se aí uma situação na qual a existência do teatro depende de uma relação antagônica para ser. Além disso, o espectador fica imóvel, passivo. “Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (Rancière, 2012, p. 8). Para Platão, isso significa que o teatro é absolutamente ruim, transmitindo uma doença de ignorantes e sofrendores; para outros críticos do teatro, há a ideia de que precisamos de um teatro sem espectadores. Não no sentido de não haver um público, mas no sentido de incluir o público na ação teatral. Rancière aponta que essa ideia de extinção do espectador está presente nos teatros de Brecht e de Artaud: “para um, o espectador deve ganhar distância; para o outro, deve perder toda e qualquer distância” (Rancière, 2012, p. 9).

A emancipação de Molly Bloom se dá, portanto, não na dimensão de uma técnica pedagógica consciente executada por seu marido. Leopold Bloom não é um professor *stricto sensu* tal como Stephen Dedalus, mas há algo acontecendo entre a dúvida de Molly e sua explicação. A inaptidão de Bloom ao saciar a dúvida da esposa ilustra uma incapacidade no plano da didática, mas não a ausência do aprendizado. Se a explicação viciada em uma pedagogia bancária e etimologocêntrica não faz com que Molly aprenda seu significado, é a presença dessa dúvida (não só para ela, mas também para Leopold) pelo resto do romance que traz um argumento mais poderoso sobre educação em *Ulysses*. Em *O mestre ignorante*, Rancière fala sobre o caso de Joseph Jacotot⁵, que *ensina* a seus alunos de maneira similar ao que ocorre na obra joyciana:

Sozinhos, eles haviam buscado as palavras francesas correspondentes àquelas que conheciam, e as razões de suas desinências. Sozinhos eles haviam aprendido a combiná-las, para fazer, por sua vez, bases francesas: frases cuja ortografia e gramática tornavam-se cada vez mais exatas, à medida em que avançavam na leitura do livro; mas, sobretudo, bases de escritores, e não de iniciantes. Seriam, pois, supérfluas as explicações do mestre? Ou, se não o eram, para que e para quem teriam, então, utilidade? (Rancière, 2007, p. 20)

⁵ Joseph (ou Jean-Joseph) Jacotot (1770 – 1840) foi um professor francês e filósofo educacional, criador do método da “emancipação intelectual”

Rancière argumenta que as crianças que aprenderam com Jacotot estavam aprendendo um idioma por inteligência própria e por *intermédio* do mestre, mesmo que este não estivesse *explicando* a língua. Jacotot separa a inteligência em dois: a da criança (ou do homem comum, ou no caso de *Ulysses*, da mulher comum) e a racional, que permite ao indivíduo explicar as coisas. Para o pedagogo, a segunda inteligência é aquela proveniente do homem culto e esclarecido. Mas Rancière propõe que haja aí uma ruptura nas lógicas pedagógicas, pois não há mais atores ativos e passivos — Jacotot não havia transmitido nada, e o método era puramente do aluno. Sendo assim, a relação pedagógica não era de inteligência superior se impondo a uma inteligência inferior, mas algo muito mais fundamental. “O ato de aprender podia ser reproduzido segundo quatro determinações diversamente combinadas: por um mestre emancipador ou por um mestre embrutecedor; por um mestre sábio ou por um mestre ignorante” (Rancière, 2007, p. 33).

Nestor é o episódio que traz uma discussão sobre educação em um ambiente muito concreto: em uma sala de aula, com um professor de ofício e alunos jovens. Mas é em *Calypso* que Joyce descreve um diagnóstico sobre o processo de aprendizado: não como uma técnica na qual uma figura de autoridade *deposita* conhecimento na cabeça de um objeto sujeitificado, mas como um diálogo poroso sobre um objeto polissêmico cuja compreensão pode sequer se completar durante tal diálogo. Isso não quer dizer que a explicação sobre “metempsicose” é em si uma aula, pois uma aula é construída a partir de mais do que apenas o processo do aprendizado, mas é por isso que a perspectiva de Rancière pode tão bem compreender a passagem. Longe das instituições escolares, o aprendizado ainda acontece.

4. Heranças horizontais

Bourdieu explica o arquétipo do estudante (“ideal”) como aquele que está condenado a um papel passivo, não produzindo, mas produzindo-se como capaz de produzir (Bourdieu, 1985, p. 76). E que o ato de estudar é um meio a serviço de um fim exterior ao estudante. É aí que precisamos diferenciar o que é estudar e o que é aprender; tomando o caso de Molly e Leopold, pois a relação de movimento perante a palavra assume diferentes significações através de diferentes perspectivas. A herança cultural e social de cada personagem não é um fator que determina uma questão binária do aprendizado (aprender ou não aprender), mas uma gama de leituras com base em perspectivas subjetivas. Ainda pensando na questão de capitais culturais e sociais, o problema dessa palavra (no livro) é

que ela é um leilão, um *commodity* com valor e preço absolutamente relativos porque as duas personagens têm interpretações muito diferentes.

Com isso em mente, faz sentido visualizarmos a herança não como uma relação vertical numa árvore genealógica, mas como algo horizontal, como um rizoma, que se estende não apenas de cima para baixo como também para os lados, para frente, para cima e para todos os cantos possíveis e impossíveis. O que Molly Bloom aprendeu com seu esposo não foi algo emanado e territorializado por meio de uma relação de poder perpetuada pela academia (embora ainda um resultado de uma relação de poder no que diz respeito a gênero e matrimônio), o que acarretou em uma absorção dialógica do ser com um tempo e não apenas uma extensão autoritária.

E o que o agitado corretor de anúncios aprendeu? E o que ele/ela apreendeu? Nesse quesito, é importante destacar que o seu aprendizado é quase subentendido no livro, por diversas razões: a primeira, e mais óbvia, é que foi ele quem explicou a natureza etimológica para Molly. Como “tutor”, o seu papel não foi o de entender o significado, mas, no caso de uma representação fictícia, tornar esse entendimento em um conceito narrativizado. Em uma forma menos romanesca, esse papel seria designado a uma personagem dignificada com uma maestria. Um sábio. Um deus. Mas na estrutura do romance de Joyce, aquele que ensina tem tantas dúvidas internas quanto a aluna. Bakhtin explica que, no romance, há uma dialogicidade interna do discurso que se distingue daquilo que “se definia como encontro com a palavra do outro no próprio objeto” (Bakhtin, 2020, p. 56). O horizonte subjetivo é mais importante do que a tradução simples de retórica em narrativa. Leopold simplesmente não sabe responder de forma entendível, o que é uma “falha” no sentido normativo do processo idealizado no qual o mestre forma o pupilo sem criar dúvidas.

A construção de personagens cuja natureza não está nos pólos opostos de “pupilo” e “mentor” é possível no romance porque há algo de mais dialógico na relação entre o ser da ficção e o tempo narrativizado. O fluxo desenfreado do tempo é o “princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca” (Lukács, 2021, p. 132). É o tempo que ordena o caos e faz com que cada personagem dentro do romance seja apenas um passageiro, um ponto dentro de uma linha (ou, por vezes, um rizoma) cuja descrição narrativa busca apenas fotografar, e nunca descrever por completo. “Por mais casual que seja o surgimento de um personagem (...), ele emerge de uma continuidade viva e existente” (Lukács, 2021, p. 132). É essa natureza subjetiva e paralela ao tempo narrativo que permite a construção realista de personagens em processo constante de aprendizado.

O fracasso de Leopold Bloom é algo que está de acordo com sua representação no resto do romance. Um marido imperfeito, um amigo imperfeito, um humano imperfeito, um herói imperfeito, um Ulisses imperfeito. Mas essa ideia do mestre imperfeito constrói uma relação interessante quando pensamos em como ele interage com um dos outros protagonistas. Stephen Dedalus, o professor e acadêmico, representação do próprio Joyce, tem muito a aprender com Bloom. Não sobre etimologias gregas, nem sobre filosofia, nem sobre a hermenêutica de Hamlet, mas sobre outras coisas. O processo tácito da aula se manifesta de forma mais poderosa quando Leopold e Stephen estão juntos, quase no final do livro. E embora tenhamos aí uma imagem familiarista e claramente inspirada no Ulisses e no Telêmaco da *Odisseia*, o que melhor podemos absorver dessa dialética de pai e filho é uma representação de uma didática que ecoa o problema-Ideia de Deleuze. A solução para o problema do entendimento da metempsicose não está em uma compreensão etimológica e literal, mas em um afeto reforçado por experiências subjetivas. Com isso, Leopold e Stephen se aproximam em situações nas quais suas almas ecoam as almas de Ulisses, de Cú Chulainn, de Telêmaco e de Hamlet.

Agora retornemos a Molly Bloom por um momento. Já discutimos o papel do mestre na dialética do aprendizado, então precisamos agora falar sobre aquele que sofre algum tipo de opressão nesse movimento. No caso de Molly Bloom, a situação não pode ser resolvida com uma interpretação familiarista, pois a própria existência da personagem comprova a necessidade de fugir da família e construir um ser autônomo a partir de si. É importante lembrar que, no decorrer do século XX, antes de leituras críticas mais feministas, Molly Bloom era percebida como uma “prostituta satânica” (Norris, 2011, p. 217). E mesmo entre alguns círculos mais conservadores de leitura de Joyce, a riqueza da personagem é perdida nesse arquétipo. A ideia de que a aparente promiscuidade exagerada da personagem parte de uma retórica de desumanização comum não apenas na Europa de 1922. As alusões à repressão sexual, por vezes representadas por flertes com bissexualidade, não são incomuns na ficção: aconteceu com Molly Bloom e com Clarissa Dalloway. E no caso de Molly, mesmo não estando em um ambiente escolar na duração do livro, ela passa por interações sociais nas quais personagens masculinas ensinam algo a ela. Leopold tenta explicar a transmigração de almas, e Blazes Boylan, um de seus amantes, procura afirmar sua ampla experiência no ato sexual.

Mesmo longe da escola, ainda há um constante fantasma temporal e hereditário nas relações entre as personagens de *Ulysses*. A fascinação de Joyce com o ambiente acadêmico é óbvia e diegética ao descrever Stephen Dedalus, o eterno discípulo que não se aceita enquanto mestre. E no caso de Molly Bloom, uma personagem comumente descrita como

comum, o problema da Educação mostra outra de suas faces: não a da hermenêutica sem fim, que afeta Dedalus, mas a face da sua continuidade em outras esferas sociais. Enquanto ser humano em constante aprendizado, Molly continua sujeita a relações de repressão e de educações normativas que herdaram o ambiente heteronormativo que Joyce conhece.

Calcados no mito de instituição responsável pela transmissão de saberes (dentro das relações de poder analisadas por Foucault), a escola e os discursos pedagógicos a ela intrínsecos e historicamente construídos e replicados (até hoje) limitam-se, ainda, à transmissão de conhecimento/informação (o saber científico, a “verdade” sobre nós e o mundo em termos foucaultianos e ao disciplinamento de corpos (generizados, sexuados, saudáveis e normalizados) (Miguez, 2020, p. 65).

Quando colocamos a vivência de Molly enquanto mulher na equação do aprendizado da palavra, algumas variáveis se sobressaltam e ajudam a propor um possível eixo de debate para compreender esse problema. Apesar de não ser a primeira opção para todos, acreditamos que seja importante colocar uma possibilidade em primeiro lugar: Joyce simplesmente não escreveu uma personagem feminina com capacidade de compreender a metempsicose. Trata-se de uma meta explicação que foge um pouco da questão diegética e investe na crítica biográfica ao autor que é consistentemente desfavorável a personagens femininas. O problema dessa crítica é que, por mais que seja verdadeira, dispersa uma questão importante sobre uma personagem interessante da obra. Mesmo que Molly Bloom seja o resultado de uma fantasia cristã de Joyce, quando a analisamos, tentamos imaginar ela enquanto ser real, independente das ignorâncias de seu criador.

Levando em consideração essa limitação do autor, de “tornar claro que a ‘mulher’ é uma figura derivada, uma ‘miragem projetada’, nascida de uma feminilidade comodificada e de um desejo masculino e oportunista” (Johnson, 2006, p. 204), o que se tem é uma representação do aprendizado ainda deficiente. Mas se Leopold aprendeu a palavra pela sua “forma”, Molly a aprendeu de uma forma tácita que manteve seu significado e sua *diferência* mais próximos de sua realidade pessoal.

No último episódio, *Penelope*, quando Molly protagoniza um solilóquio em estilo de fluxo de consciência enquanto está prestes a cair no sono, parte de seus pensamentos é composta de memórias triviais, que ela assimila enquanto fala sobre sensações, sobre Leopold, sobre seus filhos Rudy e Milly e sobre suas relações extraconjugais. Em um certo momento ela diz que “God I wouldnt mind being a man and get up on a lovely woman” (*U* 18.633). Em outro, ela fantasia sobre ir ao cais durante a noite e se relacionar com um marujo qualquer que não tenha interesse em quem ela é. E no final, no famoso trecho “yes

I said yes I will Yes” (U 18.644), ela está falando de Leopold; lembrando de quando ele a pediu em casamento, e de quando ele a chamou de flor da montanha”. E ela lembra que Leopold, em sua juventude, era parecido com Lord Byron. As primeiras estrofes de *Don Juan*, poema épico de Byron, ensaiam sobre a energia dos beijos e, mais especificamente, sobre o primeiro beijo. E não é coincidência que *Ulysses* se passa em 16 de junho de 1904, data na qual Joyce conheceu sua esposa, Nora Barnacle: em diversas maneiras, o romance é uma convergência de espíritos. Joyce buscou traduzir diretamente para o papel elementos da sua vida real, como uma verdadeira metempsicose.

E quando Molly sonha com Byron, com Leopold, com flores da montanha, com poemas e com o cotidiano, o seu subconsciente consegue escapar um pouco das relações normativas e tomar uma forma mais livre-associativa. Claro que o fluxo de consciência é uma técnica empregada por Joyce e não uma corrente de pensamentos direta de uma pessoa, mas é interessante observar que, mesmo não tendo compreendido formalmente o significado de metempsicose, Molly sonha com a convergência de almas de poetas e de conceitos em pessoas. Para fins narrativos, é de uma doce ironia que a personagem que perguntou o significado de uma palavra tenha um episódio inteiro dando ao leitor a sua melhor aplicação.

5. Continuidade do aprendizado

Quando Bourdieu critica a relação hereditária presente nas universidades, os conceitos de capital cultural e capital social logo se tornam claros para mostrar que essas raízes pedagógicas se manifestam além da universidade e por todo um campo social. Mesmo o aluno que sai da escola acaba por manter um *habitus* que ecoa suas relações com o ambiente que o formou ser social.

Em *Ulysses*, Stephen Dedalus continua preso em um ambiente acadêmico, para sempre questionando o seu papel; Leopold Bloom, mesmo que não seja o arquétipo definitivo do cidadão comum, ainda guarda dentro de si uma percepção ideal de educação bancária e conteudista. Ele lembra das significações formais mas nem sempre consegue aplicar seu conhecimento, o que faz com que seus pensamentos mais transgressivos sejam reprimidos; e Molly Bloom, uma artista distante da universidade, é influenciada por uma estrutura social feita para reprimir seus pensamentos mais transgressivos. E ainda assim, é ela que pergunta o que é “metempsicose”. Bloom explicou, mas não entendia muito bem. Ela continuou sem entender exatamente, mas é esse conceito, tão onipresente no resto do livro, que ela explica apenas por vocalizar o que ela apreendeu em sua vivência subjetiva.

A polissemia da obra joyciana está sempre se abrindo para novas perspectivas, de diferentes campos, e as ciências da educação se mostram enquanto representação em vários momentos. E se *Nestor* nos traz um Stephen como professor no senso mais estrito possível, talvez seja todo o *Ulysses* uma grande lição sobre como podemos pensar o fenômeno do ensino. Para Joyce, aprender não é apenas receber uma informação e memorizá-la, e tampouco é o ato de ensinar um processo autoritário de depósito de informação: há, na metempsicose da “metempsicose”, um diálogo constante que permeia por todo o romance, e refrange na forma como falamos sobre Joyce na sala de aula. A leitura de *Ulysses*, assim como seu aprendizado, ecoa a possibilidade de emancipação que não depende necessariamente de um mestre explicador em uma sala de aula dando lições sobre literatura. E com o casal Bloom, Joyce parece brincar exatamente com uma filosofia pedagógica que ecoa esse pensamento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Nazareno Eduardo de. Sobre a semiótica de Heráclito e o sentido literário da Filosofia. **Eutomia**, Recife, v. 15, n. 1, p. 234-266, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **Lições da Aula**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Ática, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **Os Herdeiros: os estudantes e a cultura**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Editora Graal, 2006.
- ENGSTER, Nélia Elaine Wahlbrink; Monich, Alexandre Ari. Educação, sexualidade e o ‘Panta Rei’ de Heráclito. **LINHAS**, Florianópolis, v. 8, n. 1, 2007.
- GOTTFRIED, Roy. Berlitz Schools Joyce. **James Joyce Quarterly**, v. 16, n. 3, p. 223–38, 1979.
- JOHNSON, Jeri. Joyce and feminism. **The Cambridge Companion to James Joyce**, 196–212, 2006.
- JOYCE, James. **Ulysses**. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. Nova York: Vintage Books, 1986.
- KIBERD, Declan. Introdução. **Ulysses**. Trad.: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.
- KOJIMA, Motohiro. Leopold Bloom’s ‘Metempsychosis’ and ‘Parallax’ in ‘Ulysses’. **Journal of Irish Studies**, v. 20, p. 21–30, 2005.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2021.
- MÍGUEZ, Antón Castro. Heteronormatividade e violência escolar. **Educação contemporânea: sociedade e educação inclusiva**. Poisson, p. 63-70, 2020.
- NORRIS, Margot. **Virgin and Veteran Readings of Ulysses**, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**. São Paulo: Audiência, 2007.

SWITAJ, Elizabeth. **James Joyce's teaching life and methods: Language and Pedagogy in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses*, and *Finnegans Wake***. Palgrave Macmillan, 2016.

“Art thou there, truepenny?”: as traduções brasileiras do espectro de Hamlet em *Ulysses*

Pedro Luís Sala Vieira¹

Universidade Federal Fluminense

Resumo: A relação entre o *Ulysses* de James Joyce e *Hamlet* de William Shakespeare apresenta diversas camadas de significado. Shakespeare ecoa por todo o romance de Joyce por meio de citações diretas, referências e alusões à sua obra, além de uma presença oculta acessível apenas por meio de uma leitura crítica e atenta. A bibliografia envolvendo a relação entre os dois autores não deixa dúvidas de que Shakespeare é o autor mais relevante presente na obra de Joyce (Schutte, 1957; Bloom, 1996; Pelaschiar, 2015), e sua presença fragmentária transmite uma aura de espectro que paira sobre o romance e contribui de forma significativa para o seu enredo (Weir, 2015; Pugliatti, 2016). Este artigo discute de que forma estes aspectos foram considerados nas versões brasileiras da obra-prima de Joyce. No Brasil, *Ulysses* recebeu três traduções: Antônio Houaiss (1966), Bernardina Pinheiro (2005) e Caetano Galindo (2012). O recorte da análise das passagens selecionadas para este artigo terá como ênfase o caráter espectral do intertexto hamletiano na obra de Joyce.

Palavras-chave: *Ulysses*; *Hamlet*; Joyce; Shakespeare; Traduções.

Quando pensamos em *Ulysses*, a referência mais natural que vem à mente é a *Odisseia*, de Homero. Afinal, o romance de Joyce, se explicarmos de forma simplificada, é uma paródia moderna do épico grego. Apesar dessa correlação explícita entre os autores, a presença de Shakespeare em Joyce constitui um capítulo à parte na história da crítica joyciana. A relação entre James Joyce e William Shakespeare atravessa diversas camadas de significado. O eco de Shakespeare ressoa em toda a produção literária de James Joyce não apenas na condição de referência ou alusão, mas também através de uma presença oculta cujo acesso se concretiza por meio de uma leitura atenta e aprofundada de sua obra. Essa presença é mais acentuada em *Ulysses*, considerada a obra-prima de excelência do autor irlandês, na qual a peça *Hamlet* desempenha um papel crucial para o desenvolvimento do enredo e para a construção de significados, a ponto de discutirmos a existência de um *Hamlet* de Joyce no decorrer do romance cuja centralidade se situa na teoria apresentada por Stephen Dedalus na Biblioteca Nacional de Dublin.

Este artigo deriva de uma pesquisa cujo propósito é discutir a intertextualidade entre *Hamlet* e *Ulysses* nas traduções brasileiras do romance. Esta pesquisa parte do pressuposto que as traduções do romance devem levar em consideração a complexidade envol-

¹ Graduado em Letras Português-Inglês (2015) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Linguística Aplicada na mesma instituição. Desde 2020 cursa o Doutorado em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense na qual estuda a intertextualidade hamletiana nas traduções brasileiras de *Ulysses*, de James Joyce. É professor de Inglês do Quadro Efetivo da Fundação Municipal de Educação de Niterói e professor substituto de Didáticas e Prática de Ensino de Letras Português-Inglês da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: pedrosala28@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3038-5258>

vendo os componentes dessa intertextualidade. No Brasil, *Ulysses* recebeu três traduções que contribuíram decisivamente – mas de formas diferentes – para a recepção da obra em nossa cultura: Antônio Houaiss (Civilização Brasileira, 1966), Bernardina Pinheiro (Objetiva, 2005) e Caetano Galindo (Penguin/Companhia das Letras, 2012). Com ênfase no caráter espectral que caracteriza a relação entre os dois autores no âmbito de suas obras literárias, o recorte aqui escolhido se limitará à discussão de três passagens do romance, ambas correlacionadas à questão do espectro na peça shakespeariana, com a finalidade de observar como os tradutores brasileiros recriaram esses elementos em seus respectivos textos de chegada. Os excertos em inglês provêm da edição da Random House, de 1986, conhecida como *Gabler Edition*.

Antes de adentrar nas referências hamletianas nas traduções, é fundamental situar o lugar de Shakespeare nos estudos joycianos. Podemos apontar como exemplos de bibliografia de relevância a obra de William Schutte, intitulada *Joyce and Shakespeare: A Study in the Meaning of Ulysses*, da editora da Yale University. Esse livro resulta da tese de doutorado de William Schutte na universidade em questão, e que oferece uma análise crítica das referências e alusões a Shakespeare no decorrer do romance. Temos Adaline Glasheen trazendo à luz essas referências em *Third Census to Finnegans Wake* (1977). Ainda que não trate da ótica shakespeariana em *Ulysses*, Glasheen traz à luz a relevância – ou mesmo influência – da obra de Shakespeare para a compreensão de *Finnegans Wake*. Outra obra crítica de relevância que trata desta inter-relação é a contribuição de Vincent Cheng: *Shakespeare and Joyce: a study of Finnegans Wake* (1984), uma contribuição significativa para o desvelamento do Shakespeare oculto em *Finnegans Wake*. Essas três obras foram fundamentais para criar uma base bibliográfica que servisse de referência para diversas pesquisas que viriam a surgir no futuro sobre essa relação entre os dois autores.

Mais próximo de nosso tempo, destaco o conjunto de ensaios e artigos organizado pela pesquisadora italiana Laura Pelaschiar e publicado em 2015 pela Syracuse Press e intitulado *Joyce/Shakespeare*. No mesmo ano, David Weir publicou *Ulysses Explained: How Homer, Dante and Shakespeare Inform Joyce's Modernist Vision*, pela Palgrave Macmillan. Weir aponta que os precursores de Joyce são fundamentais para construir a estética modernista joyciana em *Ulysses*: a estrutura narrativa da obra possui motivação clássica, sob influência dos épicos gregos de Homero; a forma apresenta motivação medieval, bebendo na fonte da *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, outro autor fundamental na formação literária de Joyce; o enredo, por sua vez, possui caráter renascentista e shakespeariano. Em 2016, ano em que se celebrou o 400º da morte de Shakespeare, o grupo Joyce Studies in Italy, sob liderança de John McCourt, organizou um conjunto

de artigos intitulado *Shakespearean Joyce/Joycean Shakespeare*, com contribuições relevantes sobre aspectos envolvendo os dois autores de diversos estudiosos da obra de Joyce oriundos do mundo todo.

Discutir quem é o Shakespeare de James Joyce implica em comentar as definições de intertextualidade. T. S. Eliot, em seu ensaio *Tradição e Talento Individual*; na concepção de Eliot, nos termos deste ensaio, todo autor deve ter uma consciência histórica, isto é, consciência a respeito de seus precursores e de que os textos literários não existem de forma autônoma: toda obra pertence a uma tradição literária e coexiste de forma sincrônica com obras e autores do presente e do passado. Estamos falando, em outras palavras, da relação entre vivos e mortos, presente e passado, coexistindo na forma da tradição literária.

Harold Bloom, que dedicou um capítulo de seu *Cânone Ocidental* para tratar da relação agônica entre Joyce e Shakespeare, aponta que as referências ao bardo – denominadas pelo estudioso como “obsessivas” – enxameiam tanto *Ulysses* quanto *Finnegans Wake* – “Shakespeare-soaked epics”, em suas palavras. Além disso, o crítico norte-americano considera que *Ulysses* como “se fundou em uma amálgama curiosa entre Odisseu e Hamlet” (2013, p. 412), situando o herói homérico e o herói trágico no mesmo patamar de relevância. Sem dúvidas, dentre as peças shakespearianas referenciadas no romance, *Hamlet* ocupa um lugar de proeminência, por ecoar de forma mais significativa no diálogo que traça com temáticas fundamentais na obra de Joyce; como o tema da paternidade, a relação entre autor e obra, e a questão do adultério, da além de todas essas temáticas, a usurpação.

Pensando em todas essas camadas, como recriar os ecos, as alusões, as referências shakespearianas que tratam da peça *Hamlet* nos *Ulysses* brasileiros, conforme colocado no título da apresentação – nas traduções de Antônio Houaiss, Bernardina Pinheiro e Caetano Galindo, os responsáveis por trazer o romance para a nossa língua brasileira, digamos assim.

O tradutor, ao verter uma obra literária que propõe desafios estéticos substanciais, também se depara com uma espécie de labirinto, tendo em vista que se deve decidir entre diferentes caminhos que podem levar a diferentes conclusões e desfechos imprevisíveis. Dentre os caminhos que se desdobram no percurso labiríntico da tradução, surge a questão da intertextualidade do texto literário. Diante do tradutor, o intertexto abre um novo labirinto dentro da multiplicidade em que consiste o processo tradutório. A intertextualidade situa o tradutor no entrelugar da obra a ser traduzida – o caminho principal do labirinto – e a obra referenciada a ser traduzida – o caminho que se desdobra dentro do próprio labirinto.

A intertextualidade não possui uma definição consensual na bibliografia dos estudos literários, sendo possível defini-la de variadas formas. Podemos retornar à Harold Bloom (1997) e sua angústia da influência para discutir a relação entre autores precursores e sucessores. De acordo com a sua teoria, o corpo da tradição literária é alimentado pelo constante embate advindo da relação agônica entre autores do passado e do presente – portanto, entre os vivos e os mortos. Esta concepção dialoga com a ideia de tradição de Eliot anteriormente mencionada, embora esta propusesse uma relação mais harmônica entre os autores da mesma tradição. Se situarmos ambas as definições dentro de uma noção intermediária, chegamos à conclusão de que a tradição é o resíduo entre o que se escreve, se imita e permanece, consolidando-se no fio da história denominado tradição. Não se trata de negar a originalidade, mas de situar esta originalidade como tributária de algo precedente – o precursor – que incide de forma sincrônica no texto ao invés de diacrônica.

Roland Barthes, por sua vez, se volta ao leitor, ao receptor, para discutir sua definição de intertextualidade. De acordo com o semiologista francês, o leitor seria o responsável por conferir unidade às citações que se inscrevem no texto literário. Neste caso, o intertexto não se define por sua origem (o texto anterior evocado) mas ao seu destino – o leitor que lhe atribui vida ao construir a relação entre os textos. Jonathan Culler se refere à intertextualidade como o “corpo intersubjetivo de conhecimento”, ou seja, aquele conhecimento que se associa a uma memória cultural e coletiva que possibilita a leitura do intertexto, o acesso às citações e às referências demarcadas no texto. Este aspecto da memória é essencial para compreender a intertextualidade, e se torna complexa quando tratamos desta noção na tradução, onde há um contato, um choque entre línguas e culturas diversas, entre contextos históricos diversos. Cada tradução, portanto, além de estar situada em determinado contexto sócio-histórico e se originar de diferentes projetos tradutórios, também reflete uma determinada ideia sobre como se deve traduzir literatura.

Segundo Walter Benjamin, a tarefa do tradutor consiste em ressoar na língua de chegada o modo de intencionar do texto de partida. Em contraposição à concepção burguesa de linguagem, na qual esta serviria como instrumento precípua de comunicação, Benjamin ressalta que o tradutor deve renunciar à transmissão do elemento comunicável/referencial do texto-fonte – pois esta tarefa já foi cumprida pelo autor – para dedicar-se a buscar o “modo de visar”, isto é, transformar o simbolizante – o limite da linguagem – no simbolizado – o devir da linguagem. O tradutor deve, portanto, preocupar-se com a reconfiguração do “não comunicável” da obra de arte verbal. Haroldo de Campos estende essa concepção benjaminiana de linguagem para definir a tradução do texto literário como recriação ou mesmo transcrição, constituindo igualmente um trabalho de interpretação

e crítica, pois se trata da apresentação de uma nova perspectiva crítica sobre a obra e o autor. Traduzir, portanto, é fundamental não apenas para aumentar o escopo de leitores em potencial da obra em questão, mas também contribuir para a sua expansão sob o viés da interpretação e da crítica, trazendo luz a outros aspectos do texto original.

A relação espectral na intertextualidade shakespeariana em James Joyce já fora discutida por outros pesquisadores que se debruçaram sobre o tema. Benjamin Boysen (2005), partindo do pressuposto de que o acesso ao conhecimento de nossa própria natureza depende do acesso aos nossos precursores, concebe Shakespeare como um exemplo de precursor para Joyce, exercendo um limite sobre este:

The spectre – that is, the predecessor – weighs, thinks, intensifies and condenses itself within the very core of life. For that reason the subject must inevitably no longer have a pure identity with itself – or any kind of imaginary interior (p. 162).

Diante do peso limitante advindo do espectro dos autores do passado, o artista do presente busca suplantar esse limite, utilizando-se da arte para substituir a fonte contingente de sua natureza (os precursores) com algo que seja de sua autoria.

Esta visão de Shakespeare como um espectro na obra de Joyce também ecoa em estudo conduzido por Fritz Senn, Jolanta Warwizicka e Veronika Kovacs (2016). No artigo *Spectral Shakespeare in Ulysses translations*, os pesquisadores – especialistas em Joyce e nos estudos da tradução – observam de que forma as referências shakespearianas ressurgem em traduções de *Ulysses* para o alemão, o francês, o espanhol, o italiano, o polonês e o húngaro. Dentre as conclusões alcançadas, o trio de joycianos considera que as traduções muitas vezes não reverberam as alusões shakespearianas em sua plenitude, seja por conta de limitações linguísticas, seja em virtude da ausência de traduções canônicas da obra shakespeariana na língua/cultura de chegada, o que não necessariamente reduz a relevância da tradução: “It is a commonplace that translations inevitably fall short, *Ulysses* contains vitally more Shakespeare than its translations can ever devise, not alone in quantity, the number of echoes, but above all in the dynamic reverberations within an intricate network” (p. 151). As características da cultura-alvo, portanto, também influenciam nesta reconstrução do Shakespeare de Joyce em outra língua. Conforme se observa nestes estudos relevantes sobre a relação Joyce/Shakespeare, o bardo possui um caráter espectral na obra do irlandês, sobretudo no que tange a peça *Hamlet*. Pelaschiar (2015) caracteriza a pesquisa de Shakespeare e Joyce como desafiadora e penosa, pois Shakespeare é oculto e fragmentário na obra de Joyce – o espectro.

Há uma passagem de “Cila e Caribdis” em que Stephen define o que seria um espectro:

– What is a ghost? Stephen said with tingling energy. One who has faded into impalpability through death, through absence, through change of manners. Elizabethan London lay as far from Stratford as corrupt Paris lies from virgin Dublin. Who is the ghost from *limbo patrum*, returning to the world that has forgotten him? Who is King Hamlet? (*U* 9. 147-151).

O *limbo patrum* é o limbo dos mortos que não alcançaram a redenção e estão em suspenso, vagando indefinidamente no mundo dos vivos. Paris aqui é citada pois Stephen havia voltado de Paris para Dublin, sua terra natal, e traça um paralelo com a distância de Stratford-upon-Avon, terra natal de Shakespeare, para Londres, o *locus* do sucesso literário e artístico do bardo. O espectro é o impalpável, o intangível, o ausente, mas o ausente que deve permanecer oculto. Mas é um oculto que se torna presente, causando a assombração. A pergunta que encerra o trecho acima evoca não apenas a discussão sobre quem encarna a figura do Rei Hamlet, que constituiria o próprio Shakespeare nos termos da tese de Stephen, mas também o questionamento a respeito do próprio Shakespeare que ocupa um espaço significativo na obra de Joyce: quem é o Shakespeare de James Joyce?

O “Hamlet” de Joyce começa a ser elaborado desde o princípio, desde a cena que se inicia no topo da Martello Tower. Esta torre outrora utilizada para defesa do território britânico, com vista para a baía de Sandycove, no subúrbio de Dublin. Nesta torre onde vivem Buck Mulligan, Stephen Dedalus e Haines. Esta torre, que nos termos do próprio Haines, lembra nada mais nada menos do que Elsinore. O cenário inicial de *Ulysses* ecoa o cenário predominante de *Hamlet*. O sobrenome de Stephen ecoa o labirinto do Minotauro e a questão da paternidade. Dédalo, de acordo com o mito grego, é o arquiteto do labirinto no qual ele mesmo se perdeu, além de ser sinônimo do próprio labirinto (Grimal, 2013). Além disso, é o nome de um pai – o de Ícaro, que morreu ao voar muito próximo do sol. Stephen Dedalus é Hamlet, nome de um filho atormentado pelo fantasma do pai. Stephen Dedalus é atormentado pelo fantasma da mãe. No topo da Martello Tower, rememora-se de um sonho que teve com o fantasma de sua mãe:

Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. *On me alone*. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees. Her eyes on me to strike me down (*U* 1.273-6; grifo nosso).

A passagem grifada é uma referência à seguinte fala de Horácio em *Hamlet*: “It beckons you to go away with it, / As if it some impartment did desire / To you alone” (I.iv.58-60). Nesta cena, o espectro do rei Hamlet surge para Horácio, Hamlet e os sentinelas Bernardo e Marcelo, e a aparição solicita que Hamlet o acompanhe. O espectro deseja estar a sós com Hamlet. *To you alone*, portanto, remete ao momento de contato entre rei e filho. *On me alone* representa a forma como Stephen Dedalus reage perante ao espectro da mãe. No caso, ele se refere sobretudo à forma como o espectro da mãe o olha, como se solicitasse algo dele, como estivesse tentando se comunicar com ele de alguma forma.

Nas traduções em questão, a recriação consiste em reproduzir no contexto da prosa de Joyce a alusão à cena espectral em ambas as obras. O objetivo não consiste em observar impropriedades linguísticas na tradução do trecho aludido, mas a presença ou a omissão de camadas profundas de significado provenientes da intersecção das duas obras.

A descrição da figura espectral levada a cabo pelos tradutores é distinta, conforme pode-se verificar na tabela abaixo:

HOUAISS	Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar a minha alma. Em mim sòmente (p. 12).
PINHEIRO	Seus olhos vidrados, fitando de dentro da morte, para sacudir e subjugar a minha alma. Só em mim (p. 35).
GALINDO	Seus olhos baços, fitando fixos, dentre os mortos, por abalar e dobrar minha alma. Só em mim (p. 107).

Na versão de Houaiss, temos “olhos perscrutadores”, ou seja, olhos que penetram, que perguntam algo, aludindo à profundidade dos olhos do espectro. Quanto a “olhos vidrados” em Pinheiro, a imagem evocada é distinta: os olhos remetem à paralisia, a algo petrificado, aludindo à ideia de morte. Os “olhos baços” de Galindo, por sua vez, aludem à palidez, a algo que perdeu o brilho próprio, também consistindo na concepção de morte. Temos, portanto, um contraste entre a tradução de Houaiss e as duas posteriores nesse sentido. Pinheiro e Galindo retomam o caráter mórbido e espectral de *glazing eyes*, contribuindo para formar o semblante da morte da cena.

Quanto à referência do trecho de *Hamlet*, a decisão de Houaiss para verter *On me alone* nos chama atenção por modificar o foco do objeto para o advérbio: “Em mim sòmente”. Do ponto de vista sonoro, a centralidade se desloca para a circunstância na qual o objeto, e não para a unicidade do ser caracterizada pelo contexto: o fantasma de Hamlet tem interesse exclusivo em conversar com o filho, enquanto o alvo do espectro da mãe

consiste no próprio filho na projeção inconsciente de seu sonho. A escolha pelo pronome oblíquo tônico por Pinheiro e Galindo conferem centralidade ao ser, ao objeto da ação, a figura do Stephen Dedalus: “Só em mim”. Esta distinção do caráter tônico nas traduções descreve uma diferença significativa entre o inglês e o português no uso de pronomes, principalmente quanto à tradução de “alone”, que também pode significar “sozinho” em sua versão mais literal. As escolhas de Pinheiro e Galindo atribuem maior enfoque à figura do Stephen Dedalus como alvo da aparição de sua mãe tal qual Hamlet era o alvo de seu pai, ambos evocando um elo de comunicação entre a vida e a morte.

Em *Proteu*, terceiro episódio do romance de Joyce, Stephen caminha por Sandymount Strand depois de encerrar seu expediente na escola em que leciona. Todo o episódio é constituído de um monólogo interior que preenche a sua caminhada à Dublin. Uma de suas variadas reflexões se origina quando ele avista a Martello Tower: “Take all, keep all. My soul walks with me, form of forms. So in the moon midwatches I pace the path above the rocks, in sable silvered, hearing Elsinore’s tempting flood (U 3. 279-281)”. O caminhar sobre as rochas de Stephen evoca a imagem de um flutuar, como um fantasma perambulando, um ser invisível e ausente, mas que surge como matéria em contraponto ao espírito. Neste trecho, o espectro de Hamlet novamente vem à tona: a expressão *sable silvered*, utilizada por Stephen Dedalus para descrever o solo sobre qual caminha provém da peça shakespeariana, remetendo à descrição feita por Horácio a Hamlet sobre como aparentava a figura do pai – a única referência à forma do espectro em toda a peça:

HAMLET

His beard was grizzled, no?

HORATIO

It was as I have seen it in his life, a sable silvered

(I. ii, 239-242)

Além da referência à aparência do espectro, a passagem resguarda outra alusão shakespeariana que remonta a outro instante do próprio romance: *Elsinore’s tempting flood*. Esta referência a Elsinore traça um paralelo com a alusão evocada por Haines em “Telêmaco”. A passagem em destaque corresponde às palavras de Horácio no primeiro ato de *Hamlet*, no momento em que alerta o príncipe do perigo de ser atraído pelo fantasma do pai para as profundezas do mar que banha o castelo:

HORATIO

What if it tempt you toward the flood, my lord,

Or to the dreadful summit of the cliff

That beetles o'er his base into the sea,
And there assume other horrible form
Which might deprive your sovereignty of reason,
And draw you into madness? Think of it-
The very place puts toys in desperation
Without more motive, into every brain
That looks so many fathoms to the sea
And hears it roar beneath.
(I. iv, 69-78; grifos nossos)

Esta fala de Horácio apresenta diferentes interpretações em virtude das distintas versões da peça. O segundo *in-quarto* constitui a versão mais extensa da peça, abrangendo um total de 3.674 versos. A versão do *Folio*, por sua vez, omite 222 versos do segundo quarto e acrescenta 83 versos inéditos em relação às publicações anteriores. Dentre as omissões, incluem-se os quatro versos finais da fala de Horácio referida acima, modificando decisivamente o significado do alerta de Horácio. Na concepção de Philip Edwards (2003), responsável pela edição da peça da coleção da New Cambridge Shakespeare, esta omissão resulta numa alteração da percepção que se constrói sobre o poderio do espectro em causar danos à mente de Hamlet. Com a inserção desses versos, é Elsinore que desperta a ideia de suicídio, e não o espectro, ao contrário do que ocorre com a omissão desses versos.

Ao citar as palavras de Horácio, Haines tem a intenção de exaltar a torre, destacando a sua presença na costa litorânea na qual se encontravam, da mesma forma que o castelo de Elsinore constituía uma presença significativa na costa dinamarquesa, consistindo não apenas como o núcleo do poder no contexto da peça mas também o centro de todos os eventos principais da trama. A torre em que moravam, portanto, repercute na memória de Haines, um inglês de Oxford, como o cenário de uma das obras mais significativas da literatura ocidental. Um contraste, no entanto, vem à tona: enquanto a citação de Haines remete à arquitetura e à estrutura física da torre e de sua presença perante o mar, o texto de Horácio se referia ao cume do penhasco, concentrando o temor quanto às reais intenções do espectro: “[...] the dreadful summit of the cliff / That beetles o’er his base into the sea”. A retórica de Horácio, portanto, não realça a grandeza do castelo, mas a sua fragilidade diante do aterrorizante cume que sobressai em relação à base da sua construção. A fala de Haines, portanto, naturalmente se direciona aos cumes e as torres e a forma como estas se sobrepujam ao mar, criando uma atmosfera psicológica intensa que justificaria o “toys of desperation” do trecho omitido no *Folio*.

Vejamos os diferentes caminhos percorridos pelas traduções na recriação do intertexto hamletiano:

HOUAISS	Tomem tudo, retenham tudo. Minha alma caminha comigo, forma das formas. Assim aos meios-quartos da lua palmilho o trilho acima das rochas, em areia prateada, ouvindo a maré aliciante de Elsinore. (p. 50)
PINHEIRO	Pegue tudo, fique com tudo. Minha alma caminha comigo, forma das formas. Assim sob as meias-vigílias da lua eu ando a passos largos pelo caminho acima das rochas, de areia prateada, ouvindo a torrente tentadora de Elsinore. (p. 66)
GALINDO	Pegue tudo, fique com tudo. Minha alma caminha comigo, forma das formas. Assim nos turnos da lua transponho a trilha sobre as pedras, em sable argentado, ouvindo a maré tentadora de Elsinore. (p. 151)

No caso de *sable silvered*, tanto Houaiss quanto Pinheiro optam por *areia prateada*, enquanto Galindo verteu para *sable argentado*. O uso de *areia prateada* constitui naturalmente uma descrição do caminho percorrido por Stephen. A camada shakespeariana, no entanto, acrescenta a alusão ao espectro do pai de Hamlet, situando Stephen como um fantasma perambulando uma trilha solitária, avistando de longe uma torre habitada por pessoas que ele despreza. Stephen aqui se reveste do caráter espectral, tomando consciência de sua alma como elemento que rege e orienta seu destino, sendo alma aqui entendida como sinônimo de mente – *My soul walks with me, form of forms*².

No caso de Galindo, a descrição de Horácio é evocada pelo termo *sable*: ao mesmo tempo que *sable* é sinônimo de “saibro”, um tipo de areia grossa encontrada em determinadas regiões litorâneas, também se refere à cor dos brasões negros na heráldica. Na peça shakespeariana, de acordo com Phillip Edwards (2003), *sable silvered* significa “black touched with white” (p. 105), descrevendo uma tonalidade que mistura aspectos de preto e branco, desenhando a imagem de uma barba preta com detalhes prateados.

No caso de *Elsinore's tempting flood*, temos uma referência direta ao primeiro ato da peça no momento em que Hamlet vai ao encontro do espectro do pai. Nas traduções, temos o uso da palavra “maré” nas versões de Houaiss e Galindo, trazendo leveza a uma expressão que possui peso - afinal, a cena se trata de morte, ou da possibilidade da morte. Pinheiro, ao usar *torrente* para verter *flood*, transmite a carga de violência e abundância do termo em inglês. Horácio, no entanto, quis dizer que o fantasma poderia conduzir

² *Form of forms* refere à metafísica aristotélica que defende a mente – no caso, a alma - como a força motriz do corpo (Gifford; Seidman, 1988, p. 32).

Hamlet em direção ao mar, e não o mar que conduziria Hamlet. Temos, portanto, uma diferença interpretativa que se relaciona também com as diferentes versões de Hamlet.

No capítulo nono, “Cila e Caribde”, a teoria de Stephen que entrelaça a tragédia de Shakespeare como um reflexo de sua vida é invariavelmente refutada por sua audiência. Russell, um dos presentes à palestra, argumenta que a vida do poeta não deveria ser matéria de relevância num exame crítico de sua obra, mas exclusivamente o que ele escreveu em vida. Stephen reage internamente à crítica: “Art thou there, trupenny?” (U 9.182). Esta reação se refere às palavras de Hamlet ao fantasma de seu pai no momento em que ele estava prestes a jurar com Marcelo, Bernardo e Horácio que eles nunca contariam o que viram uma aparição diante de seus olhos: Ha, ha, boy! Sayst thou so? *Art thou there, truepenny?* / Come on, you hear this fellow in the cellarage. / Consent to swear” (I, v, 149-152; grifo nosso). Segundo Phillip Edwards (2003), “truepenny” significa “trust fellow”, remetendo a alguém de confiança, um amigo próximo – e é por isso que o termo está carregado de ironia, uma vez que o próprio Hamlet não estava seguro neste ponto sobre a autenticidade da identidade do fantasma. Nas traduções, diferentes escolhas foram tomadas para verter o contraponto irônico de Stephen à crítica de Russell:

HOUAISS	Estás tu aí, ó veraz (p. 215)
PINHEIRO	Você está aí, meu chapa? (p. 230)
GALINDO	Estás aí, companha meu? (p. 343)

Houaiss escolheu um padrão mais formal em português: “Estás tu aí, ó veraz” (p. 215), já Pinheiro emprega uma linguagem mais coloquial: “Você está aí, meu chapa?” (p. 230). Galindo traduziu como “Estás aí, companha meu?” (p. 343), o que transmite um caráter mais irônico. O “veraz” de Houaiss é uma palavra que se refere ao que é verdade ou produz a verdade, focalizando o sentido de confiável de “truepenny”. Falta, no entanto, o elemento irônico que o termo “veraz” não comporta com tanta precisão. O termo “chapa” de Pinheiro e “companha” de Galindo trazem à tona o sentido de “trustworthy”, isto é, alguém de confiança, tendo ambos empregando o pronome “meu”, aproximando o texto traduzido de um português mais oral, mais próximo da linguagem falada – o que se conecta ao caráter oral da linguagem teatral, associada ao mundo de Shakespeare. Além disso, a tradução de Galindo, ao decidir concluir a frase com o pronome, produz uma estranheza que contribui para acrescentar uma camada de ironia na citação shakespeariana. A cena shakespeariana, portanto, é recriada sob diferentes prismas pelos tradutores.

Os exemplos discutidos acima são evidências das diversas possibilidades de recriação do intertexto hamletiano. No caso da obra *Ulysses* e na sua relação intertextual com Shakespeare, especialmente no caso singular de *Hamlet*, a presença de Shakespeare possui um caráter espectral devido ao seu viés oculto e fragmentado. Essa forma de se apresentar na obra de Joyce, e a apropriação que Joyce faz da peça de Shakespeare para produzir determinados efeitos de significado em seu romance, se torna ainda mais complexo no processo tradutório. Ainda há mais a se investigar nos estudos da tradução quanto à (im)possibilidade de recriar o intertexto na língua de chegada. Traduzir é recriar, é criar um novo texto – e, portanto, um novo intertexto. A relação entre Joyce e Shakespeare é um campo de investigação que abre muitas possibilidades de reflexão e discussão. Apesar da vasta bibliografia a respeito dessa conexão, o estudo sobre a presença de Shakespeare através das traduções para outras línguas ainda carece de mais estudo e aprofundamento crítico e teórico.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.
- BLAMIRE, Harry (1966). *The New Bloomsday Book: a Guide through Ulysses*. 3ª ed. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- BLOOM, Harold (1996). *O Cânone Ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.
- BLOOM, Harold (1997) *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOYSEN, Benjamin. On the spectral presence of the predecessor in James Joyce – With special reference to William Shakespeare. *Orbis Litterarum*, n. 60, p. 159–182, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Nova York: Random House, 1986.
- JOYCE, James. (1966) *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- JOYCE, James. (2005) *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Seleção, elaboração e tradução das notas de capítulos de Flávia Maria Samuda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

McCOURT, John. Joyce's Shakespeare: A View From Trieste. In: *Joyce/Shakespeare*. Organizado por Laura Pelaschiar. Syracuse: Syracuse University Press, 2015, p. 72-88.

PELASCHIAR, Laura. Introduction. In: *Joyce/Shakespeare*. Organizado por Laura Pelaschiar. Syracuse: Syracuse University Press, 2015, pp. vii-xiii.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: The Prince of Denmark*. Organizado por Phillip Edwards. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SENN, Fritz; WAWRZYCKA, Jolanta; KOVÁCS, Veronika. Spectral Shakespeare in Ulysses Translation. In: *Shakespearean Joyce / Joycean Shakespeare*. Organizado por John McCourt. Roma: Anicia, 2016, pp. 131-152.

SCHUTTE, William M. *Joyce and Shakespeare: A Study in the Meaning of Ulysses*. New Haven: Yale University Press, 1957.

THORNTON, Weldon. *Allusions in Ulysses: A line-by-line reference to Joyce's complex symbolism*. Nova York: Simon and Shutter, 1973.

WEIR, David. *Ulysses Explained: How Homer, Dante and Shakespeare inform Joyce's modernist vision*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015.

Dora García's Documentary Film *The Joycean Society* (2013)

Sarah Késenne¹

Universiteit Gent

Abstract: This paper examines Dora García's documentary film, *The Joycean Society* (2013), which chronicles a reading group dedicated to the continuous study of James Joyce's *Finnegans Wake* for over three decades. The text questions the film's potential political significance in the visual and interpretative capacities of the depicted readers, beyond the film's narrative of highlighting the obscure collective's perpetual analysis of Joyce's work. By introducing the concept of "figuring" through Jacques Rancière's theories on the politics of cinema, the discussion emphasizes the actors' capacities in manifesting visibility in unconventional ways, diverging from the prescribed script. This dynamic interplay between the anticipated and the unforeseen within the visual narrative allows us to consider marginalized perspectives in the script. By analyzing the group's reading practices against the backdrop of their filmic portrayal as a 'therapeutic' enclave, the paper reveals a visual critique that accommodates multiple interpretations and narratives. The film's representation of the reading group's intellectual endeavors reflects the interpretative freedom championed by Joyce in *Finnegans Wake*, juxtaposing pedagogical with political emancipation. This critical approach is facilitated by a threefold analytical framework, identifying "figurative", "argumentative," and "self-referential" entities within the film.

Key words: Jacques Rancière, *Finnegans Wake*, reading group, Dora Garcia, figuring, politics of cinema.

Dora García's Documentary Film *The Joycean Society* portrays a reading group in Zurich that has been immersed in a single book for thirty years: James Joyce's *Finnegans Wake* (1939), considered a masterpiece of modernism and written in an idiosyncratic language drawing from sixty different languages (McHugh). The film has a duration of just under an hour and showcases one of the eight reading sessions attended by García herself. *The Joycean Society* is the second/third film of a trilogy, embedded in her extensive research on "deviant language and communities," as she herself indicates (García qtd. in an interview with Késenne). The trilogy began with the first film about the anti-psychiatry movement established by psychiatrist Franco Basaglia in Trieste, the northern Italian city where James Joyce also resided for a while. During the recordings of *The deviant majority* (2010) in Trieste, García stumbles upon a statue of Joyce, recalling that the writer lived there for some time. Through a meeting with some Joyce enthusiasts, she indirectly gets in touch with the Zurich Joyce reading group. In *The Joycean Society*, we don't learn much about the background of this reading group, but it seems to be primarily composed

¹ Sarah Késenne is an art historian and researcher, teaching at Universiteit Gent and LUCA School of Arts in the Visual Arts department. In 2021, she earned a PhD from KU Leuven on the topics of pedagogic emancipation, the educational turn, the politics of aesthetics (Jacques Rancière), and the work of the artist Dora García. She is especially interested in principles of appropriation in audience participation, interdisciplinarity, counter-hegemonic perspectives in the arts, feminisms and strategies of unlearning and decolonisation. E-mail: sarah.kesenne@luca-arts.be. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-7790-0493>

of several (retired) Joyce enthusiasts and professors. The second film of the trilogy is *The Inadequate* (2011).

The Joycean Society primarily focuses on the conversations within the reading group and, of course, the books themselves: well-worn copies filled with notes and loose pages, secondary literature, editions of the original manuscripts with Joyce's annotations. Images of the Thursday-evening ritual are interspersed with interview excerpts featuring Fritz Senn, founder of the Zurich James Joyce Foundation, and Joyce expert Geert Lernout. We also see Joyce's snow-covered grave with his statue, as if he were listening attentively.

What is remarkable is that in some interview segments in the film, the group members emphasize how they view their literary enthusiasm as therapeutic for their "lack of success in life." This story of the reading club as a "deviant community" outside of society, suggests that the film provides the necessary "visibility" to a therapeutic group of "outsiders."

In the current debate on participation and representation in contemporary art, participative strategies are often seen as a means to give "visibility" to socially excluded groups. *The Joycean Society* does not strictly initiate a participative process by the artist, but the discussion group portrays an idealized image of collectivity.

García also refers to the issue of "giving visibility" in the context of her broader body of work. In another artistic project of the artist, "The Hearing Voices Café" (2014-2018), for example, she collaborated with an association of "voice-hearers." In cooperation with art institutions in cities like Berlin, Hamburg, Toronto, and Barcelona, García established a number of these cafes as open meeting places for people who hear voices, their family members, and other interested parties. García built on her interest in the "voice-hearers movement" within the anti-psychiatry groups of the 1970s.

The idea is to create a win-win situation: I have an interest because I want to understand them and want to learn from them, and they have an interest because they like to break their invisibility. The art world offers a lot of visibility. They are happy to step into something in which they are not immediately categorized as marginal. (García qtd. in an interview with Késenne)

Discourse on collectivity in artworks today often displays suspicion regarding the representation, exhibition, or documentation of supposed social or community-forming processes involving socially excluded target groups. There is a fear that the representation of participation is unethical, for example because it would neutralize the community-

forming process into a work of art within the art market. The issue of “giving visibility” can thus be framed within a broader conversation on participation and representation in contemporary art, and within the impasse in which the debate threatens to be stuck: on the one hand, participative strategies are seen as intrinsically community-forming and critically engaging with art institutional exhibition spaces; on the other hand, these processes are still validated as art and function as such within the theatricality of the art world. Therefore, when such images of collectivity are presented to a “second audience” of museum visitors or film viewers, solace is sometimes found in the idea that these works still “give visibility” to socially excluded groups.

However, this article raises the question of whether the supposed contradictions between representation and a collective dimension of art can be seen in a different way and whether the debate on the representation of collectivity in contemporary art can also be understood from a perspective related to political emancipation, an approach that is quite critical of the idea of “giving visibility.”

To explore this, I examined Jacques Rancière’s ideas about the political power of cinematic images, specifically discussed in his books *La fable cinématographique* (2001) and *Les écarts du cinéma* (2011). This text, therefore, also extensively raises the question of a cinema politics arising from a new approach to the concepts of documentary and fiction. Is it possible to envision a politics of representation that does not approach “giving visibility” as a form of anti-aesthetics?

Taking “The Joycean Society” film as a key reference, I will specifically use French philosopher Jacques Rancière’s concept of the “capacity for fiction” of the actors and, based on that, introduce the concept of “figuring” as a critical strategy within the representation debate. Can this analytical tool shed light on the political tension within *The Joycean Society* as an arena in which different types of images and moments contradict each other?

Rancière’s politics of cinema: a paradox of argumentative and self-referential images

Rancière alludes to the issue of “giving visibility” in his book *Les écarts du cinéma*. He does this through an analysis of the film trilogy by director Pedro Costa, which features Cape Verdean immigrants living in a slum in Portugal that is slated for demolition. In response to criticism that Costa might be guilty of “esthétisme indiscret ou populisme invétéré” (140), as he portrays the slum dwelling of the drug-addicted Vanda in a picturesque manner, Rancière poses the following question: “What kind of politics is

at play here, which sets as its objective the recording of a discourse that seems to merely reflect the world's misery?" (140).

Contrary to the criticism of aestheticizing poverty, Rancière asks, "What politics is this, which makes it its task to record or capture, for months and months, the gestures and words that reflect the world's misery?" ("The Politics of Pedro Costa"). Interestingly, Rancière does not see voyeuristic (and paternalistic) representation of existing social inequality in Costa's films, but rather a strength in filming these places "as they are."

À l'accusation d'esthétisme, on peut certes répondre que Pedro Costa a filmé les lieux comme ils étaient ... Après *Ossos*, il a renoncé à composer des décors pour raconter des histoires. Il a renoncé à exploiter la misère comme objet de fiction. Il s'est installé dans ces lieux pour y voir vivre leurs habitants, entendre leur parole, saisir leur secret. La caméra qui joue en virtuose avec les couleurs et les lumières fait corps avec la machine qui donne à leurs actes et à leurs paroles le temps de se déployer. (*Les écarts du cinéma* 139-140).

Filming places "as they are" might be a cliché of the objectifying documentary movement Direct Cinema, but Rancière seems to be saying something different here. He suggests that Costa's generous camerawork creates a new form of openness for the performance of the actors. According to Rancière, Costa's films are not primarily about the poverty and misery of living conditions but rather about how these actors do not quite fit into the space assigned to them, both in reality and cinematically.

These films are not so much about misery as about people not exactly fitting in their space... people who do not seem to be occupying the space... people who fit and do not fit the space. (Rancière qtd. in Debuysere 278)

It is this tension between the "capacity for fiction" of the actors and, on the other hand, the "fiction" of the author-filmmaker that I want to emphasize within Rancière's broader reflection on cinema and documentary. It represents a complex relationship between representation from the author's perspective and non-representative yet figurative elements linked to the performance of the actors (Rancière qtd. in Debuysere 274).

The politics of cinema as a tension between argumentation and self-referentiality

To better understand this tension, I first highlight what Rancière understands by "the politics of cinema". In books such as *Les écarts du cinéma* and *La fable*

cinématographique, the philosopher polemically relates to the big modernist models of political theatre and political film such as those of Bertolt Brecht and Jean-Luc Godard. According to Rancière, Godard, with his dialectical image montages, would be guilty of a “pedagogical” approach, by wanting to convey political ideals through an anti-representational montage, often inspired by a Marxist ideology.

Of note here is that for Rancière, the political potential of art lies in a kind of “open work of art”, where the materiality of a work of art can neutralise the ideas behind it. This potentially enables free thinking on the part of spectators. Essentially, art is political if there is just a tension between form and subject, not if the form has to illustrate the subject, as Rancière believes to be present with Brecht and Godard. But this is not the whole story. With regard to these models of anti-representative modern art, cinema, according to Rancière, assumes a corrective role, and that mainly through the part played by the auto-recording camera. In his essay on Chris Marker’s film *Le Tombeau d’Alexandre* (1992) in *La fable cinématographique*, Rancière argues that the political potential of this film does not lie in pure formal experimentation. Rather, the politics of this film comes from a tension between self-referential image elements related to automatic camera registration, and other images that support the author’s ideas and argument. Political cinema, therefore, in Rancière’s eyes, certainly does not lie in the transmission of the director’s political ideals, but in the contrast between, on the one hand, the authorial intention, narrativity or “argumentation” of a film (often through the editing or commentary voice) and, on the other hand, what he calls the “automatisme cinématographique” or “l’oeil passif et automatique de la caméra” (157). The camera thereby neutralises the director’s ideas. The philosopher defines cinema from there as a conflict of two “poetics”: “Combinaison d’un regard d’artiste qui décide et d’un regard machinique qui enregistre, combinaison d’images construites et d’images subies” (205).

The politics of “the documentary”: testimony to the neglected

But this contradiction between camera and author within the politics of films is always linked with a contradiction to the dominant democratic thinking for Rancière. Before going deeper into the emancipatory value of “a capacity for fiction” within this politics, it is therefore important to stress here now that Rancière articulates the politics of cinema essentially as “a testimony of the neglected”. This, according to him, has to do with the reality construction within the documentary properties of the image. In this context, Rancière seems to assume that the cinematic elements that serve the author’s argument, irrevocably

represent existing social norms, while according to him, machine-generated camera images have the very potential to investigate and rethink this normativity, something that could also be called “documentary” (an issue discussed in more detail later in this article). In general, one could say that the political in Rancière consists in breaking through dominant ideas and (artistic) conventions by an “unclassifiable speech.” According to Rancière, documentaries thus also have more political potential than fiction films, not because they represent reality more “realistically” as people usually think, but quite the opposite:

What is important in a documentary is that it is a kind of fiction in which you don't have to make it as if it were real. This shift is important: the point is not to create credible characters, situations and connections between events, because in a way they are real, so you don't have to prove that they are possible. ... The question is not “Is it real?” but “How is it real?,” “What kind of reality is at play here?” or “What does this kind of reality mean?”. (Rancière qtd. in Debuysere 272)

From this, one can infer that, according to Rancière, documentaries do not depict reality as it is, that they are not concerned with the question “is this the existing-social reality” or “does the film depict reality as it truly is?”. Documentaries are then rather privileged in an *examination* of reality, which for Rancière always seems to come down to the question: is it possible to be equal within the existing exclusionary reality? From this privileged position of the documentary medium, the question then follows not whether there is staging or not, but rather what is neglected or excluded within the constructed reality. Documentaries are then not concerned with accurately representing or not representing social reality (not staging or representing), but rather with investigating and “witnessing” what is actually not represented within it. The political potential of the documentary then lies in how it gives visibility to what and who within social reality is usually forgotten, denied or neglected (*La fable cinématographique* 202). This means that films can bear witness to what is unrepresented within prevailing norms and values, that they “bear witness to the neglected”. Rancière’s politics of film thus certainly does not coincide with the socio-critical positions of directors or screenwriters. Rather, this has to do with the documentary qualities of cinema and performances by actors exploring their deviation from existing normativity.

“Their own way of being in front of the camera”: “fictionalizing capacities” as emancipation within the political image

The deeper meaning of this politics of the documentary then has to do with what can be translated as the “fictionalizing capacities” of actors. In relation to the documentary properties of the image, Rancière describes as follows “the capacity of fictionalizing of speaking bodies” as a specific process of fictionalization “that belongs to everyone” (Rancière qtd. in Debuysere 273). These “fictionalizing capacities” of actors contradict “the author’s fiction” (273).² Rancière’s notion of “bodies with fictionalizing capacities” again stems from his particular approach to the difference between fiction and documentary: fiction films are more “real” (read: normative) than documentaries because they represent existing social reality through stereotyped characters and socially recognizable identities. Or vice versa: documentaries leave more room for “fictional intervention” because the actors play themselves:

Et le cinéma documentaire, le cinéma voué au “réel” est, en ce sens, capable d’une intervention fictionnelle plus forte que le cinéma “de fiction”, aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. (*Le partage du sensible* 60)

The bodies of actors in films are therefore for Rancière related to a “capacity for fiction” or “emancipatory capacities,” and this turns out to be a central element in his politics of cinema. According to Rancière, it is not about the question “which body to use to represent a particular thought?” (*Les écarts du cinéma* 12-13). Indeed, this question supports what he calls “pedagogical” logic about how one uses the image to represent a particular ideological thought or political ideal. According to Rancière, it is about the way in which the author and the actors within the image each have an autonomy of their own that is incompatible.

Avec quel corps peut-on transmettre la puissance d’un texte, c’est aussi le problème de Rossellini. ... La difficulté ne tient pas, comme l’opinion en prévaut, à ce que la platitude de l’image est rétive aux profondeurs de la pensée, mais à ce qu’on établisse entre elles un simple rapport de cause à effet. (*Les écarts du cinéma* 12-13)

² Jacques Rancière used the term “a capacity for fiction” in a public conversation with film programmer Stoffel Debuysere, the English transcript of which can be found in Debuysere’s dissertation. “Capacity” is likely Rancière’s own translation of the French term “*pouvoir*,” which he sometimes mentions in fragments of *La fable cinématographique* and *Les écarts du cinéma*. As is often the case with the philosopher, this is not a fundamental concept that he rigorously deploys and determines. At the same time, the concept of “*pouvoir*” seems implicitly crucial within his thinking about equality and emancipation, for example, in his central book *Le maître ignorant* (2009), where the concept appears (54-58). I follow the Dutch translations of the term in *La fable cinématographique* (2010) and *Le maître ignorant* (2007) by opting for the term “capacities” for Rancière’s term “*pouvoir*” in this text.

The politics of cinema, according to Rancière, receives an important interpretation from the “performance of autonomous bodies” of the actors, which lies in the “power of speech” (*Les écarts du cinéma* 130-31). In the films of Abbas Kiarostami, for example, he sees how non-professional actors “are present in front of the camera in their own way in which one follows one’s own stories.”

We also have a striking example in the films of Abbas Kiarostami. In most of his films there is precisely a kind of tension - sometimes it’s tension, sometimes it’s collaboration - between the design of the filmmaker and this capacity of anyone to build a fiction. ... If you think of the films about the young boys and what happens in the villages after the earthquake, you have always this tension between the work of the filmmaker and this capacity of all the boys and girls of these faraway villages who want to have their characters, their own way of being in front of the camera that follows their own stories. (Rancière in Debuysere 274)

In short, these “fictionalizing capacities” indicate that although the director puts words into the actors’ mouths, their performances always express something else than what the images are trying to tell. What is important here is that “fictionalizing” does not stand for an imaginary world separate from reality, but concerns the abilities that everyone has to express themselves. “Fiction” approaches Rancière as a concept that can be understood as one way or system of ordering reality. From here one can understand “fiction” in two ways: on the one hand as a normative way of thinking or speaking which excludes other ways of expression, but one can also say that on the other hand Rancière also emphasizes the constructive, emancipating meaning of “fiction”, as a new way of thinking and speaking which can break through this first fiction (the existing social order). It is in this second sense that Rancière speaks of what can be translated as “fictionalizing capacities” and the potential for political contradiction and transformation of reality (*La fable cinématographique* 202-201, *Modern Times* 13).

These “fictionalizing capacities” can then be formulated as an emancipatory dimension of the political image. “Playing oneself,” for example within Costa’s trilogy, then means that the actors within these films are able to “reinvent themselves,” “abilities” that could be called “emancipatory.

These characters are restaging themselves, as performance and in doing so, by aesthetic invention and transformation also transform their own life ... In fiction precisely there is an effort of making something of his or her own life. (Rancière in Debuysere 274- 275)

Of interest now for the question of “giving visibility” is that Rancière distinguishes two kinds of “visibility” in films, based on these two meanings of fiction:

À l’inverse, le cinéma, quel que soit l’effort pour l’intellectualiser, a partie liée avec le visible des corps parlants et des choses dont ils parlent. De là se déduisent deux effets contradictoires: l’un est d’intensifier le visible de la parole, des corps qui la portent et des choses dont ils parlent; l’autre est d’intensifier le visible comme ce qui dénie la parole ou montre l’absence de ce dont elle parle. (*Les écarts du cinéma* 117)

In other words, the political potential of film images can be understood as an opposition between two types of fictions: on the one hand, the script gives visibility to the author’s thinking; on the other hand, “emancipatory capacities” that contradict this first visibility can become visible. Both “effects” are part of the politics of film. Rancière sometimes uses in relation to this the metaphor of a “ripple on the surface of the water,” something that can be understood as an image that on the one hand is a surface, mirroring someone’s thinking, but on the other hand is also a ripple, namely a self-referential, almost sculptural form that breaks through the image. Films, according to Rancière, can therefore not only represent existing injustices, but are themselves the realization of an alternative reality.

Le même cinéma qui dit au nom des révoltés “Demain nous appartient” marque aussi qu’il ne peut pas offrir d’autres lendemains que les siens. ... D’un côté le cinéma participe au combat pour l’émancipation, de l’autre il se dissipe en cercles à la surface d’un lac. (*Les écarts du cinéma* 21-22)

In summary, one can conceive the politics of film in this way from this rupture of actors with the “visibility” envisioned by a director, but this political rupture also goes hand in hand with a productive “visibility” of these actors. Based on this ambiguity peculiar to performance and acting, I would now like to propose the concept of “figuring”. This is a concept that represents the dialectics between, on the one hand, performing or interpreting the script or the argumentation of the author-director (“staging”) and, at the same time, performing as “playing oneself” (“self staging”). Importantly, this “playing oneself” does not mean that actors represent their “real,” autobiographical social identity in contradiction to the script, but concerns the experience of the moment of performance itself. In doing so, I want to emphasize the potential of “emancipatory” production of fiction among participants or actors and their commitment to the conditions that a work of art or film places on them.

“Is this figuring?” A tool of analysis on a scale of self-referentiality: argumentative, figurative and self-referential bodies

Rancière further develops his thinking around “a capacity for fiction” within concrete film analysis when he implicitly makes divisions between different kinds of bodies that embody the paradoxical relationship between the script and “speaking” bodies (and that between word and image) in different ways each time. Thus, on this basis, one can develop an analytical tool that can also be used for other films, plays or participatory projects. As different gradations on a scale of self-referentiality, one can almost employ these three categories as a barometer of the political dimension of figurative artworks, and thus here as a tool of analysis for *The Joycean Society*. “Argumentative bodies” are representational visual elements or cinematic moments where the body is almost didactic and illustrative in function of the author’s argument or script. In this sense, they often represent stereotypical characters or recognizable social identities, so that there is “giving visibility” where the “neglected” just remains invisible. With “figurative bodies,” there is a tension between image/body and argumentation, as well as between figurative and non-representational elements within the image, as a form of political emancipation related to the capacities of actors in performance or performance. The functioning of these images consists in a confrontation with what cannot be communicated, allowing a visibility of “the neglected” (*La fable cinématographique* 202).

In “figurative bodies” there is a tension between image/body and argumentation, but also between figurative and non-representational elements within the image, as a form of political emancipation related to the abilities of actors in performance or performance. The functioning of these images consists in a confrontation with what cannot be communicated, allowing a visibility of “the neglected” (*La fable cinématographique* 202). “Self-referential bodies” represent autonomous, almost formalistic images, where nothing is communicated or represented anymore. One can think of them as the opposite of “argumentative bodies,” something Rancière articulates as “la pure performance” (*Les écarts du cinéma* 20).

For example, these may be autobiographical bodies that refer only to themselves. These visual elements slip into a powerless image that is no longer able to address injustice. The neglected also remain invisible here. Such bodies no longer interrupt the dominant regime of visibility of social reality, but only prove “unrepresentable”. In what follows, I implement Rancière’s distinction of bodies and his conception of the political within *The Joycean Society*, more specifically from the central question, “Is there ‘figuring’ in *The*

Joycean Society?", and thus not "does the reading circle gain visibility through this film?" In other words, to what extent can one speak of "arguing bodies", "figuring bodies" or "self-referential bodies"? This triadicty makes it possible to show the central question of "is this figuring?" from its political paradoxicality, in other words specifically allowing the tension in the film to surface, as an arena within which different kinds of images and moments contradict each other.

The Joycean Society

The Joycean Society is a rewarding case to explore a tension between argumentation and self-referentiality. *Finnegans Wake* is probably considered a modernist high point precisely because Joyce drove the idea of self-referentiality within literature to the top. The non-existent, Joyce-invented language has become almost entirely form or signifier. It is detached from conventional and agreed meanings in order to surrender it to total ambiguity. Probably Joyce's aim in doing so was to provide proof of the "poetic" ambiguity of literature. As an experiment in form, *Finnegans Wake* leans towards Godard's utopia of "pure cinema." From the question of "figuring," however, *The Joycean Society* is not approached as a kind of adaptation of *Finnegans Wake*, but rather emerges from the dedication of the reading group to "reading". The tension between *Finnegans Wake*, on the one hand, and García's script or agenda, on the other, plays a role. The artist thus invites us to a table in an old library room in an attic in Zurich, with church bells tolling in the background. In the room there is a warm atmosphere among old acquaintances, and many jokes are made. The camera is close to the books, hands, faces; we do not see the artist herself.

Argumentative bodies: faces bent over books

Many viewers will remember *The Joycean Society* as "a movie about Joyce," the "frozen bodies" of table-clothed readers fascinated by the contents of the masterpiece. The readers are akin to miniaturists, copying and "illuminating" an almost centuries-old book. A first question that clearly arises is to what extent these bodies illustrate the book and to what extent the film emerges as an homage to Joyce and *Finnegans Wake*? At first glance, the film certainly contains imagery that follows the script and places reading in function of *Finnegans Wake* as a literary highlight. The edition is literally in the middle of the table in this film, the pellicule seems almost imprinted with lying around copies of all

manner of literature by and about Joyce. The action of the film is thus essentially focused on the reading of the written text, “following the sentences with the finger.” The film’s narrative quest unwinds as a search for the meaning Joyce himself envisioned. García also depicts the author as a statue, again emphasizing the status the author achieved: Joyce is a monument, part of the cultural heritage. The camera goes around the room toward the end of the film, showing the maps of Dublin on the wall, the bookshelves with biographies of Joyce and all sorts of secondary literature and other forms of documentation on the author’s book. Such accessories illustrate Joyce and modernism almost as a tourist haven and affirm him as an “author,” the writer as an innovative thinker who was ahead of his time and inspired generations of artists and readers. The “argumentative” character is driven to the top here, almost as a kind of formalism of the word.

Therefore, one could argue that *Finnegans Wake* is not even primarily illustrated by this poor aesthetic of “talking heads,” the austere images of talking men and women. It is mainly the moments when one bows one’s head to read in silence in the book that we could talk of argumentative bodies. This relationship between the faces and the pages of the book is very important in the film, and you can see them as a metaphor of the tension between performance and script.

The question of how the text dominates the image in this film poses itself not only at the level of the relationship between the readers and Joyce’s book, but also in terms of the relationship between the readers and Dora García’s intentions as a film *auteur*. What story is she trying to tell through editing, what emotion is she trying to convey? The question that now emerges is no longer whether the readers are “miniaturists,” but to what extent they themselves are “marginalia”. The notes in the margins of thumbled manuscripts as we see them a lot in the film are strikingly in line with the vocabulary of García’s long-running “Mad Marginal” research in which she explores the conditions of marginalities’ radicality. If you add the voluminous “Mad Marginal” publications (2010 and 2011), it becomes clear how much Joyce formed a kind of intersection between different interests and lines within Dora García’s research. One can almost sense from there the *trouvaille*, the happy discovery of the reading group. In the figure of Joyce, García’s interests around outsider artists, literature and psychoanalysis come together, and the reading group also fits squarely into the research on the spectator within her oeuvre. Important to consider then, is to what extent do the readers’ bodies illustrate these underlying interests and motifs from the artist’s oeuvre? Certain interview excerpts seem crucial here, as when Fritz Senn, as the driving force behind the reading circle, refers to the “therapeutic effect” of reading *Finnegans Wake*. His statements, as

a commentary on the other images, literally have a strong “argumentative force,” as if they were the author’s own voice-over:

In some sense we’re also a therapy group. I don’t just mean it ironically; maybe this is more helpful than other therapy forms where you have to pay for. Maybe it’s a substitute for people who are not very successful in life, like me. At least you can interact with a text. If we were happier, we would be bankers or have emotionally full lives. ... Maybe culture is, like Freud said, a substitute for pleasures that are denied to some of us for many reasons. (*The Joycean Society*)

This theme of reading as a therapeutic activity for “those who do not succeed in life” may explain García’s interest in the reading circle, as it is also contextualized in the “Mad Marginal” publications: reading on the margins is at the same time a way to get a grip on reality. For example, through these readers, García connects her fascination around “graphomania,” namely the manic writing of outsider authors such as Robert Walser with his “microscripts”, to the avant-gardist Joyce. Here writing emerges as something that starts from a psychological urgency and is seen psychoanalytically as a kind of symptom or substitute for reality, a theme García also engages in her later work, *The Sinthome Score* (2013). In *The Joycean Society*, García relates this writing “from the margins” as a way to avoid falling into psychosis to the “radical writing” of modernist innovators such as Joyce. *The Joycean Society* takes a remarkably clear position within these motifs of García’s research, succeeding in making her thoughts and motives understandable to a potentially wide audience. This observation contrasts with the criticism levied against García’s sometimes hermetic long-running performance projects such as *The Inadequate* (2011) or *Die Klau Mich Show* (2012). The readers’ bodies can thus be called “argumentative” if they represent the identity of “people who deviate”. Thus, while these interview excerpts may make the film read as socially critical, as “argumentative” cinematic elements they just get in the way of the film’s political potential. Moreover, when the film emphasizes the chronological, linear and cinematically structured montage time, this “time of the author” comes to the fore. As readers progress through the book, it is not the time of performance, but the time of Joyce and García’s story.



Figure 1: Fritz Senn and bookshelves in the reading room of the Zurich James Joyce Foundation. *The Joycean Society* (2013), Dora García, Courtesy Michel Rein & Ellen de Bruijne projects.

Figuring bodies: faces looking at books

But these images of bodies bowing to the text are only part of the story. The dominant place of the book in the film, as well as Dora García's motifs, are clearly in tension with the "figuring" of readers and the way the film conceptualizes interpretive freedom. To what extent, in other words, within *The Joycean Society* is there "figuring" as an experience of potentiality related to reading? A structure emerges in the film in which the downward search for meaning in the books, of turning pages, invariably culminates in looking up and freely associating and interpreting. That tension is contained in the image of the open books on the table, which, however, are not being looked at (figure 2).

The sharpness of *The Joycean Society* thus lies in the "interpretive excess" of the text. "The easiest way to answer the question, "what is *Finnegans Wake* about?" is to say "everything." And this is no metaphor, it really is about everything," said García ("A Conversation Anna Daneri" 124). Joyce's constructed language in *Finnegans Wake* is so open in meaning (and incomprehensible) that it allows for an infinite number of interpretations, actually as many as readers exist. This gives the text a performative and repetitive character, like a book without end or a religious text. When the conversation about a word in the reading group ends in silence, after thirty years of reading, translating

and commenting, one still sighs “You can’t prove it,” as if longing for closure from the dead writer Joyce. But the crammed notebooks show how much the manuscript invites personal exegesis.



Figure 2: The unlooked-at book. (*The Joycean Society*)

The “marginalia,” the readers’ blasphemous notes that nearly burst out of the margin of the books, rampantly taking over the pages, are a score of the productivity and endlessness of repeatedly adding new layers of interpretation. Like the equalizing camera movement between books, bodies and hands, the doodles of readers are shown alongside Joyce’s own sloppy handwriting, without visual hierarchy. In the film, this is not just about Joyce’s “fictionalizing capacities,” but also about those of the readers. The readers’ imaginations and interpretations here align with Joyce’s imagination. The indecipherability of Joyce’s texts thus simultaneously represents an open, democratic character. Moreover, the infinite interpretive horizon of *Finnegans Wake* suggests that these are within everyone’s reach.

The almost conversational nature of these notes in the books is an extension of the important part of the voice in *The Joycean Society*; the voices of the readers reading aloud to each other, moving away from those of Joyce and García and carrying the film. “Le plaisir du texte”, to bring up Roland Barthes’ phrase, is central to *The Joycean Society*, and so often this lies in the reading aloud. *Finnegans Wake*’s words, by the way, are pre-language, childlike, primitive jingles with the rhythm of a song or “slang” anyway. The voice, however, is not only an ode to the freedom of interpretation to which the book *Finnegans Wake* invites, but also represents the freedom of interpretation that continues on the level of the documentary *The Joycean Society*.

Dora García herself compares the pleasure of speaking to the “glossolalia” of schizophrenic speech, or speaking foreign languages in ecstasy (“A conversation Anna Daneri” 126). The voice takes on a cognitive, interpretive function that we are not used

to, Emiliano Battista says about this in the publication that came out with the film (*The Reading Voice* 149). So, speaking certainly adds to interpretation; it relegates the author's written text to the background in favor of speaking and interpreting by the reader. Even when readers read verbatim from the book, these are not "argumentative bodies" in function of a representation of Joyce's book; on the contrary, often these are moments when the pleasure of the signifier, the meaningless sound of words, prevails. When someone in the reading group rhythmically reads out a paragraph, Senn welcomes this with delight: "You'd make a good pope, well done!" Against the monotonous images of faces, books and hands, the omnipresent voice embodies this interpretive freedom, some of which may have already been in the book, but whose "execution" cannot be controlled. Consider, for example, the jesting tone, self-deprecation and irony within the reading group. The voice, then, is the instrument par excellence through which readers "figure": speaking gives expression to the words, but at the same time it makes their capacities visible.



Figure 3: Readers in the reading room of the Zurich James Joyce Foundation. *The Joycean Society* (2013), Dora García, Courtesy Michel Rein & Ellen de Bruijne projects.

Based on this "reading as reading," then, it seems possible to speak of "figuring bodies. Reading gains meaning primarily from this engagement with the experience of reading rather than a rejection of the book. Thus it can be said that in *The Joycean*

Society we can perhaps speak more of “emancipatory capacities” rather than a ‘political’ critique towards the author. Whereas the voice in documentary cinema as voiceover or commentary voice usually embodies the author’s argument, in *The Joycean Society* the voice confers on everyone “the dignity of fiction” as Rancière would say (“Jacques Rancière and Interdisciplinarity” 1-10). *Finnegans Wake*, as a script, is an occasion for this exegesis, makes it possible to escape the logic of artworks that want you to feel and think the same as the artist. “*Finnegans Wake* is not an ideology, you just have to see how far you can get with it,” emphasizes literary scholar Geert Lernout in the film. And apparently you can get far with it, because while Joyce himself spent seventeen years writing *Finnegans Wake* and Erik Bindervoet and Robbert-Jan Henkes, for example, another seven years to translate it into Dutch (Joyce, 2002), the reading group in Zurich took eleven years to complete a first reading cycle, and has been reading for thirty years. The film thus certainly creates a sense of timelessness, with the attic room as a kind of time capsule in which time seems to stand still. Against the freezing of bodies in cinematic time, rather a “cyclical” time prevails in *The Joycean Society*, where Joyce is read over and over again and where interpretation does not lead to final conclusions. In the face of the narrative linearity implied by the medium of cinema, Joyce’s language just asks readers to dwell on each word; “all small items” sighs someone in the group. For example, many enumerations of proper names appear in the passages read in the film, women’s names, such as “Simpatica Shoan,” or “Snakeshead Lily,” or geographically inspired terms that Joyce “harvested” within encyclopedias about Dublin, as the film says.

This infinitely continuous cyclical time is the time of “figuring,” of a speaking and associating that does not necessarily produce meaning, a reading for the sake of reading, where it is primarily the capacities to read and speak themselves that become visible. Certain cinematic elements prompted a better understanding of the specific relationship between the emancipation and politics of the film. For instance, when this speaking in “loop” is interrupted by the minute of silence requested by Dora García, the reading group teasingly responds, “We still need some silence after all the talking, we have to sit silently. It’s not fair actually”. One has already demonstrated their abilities and must now also “be able to be silent.” However, the statement also suggests that the political contradiction of this film may lie more in an (emancipatory) engagement with the performance of reading, which is also “reading in a film.”

Another intervention that makes representation explicit is the portrayal of the sound technician. However, these two moments do not function here as a Brechtian

revelation of theatrical absorption but rather contradict the fiction of the author with the fiction of the readers, as something necessary for the political functioning of the film. But this contradiction between bodies and script also reveals something other than the “ability to speak,” which has to do with a tension between this “time of reading,” “the time of the author,” and “the time of the viewer.”

The emancipatory “time of reading” means that for some in the reading circle, it is not even about reading the book but rather simply “being present” at the time of the performance without any action, “being in one’s time.” For example, you see an elderly reader peacefully dozing off. This infinite, cyclical time of playful and purposeless reading conveys a relaxed slowness associated with a time for reflection that one appropriates. However, this time becomes clear only because it contrasts with the time brought by Dora García, which is also our time: a hurried time, a lack of time. The ringing bells remind the viewer of the contemporary. At the beginning of the film, a woman talks about the commercial success of the British artist Damien Hirst: “you become disconnected from everything which enables you to create.” This may not only be understood as the artist should not lose contact with daily life but also that he must cherish this “slowness” that provides time for reflection, something that is also the richness and freedom of this reading group.

The politics of *The Joycean Society* lies in the fact that this emancipatory time for reflection can only become visible through the confrontation with the hurried clock time of society, which is also the time of “contemporary art.” The becoming visible of the “neglected,” the “absence,” can only be understandable and palpable to us as something we have forgotten. This has to do with looking at something that simultaneously takes place within and outside our time. The confrontation between something strongly present and something that is not makes “what is not there” visible as a form of presence. The cyclical time of the group only becomes visible because García directs her camera towards it, turning the aimless flipping through the books into a form of directed action.

Laughing at time and one’s own old age is also a significant motif in *The Joycean Society*: “Jesus, I used to run up these stairs forty years ago!” as someone arrives exhausted, “forty years is recent to me,” and “You can’t send them home after eleven years,” says Fritz Senn, describing how long the group has existed. They seem to anticipate the viewer’s gaze but do not experience this old age as a loss because it brings with it a “different” perspective that may be unavailable in other life stages. The political aspect is not the ageless, cyclical time of emancipation but the paused time of reflection and inquiry. The readers’ old age does not illustrate the past; as “old bodies,” they resist “narrative action.”

Joyce's "unconsumable" book thus comes to the forefront as the basis for a potential experience in which the viewer is confronted with a certain absence.

Self-referential bodies: faces as closed books

Ultimately, the question remains whether in *The Joycean Society* there are moments where the tension between argumentation and self-referentiality transitions into purely autonomous, imaginary bodies or images that no longer have anything to share, where nothing becomes visible for a longer period. Instead of open books from which one departs and to which one returns, here it is 'books closed': faces with closed eyes, bodies that we no longer understand, a speech that is about nothing anymore. Can acting as a form of emancipation mean, in other words, that essentially nothing is communicated, that "it stays within the group"? Can an artwork actually be limited to "emancipatory capacities," or is it more "political"?

"What a terrible book this is!" exclaims one of the readers. It is essential, however, to see how the film also portrays a challenging process of interpretation that leads to nothing, and there is no real dialogue or conversation around the table. Ideas are brought up and fade away. Emiliano Battista writes in that sense about "failure" as a significant experience when reading *Finnegans Wake* (*The Reading Voice* 148). In an interview fragment in the film, Geert Lernout says that the difficult and slow reading is provoked by the disrupted syntax, multilingual word structures, and hybrid language forms of *Finnegans Wake* – "as if Joyce wanted to exhaust language." García also readily admits about the film that "to destroy language, that seems like the perfect subject for me" (*A Conversation with Anna Daneri* 124). Perhaps, this is also a way to interpret the statement about Damien Hirst: artists who are cut off from social reality lose their expressive power. Maybe Joyce had this in mind: "pure performance," where playing with the form of language also results in the destruction of language; language as an open wound. So, one can question whether the film, with its focus on reading, is not equally about the failure of reading?



Figure 4: Snow-covered Joyce statue at his grave in the Fluntern Cemetery, Zurich. *The Joycean Society* (2013), Dora García, Courtesy Michel Rein & Ellen de Bruijne projects.

Characteristic here is how the words of *Finnegans Wake* are “open signifiers,” which does not necessarily lead to poetic or existential insights, but how they are often reduced to sexist and ribald clichés in the reading group. In other words, exclusive categories are often established based on the ambiguity of language. As self-referential bodies, they seem to tell us nothing new about our time and devolve into meaningless stereotypes. We can only look from our time’s perspective, no longer in confrontation with that of the readers, and perhaps, we only see an aging men’s club for which empathy can be difficult to muster.

However, a strategy of anticipating and then executing failure is not real failure, and it is not difficult to see the apparent irony with which Joyce’s language experiment was accompanied—an irony that also plays a significant role in García’s film. This is possible because this failure of meaning is not real failure; the play with self-referential language also points to “fictionalizing capacities.”

Ultimately, in this article, we can conclude that, in *The Joycean Society*, the true radicalism of the reading group becomes visible precisely in the deviation from the proposed narrative of a “deviant community.” This ‘new story’ seems to be related to the sometimes undervalued value of interpretive abilities. The analytical tool of argumentative, figural, and self-referential bodies proposed in this article is a way to bring out this kind of paradoxical dynamic within artworks.

REFERENCES

Battista, Emiliano. “*The Reading Voice: Finnegans Wake and Lacan’s Seminars*”. *The Joycean Society*, edited by Dora García, Monaco, Foundation Prince Pierre, Silvana Editoriale Spa, 2013.

Debuysere, Stoffel. “Figures of dissent. Cinema of politics/Politics of cinema”. *On the Borders of Fiction. Conversation with Jacques Rancière*, Gent, AraMer & Mer, 2016.

García, Dora. “‘...brings us by a commodius vicus or recirculation back to...’ A conversation

between Anna Daneri and Dora García on The Joycean Society”. *The Joycean Society*, edited by Dora García. Monaco, Foundation Prince Pierre, Silvana Editoriale Spa, 2013.

García, Dora. *The Joycean Society*. Auguste Orts, 2013. Duration: 55’.

García, Dora, editor. *Mad marginal cahier #1, From Basaglia to Brazil*. Milan, Fondazione Galleria Civica di Trento Mousse, 2010.

García, Dora, editor. *Mad marginal cahier #2, The inadequate*. Berlin, Sternberg Press, 2011.

Joyce, James. *Finnegans Wake*. Translated by Erik Bindervoet and Robbert-Jan Henkes, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2002.

Késenne, Sarah. *Interview met Dora García*. Oostende, Vrijstaat O., 21 May 2016.

McHugh, Roland, editor. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

Rancière, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique-éditions, 2011.

Rancière, Jacques. *De fabel van de cinema*. Vert. Aukje van Rooden en Walter van der Star. Amsterdam, Octavo, 2010.

Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. Lonrai, Éditions du Seuil, 2001.

Rancière, Jacques. “Jacques Rancière and Interdisciplinarity”. Vert. Gregory Elliot. *Art & Research*, 2:1 (2008): 1–10.

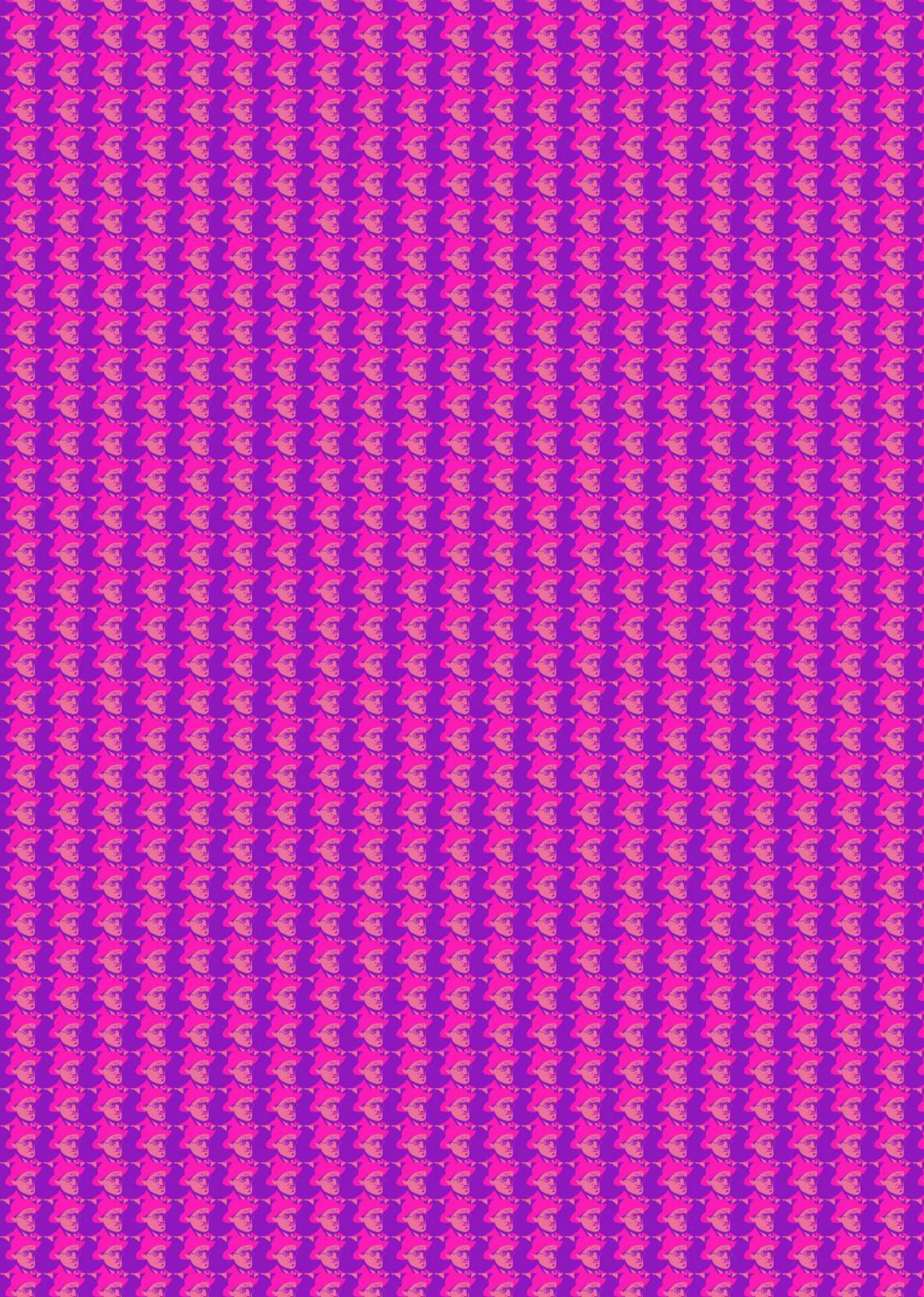
Rancière, Jacques. *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*. Saint-amand-Montrond, Éditions 10/18, 2009.

Rancière, Jacques. *Modern times. Essays on Temporality in Art and Politics*. Zagreb: Multimedijalni institut, 2017.

Rancière, Jacques. *De onwetende meester. Vijf lessen over intellectuele emancipatie*. Vert. Jan Masschelein. Leuven, Acco, 2007.

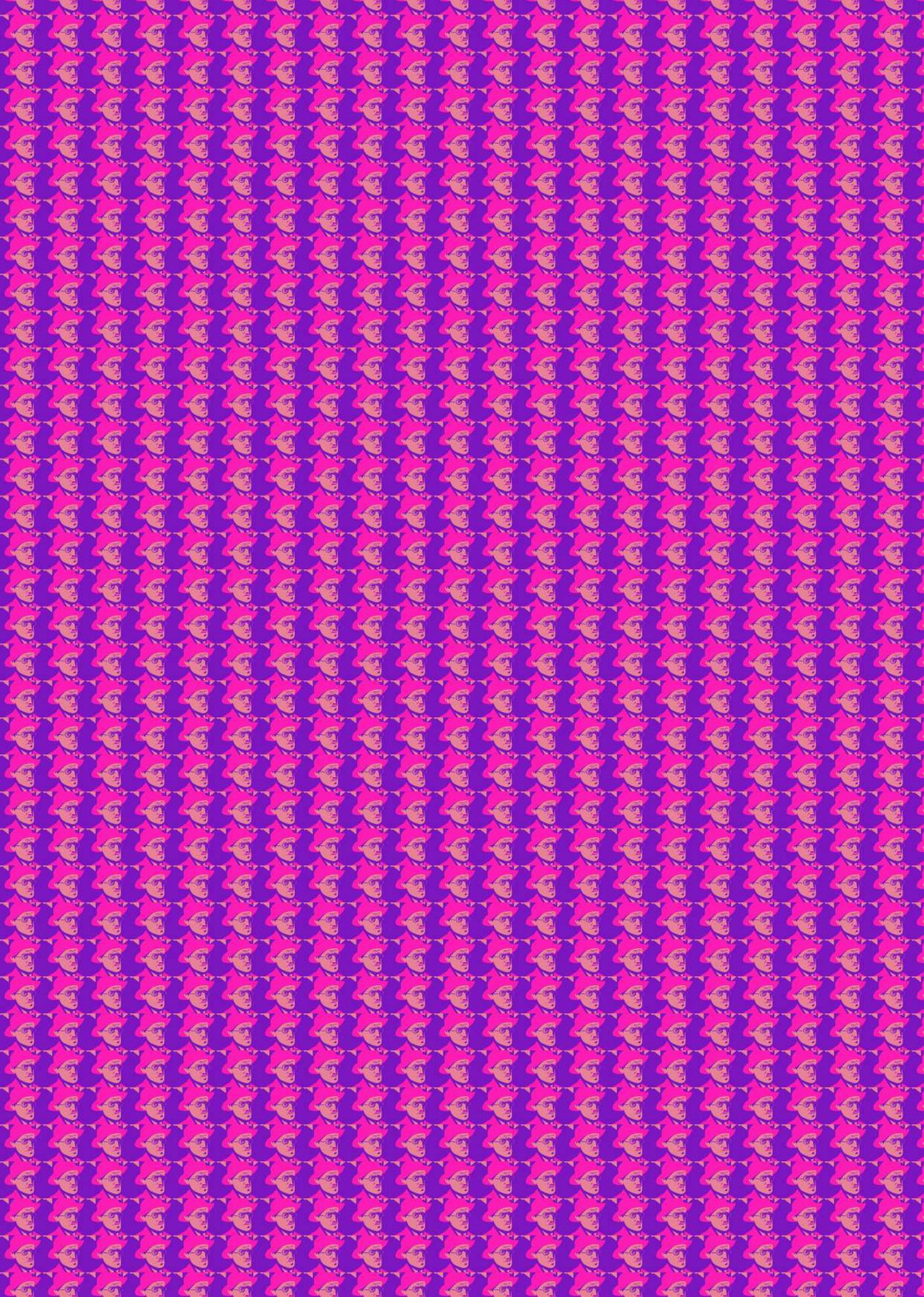
Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique-éditions, 2000.

Rancière, Jacques. “De politiek van Pedro Costa”. Vert. Jan Masschelein. *Sabzian*, 2 Feb. 2014, sabzian.be/article/de-politiek-van-pedro-costa. Geraadpleegd op 2 maart 2017.



TRADUÇÕES





Cartas de Joyce a Antheil: uma amizade musical

Tradução de Luis Henrique Garcia Ferreira¹

Universidade Federal do Paraná

Apresentação

Embora a predileção musical de Joyce pela ópera tradicional seja ponto pacífico, ele possuía diversos amigos ligados à vanguarda musical modernista, como o francês Darius Milhaud (1892-1974) e o estadunidense George Antheil (1900-1959). As cartas a Antheil ajudam a desmistificar o suposto esnobismo de Joyce em relação ao experimentalismo musical e, pelo contrário, corroboram seu interesse, inclusive compositivo, pela música de sua época. Nota-se que Joyce pretendia colaborar com o “*bad boy* da música”, como Antheil ficou conhecido, em três parcerias compositivas: uma com base em *Ulysses*; outra partindo do capítulo 8 de *Finnegans Wake*; e uma terceira com uma peça de Byron. Além disso, Joyce opinou na composição que Antheil fez para o *The Joyce Book* (1933), um álbum musical baseado em poemas de *Pomes Penyeach* para o qual o estadunidense contribuiu com *Nightpiece*, uma das treze faixas. As cartas traduzidas constam das coletâneas organizadas por Stuart Gilbert (*Letters of James Joyce*, London, Faber and Faber, 1957, v. 1) e por Richard Ellmann (*Letters of James Joyce*, London, Faber and Faber, 1966, v. 3).

George Antheil compôs sete sinfonias e várias óperas, de quem Stuart Gilbert (*Letters of James Joyce*, Londres, Faber and Faber, 1957, p. 292, v. 1) observou: “Ele é geralmente reconhecido como uma das principais figuras do mundo da música moderna. Seu *Ballet mécanique* (a cuja estreia no *Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, o autor desta nota – e, creio eu, Joyce – compareceram) foi certamente o evento marcante da temporada de 1927. As cartas a Antheil são interessantes pela luz que lançam sobre a atitude de Joyce em relação à música, que (como me pareceu) o atraiu principalmente como um veículo para celebrar a voz humana (de preferência tenor).”

¹ Jornalista pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCAMP). Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: henriuegarcia.pesquisa@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0974-3148>

CARTA 1

Original

To GEORGE ANTHEIL²

7 September 1930 Les Golf Hotels, Étretat

Dear Antheil:

Many thanks for MS song which I sent off to Hughes. I will write to you about it from Paris where I return on Wednesday. I am sending you Byron's *Cain* to look over. I think it could be the basis of a fine libretto. As you have never heard Sullivan sing in opera you cannot have an idea of the effect created by his stage presence, diction and voice combined. If you decide on the subject I suggest there is only one singer in the world capable of presenting such a figure. I wish we could talk over the idea together.

Sincerely yours

JAMES JOYCE

Tradução

Para GEORGE ANTHEIL

7 de setembro de 1930, Hotel Les Golf, Étretat

Caro Antheil:

Muito obrigado pela partitura musical da canção que enviei para Hughes.¹ Vou escrever para você sobre isso de Paris, para onde voltarei na quarta-feira. Estou enviando a você o *Caim* de Byron para dar uma olhada. Acho que pode ser a base de um belo libreto. Como você nunca ouviu Sullivan cantar em uma ópera, você não pode ter uma ideia do efeito criado por sua presença de palco, dicção e voz combinadas. Se você decidir sobre o assunto, sugiro que existe apenas um cantor no mundo capaz de representar tal figura. Eu gostaria que pudéssemos conversar sobre a ideia juntos.

Atenciosamente,

JAMES JOYCE

² Herbert Hughes (1882-1937), músico e crítico de Belfast.

CARTA 2

Original

To GEORGE ANTHEIL

23 September 1930. 192, rue de Grenelle, Paris

(Letter typed by Joyce's friend, Paul Léon).

Dear Antheil:

Many thanks for your fine setting of my verses for the book. Hughes likes it very much. There are just two small points which are not clear to me. Why have you put such a strong musical stress on the preposition in the phrase "Arches on soaring arches"? This gives the idea that for the Almighty the construction of the Heaven was a work of great difficulty. Also why a similar stress on the definite article in the phrase "From the adoring waste of souls"? When the definite article is stressed like this it sounds like the second personal pronoun in the objective case, or a superlative form of the article. But I did not mean the waste of souls (i.e. the one which won the gold medal) and still less an address to the Almighty 'from THEE adoring waste'.

How are you getting on with the Anna Livia symphony, and how long are you to be down there? If you are there on the 20th of October you should go to Marseilles to hear Sullivan in *La Juive*. Now as regards *Cain*, I agree with you with regard to Byron's drama so far as the second act goes. This could not be sung and I think you would have to do some kind of a figured *intermezzo*. But the first and third acts cut a great deal seem to me to be capable of great stage effect. As I hear it you would need a second tenor for Abel, a baritone for Lucifer and a base [sic] for Adam. But I do not know what kind of a voice you imagine the Angel of the Lord could have. Perhaps you could borrow the loudspeaker they have in Rouen station. If you feel attracted to the subject could you not start on some of the themes, the opening sacrifice, the fire and whirlwind, Eve's malediction, the music Around Enoch and Cain's exit? I may be wrong but I think that with such an interpreter as Sullivan would be and with the power you have to your elbow it ought to create an immense effect. I am sending a copy of the play to Sullivan to read. Beecham heard him the other night and told me he had the most amazing tenor voice he ever heard. But at the present turn of his career which I think is favourable it is of vital necessity that he should create a new and striking part. Possibly I am meddling in other men's matters, a singer's and a musician's, but sometimes the words of a fool can be twisted into wisdom.

Tradução

Para GEORGE ANTHEIL

23 de setembro de 1930. Rua de Grenelle, número 192, Paris.

(Carta digitada pelo amigo de Joyce, Paul Léon).

Caro Antheil:

Muito obrigado por seu belo arranjo musical de meus versos para o livro. Hughes gostou muito. Há apenas dois pequenos pontos que não estão claros para mim. Por que você colocou uma ênfase musical tão forte na preposição da frase “Arcos sobre arcos elevados”? Isso dá a ideia de que para o Todo-Poderoso a construção do Céu foi uma obra de grande dificuldade. Também por que há uma ênfase semelhante no artigo definido na frase “Do desperdício adorado de almas”? Quando o artigo definido (em inglês, “the”) é enfatizado assim, soa como o segundo pronome pessoal no caso objetivo (em inglês, “thee”, que quer dizer “ti”), ou uma forma superlativa do artigo. Mas eu não quis dizer o desperdício de almas (ou seja, aquele que ganhou a medalha de ouro) e menos ainda uma mensagem de TI ‘ao Todo-Poderoso adorador do desperdício’.

Como você está indo com a sinfonia Anna Livia e quanto tempo você vai estar lá embaixo? Se você estiver lá no dia 20 de outubro, você deveria ir a Marselha para ouvir Sullivan em *La Juive* [A judia]. Agora, quanto a *Caim*, concordo com você no que diz respeito ao drama de Byron até onde vai o segundo ato. Isso não poderia ser cantado e eu acho que você teria que fazer algum tipo de *intermezzo* figurado. Mas o primeiro e os terceiros atos cortados muito me parecem capazes de grande efeito de palco. Pelo que ouvi, seria necessário um segundo tenor para Abel, um barítono para Lúcifer e uma base [sic] para Adão. Mas eu não sei que tipo de voz você imagina que o Anjo do Senhor poderia ter. Talvez você possa pegar emprestado o alto-falante que eles têm na estação de Rouen. Se você se sentir atraído pelo assunto, não poderia começar com alguns dos temas, o sacrifício inicial, o fogo e o redemoinho, a maldição de Eva, a música em torno da saída de Enoque e Caim? Posso estar errado, mas acho que com um intérprete como Sullivan e com os coelhos que você pode tirar da cartola, isso deve criar um efeito grandioso. Estou enviando uma cópia da peça para Sullivan ler. Beecham o ouviu na outra noite e me disse que ele tinha a voz de tenor mais incrível que já ouviu. Mas na atual virada de sua carreira, que considero favorável, é de vital necessidade que ele crie um papel novo e marcante. Possivelmente estou me intrometendo nos assuntos de outros homens, de um cantor e de um músico, mas às vezes as palavras de um tolo podem ser distorcidas em sabedoria.

CARTA 3

Original

To GEORGE ANTHEIL

7 December 1930. 192 rue de Grenelle, Paris

Dear Antheil:

Please let me know whether you have heard Sullivan in opera and if you got photographed together as I suggested. Dosch Fleurot wants to write a big article about your new scheme for the New York World. People here think that the combination Cain-Byron-Antheil-Sullivan with myself thrown in as scissors-man would be the greatest event in the artistic future. Let me know also if you are satisfied with my adaptation of act 1 before I start on act 3. Act 2 will find its own way afterwards. I think I have found a male soprano for the angel of the Lord. In spite of Pound's discouraging reply I believe you have here the great opportunity of your career as a composer. A magnificent subject never treated before in opera, the work and name of a great poet and the most remarkable operatic voice in the world of our time. I almost thought of going down to see you after Xmas but four journeys this year have depleted my bank and my son is going to be married. Still perhaps I may go for a few weeks with my wife and Mrs Sullivan in January. Write to me by return in any case. The scene between Cain and Lucifer in act 1 can be cut more if [you] like. Sullivan is at the Hotel du Louvre.

Tradução

Para GEORGE ANTHEIL

7 de dezembro de 1930. Rua de Grenelle, número 192, Paris

Caro Antheil:

Por favor, me diga se você ouviu Sullivan na ópera e se vocês foram fotografados juntos, como eu sugeri. Dosch Fleurot quer escrever um grande artigo sobre seu novo esquema para o New York World. As pessoas aqui pensam que a combinação Cain-Byron-Antheil-Sullivan comigo na posição de homem-tesoura seria o maior evento no futuro artístico. Me fale também se você está satisfeito com minha adaptação do ato 1 antes de começar o ato 3. O ato 2 encontrará seu próprio caminho depois. Acho que encontrei um

soprano masculino para o anjo do Senhor. Apesar da resposta desencorajadora de Pound, acredito que você tenha aqui a grande oportunidade de sua carreira como compositor. Um tema magnífico nunca antes tratado na ópera, obra e nome de um grande poeta e a mais notável voz operística no mundo do nosso tempo. Quase pensei em ir vê-lo depois do Natal, mas quatro viagens este ano esgotaram meus recursos e meu filho vai se casar. Ainda assim, talvez eu possa passar algumas semanas com minha esposa e a Sra. Sullivan em janeiro. Escreva-me de volta em qualquer caso. A cena entre Caim e Lúcifer no ato 1 pode ser cortada mais se [você] quiser. Sullivan está no Hotel du Louvre.

CARTA 4

Original

To GEORGE ANTHEIL

3 January 1931. 192, Rue de Grenelle, Paris

Dear Antheil:

I hope that you and Mrs Antheil are now quite recovered from your indispositions which must have been particularly trying at a time like Xmas. My own was not too brilliant this year and perhaps if we had had the pleasure of your company it would have gone more to my liking for as you know I like to *santificare le feste*. My son married a few days before and we had too many celebrations crowded together.

Miss Beach has telephoned this evening that she has had a letter from you in which you, perhaps out of consideration for me, express your willingness to go on with the *Cain* opera though you seem to regard it as hopeless for the German stage unless I write the libretto. I would never have the bad manners to rewrite the text of a great English poet. Somebody must curtail the text of the first and third acts and if it is to the advantage of the scheme in general my name may be used. I am quite content to go down to posterity as a scissors and paste man for that seems to me a harsh but not unjust description. The second act is more difficult. In my opinion this will have to be done choreographically. I wish you however to understand that you are under no obligations whatsoever either to Sullivan or to me for the production of your opera in Germany. If you had been able to hear him in Paris as we arranged or in Marseilles as I had hoped you would the way out of the difficulty would have been found at once by your ear. If you write Cain's part in the pure tenor tradition German singers will be automatically excluded.

It would be most unfair on my part to try to influence you in any way as to your future plans so please discount me altogether. I offered this suggestion to you because you asked me for one and because certain parts of your music seemed to me to be akin to the voice which is causing all this unnecessary correspondence. If you feel that you cannot write this opera at once, with enthusiasm and with spiritual profit to yourself and your art without any consideration for the veering tastes of *impresarios* please say so without hesitation and allow me to offer poor Byron and poorer Sullivan elsewhere.

Tradução

To GEORGE ANTHEIL

3 de janeiro de 1931. Rua de Grenelle, número 192, Paris

Caro Antheil:

Espero que você e a Sra. Antheil estejam recuperados de suas indisposições que devem ter sido particularmente difíceis em uma época como o Natal. O meu não foi dos melhores este ano e talvez se tivéssemos tido o prazer de sua companhia teria sido mais agradável para mim já que, como você sabe, eu gosto de *santificare le feste*. Meu filho casou há alguns dias e tivemos muitas comemorações.

A senhorita Beach telefonou esta noite dizendo que recebeu uma carta sua em que você, talvez em consideração a mim, expressa vontade em continuar com a ópera de *Caim*, embora você pareça considerar a peça sem esperança para o palco alemão, a menos que eu escreva o libreto. Eu, porém, jamais teria a deselegância de reescrever o texto de um grande poeta. Alguém deve reduzir o texto do primeiro e terceiro atos e, se é uma vantagem para o esquema em geral, meu nome pode ser usado. Estou bastante contente em entrar para a posteridade como um homem que trabalha com tesoura e cola (um arranjador), pois essa me parece uma descrição dura, mas não injusta. O segundo ato é mais difícil. Na minha opinião, isso terá que ser feito coreograficamente. Desejo, no entanto, que você entenda que não tem obrigação nenhuma com Sullivan ou comigo para a produção de sua ópera na Alemanha. Se você tivesse podido ouvi-lo em Paris como combinamos ou em Marselha como eu esperava, a solução para a dificuldade teria sido encontrada pelos seu próprio ouvido. Se você escrever a parte de Caim na pura tradição de tenor, os cantores alemães serão automaticamente excluídos.

Seria muito injusto da minha parte tentar influenciá-lo de alguma forma quanto aos seus planos futuros, então, por favor, desconte tudo em mim. Dei essa sugestão porque você me pediu uma e porque certas partes de sua música me pareceram semelhantes à voz que

está causando toda essa correspondência desnecessária. Se você acha que não pode escrever esta ópera de uma vez, com entusiasmo e com benefício espiritual para si mesmo e sua arte sem qualquer consideração pelos gostos divergentes dos empresários, por favor, diga-o sem hesitação e permita-me oferecer o pobre Byron e o mais pobre Sullivan em outro lugar.

CARTA 5

Original

To George Antheil

JANUARY 1931

I enclose a notice, which please return to me with your reply, from a Genoese paper of last week about Sullivan's reappearance in the land of song after seven years in the musical wilderness. Quite a lot of Ligurian spray will dash the quays of La Superba before any sex-appealing Hack from Covent Garden or the Metropolitan obtains from the only audience in the world which knows what singing is one tithe of that recognition.

I got up out of bed at three o'clock a.m. to type this and will now ring down the curtain for this night, sending you both in valediction my best wishes for the coming year and again asking you to let me hear from you by return of post.

One point more. You will be in error if you imagine that I have any real influence with the wealthy musicophiles in London and New York who control the destinies of opera in those cities. My experience of them so far is that they are uncommonly pleased to accept from me signed *éditions de luxe* of my literary works and that when they are told what notes a singer is actually emitting at any given moment, their faces express the most sympathetic interest.

Tradução

Para George Antheil

Janeiro de 1931

Anexo um aviso, que, por favor, me devolva com sua resposta, de um jornal genovês da semana passada sobre o reaparecimento de Sullivan na terra da música depois de sete anos no deserto musical. Um monte de spray da Ligúria vai pintar os cais de La Superba

antes que qualquer charlatão atraente de Covent Garden ou do Metropolitan obtenha do único público no mundo que sabe que cantar é um décimo desse reconhecimento.

Levantei da cama às três horas da manhã para digitar isso e agora vou abaixar a cortina por esta noite, enviando a vocês dois no encerramento meus melhores desejos para o próximo ano e novamente pedindo-lhe para saber de você pelo retorno do correio.

Mais um ponto. Estará em erro se imaginar que tenho alguma influência real com os ricos musicófilos em Londres e Nova York que controlam os destinos da ópera nessas cidades. Minha experiência com eles até agora é a de que eles ficam extraordinariamente satisfeitos em aceitar de mim edições de luxo autografadas de minhas obras literárias e que, quando são informados sobre quais notas um cantor está realmente emitindo em um determinado momento, seus rostos expressam o interesse mais simpático.

A cegueira dos ciclopes. Trecho de uma tradução em andamento de *Ulisses, de James Joyce*

Tradução de Diego Aguiar Vieira¹

Apresentação

O pequeno trecho selecionado para essa apresentação é, na minha opinião, um dos mais violentos de um romance repleto de violência. Ainda que esta não seja a palavra mais usada ao se referir a *Ulisses*, a violência está presente em vários aspectos do texto. Do etarismo (P.C.V.: pé na cova), passando pelo machismo e o antissemitismo (sofrido por Leopold em vários momentos, mas acentuado neste excerto), até a iminente ameaça de guerra – não apenas a Primeira Guerra Mundial, pela qual o autor passou escrevendo esse romance, mas também a Segunda, cujo prenúncio pode ser sentido em vários momentos, inclusive no ódio sentido por um dos frequentadores do bar em relação a Bloom e aos judeus em solo irlandês. Fállico, com um só olho, tomado do tesão atávico da violência, o Ciclope deste capítulo recusa tudo o que é diferente².

Já Joyce, igualmente caolho e másculo, estava - ao menos parece que sim - consciente a todo momento de que sua grande epopeia de um dia só (cujo semblante tomado de desejo, medo e até alienação) representava uma história da humanidade em suas diferentes facetas. Não à toa, este é um dos aspectos que sempre me chamou atenção

¹ Diego Aguiar Vieira é escritor, tradutor, editor e livreiro na Mambembe Livros. Mestre em comunicação, cultura e educação em periferias urbanas (FEBF-Uerj), traduziu autores como H. P. Lovecraft, Ambrose Bierce e James Joyce. Como editor, lançou obras de Gertrude Stein, Emily Dickinson, David Soares, além de ter resgatado a HQ Retrato Falado, de Lor, que rendeu uma indicação ao HQ Mix de melhor publicação de clássico. Também é autor de *Pássaros Artificiais*, *Macuconha*, *Crônicas de Calavera: Memento Mori*, *Locadora do Farol* e *O Apocalipse Amarelo: Uma Torre para Cthulhu* (finalista do prêmio Aberst 2024). Vive em Belo Horizonte, é casado e tem uma gata. E-mail: cronopioctaedro@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0009-0001-6852-3356>

² Tal como o ciclope fállico sonhado por Jung em sua infância, em que adentrava uma câmara secreta feita de pedra com um trono dourado onde “(...) *algo estava sentado e primeiro pensei se tratar dum tronco de árvore com coisa de três a quatro metros de altura e um de largura, enorme, chegando até o teto. Mas tinha uma curiosa constituição: feito de pele e carne exposta, e no topo uma cabeça redonda sem rosto nem cabelo. E no topo da cabeça havia um único olho, olhando imóvel para baixo... Bem sobre a cabeça... (...) Eu fiquei paralisado de medo. Naquele momento eu ouvi a voz da minha mãe vindo de cima e de fora. Ela gritava, ‘Sim, apenas olhe pra ele. Este é o comedor de homens!’ (...) Por muitas noites depois disso, eu tive medo de dormir, principalmente porque tinha medo de ter outro sonho como aquele. Esse sonho me assombrou por anos. Só muito mais tarde me dei conta de que o que vira era um falo, e isso foi décadas antes que entendesse se tratar de um falo ritualístico.*” (JUNG, Carl. *Memories, Dreams, Reflections*, tradução nossa, Vintage, 1989. p. 25-6 – com agradecimentos pelo apontamento da referência ao amigo e escritor, Lúcio Manfredi).

no romance. Até a língua é violentada aqui, transformada em algo além, num processo semelhante ao de Anthony Burgess, criando o dialeto adolescente nadsat, em *Laranja Mecânica*, ou dos cut-ups de William Burroughs e Brion Gysin.

Mitologicamente, é Pã violentando Selene: a concepção do universo por meio da violência patriarcal como meio de repelir a ascensão do matriarcado, que é a grande vencedora, no final das contas³. Em *Ulisses*, após um dia que se encerra, temos outro que nasce, agora sonhado pela mesma mulher que mal aparecera nas páginas anteriores. No famoso monólogo repleto de Sims, de Molly Bloom, não há espaço para a violência masculina: é ela quem está no controle. É ela quem gesta um novo mundo, ainda que não possamos vê-lo ao final do romance. Enquanto os homens negam (as responsabilidades, as companhias, o trabalho e até a verdade), Molly concebe positivamente o futuro, gozando e aceitando.

A presente tradução⁴, em fase final de gestação, abraça esta violência verbal e o poder de transformação.

– Esse é um costume mais levado em conta na porrada que chamando atenção.

Aí ele foi falando do mestre de armas que vinha vindo com uma bengala e que ele a ergueu e que ele mandou brasa no pobrecoitado até ele berrar pedindo pra matarem ele.

– Aí está a sua gloriosa marinha britânica, disse o cidadão, que manda em tudo. Os sujeitos que nunca serão escravos, com a única assembleia hereditária nessa terra de Meu Deus e a terra deles tá nas mãos duma meiadúzia de javalis caçados e barões do algodão. Esse é o império que tira o couro dos nossos trabalhadores e estala o chicote nos servos.

– E onde o sol nunca se põe, disse Joe.

– E que tragédia que é, disse o ditocujo, eles acreditarem nisso. Os brutos azarados acreditam nisso.

Eles creem no vagadeus, poderoso mortificador, criador do inferno na Terra, e em Jerus Crispim, o filho da fruta, concebido em pecaminosa jactância, nascido duma batalha

³ Babalon cavalgando a Besta, deusa celestial e sua força animal e caótica, como visto em baralhos de tarô, comumente no arcano de número onze. Não à toa, Aleister Crowley (1875-1947), junto da artista Lady Frieda Harris (1877-1962), ao restituir as figuras da Força e da Justiça a seus devidos lugares, respectivamente nas posições VIII e XI do tarô, anteriormente invertidas na interpretação de A. E. Waite (1857-1942) e Pamela Colman Smith (1878-1951), e mudando seus nomes para Ajustamento e Luxúria, colocaram a figura da grande prostituta da Babilônia, presente no final da Bíblia cristã, como um arquétipo do meio na jornada dos arcanos maiores do tarô. Para eles, o eterno duelo entre masculino e feminino, apresentado como parte do Apocalipse entre os cristãos, deveria ser visto como o começo de algo novo: a retomada do matriarcado.

⁴ Texto-fonte: Wordsworth Classics, 2010, pp. 297-303.

naval, padecido na bunda e nos quartos, foi escarificado, esfolado e currado, gemeu igual um porra, no terceiro dia levantou de novo da cama, foi levado ao porto, foi amarrado à carga até segunda ordem onde vai trabalhar de sol a sol pra receber um vintém.

– Mas, disse Bloom, a disciplina não é a mesma em todos os lugares? Quer dizer não ia ser a mesma coisa aqui também se você enfrentasse algo?

Num te falei? Por essa cervejinha aqui que eu tô bebendo eu disse que ele tava perdendo o juízo e que ia tentar te convencer você que morrer era igual a viver.

– Vou enfrentar algo, disse o ditocujo. Nós temos nossa grande Irlanda oceanafora. Eles estão saindo de casa e de seus lares desde o 47 negro. Suas cabanas de pauapiquê e suas baias construídas na beira da estrada agora foram colocadas abaixo na base da porrada e o *Times* lavou suas mãos e disse aos saxões branquelos que logo haveriam poucos irlandeses na Irlanda igual os pelesvermelhas na América. Até os turcos mandaram suas piastras pra cá. Mas os sassench tentaram matar essa nação de fome enquanto as terras estavam cheias de coisas que as hienas britânicas tinham plantado e trazido e vendido no Rio de Janeiro. Aí, eles expulsaram os camponeses aos montes. Vinte mil deles morreram naqueles caixões. Mas aqueles que vieram pra terra da liberdade lembram-se da terra da camaradagem. E eles vão volta e com uma vingança, sem medo, os filhos da Granuaile, os campeões de Kathleen ni Houlihan.

– Absolutamente verdadeiro, disse Bloom. Mas o meu ponto é que...

– Tem um bom tempo que estamos esperando por esse dia, cidadão, disse Ned. Desde que a pobrecoitada da velha nos contou que os franceses estavam no mar e que tinham atracado em Killala.

– Issaí, diz John Wyse. Nós lutamos pelos Stuart reais que nos renegaram contra o Wiliamitas e eles nos traíram. Lembra do Limerick e o acordo de pedra. Nós damos nosso sangue na França e na Espanha, os gansos selvagens. E Fontenoy? E Sarsfield e O'Donnel, dique de Tetuan na Espanha, e Ulisses Browne de Camus que era um milico de Maria Teresa. Mas o que é que a gente já ganhou com isso?

– Os franceses! diz o cidadão. Um palco de mestres dançarinos! Cê sabe o que é isso? Eles nunca mereceram nem um peidinho da Irlanda. E agora eles tão tentando fazer um *Entente cordiale* no aniversário do Tay Pay com a pérfida Albião? Maluquice europeia é o que isso sempre foi.

– *Conspuez les Français*, diz Lenehan, balançando sua cerveja.

– E quanto a esses prussianos e esses hanoverianos, disse Joe, a gente já não teve o bastante desses comedores de salsicha fisdaputa no trono do Jorge príncipeleitor até o sujeito alemão e aquela puta velha peidorreira que bateu as botas?

Jesus, eu tive que rir do jeito que ele me saiu com aquela doidinha cheia de piscapiscas nela caindo de trêbada no seu palácio real toda noite juro por Deus, Vitão velho de guerra, com uma jarrona de orvalho da montanha e o cocheiro carcando ela que nessa altura é só pele e osso rolando na cama com ela pegando ele pelas suíças e cantarolando pra ele umas modinhas de *Ehren no Reno* e tocando pr'onde a birita é mais em conta.

– Bem, disse J. J. Agora nós temos Eduardo o pacificador.

– Vai fazer outro de trouxa, disse o ditocujo. Aqueles zêbuceta tão com mais piolho que chato. Eduardo de Guelph-Wettin!

– E o que que cê acha, disse Joe, dos meninos santos, os padrecos e bispos da Irlanda se ajeitando lá pros lado de Maynooth com Sua Satânica Majestade com suas cores de corrida e pendurando quadros de todos os cavalos que seus jóqueis cavalgam. O conde de Dublin, nada menos que isso.

– Ele devia ter pendurado as de todas as potrancas que ele cavallhou, disse o pequeno Alf.

E disse J. J.:

– Considerações sobre o espaço influenciam nas decisões de Vossa Excelência.

– Vai tomar mais uma, cidadão? disse Joe.

– Sim, senhor, disse ele. Bora lá.

– E você? disse Joe.

– Saúde pra você, Joe, disse eu. Que a sua sombra nunca diminua.

– Repete a dose, disse Joe.

Bloom tava falando sem parar com o John Wyse e ele tava todo alegrinho com aquela caneca cordeburroquandofoque que ele tava segurando e aqueles olhos de ameixa dele correndo pra todo.

– Perseguição, diz ele, a história do mundo todo é cheia disso. Perpetuando o ódio nacional pelas outras nações.

– Mas cê sabe o que uma nação quer dizer? disse John Wyse.

– Sim, disse Bloom.

– E o que que é? disse John Wyse.

– Uma nação? disse Bloom. Uma nação é uma gente toda vivendo num mesmo lugar.

– Pelamor de Deus, então, disse Ned, cascando o bico, se é assim então eu sou uma nação porque eu tô vivendo no mesmo lugar tem cinco anos.

Aí é claro que todo mundo riu do Bloom e ele disse, rolabosta rolando?

– E também vivendo em lugares diferentes.

- E assim eu encerro meu caso, disse Joe.
- Qual que é a sua nação se me permite perguntar, disse o ditocujo.
- Irlanda, disse Bloom. Eu nasci aqui. Irlanda.

O cidadão não diz nada só limpa o catarro da garganta e, pelamor, ele deu uma cusparada que era uma ostra inteira e foi parar lá no canto.

- Pode ir na frente, Joe, disse ele, pegando um guardanapo pra se secar.
- Ó você aqui, cidadão, disse Joe. Segura isso aqui com a mão direita e repete depois de mim.

O benhentesourado e intrincadamente embonecado velho irlandês com caradebunda atribuiu a Salomão de Droma e Manus Tomaltach og MacDonogh, autores do Livro de Ballymote, que era feito com cuidado e era digno de grande e prolongada admiração. Nem tem razão pra ficar nessa lamentação toda a respeito das belezas lendárias de canda cantinho, o apogeu da arte, onde se dá pra distinguir claramente cada um dos quatro evangelistas virando-se para apresentarem para os quatro mestres seus símbolos evangélicos num lamaçal de carvalhos, um puma norte-americano (um rei bestial bem menos nobre que o artigo britânico, diga-se de passagem), um vitelo Kerry e uma águia dourada de Carrantuohill. As cenas descritas no campo emunctório, nossos *duns* e *raths* e nossos solares e assentos do saber e pedras malfadadas, que são tão estupendamente belas e tem pigmentos tão delicados quanto quando os luminares Sligo que soltaram as rédeas de suas fantasias artísticas muito tempo atrás no tempo dos Barmecidas. Glendalough, os admiráveis lagos de Killarney, as ruínas de Clonmacnois, a Abadida Cong, Glen Inagh e as Doze Pilhas, o Olho da Irlanda, os morros esverdeados de Tallaght, Croagh Patrick, a cervejaria dos senhores Arthur Guinness, Filho & Co (LTDA), os bancos de Lough Neagh, o vale de Ovoca, a torre de Isolda, o obelisco Mapas, o hospital de Sir Patrick Dun, Cabo Claro, a ravina de Aherlow, o castelo de Lynch, a casa escocesa, a sede do sindicato de Rathdown, a cadeia de Tullamore, os ágeis de Castleconnel, Kilballymacshonakill, a cruz de Monasterboice, o Hotel Jury, o Purgatório de São Patrício, o Pinote do Salmão, o refeitório escolar de Maynooth, o buraco de Curley, os três locais de nascimento do primeiro duque de Wellington, a rocha de Cashel, o lavabo de Allen, o armazém da rua Henry, a caverna de Fingal – tudo isso são cenas em movimento que ainda estão por lá nos esperando hoje em dia retribuindo ainda mais beleza pelas águas do arrependimento por onde passaram pelas ricas encrustações do tempo.

- ‘Xovê essa birita aí, disse eu. Qual que é qual?’
- Essa é a minha, disse Joe, como disse o capeta pro polícia.
- E eu também pertença a uma raça, disse Bloom, que é odiada e perseguida.

Ainda agora, nesse mesmo instante. Agora mesmo.

Cruzcredo, que ele quase queima os dedos com a bituca velha do cigarro.

– Roubado, diz ele, Saqueado. Insultado. Perseguido. Pegando as coisas que nos pertencem por direito. Nesse mesmo instante, diz ele, levantando o punho, vendido num leilão no Marrocos igual que fossem escravos ou gado.

– Cê tá falando da nova Jerusalém? diz o cidadão.

– Estou falando de injustiça, diz Bloom.

– Tá certo, disse John Wyse. Se põe contra isso então com força igual um homem faz.

Tem um calendário aqui pra você. Marca ele na bala. A velha fuçadeporco se levantando só pra tomar um teco. Nossa Senhora, ele ia enfeitar que é uma beleza igual um pincel, ia sim, se tivesse pelo menos um avental de enfermeira com ele. E aí ele desaba do nada, se contorcendo todo, estropiado igual um pano de chão.

– Mas nem vale a pena, diz ele. Força, ódio, história, isso tudo. Isso não é vida pra homens e mulheres, insultos e ódios. E todo mundo sabe que é bem o oposto disso que é a vida de verdade.

– Quê? diz Alf.

– O amor, diz Bloom. Quer dizer, é o oposto do ódio. Preciso ir agora, diz ele para John Wyse. Só até a esquina do fórum um momentinho pra ver se o Martin tá lá. Se ele aparecer, diz pra ele que eu já volto. É rapidinho.

Quem tá te segurando? E igual uma pipa que encontra o cerol ele se escafedeu.

– Um novo apóstolo para os gentios, disse o ditocujo. Amor universal.

– Bem, diz John Wyse, não é o que nos disseram? Ame os seus vizinhos.

– Aquele cara? diz o cidadão. Só serve se for pra pedir esmola pro meu vizinho.

Amor, *Moya!* Ele tem um jeitinho bacana assim de Romeu e Julieta.

Amor ama amar o amor. Enfermeira ama o novo boticário. Guardinha 14A ama Maria Kelly. Gerty MacDowell ama o menino que tem a bicicleta. M. B. ama um sujeito justo. Li Chi Han ama dá uns beijim Cha Pu Chow. Jumbo, o elefante, ama Alice, a elefanta. O velho senhor Verschoyle com a corneta acústica ama a velha senhora Verschoyle zarolha. O homem casacudo ama uma dama que está morta. Sua Majestade ama o Rei que ama Sua Majestade a Rainha. A senhor Norman W. Tupper ama o oficial Taylor. Você ama um certo alguém. E essa pessoa ama aquela outra pessoa porque todo mundo ama alguém mas Deus ama todo mundo.

– Bem, Joe, digo eu, à sua boa saúde e as canções. Manda mais, meu camarada.

– Oopa, guentaí, diz Joe.

– Minha Nossa Senhora e meu Pai e o Patrício todo procê, diz o ditocujo.

E ele levanta o caneco pra molhar o bico.

– A gente manja desses viracasaca, diz ele, dando a benção com uma mão e batendo a carteira com a outra. E quanto aquele santarrão do Cromwell e os capangas que cortaram a cabeça daquelas mulheres e crianças de Drogheda com a palavra da Bíblia dizendo que Deus é amor colado bem na boca do canhão? A Bíblia! Cê leu aquela zoeira no *Irlandeses Unidos* hoje sobre um chefe Zulu que tá visitando a Inglaterra?

– Que que foi? disse Joe.

Aí o ditocujo cidadão pegou aquela papelada dele e começou a ler em voz alta:

– Uma delegação de chefões magnatas do algodão de Manchester estiveram presentes ontem diante de Sua Majestade Alaki de Abeocutá por conta do Varão Doirado em Repouso, lorde Pisando Bolas, estendendo à Sua Majestade toda a gratidão aos mercadores britânicos por todas as facilidades fornecidas em seus domínios. A delegação participou de um almoço e na ocasião o potentado de tez morena, ao longo de um animado discurso, traduzido livremente pelo capelão inglês, o reverendo Anania Gloriadeus Peleosso, estendendo os melhores votos pra Massa Pisando e enfatizando as cordiais relações existentes entre Abeocutá e o Império Britânico, declarando possuir entre seus bens mais preciosos uma Bíblia iluminada, um encadernado com a palavra de Deus e o segredo da grandeza britânica, gentilmente presenteada a ele pela poderosa chefona branca, a grande dona Vitória, com uma dedicatória especial feita pela augusta mão dessa Dona Real. O Alaki então virou uma baitadose de uísque brindando ao branco e preto da caveira de seu imediato predecessor na dinastia dos Cacaquiscaquis, apelidado de Quarenta Cravos, depois de visitar a fábrica principal de Algodonópolis e fazer uma marca no livro de visitantes, subseqüentemente executando uma antiga dança de guerra abeocutana, no curso da qual ele engoliu uma série de chaves e garfos, enquanto as meninhas batiam palmas às gargalhadas.

– Viuvinha, disse Ned, eu não duvidaria dela. Me pergunto se ele usou a Bíblia do mesmo jeito que eu usaria.

– Do mesmo jeito, só que mais, disse Lenehan. E lá pros lados daquela terra frutífera uma imensidão de mangas floreira do jeito mais lindo.

– Isso é do Griffith? diz John Wyse.

– Não, diz o cidadão. Não está assinado seu Shanganagh. Só tem a inicial: P.

– E é uma bela дума inicial, disse Joe.

– É assim que funciona, disse o cidadão. O comércio vai atrás das bandeiras.

– Bem, disse J. J., se eles forem piores mesmo que só um tiquinho que aqueles belgas no Estado Livre do Congo então eles devem ser maus. Cê leu aquela reportagem dum cara cumé quié o nome dele?

– Casemente, disse o cidadão. Ele é irlandês.

– Isso, esse cara, disse J. J. Estuprando as mulheres e meninas e furando os nativos na barriga pra espremer deles toda a borracha vermelha.

– Eu sei pra onde ele foi, disse Lenehan, estralando os dedos.

– Quem? disse eu.

– Bloom, disse ele, tá dando perdido no fórum. Ele apostou uma graninha no *Jogafora* e foi lá pegar o seu cascalho.

É aquele olhobranco cafre? diz o cidadão, que nunca montou um cavalo bravo na vida?

– É pra onde ele foi, disse Lenehan. Eu encontrei o Bantam Lyons voltando pra apostar naquele cavalo mas eu dei um chegapralá nele que me disse que tinha sido o Bloom quem tinha dado a dica. Aposto o que você quiser que ele botou uns cem xelins contra cinco. Ele é o único homem de Dublin que tem coragem. Uma zebra.

– Ele que é uma zebra, disse Joe.

– Licença, Joe, digo eu. Mostra a entrada pra gente sair.

– Na sua frente, disse Terry.

Adeus Irlanda, me vou pra Gort. Aí eu fui pros fundos do quintal dar um mijão e caramba (cem xelins pra cinco) quando eu tava botando pra fora minhas (*Jogafora vinte pra um*) botando pra fora minhas tripas eu disse pra mim mesmo que eu sabia que ele tava com alguma coisa (dois canecos pro Joe e um jogado fora com o Slattery) na cabeça pra dar no pé daquele jeito (cem xelins são cinco libras) e quando eles tavam com (uma zebra) o mijão do Burke que tava me contando da zoeira com o cartão e dizendo que o guri tava doente (porra, deve ter mamado um galão) e aquela bundamole da mulher falando pelos tubos que ela é melhor ou então que ela (uou!) tinha planos e aí ele deu no pé pra praia se levasse o prêmio ou então (Jesus, eu tava altinho) vender sem licença (uou!) a Irlanda é minha nação (pruu! Puuuuuu!) nunca que ia se esquentar com aquele bosta de (prontinho tá acabando) Jerusalém (ah!) da porra.

Aí que de todo jeito quando eu voltei tava todo mundo num bateboca, John Wyse falando que tinha sido o Bloom que tinha dado a ideia do *Sinn Fein* pro Griffith colocar no jornal todo tipo de distritalismo, júris comprometidos e mexendo nas taxas por fora do governo indicando consulados pelo mundo todo só pra falar da venda das indústrias irlandesas. Roubando de Pedro pra pagar Paulo. Jesus, isso põe a porra dum ponto final

nessa história se aquele velho de olhos cansados estiver atrapalhando o espetáculo. Dá uma chance, cacete. Deus salve a Irlanda de tipinhos igual esse rato. O senhor Bloom com seu trololó tralalá. E seu velho amigo antes dele cometer fraudes, o velho Matusalem Bloom, o caixeiroviajante ladrão, que se envenenou com ácido prússico depois de varrer o país com suas bugigangas e seus diamantes falsos. Empréstimo pelo correio nas condições mais fáceis. Qualquer quantia de dinheiro na mão adiantado. Sem impedimento de distância. Nem de seguro. Deus meu que ele é igual a cabra do Lanty MacHale que vai dar suas voltinhas pela estrada com qualquer um que aparece.

Srta. Dias na Rua XV, de *Virginia Woolf*

Tradução de Guilherme Lunelli¹

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Isabela Wapenik²

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Miguel Martini³

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Apresentação

A tradução-adaptação desse conto foi realizada no segundo semestre de 2022 e apresentada como projeto de pesquisa no XII Seminário de Pesquisa em Letras (SEPEL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O trabalho foi desenvolvido no contexto da disciplina “Estudos da Tradução e Ensino de Língua” como uma atividade prática resultante de um estudo teórico sobre tradução. O objetivo foi trazer a personagem e o conto de Woolf ao contexto de Curitiba, durante a pandemia, em 2022.

Srta. Dias na Rua XV. Um conto de *Virginia Woolf*

A senhorita Dias disse que ela mesma compraria a japona.⁴

Das torres da Catedral⁵ se ouviam as batidas quando ela pisou na Praça Tiradentes⁶. Os sinos marcavam o meio-dia e anunciavam o início da missa. O Centro era tão diferente

¹ Graduando em Letras: Inglês pela Universidade Tecnológico Federal do Paraná. E-mail: lunelli@alunos.utfpr.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-7100-4853>

² Graduanda em Letras: Inglês pela Universidade Tecnológico Federal do Paraná. E-mail: isabelasantos.2021@alunos.utfpr. Orcid: <http://orcid.org/0009-0008-6338-4757>

³ Graduando em Letras pela Universidade Tecnológico Federal do Paraná. E-mail: miguelmartini@alunos.utfpr.edu.br. Orcid: <http://orcid.org/0009-0000-8615-0576>

⁴ (N.T.) Termo tipicamente curitibano que designa um casaco ou jaqueta mais espessa para dias muito frios.

⁵ (N.T.) A *Catedral Basílica Menor de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais*, ou apenas Catedral de Curitiba, inaugurada em 1893, localiza-se na Praça Tiradentes (ver nota 4) na região do centro histórico de Curitiba.

⁶ (N.T.) Considerada o berço geográfico de Curitiba, as primeiras ocupações da área datam de 1693. Atualmente é um importante ponto turístico da rota histórica da cidade. Além de construções centenárias, abriga relíquias arqueológicas em exposição no solo.

ao meio-dia⁷, lotado, que até parecia que algum evento muito importante estava por acontecer. Havia algo especial na música e no balançar dos sinos, algo a mais se remexia no barulho das rodas, dos passos e dos vendedores ambulantes.

É claro que nem todos aqui tinham apenas afazeres prazerosos a desempenhar. Não poderão nos resumir apenas como pessoas que caminham pelo Largo da Ordem⁸. A própria Catedral não estaria nem em pé se não fossem pelos cuidados da FCC⁹ e seus arquitetos. Somente à Srta. Dias o momento trouxe plenitude; para ela junho era como uma novidade.

Ela teve uma infância feliz — não foi apenas às suas filhas que o Seu Júlio Pereira havia parecido um cara legal (apesar de ser fraco na Câmara de Vereadores); as árvores sem folhas e a fumaça saindo das bocas; o arrulhar das pombas vindo de baixo, rasgando o ar de junho — nada roubaria o lugar de sua infância. Um copo de quentão com gema-da¹⁰: ou aqueles pratos marrons da *Duralex*¹¹.

Mas que desgraçado, ela suspirou, e continuou, seguindo em frente. Quando você já estava quase chegando, seu diabinho! E ali ficou ela encarando a página inicial do aplicativo, no meio da calçada, enquanto Titi ria ao saber do ocorrido, em uma notificação no topo da tela.

Uma mulher muito charmosa, de postura, astuta, e com um cabelo estranhamente branco demais, mas que combinava com as pérolas em seu colar, mas então Stela Paes, membro da LSCC¹², a viu apressadamente entrar em seu escritório. A Srta. Dias se encolheu para esperar a van do Frischmann¹³ passar. O som dos sinos ia se afastando. A sua soberba a deixou ereta, rígida, porque já conhecera a disciplina e o sofrimento antes. Como as pessoas sofriam, como sofriam, pensou, enquanto vinha em sua mente a imagem

⁷ (N.T.) Refere-se ao contraste entre uma Curitiba agitada ao meio-dia e outra que costuma ser notoriamente deserta durante a noite.

⁸ (N.T.) Trecho do roteiro histórico de Curitiba que consiste em um longo passeio para pedestres com construções históricas dos dois lados. É uma das regiões mais antigas da cidade. Aos domingos de manhã, neste local, ocorre a famosa “Feirinha do Largo”, onde artesãos expõem e vendem seus trabalhos e os frequentadores podem provar várias comidas típicas.

⁹ (N.T.) Fundação Cultural de Curitiba. Órgão municipal com sede no bairro Rebouças, responsável pelas iniciativas culturais e a conservação dos patrimônios históricos da cidade.

¹⁰ (N.T.) Variedade da receita tradicional de quentão que acompanha gemas batidas com açúcar, muito popular no sul do Brasil.

¹¹ (N.T.) Marca de pratos e talheres muito utilizada entre gerações anteriores.

¹² (N.T.) Liga das Senhoras Católicas de Curitiba. Entidade filantrópica formada na década de 1950 por senhoras da elite curitibana que promovia agendas culturais na cidade. Atualmente se encarrega da administração do centro de exames DAPI.

¹³ (N.T.) Famoso laboratório de análises clínicas da cidade. Com frequência é possível ver suas vans circulando pelo Centro.

da Sra. Farias ornamentada de jóias na noite passada na embaixada da Ucrânia¹⁴, quase morrendo de ansiedade, porque seu filho havia morrido e agora a mansão no Jardim Social¹⁵ (a van do Frischmann passou) deveria ir para um primo.

“Bom dia!” disse Hugo, com um abraço forte demais, perto da loja de produtos naturais, porque se conheciam desde os dias em que brincavam juntos.

“Para onde você vai?”

“Como eu amo caminhar em Curitiba,” disse a Srta. Dias. “É muito melhor que caminhar naquelas terras de pó vermelho¹⁶”.

“Nós acabamos de chegar,” Hugo disse. “Infelizmente para ir ao médico”.

“Mili?” ela adivinhou, instantaneamente se compadecendo.

“Indo,” ele disse. “Essas ‘coisas de gente velha’, sabe? E o Rodolfo?”

“Está bem”, ela terminou.

Claro, pensou enquanto se afastava, Mili é da minha idade — quarenta ou quarenta e dois. Deve ser isso, o comportamento do Hugo já disse tudo — caro Hugo, a Srta. Dias pensou, se lembrando com carinho, gratidão e emoção, como ele sempre fora “tímido”, e como um irmão — eles preferiam morrer a conversar com os seus irmãos — ele sempre foi, quando ele estudava na UTFPR e veio visitá-la, e um deles não tinha passado no teste do DETRAN. Como então as mulheres teriam conseguido algum direito nos últimos cem anos, além de serem levadas às compras? Porque antigamente diziam que havia um instinto forte, algo dentro de cada uma, que você simplesmente não ignorava; nem adiantava tentar; os homens como Hugo já não acreditam nessas coisas, o que é algo que se deve reconhecer, pensou Clarice, no querido Hugo.

Passava pela Boca Maldita¹⁷ quando viu o Palácio Avenida¹⁸ no início da calçada, e os vendedores de pipoca. Todo o legado de Lerner¹⁹, sempre excêntrico, porém sublime, pensou a Srta. Dias, lembrando-se da Ópera de Arame²⁰ e de uma mulher com roupas estranhas num espetáculo que assistiu lá e de ser avisada pela sua babá que era muito feio ficar encarando. As janelas já estavam sendo decoradas, talvez houvesse

¹⁴ (N.T.) Considerando que no estado do Paraná existem inúmeras colônias de descendentes eslavos, principalmente Ucrânicos, o filho da Sra. Farias teria ido lutar na guerra entre Rússia e Ucrânia. O conflito iniciado em fevereiro de 2022 permanece ativo até o momento da divulgação desta tradução.

¹⁵ (N.T.) Bairro de Curitiba famoso por suas mansões e casarões cuidados por famílias célebres da cidade.

¹⁶ (N.T.) Referência às áreas do interior do Paraná.

¹⁷ (N.T.) Área que designa um passeio para pedestres que inicia na Praça Osório e termina na Alameda Dr. Muricy.

¹⁸ (N.T.) Edifício em formato de L com inúmeras janelas. Inaugurado em 1929.

¹⁹ (N.T.) Prefeito de Curitiba por três vezes entre 1971 e 1993, responsável por grandes projetos de urbanização.

²⁰ (N.T.) Teatro circular suspenso, todo feito de aço. Foi inaugurado em uma das gestões de Lerner.

uma apresentação antes da época do natal.²¹ Talvez o atual prefeito estivesse ali. Rodolfo o encontrou no almoço um dia desses — um cara cínico demais. Finge se importar demais com os pobres e os profissionais da saúde.²² Uma estátua de bronze de um soldado se erguia heroicamente em um pedestal segurando um rifle na mão esquerda — a Guerra do Contestado. De fato ele não se importa, pensou ela, seguindo pela Boca Maldita. Como era imponente esta rua, a aura sombria do dia de inverno caía bem para ela. A ele lhe faltava caráter, ela pensou; algo que deveria ser nato de cada um; o que não só os brasileiros respeitam, o mundo todo. O prefeito foi aos abrigos de reabilitação, arrecadou dinheiro em eventos beneficentes — o prefeito de Curitiba — pensou, ainda detida, encarando o palácio. Um carro blindado saiu do palácio; alguns Guardas Municipais acenaram. Clarice, passando ao outro lado do calçadão, chegou na Praça Osório, e corrigiu sua postura.

Junho tinha despido todas as árvores, que já não passavam de gravetos vazios e ressecados. As mães curitibanas tinham certo receio de dar de mamar aos seus filhos em público; alguns homens se sentiam ofendidos. Muitos moradores de rua jaziam deitados próximos às portas das lojas; isso preocupava Clarice. Um idoso bem curvado recebeu um folheto sobre empréstimos consignados de aposentadoria, o amassou com força e o jogou fora. Não era fácil... Na noite anterior, na embaixada da Ucrânia, o senhor Dantas havia dito, “se eu quiser deixar o país, basta comprar uma passagem”. Mas a questão da moral era mais importante que a dos direitos humanos básicos, ele havia dito, o que ela pensou ser uma burrice vindo de alguém como o Sr. Dantas. “Ah, o país nunca vai saber a chance que perdeu”, se posicionando, sobre o resultado das eleições.²³

Ela seguiu em frente. O ar parecia pesado. Dava a impressão de que as antenas no topo da Torre da Telepar²⁴ transmitiam mais que apenas o sinal telefônico. O ar parecia estar sendo aquecido pelo tumulto, na Voluntários da Pátria e na Visconde de Nácar²⁵, em contraste com as folhas amassadas e molhadas no chão, uma mescla que Clarice odiava, na maioria das vezes, pois tudo parecia morto. Andar de bicicleta; dançar; ela já havia gostado de tudo isso. Ou de longas caminhadas no Parque Barigui para avistar capivaras, e para conversar sobre livros ou fofocar sobre a vida dos outros, mas os jovens atuais...

²¹ (N.T.) Todos os anos, durante o mês de dezembro ocorrem as apresentações do coral infantil de Curitiba nas janelas do Palácio Avenida. O movimento no prédio fez Clarice acreditar que haveria outro evento antes da época natalina.

²² (N.T.) Referência à desvalorização dos profissionais da saúde durante a pandemia, que recebiam congratulações pelos meios de comunicação mas nenhum reajuste salarial.

²³ (N.T.) O segundo turno das eleições presidenciais de 2022.

²⁴ (N.T.) Torre de sinal telefônico que pertencia a operadora Oi, localizada no bairro Mercês. Atualmente recebe diariamente muitos visitantes no mirante panorâmico que fica no seu topo.

²⁵ (N.T.) Voluntários da Pátria e Visconde de Nácar: ruas transversais à Rua XV de Novembro

Nem gostavam mais dessas coisas — eram tão soberbos, cada coisa que já haviam dito... Ainda tinham tanta convicção. Esta idade é um perigo. Mas as pessoas como o José²⁶ nunca saberão disso, pensou; porque nunca lhe ocorreu, nem sequer uma vez, como disseram, que ele estava morrendo. O luto foi banalizado²⁷ ultimamente, já não se pode lamentar — como havia sido? — a perda daquela cabeça recém-tornada grisalha... Do contágio da peste mundial...²⁸ Já haviam tomado seus copos... Do contágio da peste mundial! Novamente ajeitou sua postura.

Mas como João teria gritado! Citando Leminski²⁹, “Não discuto com o destino”,³⁰ ele teria dito. Ele odiava exageros. “Meu Deus, Clarice! Meu Deus, Clarice!” — ela podia ouvi-lo na festa do Castelo do Batel, reclamando da pobre Silvia Heckmann em seu colar de âmbar e sua velha peça de seda deselegante. Clarice se manteve ereta porque ela tinha falado em voz alta e agora estava na Galeria Tijuca, passando pelos centros comerciais de cor amarelo-queimado, pelas banquinhas com suas vitrines cheias de revistas, e lembrou-se das famosas fotografias da Dona Hermínia Lupion³¹ e seus ilustres convidados, e sua residência monumental agora sem suas pinturas; e do Johnscher, onde ela certamente se lembra que o Digo queria que ela deixasse seu número de telefone com o Junqueira ou ela iria embora. Curitibanos burgueses podem ser bem charmosos. Lá estava a Biblioteca Pública do Paraná³², com toda sua beleza imponente e seus detalhes impecáveis; e agora — tendo passado a Rua XV — ela estava perto de um sebo. O fluxo de pessoas era interminável, interminável. Meus Deus do céu, será que está tendo um Atletiba? Mas que boba, ela pensou, olhando para a capa de um livro de memórias estirado na vitrine, Alice Ruiz³³ ou Trevisan³⁴, provavelmente; astuta, clara, recatada — como sua Elizabeth — o único tipo real de garota. E lá estava aquele livro absurdo, *A História do Mundo Para Quem*

²⁶ (N.T.) Filho da Sra. Farias que morreu na Guerra da Ucrânia.

²⁷ (N.T.) Refere-se à pandemia de Covid-19, na qual as vidas da população brasileira foram negligenciadas.

²⁸ (N.T.) Covid-19.

²⁹ (N.T.) Paulo Leminski (1944-1989) foi um autor, poeta, escritor, professor, jornalista, publicitário, tradutor, músico, professor e crítico literário curitibano.

³⁰ (N.T.) “Não discuto”, poema de Paulo Leminski.

³¹ (N.T.) Hermínia Rolim Lupion, neta de Telêmaco Borba e esposa de Moisés Lupion, governador do Paraná nos anos de 1947-1951, ficando responsável, juntamente à seu marido, por realizar grandes festas no Castelo do Batel, sua residência na época.

³² (N.T.) Inaugurada em 1954, mas fundada em 1857 em outra localização, é uma das maiores bibliotecas do país. Conta com um acervo de mais de 730 mil unidades em diferentes mídias. No texto-fonte: *St. James Palace*.

³³ (N.T.) Alice Ruiz é uma poeta, haicasta, publicitária, letrista e tradutora curitibana, nascida em 1946, foi casada com Paulo Leminski. Possui mais de 20 livros publicados e ganhou o Prêmio Jabuti pelo livro *Dois em um*. No texto-fonte, *Sir Joshua*.

³⁴ (N.T.) Dalton Trevisan é um advogado e escritor curitibano, famoso pelos seus contos, principalmente pelo conto *O Vampiro de Curitiba* (1965), altamente premiado, possui quatro Prêmios Jabuti e um Prêmio Camões. No texto-fonte, *Romney*.

Tem Pressa, que o Titi costumava citar no jardim, e os Sonetos de Shakespeare³⁵. Ela os conhecia de cor e salteado. Felipe e ela discutiam o dia inteiro sobre a Dama Sombria³⁶, e o Ric dizia na lata na mesa de jantar que nunca tinha ouvido falar dela. Realmente, ela se casou com ele por causa disso! Ele nunca havia lido Shakespeare!³⁷ Deve ter um livro baratinho que ela poderia comprar para a Mili — *A Natureza da Mordida*, claro! Há algo mais encantador do que se aventurar em uma ficção buscando distração e acabar em uma jornada de introspecção profunda enquanto se chora copiosamente? Se as pessoas apenas pudessem entender esse nível de autoconsciência, aquele tipo de respeito próprio, agora pensou Clarice, porque ela se lembrou das vastas páginas; o final das frases, a personagem — como ela falava sobre tudo parecendo tão real. Porque todas as grandes coisas que uma pessoa deve passar, ela pensou. Da pandemia da Covid-19... Não tema mais a mudança do clima... E agora não posso nunca ficar de luto, nunca, ela repetiu, seus olhos fugindo da vitrine, porque ocorreu em sua mente o teste dos grandes poetas; os modernos sempre escrevem algo sobre a morte que todo mundo quer ler, ela pensou e se virou.

Ônibus se juntaram a carros, carros a vans, vans a táxis, táxis a carros — aqui tinha um conversível com uma garota sozinha. Até as quatro, com seus pés formigando, eu sei, pensou Clarice, a moça parecia abatida, meio adormecida, no canto do carro depois da balada. E outro carro veio, e outro. Não! Não! Não! Clarice sorriu naturalmente. A senhora cheinha teve todo tipo de problema, mas diamantes! Orquídeas! A essa hora da manhã?! Não! Não! O excelentíssimo policial iria, quando o tempo chegasse, levantar sua mão. Outro carro passou. Que desagradável! Por que um rapaz³⁸ como aquele usaria maquiagem preta nos olhos? E um homem, com uma menina, à essa hora, quando o interior — O policial levantou a mão e Clarice, entendendo o seu gesto, no seu tempo, atravessou a rua indo em direção a Rua XV, vendo os postes de luzes colocados à uma distância perfeita uns dos outros, sem os fios de luz para atrapalhar.

Centenas de anos atrás, seu tataravô, Sebastião Pereira, que fugiu com a filha do Costa, andou pela Rua XV. No final da Rua XV, os Pereiras andaram por cem anos, e

³⁵ (N.T.) 154 sonetos, publicados postumamente e reunidos em um compêndio que foi divulgado sem a autorização dos familiares. São considerados trabalhos muito pessoais de Shakespeare, pois neles existem interpretações controversas sobre alguns trechos (ver próxima nota).

³⁶ (N.T.) Personagem que aparece nos últimos 23 sonetos, de William Shakespeare, e em tese, teria sido um caso extraconjugal do autor.

³⁷ (N.T.) Optamos por manter Shakespeare nesta tradução ao invés de inserir um autor nacional para reafirmar um traço elitista da nossa personagem Clarice Dias. Clarice exclama: “Ele nunca havia lido Shakespeare!”, na realidade a maioria esmagadora da população brasileira nunca o leu.

³⁸ (N.T.) No texto-fonte, é uma menina que usa maquiagem exagerada e causa estranhamento. Na tradução, o gênero foi trocado tentando manter esse estranhamento, atual, que a sociedade tem em relação à maquiagem masculina.

talvez tenham conhecido os Dias (leia pelo lado da mãe) no meio dela. Seu pai comprava roupas na Loja Coelho³⁹. Lá havia diversas gravatas das mais variadas cores, e sapatos bem caros, assim como um gordo salmão rosa no gelo de uma peixaria. As abotoaduras eram incríveis, prateadas e douradas em formato oval, personalizadas, alemãs, ela pensou, e de ouro envelhecido; fivelas estreladas, pequenos broches que haviam sido usados em ternos azuis por senhores de chapéu fedora. Mas não de boa qualidade ou bem vistos! É preciso economizar. Ela passou por um artista ambulante, que estava pintado de prata e se apresentando por lá, imitando uma estátua e entretendo as crianças que não entendiam como uma estátua se mexia. Se você conviveu com artistas (e o mesmo serve para livros e música), pensou Clarice, passando pela loja Omar⁴⁰, você não pode ser enganado.

O fluxo da Rua XV estava congestionado. Lá, como uma rainha em um torneio, elevada, régia, estava a Senhora Bragança. Estava sentada em uma confeitaria, ereta, sozinha, olhando por trás de seus óculos escuros. Sua luvas brancas estavam do seu lado. Sua japona preta, bastante desgastada, ainda sim, pensou Clarice, como extraordinariamente conta, a educação e o respeito próprio, nunca dizendo demais ou as pessoas fofocariam, uma amiga surpreendente; ninguém poderia achar algum defeito nela depois de todos esses anos, e agora, lá está ela, pensou Clarice, passando a senhora que esperava anos, perfeitamente parada, e Clarice teria dado de tudo para ser como ela, a senhora do Batel, falando de política, como uma socióloga. Mas ela nunca ia a lugar algum, pensou Clarice, e é meio inútil perguntar a ela, o café ficou para trás e também a Senhora Bragança, nascida como uma rainha em um torneio, embora não tivesse mais motivos para viver e o seu velho homem estivesse caindo aos pedaços e que dissessem que ela estava cansada de tudo isso, pensou Clarice, e lágrimas subiram aos seus olhos enquanto ela entrava na loja.

Bom dia, disse Clarice, com sua voz encantadora. “Preciso de uma japona”, ela disse para aquela amizade exótica, colocando a bolsa no balcão, lentamente, para tirar a blusa. “Uma japona preta”, ela disse, “com capuz”, e olhou diretamente no rosto da vendedora — mas essa não era a menina que ela se recordava? Ela parecia tão velha. “Esta não serve”, disse Clarice. A atendente olhou-a. “A senhora faz exercícios?, Clarice elevou a postura. “Talvez sejam os meus ombros um pouco largos”. A menina levou a japona com ela para o outro lado do balcão.

³⁹ *Coelho Artigo para Homens*, uma loja especializada em roupas masculinas, localizada no centro de Curitiba, próximo à Praça Osório, aberta nos anos 50 e em funcionamento até hoje.

⁴⁰ Loja de calçados altamente popular no Brasil, sempre presente nos mais diversos calçadões. No texto-fonte, *Aeolian Hall*, um salão onde diversos artistas se reuniam para se apresentar. Na tradução, os artistas de rua se apresentam em qualquer lugar que tenha um grande número de transeuntes.

Sim, pensou Clarice, se essa for a menina que me lembro, ela envelheceu uns vinte anos... Havia apenas outra cliente, sentada de lado no balcão com o cotovelo erguido e a mão caída; perdida; como uma dessas figuras orientais num leque japonês. Clarice pensou que talvez fosse perdida demais para que os homens gostassem dela. A mulher balançava a cabeça tristemente. Mais uma vez a japona não servia. Ela olhou pro relógio na parede de trás. “Ficou muito larga”, ela se reaproximou da mulher de cabelo grisalho, que olhou e concordou.

Elas esperaram; um relógio soou; a XV fervia, entorpecida, distante; a mulher levou a japona. “Ficou muito larga”, disse a outra cliente, se lamentando, aumentando a voz. E ela teria que encomendar mesas, salgados, flores, docinhos e guarda-volumes, pensou Clarice. Ela ficaria na porta. Eles vendiam meias — meias de seda. Uma mulher é conhecida por suas luvas e por seus sapatos, o velho Tio Giuliano costumava dizer. E por trás das meias de seda penduradas ela olhou para a mulher de ombros largados, a mão suspensa, a bolsa caindo, os olhos vagando pelo chão. Seria intolerável que mulheres cafonas fossem à festa dela. Será que as pessoas gostariam do Renato Russo se ele usasse saia? Ah, finalmente, ela deslizou até o balcão e um pensamento passou pela sua cabeça:

“Você se lembra que, antes da pandemia, você tinha jponas com bolsos internos?”

“As jponas da Alemanha, senhora?”

“Sim, elas eram alemãs”, disse Clarice. A outra cliente se levantou tristemente e levou sua bolsa, e olhou para as jponas no balcão. Mas todas eram demasiado largas — sempre muito largas nos ombros.

“Com bolsos internos”, disse a vendedora, que parecia tão mais velha. Ela anotou as medidas em um pedaço de papel à parte no balcão. Com bolsos internos, pensou Clarice, perfeitamente simples — tão alemão!

“A senhora é muito esbelta” disse a vendedora, desenhando as linhas firmemente, suavemente, pelos ombros e pelos braços. E Clarice olhou para seu braço pela lupa. As mangas dificilmente paravam nos pulsos. As outras eram sempre tamanhos maiores? Mas parecia cansativo incomodá-la no que talvez fosse o único dia do mês, pensou Clarice, quando é um infortúnio ficar de pé. “Ah, não se incomode”, ela disse. Mas a japona foi trazida.

“Você não fica terrivelmente cansada”, ela disse na voz encantadora, “de ficar em pé? Quando você tira férias?”

“Em setembro, senhora, quando o movimento não é tão grande.”

Quando nós estamos no sítio, pensou Clarice. Ou atirando. Ela alugara uma quinzena em São Luiz do Purunã⁴¹. Em uma pousada abafada. A proprietária levava açúcar.

⁴¹ (N.T.) Região serrana do Primeiro Planalto Paranaense.

Nada seria mais fácil do que enviá-la para Sra. Freitas direto no sítio (e isso estava na ponta da língua dela). Mas então lembrou-se que na sua lua de mel Rodolfo havia mostrado a folia que ela tinha de se comportar impulsivamente. Era muito mais importante, ele disse, conseguir comércio com a Colômbia. É claro que ele estava certo. E ela sentia que a moça parecia ser do tipo de que não gosta de receber as coisas assim. Ali ela estava em seu lugar. Assim como Rodolfo. Vender roupas era seu trabalho. Ela tinha seus próprios pesares bem distintos, “e agora não podem lamentar, as palavras corriam na cabeça dela. “Do contágio da peste mundial” pensou Clarice segurando o braço rijo, porque existem momentos onde se parece desagradavelmente fútil (a manga desenhada saiu do braço deixando um pouco de pó) — simplesmente, não se acredita, pensou Clarissa, mais em Deus.

O tráfego rugiu de repente; as meias de seda brilharam. Uma cliente entrou.

“Uma japona preta”, ela disse, com um tom na sua voz que Clarice reconhecia.

Costumava ser, pensou Clarice, tão simples. Descendo e descendo pelo ar veio o arrulho dos pombos. Quando Silvia morreu, séculos atrás, os canteiros de azaleias eram tão lindos com as teias de diamante na neblina antes de ir cedo para a igreja. Mas se Rodolfo fosse morrer amanhã, como que por acreditar em Deus — não, ela não deixaria as crianças escolherem, mas por si mesma, como a Senhora Bragança, que abriu o Bazar, eles dizem, com o mensagem em mãos — Rodrigo, seu preferido, assassinado — ela seguiria em frente.

Mas por que, se não se crê? Pelo bem dos outros, ela pensou tirando a japona dos braços. A menina ficaria muito mais descontente se ela não acreditasse.

“Trezentos e oitenta reais”, disse a vendedora. “Não, desculpe, senhora, Trezentos e noventa e cinco. As alemãs são mais caras”.

“Por que não se vive para si mesmo”, pensou Clarice.

E então a outra cliente pegou uma jaqueta, vestiu-a, e ela rasgou-se.

“Eita!” ela exclamou.

“Defeito de fábrica”, disse a mulher grisalha apressadamente. “Às vezes a costura falha. Prove essa, senhora.”

“Mas é um roubo cobrar a mais por isso.”

Clarice olhou para a mulher; a mulher olhou para Clarice.

“As roupas não são mais as mesmas depois da pandemia”, disse a vendedora, desculpando-se com Clarice.

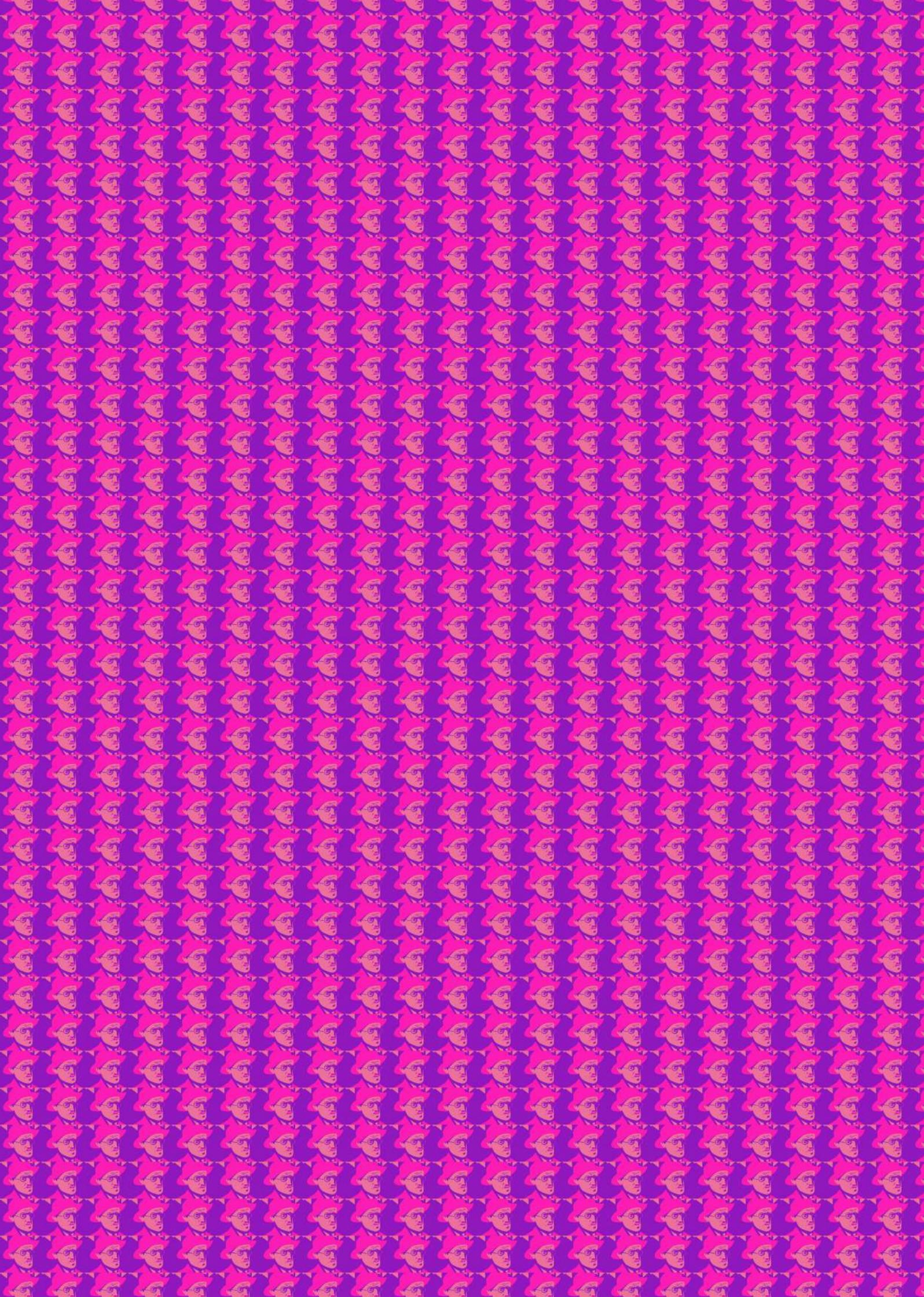
Mas de onde ela conhecia essa mulher? — velha, com um babado de renda debaixo do queixo, usando um lenço preto e óculos dourados; sensual, esperta, como o retrato de um general. Como se pode perceber pela voz quando as pessoas estão acostumadas,

pensou Clarice, a fazer os outros — está um tanto apertada — obedecer. A vendedora saiu novamente. Clarice ficou esperando. “Não temas”, repetia. Havia algumas manchinhas em seu braço. E a menina vinha se arrastando. Embora tenha realizado sua tarefa mundana. Milhares de pessoas morreram para que as coisas continuassem. Finalmente! Medidas ajustadas no pulso, bolsos internos; quinze reais. Sua lesma, pensou Clarice, você acha que eu posso esperar aqui a manhã inteira? Agora vai levar meia hora para trazer meu troco.

Houve uma explosão violenta na rua. As mulheres na loja se acovardaram atrás do balcão. Mas Clarice, sentada reta, sorriu para a outra mulher. “Senhora Amorim!”, ela exclamou.

RESENHAS

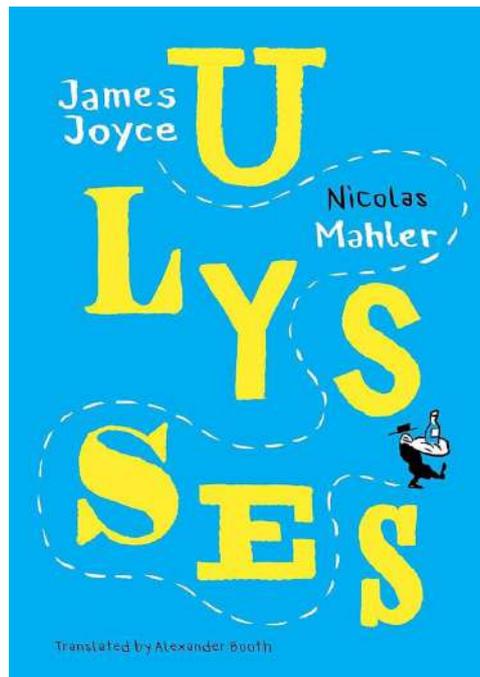




MAHLER, Nicolas. *Ulysses*. Tradução de Alexander Booth. Londres: Seagull, 2022.

Lielson Zeni¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Uma adaptação de *Ulysses*, de James Joyce, para os quadrinhos surgiu em forma digital e esteve disponível na internet até anos atrás, *Ulysses “Seen”*, do norte-americano Robert Berry, que também assina as ilustrações da *James Joyce Quarterly*. A proposta era colocar como desenho o máximo possível dos detalhes do livro em quadrinhos, trazendo notas ao fim das postagens, em uma abordagem bastante pedagógica da leitura.

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: lielson@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7438-0235>



FIGURA 1: *Ulysses* "Seen". Arte de Robert Berry.

O estilo de arte dessa adaptação é de um naturalismo acadêmico, permitindo poucas experimentações em composição de página ou de desenho e cores. A proposta de Berry é, ao que parece, trazer o livro em forma narrativa bastante clássica. A impressão final é de uma adaptação de pouca criatividade.

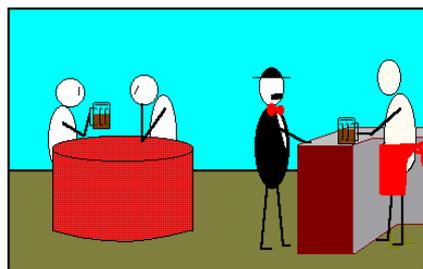
Proposta parecida é do *Ulisses*, em mangá, lançado no Brasil pela L&PM. Produzido pelo estúdio japonês East Press.



FIGURA 2: *Ulisses* em mangá (p.18)

Esta obra também mantém uma estreita observância à trama de *Ulysses* e tem todas as características de obra feita por encomenda, por um estúdio que não dá a autoria individual a seus quadrinistas e com um extenso catálogo de adaptações literárias para os quadrinhos.

Vale citar também a adaptação/resumo em *gifs* animados *Ulysses for Dummies*, disponível online, que parte justamente da reconhecida dificuldade de compreensão da obra. Por meio de bonecos-palito e a paleta de 16 cores do Windows 98, essa obra resume cada capítulo do romance em um *gif* animado. Esta opção tem a ousadia e o humor da obra de Joyce, embora em *Ulysses for Dummies* ela se traduza pelo mínimo de matéria estética.



Lunchtime. Bloom stops in at a pub for a bite to eat.

FIGURA 3: *Ulysses for Dummies*; o oitavo episódio resumido em uma imagem.

A essas duas adaptações veio juntar-se a do quadrinista Nicolas Mahler *Ulysses* (tradução de Alexander Booth. Londres: Seagull Books, 2022), que se insere nas comemorações do centenário do romance de Joyce. O austríaco Mahler é quadrinista e artista gráfico de carreira já consolidada no mercado europeu. Mahler produz originalmente em idioma alemão, mas tem a maioria de seus trabalhos disponíveis em francês e em inglês. Vale citar que ele não é alguém estranho às adaptações literárias em quadrinhos, já tendo passado pela ponta de sua caneta *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, *Mestres antigos*, de Thomas Bernhard, e *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Além do próprio Joyce, com *Finnegans Wake*.

Mahler é um autor de monumental economia gráfica. Seus personagens são desenhados com poucos traços e, frequentemente, só é possível distinguir um do outro por características específicas como óculos, chapéu ou altura. Os cenários também se constroem com poucas linhas, mais sugerindo do que mostrando.



FIGURA 4: *Ulysses*, de Mahler (p. 114).

Trata-se de um estilo que, em um primeiro momento, parece resistir a se relacionar com uma obra que usa de forma máxima as possibilidades da palavra. Mas é justamente nesse embate entre o que transborda em Joyce e o que permanece contido em Mahler que esse *Ulysses* em quadrinhos marca sua presença.

Em vez de trazer para a adaptação o máximo possível dos detalhes do livro, como a proposta de Berry em *Ulysses "Seen"*, Mahler dá mais atenção à estrutura do romance. Entende que há uma comparação homérica em termos muito particulares, camadas de humor, e muito do aspecto humano distribuído pelo cotidiano de uma pessoa dita comum. Desse modo, Mahler forma primeiro sua compreensão de *Ulysses* para, então, trazer a rerepresentação da obra em seus termos gráficos.

Talvez o que mais chame a atenção seja a considerável diferença de enredo, em mais um contraponto com as outras adaptações. Não há Stephen Dedalus ou seu equivalente, sendo algumas de suas cenas atribuídas ao único protagonista, que, aliás, não é o senhor Bloom, mas Leopold Wurmb, que perambula pela cidade de Viena, não Dublin.

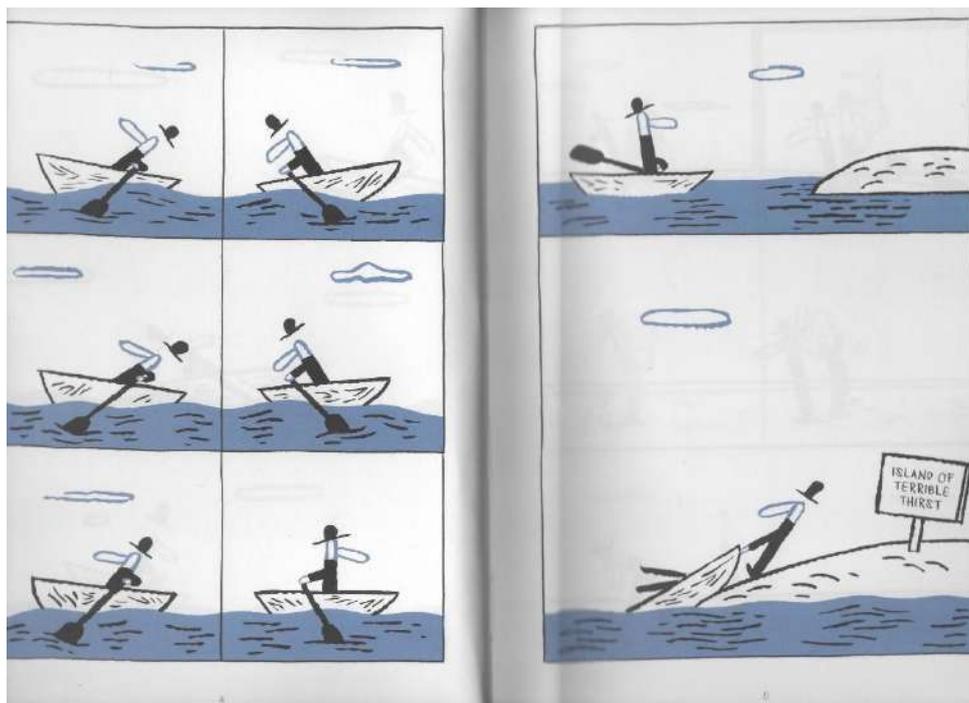


FIGURA 5: *Ulysses*, de Mahler (pp. 4-5).

A obra se divide em oito partes, cada uma nomeada com uma das letras do nome “Ulysses”, além de um preâmbulo sem título e em quadrinhos que consiste em um homem que chega num barco à remo à “Terra da sede terrível” e entorna garrafa após garrafa até encontrar, completamente bêbado, uma torre. Ele sobe na construção e observa. Então, começa o primeiro capítulo com o senhor Wurmb.

Leitores de *Ulysses* vão reconhecer o espaço da cena inicial do romance, a torre Martello, onde Stephen Dedalus e Buck Mulligan vivem, até que o primeiro deles resolve abandonar a moradia.

No capítulo “U”, com uso da cor vermelha junto ao preto e o branco, em substituição ao azul do preâmbulo, o senhor Wurmb vai começar a fazer café da manhã, sair para comprar salsicha, aproveitar e passar nos correios para pegar a carta de um flerte epistolar, perder seu chapéu e comprar outro. De posse da carta, senta-se na praça para lê-la e descobrimos que a remetente é Olivia, uma personagem que lembra em tudo Olivia Palito, da série *Popeye*. Este é um capítulo bastante próximo de “Calipso”, com narrativa que se alterna entre seis quadros (três linhas e duas colunas) e três quadros por página (em coluna única). Esse esquema de página é interrompido pela carta de Olivia e, ao final, pelo fogão com comida queimando e soltando muita fumaça, em página inteira, que fecha o capítulo.

No capítulo “L”, que trata de um funeral, a cor do preenchimento é o cinza. Aqui há a entrada de partituras para marcar cantos fúnebres e o recurso do texto sem balão,

em fontes grandes que cobrem todo o quadro para marcar o fluxo de consciência. Esse recurso gráfico vai retornar mais vezes ao livro. Este é um capítulo próximo do “Hades”.

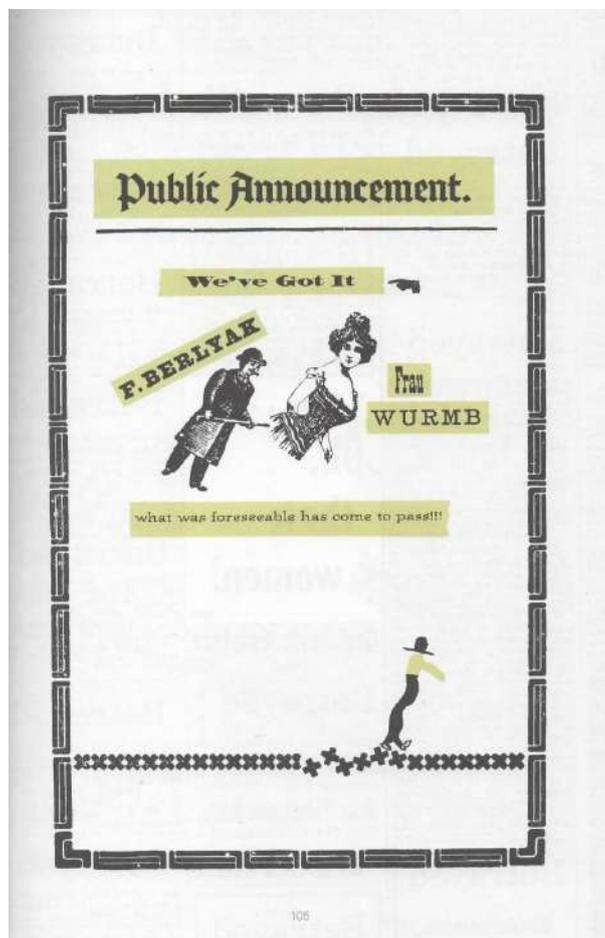


FIGURA 6: *Ulysses*, de Mahler (p. 105).

Em “Y”, vamos acompanhar o senhor Wurmb em seu trabalho no jornal *Neuigkeits-Welt-Blatt*, como criador de anúncios. Aqui há colagens com imagens de jornais que realmente circularam em Viena no dia 16 de junho de 1904, e a cor do preenchimento é o amarelo, que parece o papel de jornal amarelado. O fluxo de consciência é criado por recortes de jornal e o tema da traição de Molly, sua esposa cantora, com Berlyak (que é o seu agente), é representada por meio de colagem de anúncios antigos. A proximidade aqui é com “Éolo”.

No primeiro capítulo “S”, a cor predominante é o verde. Leopold Wurmb sai do trabalho e vai tentar almoçar. As páginas usam cada vez mais o espaço em branco de forma narrativa e o letreamento é diagramado para construir o interior do personagem.

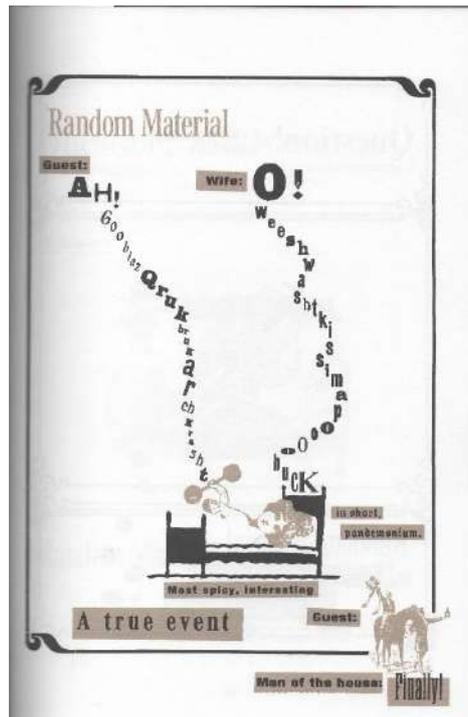


FIGURA 7: *Ulysses*, de Mahler. (p. 157).

No “S” seguinte, uma cor semelhante ao cobre predomina. É o capítulo de perguntas e respostas, todo tomado por colagens de anúncios do começo do século 20 e uma distribuição espacial do texto bastante significativa.

O “E” é ocupado por outro tom de verde, com Mahler dobrando a aposta na radicalidade das composições de página, mesclando colagem, traço e letreiramento. Também é o capítulo em que o livro mais dialoga com a tradição dos quadrinhos: personagens de *Krazy Kat*, *Hogan’s Alley*, e o próprio *Popeye* estão presentes. Este capítulo tem muitas relações com “*Circe*” e “*Gado do Sol*”.

O “S” final é quando *Wurmb* volta para casa, mas, à moda de *Stephen Dedalus* em *Ulysses*, descobre que perdeu a chave da porta. Ele invade sua própria residência e adormece no chão do quarto, próximo à cama. A partir daí, quem assume a narrativa, em cor lilás, é *Molly Wurmb*. Segue-se uma sequência de quinze páginas de seis quadros com a mesma imagem em todos eles: *Molly* deitada na cama. O que varia é o texto (e um único quadrinho quando a personagem reclama do peso das cobertas). Ironicamente, o livro termina com “não”.

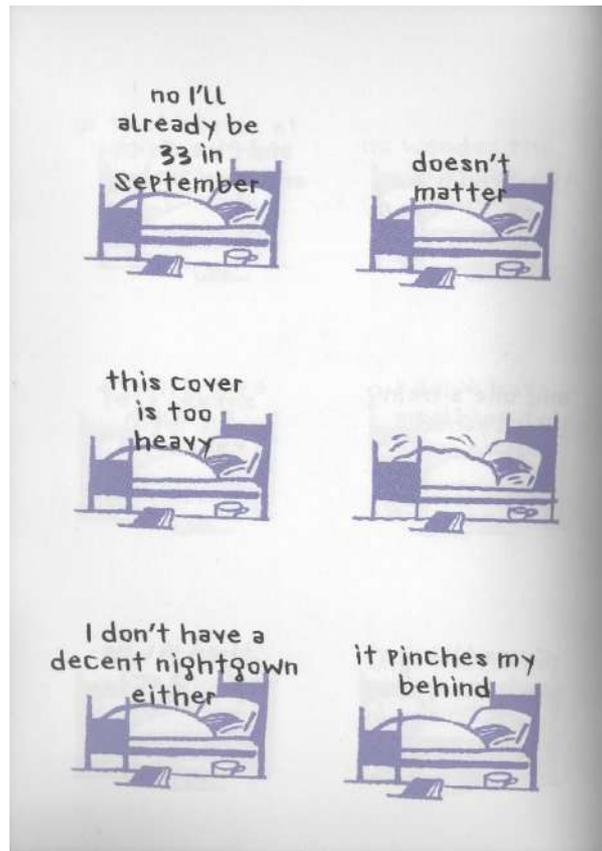


FIGURA 8: *Ulysses*, de Mahler. (p. 260).

Pode-se perceber por esse rápido resumo que Mahler assumiu um projeto de livro ao modo de Joyce. Ele não adaptou, mas recriou *Ulysses* em Viena, com partes do enredo que lhe interessaram. Há menos capítulos, menos personagens, mas muito mais adaptação gráfica. Trata-se, na verdade, de uma história em quadrinhos de relações estreitas com *Ulysses*, mas independente do romance.

O autor austríaco também consegue algo que as outras adaptações citadas deixam de lado (a exceção nesse caso é o *Ulysses for Dummies*): o humor. Enquanto os outros três exemplos se dedicam majoritariamente a reproduzir a trama do livro, Mahler se apropria da proposta de *Ulysses* para fazer um quadrinho joyciano, mas que seja também mahleriano.

REFERÊNCIAS

BERRY, Robert. *Ulysses "Seen"*. Disponível em: <http://ulyssesseen.com>.

EAST Press Studio. *Ulysses*. Tradução Drik Sada. Porto Alegre: L&PM, 2016.

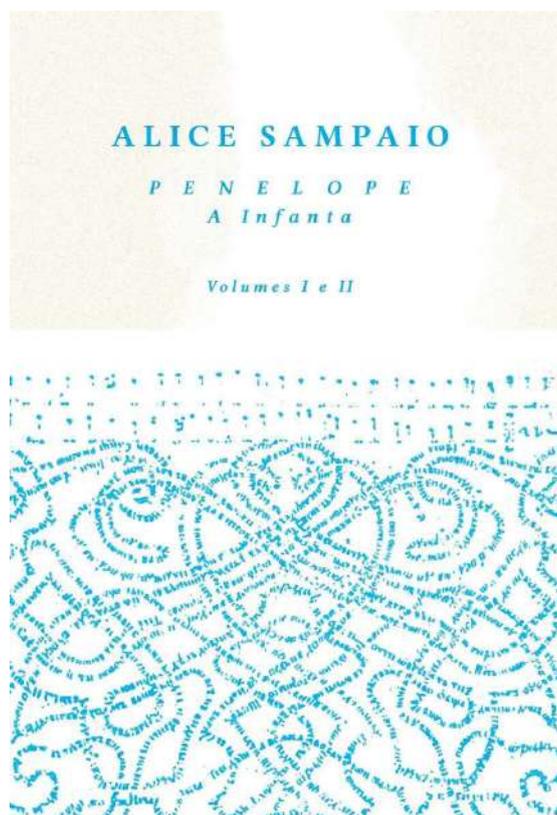
MAHLER, Nicolas. *Ulysses*. Tradução Alexander Booth. Londres: Seagull, 2022.

ULYSSES for Dummies. Disponível em: <https://www.yogalicht.ch/pattyfit/Joyce/UfDstart.htm>.

SAMPAIO, Alice. *Penelope*. Lisboa: Livraria Tigre de Papel, 2023.

Graziela C. Drago¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Fonte: <https://tigrepapel.pt/loja/poesia/penelope/>

Desafiar os limites da compreensão e da interpretação através do texto literário talvez seja um dos grandes legados de *Ulysses*, de James Joyce. Inspirada nesta obra e constelada em sua própria voz artística, Alice Sampaio borda a perspectiva feminina no épico modernista: *Penelope*. Estimado em 10 volumes, *Penelope* era um projeto de longa extensão, *Em busca do tempo perdido* de Alice Sampaio², que infelizmente findou no segundo. O primeiro volume, publicado em 1977, em edição da autora, fora reeditado recentemente com a publicação do segundo volume, postumamente, pela Livraria Tigre de Papel (Lisboa), em 2023, graças à dedicação de sua filha Ana Sofia Sampaio e seus

¹ Doutoranda em Ciência da Literatura (UFRJ), letróloga arteira. E-mail: zeligara@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0845-8326>

² A autora declara em entrevista para RTP em 1979: “Escrevo desde há mais de 15 anos *Penelope* que talvez corresponda a dez volumes e reescrevo-a, volto a escrevê-la, é minha *Em busca do tempo perdido*”. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p8322/e519010/nada-sera-como-dante>, acessado em 06 nov. 2023.

irmãos, Isabel, Paulo e João. A última obra da escritora portuguesa reúne a cultura rural de Portugal sobreposta e interrompida por diversas referências culturais, científicas, filosóficas e artísticas em 505 páginas de polifonia e multiculturalismo. Tal pluralidade é traço recorrente na obra completa de Sampaio, revelando sua elaboração artística a partir de uma trajetória de vida oscilante entre a peculiaridade do interior de Portugal (Mido), a efervescência política em Angola e a cultura cosmopolita de Lisboa.

Convivem neste bordado raposas, ninfas, lobisomens; bach e dostoievsky (assim, minuscularizados); também raquel, ester, madalenas e salomé; nossasenhora fátimas; e muitos seres vegetais: beladona, groselha, lírios, flor de meruja, amor-perfeito, algodão-em-rama, rosais, papoilas, abróteas, espinheiros, musgos, batatais, alface, couves, lilases, flor-de-malva, manjericos, girassóis. Rosários, rendas de luto, grelos de batatas, cantatas, a dança charleston, pantomimas, triteiros, água benta, áfricas, monjas, dragões, balzac, nietzsche, spinoza. “METAFÍSICA DAS GOIABEIRAS E DOCES GOIABAS QUE VINHAM DE BENGUELA)very emotional(sabor dos sabores” (Sampaio, 2023, p.137). A sensorialidade toma dimensões abstratas em miríades de sinestésias críticas, metalinguísticas e filosóficas, ora contrapondo as vozes rurais e populares, ora costurando com a narração entremeada por referências culturais e biográficas que constroem uma *abertura* para a imagem da “aranha-penélope-aranha” (p. 129), obliterando os heróis clássicos “(o escudo de aquiles escondido (ninguém se lembrando de tróia” (idem). O religioso convive com o profano, assim como a cultura com a natureza, desde a profusão rítmica em confusão sintática até as declarações mais literais “) que não seria teatrada alguma cada qual cantar a gosto ao divino e ao profano” (p. 180).

É a partir de ousadia e teimosia³ artística que a escritora recria, por exemplo, *Finnegans Wake* no termo “comadres de finnegans de coa”, sendo o Vale do Côa uma região de montanhas, rios e rica biodiversidade perto de sua cidade/aldeia natal. A expressão aparece 16 vezes no volume 1. No volume 2, ganha novo uso através do verbo “finnegar” (pp. 496, 497). Apesar da influência da obra do escritor irlandês, Sampaio explora experimentações formais à sua moda, encorajada também pelos movimentos surrealista e *beatnik*, mencionados pelas obras *On the road* e *Un chien andalou*, além da poesia de T. S. Eliot e outras; costurando de maneira inusitada imagens poéticas, crítica de arte, crítica política, ironias paródicas, cômicas e filosóficas em frases pontuadas apenas por parênteses não convencionais, quebra de linhas e alternância de caixa alta e caixa

³ Na mesma entrevista à RTP, “Normalmente vivo a minha vida literária como um bicho que faz o casulo, no silêncio. Se ela representa alguma coisa de importante ou não, não sei. Sei que tem sido produzida no silêncio e sempre teimosamente, teimosamente, teimosamente”.

baixa, descartando maiúsculas para nomes próprios. A narrativa é emoldurada e enfeitada por fios que lembram a técnica de colagem, criando um ritmo acelerado, fragmentado e simultâneo, características próprias das vanguardas artísticas.

A experimentação gráfica-formal, semântica e textual na obra completa de Alice Sampaio é recorrente, assim como a gama de referências literárias que constituem uma trama labiríntica e polissêmica. Para comentar brevemente, é possível notar diálogos de *Penelope* com as questões feministas e intrigas rurais nos romances *A cidade sem espaço* e *Dom de estar vivo*, assim como a temática da infância e juventude nas duas obras e no romance satírico de ficção científica *O aquário*, composto por fluxos de consciência, neologismos e hibridismo (a protagonista desta obra, Maga, até faz uma aparição no segundo volume de *Penelope*, pp. 476, 482) e a linguagem popular indicada por glossário no preâmbulo do “teatro dos pobres”⁴ explorada na peça teatral *A rua da ronda* participa constantemente no caos polifônico dos dois volumes de *Penelope*.

Se podemos pensar a Penélope homérica como metonímia do gineceu, sendo o espaço da mulher no período helênico um tanto das (im)possibilidades de sua vida social, também é metonímia da categoria aristotélica *zoé*, esse domínio do incivilizado, assim como escravos, crianças, animais. Nesta obra, este domínio forma um espaço que se torna ativo e predominante, correspondente às novas possibilidades onde a mulher pode estar no século XX, marcado pelas experiências biográficas da autora: um espaço entre Portugal e Angola; entre a cultura moderna e clássica; entre trânsitos cosmopolitas e o labor introspectivo; extrapolando para a “suspensão do tempo”, um espaço-tempo que se equipara ao fluxo do rio, ao mundo onírico e à poesia da prosa contemporânea. *Penelope* tece e desfaz o espaço de uma mulher, para uma mulher, “ela” que protagoniza histórias entrecortadas por histórias de outras e outras; pela história do mundo – não de um mundo centralizador, mas de uma multiplicidade tão caótica como uma subjetividade em constante mudança. A protagonista descostura-se em “mil existências” (Sampaio, 2023, p. 386) tratada pelo pronome “ela”, contém em si as “mulheres das escrituras” (p. 19) e uma perspectiva própria, a filha de sua mãe, amiga de Carmília, África e Gabriela.

Narrar do ponto de vista feminino durante a década de 1970 em Portugal era uma missão perigosíssima, tendo em vista a repercussão de *Novas cartas portuguesas*⁵. Especialmente para mulheres que desejavam escrever sobre desejo; suas sombras, seus

⁴ “«A RUA DA RONDA» é a primeira de uma trilogia de peças «PARA UM TEATRO DOS POBRES»” (Sampaio, 1969, p. 6).

⁵ A obra publicada em 1972, em protesto feminista à ditadura salazarista e seus valores ultraconservadores contra o direito feminino ao corpo, é inspirada em *Les Lettres Portugaises*, de Mariana Alcoforado, soror que escreveu cartas de amor apaixonadamente em sua clausura, em 1669. Esta soror escritora é citada em *Penelope* (p. 425).

embates com as tradições cristãs, suas vaidades, suas descobertas, enfim. Sobretudo quando este desejo arde na latência da virgindade, através da perspectiva pueril da “infanta”. Apesar do cruzamento polifônico ocasionar vozes narrativas ruidosas, dificultando a formação de uma imagem unívoca da personagem ou de algum protagonismo, quiçá de uma narração em primeira pessoa (que podemos pinçar ora ou outra inclusive em declarações anacrônicas/alineares dessa “infanta”) é perceptível com o desenvolvimento da obra (considerando os dois volumes) que o tema da perversão e do desejo infantis, assim como de uma astúcia juvenil, entrelaça-se com a ironia e a crítica que os labirintos dessa tapeçaria estampam.

Assim, além da perspectiva feminina, Sampaio arrisca outra camada de narratividade embebida nos domínios de *zoé*, pois Penélope aqui é uma infanta. Retrato de uma artista tecelã quando mulher e quando juveníssima. No volume 1, muitos personagens são tias, tios (ti), avó, avô e até avô-postiço. Além de mãe e pai. Destaca-se a participação efusiva da ama, figura híbrida de empregada e babá, muito opinante e presente. Novamente, a polifonia indeterminada da voz narrativa cria nuances e contradições, anunciando saberes que a criança não tem, desde o que lhe é proibido ver até desejos que talvez pertençam à infanta em outro tempo, observado em digressão “quando deixarás esse frágil invólucro de criança criança” (Sampaio, 2023, p. 262).

No volume 2, a mãe aparece adoentada logo no início, marcando o amadurecimento da criança na fase púbere ao perceber concomitantemente os prazeres sensoriais e a natureza da morte. A “infanta” passa a demonstrar uma inteligência fora do comum por meio de seu interesse por leituras incomuns para seu contexto (balzac, nietzsche, spinoza) que aos poucos se transforma em melancolia. As interrupções de caixa alta tornam-se mais frequentes e bordam pontos caseados com o desarranjo da adolescente que deslizava silenciosa por “seu mundo de estranhas dimensões tecido de mil segredos que nem balzac ou simenon” (p. 356), “sim ela ainda num maravilhamento ela como uma ilha” (p. 389).

Se *Ulysses* já realiza uma reinvenção irônica do épico clássico, *Penelope* ironiza ainda a construção de uma subjetividade feminina ao passo que revela uma possível perspectiva do que é a épica das mulheres: rezar, desejar, criar, recriar, blasfemar etc. Por definição, a épica não se aplica à história das mulheres no ocidente, que foi associada aos gineceus e outros ambientes domésticos. A passividade da vida urbana diminui as glórias da antiguidade aproximando os gêneros, confundindo papéis sociais (vide a desconstrução em Molly Bloom, por exemplo) e reservando à vida burguesa as aventuras introspectivas da existência; o que em *Penelope* surge em comunhão e embate, paradoxalmente, com os fenômenos naturais, as paisagens, os vegetais e até a percepção da vida e da morte

pela cultura local, anunciando um riso pantagruélico que lastima aquilo que não pode conhecer e diverte-se com a ignorância humana: “(ela criaturas em suas raivas de inocência a tactear o invisível WORDSWORDSWORDS L’HOMME EST L’ENFANT DE SON ENFANCE” (p. 408).

Sendo uma obra inacabada, *Penelope* conclui-se com uma *abertura* ainda mais incerta do que aquela provocada pelas experimentações próprias das “formas indeterminadas nas poéticas contemporâneas”, como definiu Umberto Eco, desafiando a crítica literária a desvendar mais de mil segredos contidos em labirintos tecidos e desfeitos como *palimpsestos* escritos por mulheres a séculos, por sussurros atrás de rosários, em cochichos, intrigas, cantatas, cartas e confissões apaixonadas. Este último conceito, emprestado de Hélène Cixous, indica a relação da escrita por mulheres e de uma escrita feminina (não exclusivamente escrita por mulheres)⁶ a partir da corporeidade. A autora compara tal poética com a tinta branca do leite⁷ em oposição à tinta preta da voz masculinista, de um negrume “impenetrável”, cujas únicas formas impossíveis para representação são o próprio feminino e a morte (Cixous, 2017, p. 143). Sampaio desafia o rigor dessas decifrações ao expor os nós que atam e desatam os temas proibidos e mimetiza, reunindo vida e obra, uma conclusão múltipla para seu projeto artístico, apontando enigmas milenares e contemporâneos, dentre eles, ao costurar à sua voz a de Bob Dylan⁸: “ART IS THE PERPETUAL MOTION OF ILLUSION THE BIGGEST PURPOSE OF ART IS TO INSPIRE: WHAT ELSE CAN YOU DO WHAT ELSE CAN YOU DO FOR ANYONE BUT TO INSPIRE THEM” (Sampaio, 2023, p. 443).

⁶ Um exemplo dado pela autora remete à Joyce: “O feminino (os poetas desconfiaram) afirma: ‘(...) and yes I said yes I will Yes.’ Pois sim, diz Molly levando *Ulisses* além de qualquer livro para a nova escrita, eu disse sim, eu quero Sim.” (Cixous, ano, p. 142).

⁷ A autora enfatiza que a imagem do leite não está associada nesta ideia a uma maternidade compulsória relacionada a identidade feminina, mas a certa onipresença da maternidade e sua continuidade da identidade feminina, através do contato com a figura materna e certa identificação com esta.

⁸ <https://www.rollingstone.com/music/music-features/bob-dylan-the-rolling-stone-interview-58625/3/>

OBRAS CITADAS

CIXOUS, Hélène. *Riso da medusa*. Trad. Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti, Cláudia de Lima Costa, Ana Cecília Acioli Lima. In: *Traduções da Cultura – Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, pp. 129-155.

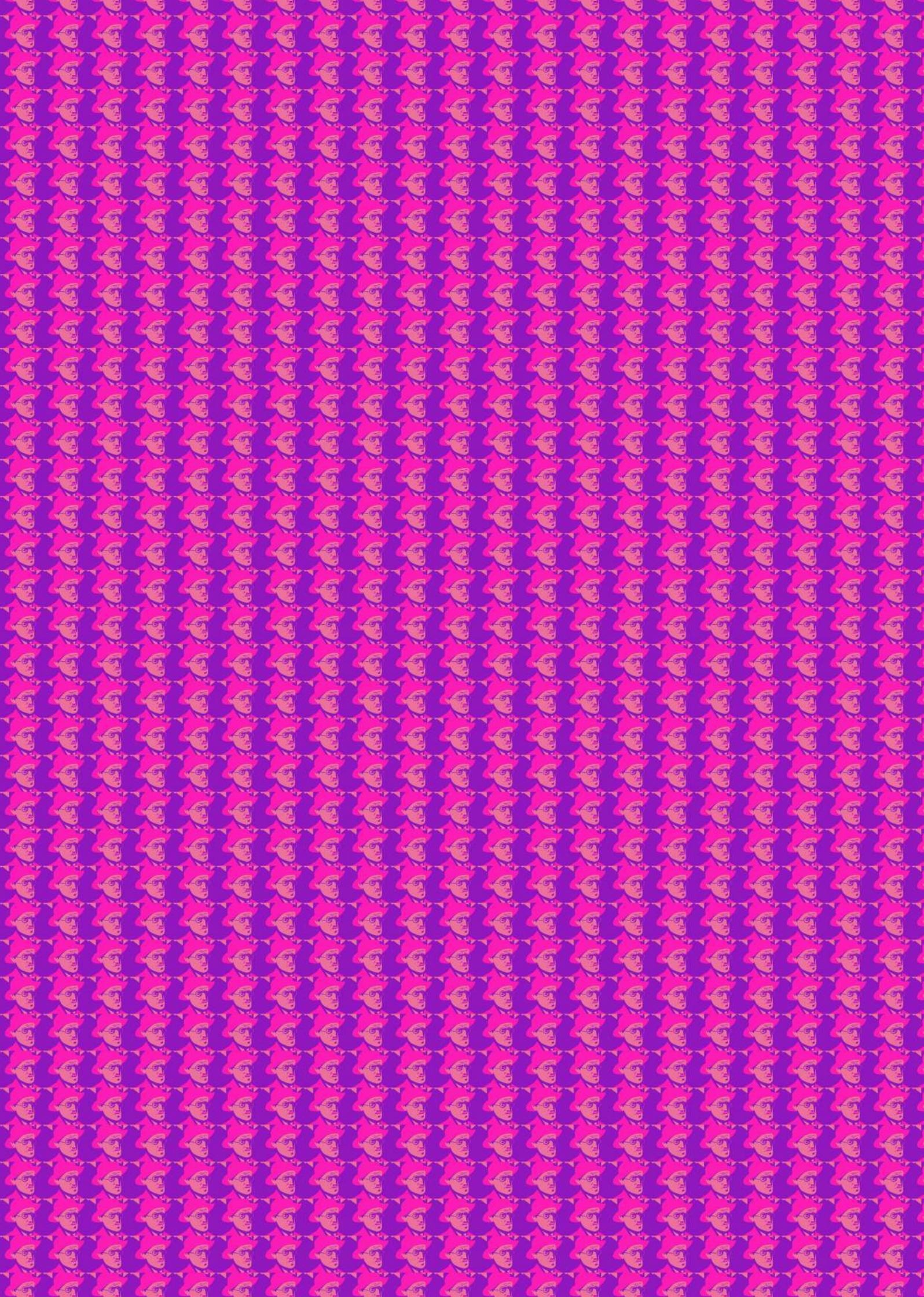
ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SAMPAIO, Alice. *A rua da ronda*. Lisboa: Editora Arcádia, 1969.

SAMPAIO, Alice. *Penelope*. Lisboa: Livraria Tigre de Papel, 2023.

ENTREVISTAS





Entrevista com Sara Benvenuto, diretora de *Válvula*, curta-metragem inspirado em “Eveline”, de James Joyce

Jaqueline Bohn Donada¹

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Vitor Alevato do Amaral²

Universidade Federal Fluminense



Sara Benvenuto.

No dia 19 de outubro de 2023, conversamos por cerca de uma hora com a diretora Sara Benvenuto, professora da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Ela nos contou da relação de seu curta-metragem *Válvula* (2020) com a obra de Joyce. O filme de Benvenuto foi eleito o melhor curta-metragem do 19º Festival do Audiovisual Universitário Noia pelo júri popular. O filme pode ser visto no endereço <https://vimeo.com/401130906>.

¹ Professora associada da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. E-mail: jaquebohndonada@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4479-8731>

² Professor de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras Modernas da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: vitoramaral@id.uff.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7838-5965>

Jaqueline Bohn Donada (JBD): Qual é a gênese da ideia, o que vocês viram no Joyce que despertou a ideia do curta? Nós ficamos muito interessados pelo tema da falta de água.

Vitor Alevato do Amaral (VAA): E antes da gênese, como vocês chegaram ao Joyce?

Sara Benvenuto (SB): Esse curta foi feito em 2017, então já tem um tempo. Foi quando eu e Isabela [sua esposa e atriz que faz o papel de Eveline] passamos no concurso e iniciamos o trabalho na UECE. Aqui no nosso interior, os setores de estudos não são tão divididos, nós temos o setor Ensino de Língua Inglesa e o de Literatura em Língua Inglesa, então somos professores bem generalistas. Apesar de meu mestrado e doutorado serem em Linguística Aplicada, eu sempre amei literatura. Na graduação, era uma das disciplinas que eu mais amava. O Joyce vem daí. A vivência, especialmente com “Eveline”, veio de disciplinas de literatura em língua inglesa na faculdade. Adorava, adorava os poemas, adorava a tradução, estudar o percurso tradutório. E aí quando eu cheguei aqui, tive que assumir uma disciplina de literatura. Pensei, “tenho que trabalhar com um dos contos do Joyce”. Primeiro porque é curto, não é? E como aqui a gente tem um público com outra realidade em relação à língua inglesa, eu precisava usar um recorte para além da literatura, um recorte de formação leitora. Então eu achei que o Joyce, apesar da complexidade que a gente conhece, seria interessante. Para essa disciplina, a turma era pequena e na maior parte era de mulheres, então eu propus que o projeto final da disciplina fosse uma adaptação fílmica de alguma leitura do semestre. Porque eu tenho esse viés com o cinema e com a realização fílmica, então eu sabia que ia conseguir fazer uma produção simples com essa turma. A partir da ideia do Joyce, da brevidade do conto, e do protagonismo feminino, foi que eu sugeri “Eveline” para turma. E durante o processo de leitura com a turma, as alunas escolheram “Eveline” para fazer o projeto final. Eu lembro que uma coisa que chamou a atenção foi a expressão “like a helpless animal”, uma aluna perguntou e a gente teve uma discussão enorme sobre isso. E sobre “all the seas of the world tumbled”, e outras passagens. A gente ficou pensando em como isso seria traduzido e comparando traduções. Aí veio a ideia da água. A partir daí a ideia da água era central. Um aluno disse assim, “é interessante porque aqui ‘o mar desaba na gente’, não é uma coisa que compreendemos como natural e cultural, até porque a nossa proximidade com o mar é mais na ideia da utopia e do desejo, nesse lugar de ir embora do interior e do semi-árido”. Aí eu percebi que a metáfora da água, ou da falta d’água, era legal. E água não ser salgada, mas doce. Esse doce a gente não conseguiu colocar tão bem. Preferimos trabalhar com a falta d’água. A partir disso a gente foi delineando ideias de roteiro, ideias de locação, ideias dessa nossa Eveline. Como a gente lidaria com a Eveline, a partir de Joyce, mas do interior do Iguatu, como professora de literatura e com futuras professoras.

Fomos traçando esses caminhos, foi tudo muito coletivo. Claro, com minha supervisão, mas muito coletivo. Tem umas turmas que se destacam, não é? Também no conteúdo da disciplina, eu propus formações sobre linguagens audiovisuais, e a partir disso a gente foi traçando as locações, os símbolos, as metáforas, os personagens. A falta d'água é muito clara para a gente, a cena de lavar louça, não é? É muito clássico para nós, acontece muito. Mas a grande questão era o mar. E o que a gente vai fazer com o mar? Para nós, o açude é o nosso espelho d'água. Eu me lembrei da minha infância aqui, e a gente tem válvulas de escape de água dos açudes, para ir para outras cidades, enfim. E aqui temos um ponto turístico muito famoso que é a Válvula do Orós. Então a gente decidiu que seria isso o nosso mar. É ali que a gente vai desaguar. A partir daí a gente foi traçando as outras coisas, as outras cenas.

VAA: *Então, Joyce partiu de uma leitura sua e você levou o para os alunos. Vocês leram em inglês?*

SB: Em inglês e português. Os dois. Hoje a gente tem uma turma linguisticamente mais forte, mas na época tínhamos que usar o intermédio da língua portuguesa. Daí a ideia de fazer a tradução. Assim a gente conseguiu a adesão das alunas em relação a leitura em língua inglesa, porque elas tinham medo de ler a literatura em língua inglesa, ainda mais os clássicos. E ainda mais Joyce. “Esse não é aquele que ninguém entende? Esse não é aquele do *Ulisses*? Esse não é aquele pior que Virginia Woolf?” [Risos.]

JBD: *É impressionante como essa fama viaja, não é? A pessoa nem conhece o autor mas sabe isso.*

SB: E hoje é mais fácil ainda, da forma que eles buscam 140 caracteres sobre qualquer coisa. Mas foi impressionante, porque ao final quando eles leram e depois quando a gente criou o filme, elas, sobretudo, disseram “Nossa, mas eu amo Joyce.” Compraram livros, tentaram ler *Ulisses*. Elas adoraram *Dubliners*. Isso foi muito legal, também pela perspectiva do ensino.

VAA: *Vocês fizeram uma tradução coletiva desse conto?*

SB: Não, a gente só leu diferentes versões de traduções. Pegamos traduções que elas acharam na Internet. E depois usamos uma tradução do [Caetano] Galindo. Usamos três traduções para começar a criar a personagem. O percurso foi, primeiro, da língua portuguesa em diferentes traduções. E foi interessante, porque as alunas entendiam outras Evelines a partir da leitura. E depois a gente fez o trabalho de escolhas tradutórias, lexicais.

Depois, fomos para a língua inglesa. Aí elas não tiveram mais tanta dificuldade. E dali a gente foi para a adaptação filmica. O percurso é esse: diferentes traduções em língua portuguesa, leitura em língua inglesa, roteirização para cinema, e finalmente as gravações. Foi puxado. Eu não fiz mais nada assim, essa é uma atividade que eu não consegui mais repetir, porque é muito extensa, muito trabalhosa.

JBD: *Quanto tempo levou? Foi tudo feito no tempo de um semestre?*

SB: Um semestre. Em quatro meses a gente conseguiu dar conta das leituras e dos estudos do repertório, não só do conto “Eveline”. A partir de “Eveline” a gente teve dois meses. E quando a gente se deu conta da roteirização, a gente teve que usar as férias para gravar. A gravação foi feita em um fim de semana, em dois dias.

JBD: *Mas é muita coisa para fazer em um espaço bastante curto, não é?*

SB: Jovem, não é? Chegando do concurso, a gente vem com uma outra energia.

VAA: *Você fez o filme com a turma em 2017, não é? Seis anos atrás. Você é jovem, em 2017 era mais jovem ainda.*

SB: Acho que foi por isso que eu consegui topiar. Eu ainda tenho o sonho de fazer isso com uma outra turma, mas certamente em outro formato, em um outro tempo, com um edital, um fomento. Um projeto de extensão, possivelmente.

VAA: *Onde vocês conseguiram os equipamentos?*

SB: São meus. Faz parte um pouco da minha história. Na verdade, eu caí em Letras porque não havia o curso de Cinema aqui na época. Eu morava em Fortaleza. Só existiam os cursos de extensão da Universidade Federal do Ceará, mas não havia graduação. E como eu já tinha um bom nível de inglês, e sabia que a área também era interessante, fui fazer Letras, Inglês. Mas tudo que eu fazia na faculdade era, “professora, posso fazer um filme ao invés de um artigo?” Aí eu criei uma fama de cineasta na universidade. [Risos.] Só que eu nunca me entendi como cineasta. Eu achava que brincava com o cinema, era sem compromisso, sem responsabilidade. Era uma coisa de jovem, não entender bem o que está produzindo. Então eu tive sempre essa vivência com o cinema. Os equipamentos são simples. Apesar de gostar muito dessa estética, é um filme que não tem potência para grandes festivais. Outros filmes meus, com fomento, foram para festivais maiores. Teve um filme quase na mesma época que entrou para um festival. Mas é impressionante, as

peessoas que assistiam diziam que gostaram mais de *Válvula*. “O outro é inegavelmente bom, mas eu gostei mais desse.”

JBD: *Por que você acha que acontece isso?*

SB: Eu já pensei em escrever algo sobre isso. Uma coisa importante a dizer é que *Válvula* levou muito tempo para ser lançado. Quando terminamos as gravações, em janeiro de 2017, eu tive que começar a produção desse outro filme com um edital que tinha cronograma. Depois disso eu tive um adoecimento supergrave, tive câncer de colo de útero. Essas coisas que a vida traz, não é? Na época eu tinha 32 anos. Então eu fiquei um ano me tratando, deu tudo certo, ficou tudo bem. E aí eu voltei ao filme *Marco*, esse filme que foi contemplado pelo edital. Fiz tudo que tinha que fazer e o filme foi super bem recebido. Fui para o Festival de Brasília, Cine Ceará, o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Foi um filme bem rodado. E quando eu terminei eu fui para o *Válvula*. Talvez eu possa mandar o documento para vocês do roteiro original, que tinha cenas diferentes e um final diferente. E depois desse tempo de quase dois anos que ele ficou me esperando, eu já era outra mulher. A Isabela já era minha esposa, antes éramos amigas e colegas. E aconteceu também que um professor, um colega do curso, decidiu escrever uma crônica sobre feministas. E foi uma coisa terrível, um crime, na verdade. E aí nós duas fizemos um levante na universidade, nota de repúdio, movimentos. E quando a gente pensou em lançar *Eveline*, levando em consideração que era da universidade, com as alunas da universidade. Não podíamos deixar o final que tinha. O fim não podia mais ser esse. Esse “helpless animal” foi totalmente modificado. Isso foi tudo na montagem, na pós-produção. Então ver o roteiro inicial e depois o filme finalizado é muito diferente. Talvez seja uma coisa interessante divulgar para quem quiser ter acesso. O filme mudou muito e nós só lançamos em 2020. Foi um processo bem complexo. Eu sinto que o filme é melhor que o outro. Eu acho que ele tem um lugar apurado, mais assentado, com mais tempo, com mais camadas, coisas que não tínhamos dimensão na época. O nome não era *Válvula*, era *Eveline*. Em 2020, depois de tudo que aconteceu na minha vida e na vida da universidade, o diálogo com Joyce precisou se tornar outro. Nossa *Eveline* caminhou por outros lugares.

VAA: *Válvula é um nome excelente, não é? Eu acho incrível esse nome.*

SB: Eu gosto.

JBD: *Eu também. Fiquei interessada em saber como foi a troca do nome. De Eveline, que faz os leitores de Joyce pensarem logo no escritor, para uma coisa que é uma realidade local. Para alguns meio desconhecida, para outros muito familiar.*

SB: São essas camadas de leitura. Por isso é muito interessante o nosso encontro hoje, e como o filme chegou a vocês. Eu lembro que a professora Raquel [Ferreira Ribeiro] me contou que a apresentação [no I Encontro Literatura Inglesa Brasil, na Uerj, entre 22 e 25 de agosto de 2023] foi muito interessante e que houve muita discussão. Eu recebi muitos elogios pelo Instagram e ela me disse que decidiu deixar o filme aberto para todo mundo assistir. E o filme teve uma virada de visualizações. Não sei dizer a numeração, mas duplicou o número de visualizações. É muito interessante hoje perceber como ele é lido. Para mim, o que estava claro era a nossa realidade. Para nós aqui, sobretudo no Ceará, a válvula é muito claramente [relacionada] com Orós. Talvez para quem é da capital não muito, mas quem é do interior sim. É muito clara a nossa relação com as válvulas de escape dos açudes. Especialmente porque esses lugares viram balneários, clubes, lugares turísticos onde as pessoas vão tomar banho e passear. Esse lugar já foi mais turístico. Se eu não me engano foi criado nos anos 90 e era um grande ponto turístico. Hoje em dia é um pouco mais decadente, mas volta e meia as pessoas voltam a frequentar. Então para nós o peso do *Válvula* é ser esse lugar turístico, legal, parque de diversões, do que é sonho. Por isso a gente pensou na Eveline e nas projeções da personagem, do que seria uma nova vida, um novo lugar. E esse é um lugar clássico, porque a gente tem tantas questões de falta d'água e [ao mesmo tempo] a gente tem uma torneira, um absurdo, uma pia imensa. É muito diferente, é encantador, magnífico e assustador. É engraçado, a água tem gosto de cano. Porque a estrutura é de ferro, e forma um pequeno córrego e você pode tomar banho lá. O gosto é salgado, mas é outro sal. Para gente esse lugar é muito importante. No filme a gente teve que fazer escolhas, não conseguimos chegar bem nesse lugar. Mas para quem sabe o que é, as pessoas sentem até o cheiro da válvula. Na primeira vez que a gente exibiu, o pessoal falou que a sala estava cheirando à válvula. “Vocês estão sentindo o cheiro de ferro?” Esse lugar para a gente é muito familiar. E ao mesmo tempo ele não deixa de ser universal, não é a toa que chegou até vocês, não é? Um lugar não tem água em casa, fica dias sem água e em outro lugar tem uma explosão de água. Em alguns períodos o nível d'água diminui, seja para outras cidades ou para irrigar plantações. É muito importante. Essa é uma das razões desse lugar ser querido pela população. Ele se torna um lugar de prazer, o que é ouro aqui no interior. Então nós temos esse lugar da relação da água e da falta d'água, que é um lugar político, e esse lugar familiar e cultural do sonho e da diversão. E temos

o lugar da personagem, o lugar narrativo, que é o escape, a necessidade de escapar da prisão. Uma das formas como a gente queria mostrar a Eveline é [pela] falta e ao mesmo tempo [pelo] que está guardado nela. Em outras camadas a válvula é a Eveline, com todos os desejos, os medos, com toda força, com toda raiva, com ressentimentos, com tudo. A gente decidiu colocar no roteiro esse lugar como um “respiro” simbólico dos desejos do personagem. Esse lugar surge como um devaneio, um fluxo.

VAA: *Pra mim, válvula sempre lembra a ideia de escape. Eu fiquei um pouco intrigado com um momento no filme. Quando Eveline sai de casa, ela toma um comprimido. Não me pareceu um comprimido anticoncepcional. E quando ela chega para se encontrar com o Frank, ele pula na água e ela faz um gesto de quem vai tirar o short. Não sei se é impressão minha, mas tive a sensação de que ela coloca a mão no ventre e sente alguma coisa. É isso ou não é isso?*

SB: [Risos.] É interessante essa pergunta, porque essa é a ideia da obra aberta. Ouvir as leituras é às vezes mais legal do que criá-las. Eu confesso que essa é uma leitura que não tinha me passado na minha cabeça. Mas ver você falando e descrevendo faz muito sentido. Na verdade, quando a gente pensou naquela cena, embora o som não esteja tão bom, era um comprimido que remetia ao pai que dizia “Eveline, traga minha janta”, e ela sabe que é o horário de dar o remédio ao pai. Essa era a intenção inicial, na época em que gravamos com as alunas naquele tempo curtíssimo. Algumas decisões pareciam superóbvias na hora e que fariam muito sentido, mas acabou não ficando tão claro por causa do som e dos equipamentos. Eu até imaginei que alguém fosse pensar que ela tomou alguma droga para ir para a válvula drogada. Mas eu acho que a gente devia abrir mesmo porque são muitas possibilidades quando a gente vê esse lugar do comprimido. Agora que você falou, não seria algo estranho na narrativa, mas não foi algo desejado quando a gente filmou. Mas quando a gente montou foi desejado que ficassem caminhos possíveis da leitura do Frank e da Eveline. Tem cenas que foram cortadas dos dois conversando no telefone. A gente cortou porque dava a entender que eles estavam planejando uma fuga. Existia um lugar mais claro e explícito da fuga. E outros detalhes que a gente cortou para deixar mais caminhos de leitura possíveis sobre nossa Eveline. Acho que foi muito interessante você dizer isso, porque acho que abriu outro caminho.

VAA: *Eu tive a sensação de que ela vai tirar o short, leva a mão ao ventre, acaricia e não tira o short. Ela faz um gesto que me fez pensar, “ela está grávida?”, “será que ela pensa que está grávida?” ou algo assim.*

SB: É uma boa ideia perguntar para a Isabela. Vou perguntar o que ela pensou na cena. Ela está aqui, daqui a pouco pergunto para ela. [Pausa.] Mas é muito legal isso de perceber. [Pausa.] Existe essa leitura, existe esse lugar. Porque ela criou uma Eveline que é dela. Isabela chegou na universidade em dezembro, nós já tínhamos terminado a disciplina. Ela foi convidada para o filme, ela quem trouxe o figurino, ela trouxe alguns diálogos. E o ator é um excelente ator de teatro aqui da região que topou fazer nos pouquíssimos dias de ensaio. E eles criaram esses personagens, foi tudo muito coletivo. As minhas direções eram mais da narrativa do roteiro, eram mais de encenação do que de leitura de personagem. Talvez isso tenha a ver, sim, Vitor. Mas o que a gente queria deixar muito claro era o desconforto com esse cara. Claro, no começo tem aquela cena linda, utópica do casal na válvula, aquele arco-íris. E aí a gente corta, tem outra visão. E algumas leituras que a gente já ouviu falam dele até como amante. Porque o rapaz que está na sala nem sempre é lido como irmão. Para as pessoas que não têm a leitura do conto, aquele cara é o marido. Por isso a gente sempre fala da obra aberta. E as pessoas pensam que o amante é melhor que o marido, por causa da cena inicial. Mas isso muda da água para o vinho, e quando [ele é] contrariado, a trata como qualquer uma. E a partir disso é aquele lugar de “não vou” e “você vai sim”. Essa foi a criação inicial. Mas o que está lá, não arrisco dizer que é aquilo que pensamos no começo.

VAA: Claro que isso pode ter a ver com a captação de som e corte de cenas, mas uma coisa que ficou boa no filme é a falta de fala. Porque o conto é muito silencioso, a Eveline quase não fala. Na verdade, no conto do Joyce ela não fala nada. Ela pensa muito mas não diz nada. Então, talvez, no final das contas, essa coisa de não ter muita falta é muito joyciana. Eu li dessa forma.

JBD: Eu acho um ponto alto do filme a falta de fala, justamente porque abre esses caminhos todos. Essa cena que o Vitor está falando, eu fiquei pensando, “ela deve ter algum segredo, ou ela está grávida ou está doente”. Pensei, “deve ter alguma válvula segurando esse segredo”.

SB: Isso é verdade, tanto que quando a gente fez o roteiro original, ele tinha diálogos, mas quando a gente chegou na filmagem mesmo mudamos. Isso foi uma decisão estratégica devido aos problemas de captação de som. Nós não conseguiríamos captar os diálogos, não ia ficar legal. E isso fez bastante sentido para a personagem. Quando chegamos no set, foi uma decisão minha: “não tem mais diálogo”. E também outra decisão foi a relação dos atores que fazem a Eveline e o Frank. A Isa e o Valder César, que é o nome do outro ator, já tinham uma formação em atuação, já tinham de onde partir. Mas os outros,

que faziam dois irmãos, não tinham. Isso reforça ainda mais a decisão. O que é muito característico do cinema, não é? Quando a gente chega na filmagem, algumas decisões se tornam ainda mais claras. Isso inclusive para mim, já que a casa do filme é da minha vó, traz outras camadas. Aí a gente foi tomando decisões. A Isabela trazia decisões também. E a gente filmava, sentia. E quando a gente ficou no silêncio, especialmente na cena dela lavando louça, o pessoal dizia “parece que a gente está vendo um teatro”. Isso é muito interessante da perspectiva da realização fílmica. É o lugar que talvez seja o mais viciante para quem faz, porque aquilo só existe ali. Claro, quando a gente assiste toma outro lugar. Mas aquilo, com a equipe, só existe ali, esse lugar onde a gente transcria, onde a gente ainda pode mexer na narrativa, onde a gente pode decidir “fala” ou “não fala”. Teve até uma hora que a Isabela cansou, porque foram muitos *takes*, ela colocou as pernas em uma posição que a gente chama “o modo cearense”, aquela pose de ioga da árvore. E eu falei “continua, é assim mesmo”. E assim a gente foi achando esse lugar da Eveline, que tinha necessidade de gesto e não de fala. Até porque, dentro da leitura do conto, era essa a sensação que a gente tem quando a gente lê. Existe um lugar ali que a gente só conhece porque tem acesso à literatura, acesso joyciano à Eveline. E como a gente ia fazer isso no filme? A gente precisava mesmo de marcadores de *mise-en-scène*, de corte, de falta. Essa falta de diálogo tem muito a ver com a falta de água, com a falta de tudo.

JBD: *Sabe do que isso me lembra? Tem aquela carta do Joyce que ficou infinitamente famosa, onde ele fala do estilo de escrita dele, especialmente no Dublinenses, que ele diz que o estilo é de “scrupulous meanness”. Os joycianos, o Vitor sabe, discutem loucamente sobre o que isso significa exatamente. Mas isso tudo de tirar falas, cortar cenas, tudo isso que sai. Acho que dá para fazer um paralelo com essas coisas que são importantes na ficção modernista. Tudo tem uma potência interpretativa, que faz com que a gente siga discutindo esses textos, não é?*

VAA: *São todos contos do menos.*

JBD: *É o que não tem, o que falta, o que não acontece.*

SB: São as vontades, por isso esse lugar da válvula para a gente. Claro, essa outra decisão final, depois do tempo de espera e de mudanças internas nossas e na obra, a gente decidi que o fim não seria o mesmo, a válvula precisa ser modificada. Não faria mais sentido para gente em 2020, mulheres da Universidade Estadual do Ceará, colocar essa mesma Eveline nesse mesmo lugar. Não daria outra leitura possível. Por isso é muito legal ver essas leituras. Essas leituras do possível filho, ou até do aborto. Isso é muito interessante de perceber porque faz muito sentido. Mas o mais importante para a gente era naquele

lugar ela perder de outra forma, ele vai embora de outra; para nós foi muito importante matar o personagem. Matar o Frank nordestino. Não é o Frank, é o *Franque* (com sotaque brasileiro). Isso ficou muito claro para todas as mulheres que estavam na equipe, inclusive para o nosso câmera, que era um aluno. Também para ele o Frank não podia estar ali, a narrativa não pode permitir que isso continue assim. Isso foi uma decisão muito coletiva. Então o nosso Frank ia embora, mas de outro jeito. Sem dizer mas também não deixar de mostrar a forma como ele se esvai. Então existem diferentes escolhas que a gente fez antes e que a gente fez na gravação. E em toda exibição que a gente faz, outras coisas aparecem. Isso é o que eu acho mais interessante sobre as traduções, e mais especificamente as adaptações fílmicas, porque você muda a semiose e muda muita coisa. Mudar o mostrar é muito diferente.

VAA: O filme é muito político, não é? Eu já tinha comentado isso quando a Raquel apresentou. Depois você contou um pouco mais sobre o que está por trás, e a modificação do fim do filme. Ele é também, de uma maneira mais específica, um filme feminista, não é?

SB: Demais. Não podia deixar de ser. Isso não foi uma escolha a princípio. Na verdade, a ideia a princípio era de fato fazer um diálogo muito aproximado com o Joyce. Tudo se modificou porque nós nos modificamos demais. Esse contexto em que a gente estava, inclusive no Brasil de uma forma geral, mas o nosso especificamente na universidade, não podia. Nós mulheres, eu como diretora, Isabela como atriz, as alunas como roteiristas, diretores de arte, produtoras, e o Francisco, como homem que se entende diferente desse lugar, não podíamos. Então a gente decidiu deixar o filme politizado. Até a ideia de levar o filme para a válvula não deixa de ser um recorte político interiorano. E ao colocar essa pauta política bem ampla e importante da falta d'água, como não colocaríamos a pauta política de uma diretora que está adaptando Joyce? Isso não poderia faltar no filme, esse diálogo com Joyce precisava acontecer. Essa nossa Eveline tem outro fim, apesar de partir do mesmo lugar e de dialogar muito com a forma que finaliza. Mas as narrativas têm decisões diferentes e não tinha como deixar de ter. Até minhas dúvidas sobre ser cineasta, porque na minha cabeça eu não era uma cineasta e sim uma professora que gostava de cinema e brincava com cinema em sala de aula, tudo isso saiu. Todas as decisões foram acontecendo de forma muito natural, na minha história e na minha carreira como cineasta. E com os filmes que eu fiz antes, que eram adaptações fílmicas por causa do gosto da literatura e do cinema, eu adorava adaptar Hemingway. Então a minha escola foi lacônica, esse lugar de não dizer, de mostrar o mínimo que repercute. Eu só não sabia que isso

estava tão presente em *Válvula*, não sabia que isso estava prestes a irromper. E tem o fato de eu ter quase morrido nesse pequeno tempo. E o câncer de colo de útero é tão simbólico para a gente, não é? Mesmo que eu não tivesse intenção de filhos biológicos, é um lugar muito grande. Desequilibra mesmo. Antes eu fazia yoga e hoje é muito diferente, o centro é diferente. E esse centro se deslocou, então era importante que entendesse que não tinha mais como ser a mesma narrativa.

JBD: Parece que esse tempo que o filme ficou esperando, ele ficou esperando você se apropriar de certos lugares que fizeram toda a diferença. É muito impressionante essa trajetória que você contou.

SB: Toda vez que eu volto e faço esse percurso eu percebo que foi rápido e intenso, parece mesmo a válvula que quando abre não tem mais como conter. Tem esse lugar que precisava irromper. O meu outro filme se chama *Marco* e ele já era *Marco* há muito tempo, muito antes de saber que eu tinha câncer. E eu não acreditava que eu estava finalizando um filme chamado *Marco*. Eu pensava que se soubesse que eu seria a narradora da minha vida assim eu a teria narrado de forma diferente. Mas ainda bem que não narrei, porque é muito verdadeiro e muito parte de mim.

Interview with Tamar Gelashvili,¹ Georgian translator of *Finnegans Wake*

Luis Henrique Garcia Ferreira²

Universidade Federal do Paraná

Tamar, can you tell us about yourself and about your relationship with literature before discovering Joyce?

I was born in one of the toughest times in modern Georgian History: the 1990s. The collapse of the Soviet Union led to numerous moments of civil unrest and wars in the post-Soviet countries. Despite the turmoil, and spending my whole childhood surrounded with tanks, gunshots and memories of the civil war, my childhood was one of the best times in post-Soviet Georgia. Having just gained independence, people had the illusion that we could truly be independent and neutral like Switzerland (not thinking about our geographical location and being surrounded by such countries) and built a great country. I come from a family which has strong ties with literature, my great-great grandfather Ioseb Kipshidze was one of the founders of Tbilisi State University. My great grandfather – David Chkheidze – was a famous writer and the head of Writers’ Union in Kutaisi, who was caught and executed during the 1937 purges along with other important figures of Georgian culture. My grandfather on my father’s side was a writer and is regarded nowadays as a Georgian classic, and my father is an essayist and documentary prose writer. My grandfather (grandmother’s brother) on my mother’s side – Revaz Chkheidze – was a world famous film director, who became the first Soviet to win the Palme d’Or prize at the Cannes Film Festival in 1957. My mother is a Professor of English, the Head of the Institute of West European Languages and Literature, and Director of the Centre of Shakespeare Studies in Georgia. Thus, literature, art and culture have always been part of our family for generations.

I studied at a German school, where I was taught not only German, but German literature and culture as well. I also had a private Russian tutor, who again taught me not only

¹ Researcher Tamar Gelashvili, who is a faculty member at Tbilisi State University in Georgia, was the first person to translate chapters of *Finnegans Wake* into Georgian. In this conversation, which started in July 2021 on Facebook and ended in August 2022, she talks about her translation experience with the book, which she is now translating entirely into her language.

² Journalist from the Pontifical Catholic University of Campinas (PUCAMP), Master in Theory and Literary History from the State University of Campinas (UNICAMP) and PhD candidate in Literary Studies at the Federal University of Paraná (UFPR). Email: henriquegarcia.pesquisa@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0974-3148>

language, but literature as well. Therefore, from my early years, literature has been part of my life. Especially because we had a huge and great library both in Tbilisi and in our mountain house as well; and being able to read in four languages (Georgian, Russian, English, and German) enabled me to get to know many writers around the world.

The books that influenced me the most were *Der Steppenwolf* by Hermann Hesse, because I could always identify myself with Harry Haller, and always had the sense of being one of those people who demand the utmost of life and yet cannot come to terms with its stupidity and crudeness. *Der Zauberberg* by Thomas Mann, with the development and spiritual growth of the mediocre Hans Castorp at the beginning, and Naphta, who loathed the bourgeois state and its love of security. *To the Lighthouse* by Virginia Woolf, because killing the main character in the middle of the book and then being able to continue writing the book was something of a real shock; and, with Mrs. Ramsey being the main character, I always identified myself with Lily Briscoe, the painter surrounded by numerous Mr Tansleys whispering in her ear, “Women can’t paint, women can’t write ...”. *As I Lay Dying* by William Faulkner, with its multiple narrators and varying chapter lengths, the story of the death of Addie Bundren and her poor, rural family’s quest and motivations— noble or selfish — to honour her wish to be buried in her hometown of Jefferson, Mississippi is both dark and humorous. Addie, with her sins, mistakes and wrong doings has always reminded me that you’ve got to live, no matter how many skies have fallen and that “People to whom sin is just a matter of words, to them salvation is just words too”. *The God of Small Things* by Arundhati Roy, which shows how small, seemingly insignificant things shape people’s behavior and their lives. But what has inspired me the most as a writer myself was that “It didn’t matter that the story had begun, because Kathakali discovered long ago that the secret of the Great Stories is that they have no secrets. The Great Stories are the ones you have heard and want to hear again. The ones you can enter anywhere and inhabit comfortably. They don’t deceive you with thrills and trick endings”.

At university I studied International Relations and did my BA on Security Studies. Then I moved on to do my MA on Conflict Studies and presumably I would have gone in that way, if not one day there had been a call from the head of the Language Center at Tbilisi State University, Professor Rusudan Dolidze, who told me that there was a vacancy at Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature to do some translations. Having private pupils in English and no official job by that time, I applied for the position and that is how everything began. I abandoned my MA studies and applied to the first independent MA programme in English Literature, which appeared that year. Afterwards, I moved on from

the Institute of Georgian Literature to Tbilisi State University, doing translations for their bilingual publications and conferences.

Thus, God works in mysterious ways and that is how I ended up doing my PhD in English Literature.

How did you come to Joyce's work and what was the epiphany that led you to continue reading and studying Joyce?

Joyce and I share a birthday and somehow unconsciously, even when I was too small to read or understand Joyce, he was part of my life. During my MA studies, I was working at the Faculty of Humanities doing some translations for various journals, conferences and other things. I did not know what I was going to do afterwards, when the Dean of the Faculty, Professor Darejan Tvaltvadze offered me to continue doing my PhD. She was also the one who gave me a reference letter for the Trieste Summer School, which won me a scholarship and enabled me to go to Trieste in 2015. As I wanted to do something outrageous that everyone would be talking about for years, I decided to do my PhD on *Finnegans Wake*, the book, which was the only untouched one in Georgian Joyce Studies and Translation. That is how *Finnegans Wake* became part of my life.

In your social network you call yourself Anna Livia Plurabelle. Tell us a little about your identification with this character of Finnegans Wake. Did you also name other members of your family after the characters in the book?

Anna Livia, the river, the ever-moving and ever-changing has always been someone I could identify with. Early in my childhood, even without any knowledge of *Finnegans Wake* I had always imagined my life to be like that of Anna Livia's: an elderly husband, twin sons and a daughter. In the end of the day it did not turn out like that and I married a guy younger than me (whom I can call Shem the Historian, because he is a Historian), and gave birth to two girls, but still the ever-changing notion of Anna Livia Plurabelle is something I cannot run away from. She was the one whom I enjoyed painting the most, in blue and green colours and the curves and movements.

I did not name other members of the family after other characters, because I do not identify them with either this or that character. It is only me, as Anna Livia, and my husband, as Shem the Historian.

How was your first contact with the Finnegans Wake? And what were the reasons that led you to translate it?

On the third shelf of our library at home, there was a plain, black book with green letters on it, and all my childhood I used to hear my mother say that this was the only book by Joyce which she couldn't cope with. She also liked to retell the famous story from Ellmann's biography, of how once or twice Joyce dictated a bit of *Finnegans Wake* to Beckett, though dictation did not work very well for him; in the middle of one such session there was a knock at the door which Beckett couldn't hear. Joyce said, 'Come in', and Beckett wrote it down. Afterwards he read back what he had written and Joyce said, 'What's that 'Come in'?' 'Yes, you said that,' said Beckett. Joyce thought for a moment, then said, 'Let it stand'. He was quite willing to accept coincidence as his collaborator. That tale, whether it was true or not, was my very first contact with the *Wake*.

The reasons that led me to translate were simple: Nearly all of Joyce's major works have been translated in Georgian (except his last novel *Finnegans Wake*); there are even two different translations of *Dubliners* and *Giacomo Joyce*, translated within a gap of 40 years. Thus, having written my PhD on *Finnegans Wake*, I regarded it as my duty to translate it; otherwise it would have remained untouched for how many years no one knows.

Regarding the translation and the translation process: is your translation full or partial? How long did it take you? If it is partial, will you continue?

At present my translation is a work in progress. The first book of *Finnegans Wake* has been published by PrintGeo and currently we are working on the revised edition of Book I, which will come out later this year by Artanuji. Next year, I am planning to continue working on Book II. The first book took me two pregnancies, i.e. roughly 18 months. I had two kids while working on Book I and my mum even jokes that if I continue translating, I will have three more kids before the translation finishes.

Can you talk about the book's editorial project? Was it you who designed the cover and conceived the graphic project? Are there other visual specificities? Does the English text accompany the translation? Did you follow the original pagination? Does the edition have critical texts or notes? What was the number of printed copies? Is there a Kindle version too? Did other people participate? Can you talk about the publisher, editors and other professionals involved?

Way before even starting to translate the *Wake*, I started illustrating it. I had always liked painting, I used to paint during lectures, on books, notebooks, walls, tables, whatever I found handy, and painting always helped me stay focused, and illustrating the book helped me in many ways: it was a good pastime, as well as aided in understanding the

book better. Thus, the cover was entirely of my design. I was also against commentaries at the end of the book, because I think it is not handy and convenient reading the book and jumping to and for and that is when my husband brought home a newly-published book by a historian on medieval history, which had side notes and that is when my mum suggested doing the same with our publication of *Finnegans Wake* and that's what we did. We put small commentaries or hints on sides and the continuation of them or the long versions we transferred to the back, which was a great thing, because everybody who has seen the book, has always stressed the visual side and said how helpful the side notes are. The text is not accompanied with the English Text, but maybe one day we will do a bilingual edition as well. The text does not follow the original pagination: that was an impossible task, because of the Georgian language and the complexity and the flexibility of the Georgian verb, which can include in it so many things: what needs five or six words in English can be said in one word in Georgian. Thus, following the original pagination would mean that the Georgian Text would look queer and unusual. But if one day we make a bilingual edition, I will follow the original pagination and that would also show the difference in languages. We printed 100 copies and distributed them among a very narrow circle. Publishing House *Artanuji* now plans to print 500 copies. Unfortunately, there is no kindle version of the translation. My students participated somehow in the translation, although indirectly, but had a great influence on the final result.. They were always eager and interested in hearing out either about the book or my translation, to listen to the translation and how it was progressing. They were a great force in a sense that gave me motivation. When in the dark and gloomy days I thought to myself, “Ok, Georgians are only three million, out of which how many are going to read Joyce? Is it worth the trouble?”, my students with their sparkling eyes – eager to hear more about *Finnegans Wake*, was a reminder that I was not doing something in vain and that there would always be someone, even one single person, for whom it would change the world.

What were the translation methods and research instruments you used?

As Fritz Senn wisely and wittily put it, “Translations should be admired, not trusted”³ and those words have always been my inspiration, that I always had in mind while doing the translation. I believe that there are no translation methods or research instruments when you deal with a text like *Finnegans Wake*. You just have to go with the flow and reshape

³ From “Transluding off the Toptic; or, The Fruitful Illusion of Translatability” by Fritz Senn. In: SENN, Fritz. *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*. Ed. John Paul Riquelme. Baltimore; Londres: The John Hopkins University Press, 1984, p. 37 (capítulo 2). [Interviewer's note]

it according to the target language. If you overthink or overdo it, it will lose its charm and fluidity. Again as Senn put it, “In fact, as I always say, I had one great disadvantage: I never took a Joyce course. And I had one great advantage: I never took a Joyce course”⁴, and that somehow applies to me as well. Having done my BA in International Relations and then moving on to Transformation and Conflict Studies in South Caucasus (MA), Joyce came into my life spontaneously and while reading it, I was not overloaded with too many academic articles/books telling you what was behind this or that word or phrase. I somehow steered myself. Research and studies came later, but again by me. Thus, I was also not aware of translation methods and yet, when you are dealing with a text such as *Finnegans Wake* no method can be applied.

What are the main aspects of your translation? Did you highlight any element, such as orality, neologisms, literality, rhythm etc.?

As Joyce himself said, “You are not Irish, and the meaning of some passages will perhaps escape you. But you are Catholic, so you will recognize this or that allusion. You don’t play cricket; this word may mean nothing to you. But you are a musician, so you will feel at ease in this passage. When my Irish friends come to visit me in Paris, it is not the philosophical subtleties of the book that amuse them, but my memories of O’Connell’s top hat”⁵. Thus, I have never highlighted any elements. I’ve always tried to make the text more accessible for the Georgian reader and by it add a value to Georgian language and culture as well.

What are the challenges of the river of portmanteau words and multi-referential puns that runs through Finnegans Wake in your translation?

From the translator’s point of view presumably some of the greatest technical obstacles are the various types of word-play: play on one word in different senses; on different words similar in shape; the multilingual puns; the slight change in proverbs and other fixed phrases; prosodic features involving metre, rime, alliteration, assonance, and the like. Some of these difficulties are exemplified in my article. Thus, to begin from the very start of Chapter 7, which at a glance seems a relatively simple and understandable sentence, compared to many others one has to face while dealing with Joyce’s “Book of the Dark”:

⁴ From “Interview with Fritz Senn”, by Vitor Alevato do Amaral. *Qorpus*, v.9 n. 3 dez 2019, p. 175. [Editors’ note.]

⁵ From Jacques Mercanton’s recollection of Joyce (*Portraits of the artist in Exile. Recollections of James Joyce by Europeans*. Edited by Willard Potts, University of Washington Press, 1979, p. 234). [Editors’ note.]

Shem is as short for Shemus as Jem is joky for Jacob. (*FW* 169.01)

Even though four out of twelve words are names, translating them into Georgian still creates a number of difficulties: firstly, the alliteration which is in the original. The first part “Shem is as short for Shemus” can be rendered unaltered because “short” in Georgian is “shemoklebit” (შემოკლებით), fitting perfectly with “Shem” and “Shemus” and creating a sense of alliteration “*Shemi shemoklebit igive shemusia*” (შემი შემოკლებით იგივე შემუსია). Nevertheless, the Georgian translation fails to bring in the notion of “shame”, which is apparent in the original text. The second part of the sentence becomes quite tricky because “joky” is “xumrobit” (ხუმრობით) in Georgian and “Jacob’s” Georgian equivalent is “Iakobi” (იაკობი). Thus, the question arises whether to leave “Jacob” as it is or use its Georgian version, and even if one leaves “Jacob” untouched what should one do with “joky”, whose Georgian equivalent destroys the sense of alliteration of the original text? Thus, after several attempts (and sleepless nights), another word struck my mind for “joky”, although it is not exactly the same, but still gives the reader the essence of “joke” but a bit in a “clownish” way. This word is *jambazi* (joker/clown). Therefore, the sentence in the last version of my translation sounds as following:

შემი შემოკლებით იგივე შემუსია, როგორც ჯემია ჯამბაზურად ჯეიკობი.
(shemi shemoklebit igive shemusia, rogorc jemia jambazurad jeikobi)

As one can notice from the sentence above, the Georgian script makes no distinction between upper and lower case. However, some Georgian fonts include capitals, which are just larger versions of the letters, and certain modern writers have experimented with using the obsolete *Asomtavruli* letters as capitals. Thus, while rendering this passage from *Finnegans Wake*, the decision to change the font came instantly to mind:

“Feel his lambs! Ex! Feel how sheap! Exex! His liver too is great value, a spatiality!

Exexex! COMMUNICATED.]” (*FW* 172.8-10)

აძოენ კრავნი ჩემნი! ეჰეი! დამწყსენ ცხოვარნი ჩემნი!
ეჰეჰეი! მისი ღვიძლი დიდად ფასობს, როგორი
განსასივრცულია! ეჰეჰეჰეი! განკვეთილია.

Although the current alphabet is *Mkhedruli*, a number of people are familiar with *Asomtavruli* letters. Another reason why the change in font can be justified is that the passage is an allusion to John 21:15-17, “Feed my lambs... Feed my sheep” and as the Georgian language would not have allowed to transfer all the “possible” meanings that Joyce had meant, because “wordplay” in Georgian would not have worked properly in this case, because “sheep” is *cxvari* (ცხვარი) and cheap – *iapi* (იაფი), so I decided to use the “Feed my lambs... Feed my sheep” as it appears in the Georgian translation of the Bible. Another difficulty is posed by the recurrence of the prefix “ex”, which is doubled and tripled after its first appearance. The “ex” is preparing the reader for the last word of the passage “communicated” giving it a negative connotation, but in Georgian “excommunicate” is *gankvetilia* (განკვეთილია) and writing “gan”, “gangan”, “gangangan” would have made absolutely no sense, that is why I used “ehei” (ეჰეი), an exclamation used by shepherds, which goes nicely with the allusion of “feeding the lambs and sheep”. And using the *Asomtavruli* letters at the end of the passage continues the general sense of antiquity that prevails in the translation.

What is your relationship to translation theories? Do you have a preference for any? Why?

With having no philological education, I do not have any kind of relationship to translation theories. They simply do not exist for me. I have never been taught them and I have always thought that translation is a kind of art and craft. It is something that you can either do or not. That is why I have never had any kind of interest in translation theories. I know how to do the job, and that is what matters the most.

Do you think any translation theory could be applicable to the *Finnegans Wake*?

As Senn put in one of his interviews, “In some odd way, I think it [*Finnegans Wake*] is even easier to translate because the normal kind of... criteria don’t apply. It’s futile to say, ‘but there’s a meaning you didn’t get’. Of course, there are many meanings you don’t get”.⁶ So I do not think that any translation theory could be applicable to the *Wake*. It is a book beyond all kind of logic or rules. When I was a little girl, I used to go to an Art School and my teacher used to tell me all the time “You cannot put the pencil in such a way”, “You cannot combine colours and graphics”, “Do not put your hand on the painting or it will get ruined” and many other rules, and I was never good at drawing, until one day

⁶ From “Interview with Fritz Senn”, by Vitor Alevato do Amaral. *Qorpus*, v.9 n. 3 dez 2019, p. 172. [Editors’ note.]

I sent every rule to hell and started painting the way I wanted. I have the same sense about Joyce and the *Wake*. As if Joyce had always been told the rules for novel writing and one day he simply discarded all of those rules and wrote the *Wake*. Therefore, no theory can be applicable to the *Wake*.

Do you think the Finnegans Wake translator can be considered a co-author of the book? Why?

As Senn suggested, “translations should be admired, not trusted”, meaning that each and every literary text is a mere interpretation of the translator. He stresses the same idea in “Transmutation in Disgress”, suggesting that “translation is inevitably based on preliminary interpretation: one must determine beforehand what a passage ‘means’ even if ‘meaning’ can never be defined. The question then becomes – which of the multiple interpretations to be preferred?”⁷. Hence, each new translation is somewhat a new approach to the text. Therefore, the task of the translator is not only to convert words from one language to another, but at the same time convey the meaning behind each word, which becomes rather tricky when dealing with *Finnegans Wake* and especially while translating it into the Georgian language.

The idea on the importance of interpretation can be traced in Finn Fordham’s book *Lots of Fun at Finnegans Wake* (Oxford University Press, 2007) where Fordham argues that “*Finnegans Wake* for Fritz Senn is what we do with it. But it is also what it does with us. We produce a *Wake* by the way we steer, but we also steer by the *Wake* that we produce”. Although it is arguable whether the translator should interpret or merely render the sentences from one language into another, Salman Rushdie with his *Imaginary Homelands* comes to one’s mind, where Rushdie suggests that “The word ‘translation’ comes, etymologically, from the Latin for ‘bearing across’. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling obstinately to the notion that something can also be gained.”

Hence, the translator becomes somehow the co-author of the *Wake*. You lose something, but at the same time the target language, culture and literature gains so much from the translation.

Can you talk about the inherent characteristics of the Georgian language and how was the encounter between Wakean language and Georgian?

⁷ From “Transmutation in Disgress”, by Fritz Senn, *James Joyce Quarterly*, vol. 47, no. 4, 2010, p. 550. [Interviewer’s note.]

Translating Joyce’s “*édition de ténèbres*” into Georgian is a rather hard and complicated task. Let’s have a look at several examples: one “normal” sentence on page 485 reads: “Are we speachin d’anglas landadge or are you sprakin sea Djoytsch?” (FW 485.12-13). Even with a basic knowledge of French and German the reader can understand what Joyce is implying, and thus when translating it either in French or German it is possible to render the wordplay. However, this wordplay gets lost no matter how creative and inventive a Georgian translator might be. In Georgian “speachin/sprakin” is *saubari/laparaki* (საუბარი, ლაპარაკი), “d’anglas” *inglisuri* (ინგლისური), “landadge” (land, language) *mitsa/ena* (მიწა, ენა), “Djoytsch” *germanuli* (გერმანული). What is more, “sea” on the one hand is “sea” and on the other refers to the German word “Sie”. To show another example, in the word “grandsumer” (FW 152.21), “sumer” can be understood as Sumerians as well as summer, whereas in Georgian Sumerian is *shumeri* (შუმერი) and summer *zapkhuli* (ზაფხული), and therefore the translators task is to find an adequate translation – or namely to invent a new word that will fit in Georgian. These are just two mere examples, whereas *Finnegans Wake* is full of such words, creating a nightmare for the Georgian translator.

The thing is that Georgian Language belongs to the Kartvelian languages, which does not belong to the Indo-European family. The Kartvelian language family consists of four closely related languages – Georgian, Svan, Megrelian (chiefly spoken in Northwest Georgia) and Laz (chiefly spoken along the Black Sea coast of Turkey, from Melyat, Rize, to the Georgian frontier) —, which form a dialect continuum. Thus, it is no wonder that Georgian grammar is remarkably different from those of European languages and has many distinct features, such as split ergativity and a polypersonal verb agreement system, which makes translating *Finnegans Wake* a nightmaze of “Catchecatche and couchamed!” (FW 502.28)

What makes the translation linguistically difficult into Georgian are the following topics:

1. Georgian grammar is remarkably different from those of European languages and has many distinct features, such as split ergativity and a polypersonal verb agreement system;
2. Georgian script also makes no distinction between upper and lower case;
3. in the case of the personal pronouns he/she/it, in Georgian there is only one equivalent, *is* (ის), without specifying the gender; and the same happens in the case of the possessive pronouns, where his/her/its equals to *misi* (მისი).

All those topics mentioned above play an important role in *Finnegans Wake* and one has to be rather creative in order to find a way out from this maze. The several

following examples in English and Georgian would serve better in illustrating the problems named above:

1. He lifts the lifewand and the dumb speak (*FW 195.5*)

ბიჭი ხელში იღებს სიცოცხლის კვერთხს და მუნჯი ლაპარაკს იწყებს.

Georgian is unable to specify gender, thus instead of “he” I had to write “lad”, so that the Georgian reader would see that it is a “he” who “lifts the lifewand”.

2. The Mookse and The Gripes. (*FW 152.15*)

ამბავი მელიისა და ყურძნის შესახებ.

მელია კუდაგრძელია სივრცეში დაკარგულია, თითქოს რომ ქვად ნაქცევია, ალბოელი ნიკოლაუსი ჰაჰანდრიად მოჰდა ვატიკანში, ლათინურად ქადაგებს, ქადაგებს და ღაღადებს, უინდემ ლუისი მარჯვნიდან აშკარად მისი მტერია და ყურძენუშკა დროში გაბნეული, ხეზე მიბნეული, ერეტიკული აზრებით, ბერძნულად რაღაც ბჟუტურობს, დუბლიდან გარბის, მარცნიდან თუ შეხედავ ჯიმი არის მარდი.

The classical fable by Aesop, *The Fox and the Grapes*, is retold in chapter VI of *Finnegans Wake*, but both the Fox and the Grapes are loaded with allusions: a) Mookse: fox, space, stone, bishop’s apron, Latin/Roman, right bank, Adrian IV, London, deaf, pope; moocow, mouse; b) Gripes (gripe, grasp, seizure, fast hold) + gripes (pinching and spasmodic pain in the intestines + spasmodic stomach cramps, constipation and diarrhoea, possibly the result of nervous tension, which had been Hitler’s curse since childhood and only grew more severe as he aged) + grapes, time, tree, handkerchief, Greek/Russian, left bank, Barbarossa, Dublin, blind, heretic.

In the Georgian translation one could not have simply put *Melia da Kurdzeni* (*მელია და ყურძენი*) and thus it needed to be accompanied by a small paragraph conveying all the possible meaning that Joyce used.

3. all **her** rillringlets shaking, rocks drops in **her** tachie, tramtokens in **her** hair, all waived to a point and then all inuendation.... (*FW 194.30-32*)

მდინარესავით დატალღული თმები აეწეწა, ჩანთა მხარზე ჩამოუკონწიალებია, აბრეშუმის ძაფები ჩაუმაგრებია თმებში, ყველა ერთ წერტილშია შეერთებული და შემდეგ იშლება....

Joyce extensively uses the repetition of “her” in this sentence, which I have omitted in the translation, because the description of the shaking “curled lock or tress of hair” gives the reader the sense that the author is talking about a female and it does not need to be highlighted (at least when one cannot render it stressing “her”, it is a better idea not to complicate the sentence).

4. “Shyr **she**’s nearly as bad**her** as **him herself**” (*FW 198.9*)

რა თქმა უნდა ისიც ისეთივე ცუდია, როგორც ეს თავის თავად

This sentence was much harder to translate than the previous example, because it is mainly based on pronouns, with she (female), her (female), him (male) and her (female), which cannot be merely transformed into Georgian, thus my choice in this case was to translate the contents of the sentence and what Joyce meant (or presumably what I think Joyce meant).

Did you try to bring Georgian culture into your translation? Can you give examples?

In a lecture held at Cornell University, on March 4, 1983 dealing with Walter Benjamin’s *The Task of the Translator*, Paul de Man argued, that “The translation belongs not to the life of the original, the original is already dead, but the translation belongs to the afterlife of the original, thus assuming and confirming the death of the original [...] translation also reveals the death of the original”⁸. The idea of “the death of the original” at a glance seems quite plausible, because sometimes translations are unable to convey the style or the depths of the original work, but at the same time a good translation becomes “an afterlife” of the original, enriching the culture of the translating country. Vakhtang Chelidze, Georgian literary critic and translator, in his article “About Translation” argues that “translated work becomes somewhat the ‘property’ of the target language, because it becomes an inseparable part of its literature”⁹. The same idea is explored by Benjamin, who viewed that “the task of the translator consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original”¹⁰.

⁸ From “‘Conclusions’ Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’”, by Paul De Man, *Yale French Studies*, March 4, no. 69, 1985, p. 38. [Editors’ note.]

⁹ From “About Translation”, by Vakhtang Chelidze apud Tamar Gelashvili, Transforming Shem into Shermadin (Some Difficulties of Translating Chapter VII of *Finnegans Wake*), in: International Conference JAMES JOYCE AND THE WORLD, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Tbilisi, 2020, p. 67. [Interviewer’s note.]

¹⁰ From “The Task of the Translator”, by Walter Benjamin, translated by Harry Zohn, *Illuminations: Essays and Reflections*, edited by Hannah Arendt, Schocken Books, 1968, p. 76. [Editors’ note].

Thus, my answer is YES. I tried to bring in Georgian Culture into my translation, because it would make the text more accessible for the Georgian readers. My task as a translator was not only to be a new chapter in the History of Translating Joyce, but to enhance the Georgian language, culture and literature as well. Moreover, while translating *Finnegans Wake*, the translator should not aim at conveying all the possible meanings that Joyce might have meant, but to interpret the text in such a way that it becomes understandable for the readers in the target language. As Joyce himself outlined “One should not pay any particular attention to the allusions to place names, historical events, literary happenings and personalities, but let the linguistic phenomenon affect one as such”.

For example, I have inserted some Georgian dialects, Aphorisms, extracts from Georgian writers’ poems or novels or short stories. It is arguable, whether I had the right or not, but I am pretty sure Joyce himself would have liked all the world-play that fit naturally and did not create a sense of artificiality.

Do you have a favourite part of the work? Can you comment on the reason and quote it?

A rather hard question, it is. I would say chapter VIII, because of its musicality and fluidity. Another reason why I love this part is because of the illustrations that I have done for this chapter. Moreover, it was the first chapter that I translated and printed as a separate book.

How was the reception of your translation by the general public and by the academy?

Unbelievably good. During the whole working process, I used to hold public readings of various extracts that I had been working on. I remember the first time I announced such a reading, I was quite sceptical, and my mom even joked there will be only three of us there: you, me and the translation. But to our amazement a lot of people showed up: students from various faculties, professors, writers, translators, even clergymen. They listened, had absolutely sincere and adequate reactions, and that was when I thought that I had been doing something right, when “normal” people suddenly started to understand *Finnegans Wake* in Georgian. I held many of such readings afterwards and it was always met with great interest. Of course, not everybody was in favour of me or my translation, some ‘established’ critics and literary figures were against “a young girl” translating *Finnegans Wake* and I even had harsh debates with them, but throughout the whole translation process there were more supporters and encouragers than jealous, angry, little men.

In this context, how is the research and reception not only of the *Finnegans Wake*, but also of the rest of Joyce’s work (*Bloomsday, incentives, etc.*)?

All of Joyce's works have been translated into Georgian, some even twice, as already noted. There is a Joyce Reading Group at Kutaisi State University under the supervision of Professor Eliso Pantskahava and a Joyce Reading Group at Tbilisi University under my supervision. There is a James Joyce Georgian Association, with Professor Irakli Tskhvediani being the President of the association.

We have been holding Bloomsday Celebrations for over 5 years already and we do hope to continue it in the future.

Are there other Finnegans Wake translations (excerpts, chapters etc.) into Georgian? Are there projects? Which Joyce books are translated?

There is no other *Wake* translation, but I intend to continue translating it.

Now we can proudly say that nearly all of Joyce's works have been translated into Georgian and that *Finnegans Wake* is a work in progress, which I do hope to continue as soon as I get either a grant or a scholarship.

Do you know translations of the Finnegans Wake to other languages? Which ones and what do you think of them?

Yes. First of all, Fritz [Senn] has most of them at the Zurich James Joyce Foundation and it is always a pleasure looking at other translations in various languages, even if you do not understand the language, I do think it is a rather enjoyable task.

My favourite one is the Italian Translation of *Finnegans Wake* by Enrico Terrinoni, whom I have met in Rome many times and with whom I have had a chance to talk a lot about Joyce, translation and other things.

I am also very fond of Dirce Waltrick do Amarante. I have read many articles by her about Joyce and translation, and despite not knowing the language I have always had the sense that her translation would have been a really enjoyable thing to read.

The Turkish translation of *Finnegans Wake* also seems quite interesting, in a sense that there are a great deal of references or allusions on Turkey, which in a sense would have made the task for the Turkish translator a bit easier.

I am really interested in the Chinese translation of *Finnegans Wake*, where the translator to re-create some of the sounds of the novel, had to create new Chinese characters — a notable hoop to jump through considering Chinese already has tens of thousands of characters.

I personally think that all those translations and the interest towards *Finnegans Wake* around the world is that everyone and every nation can find something for them in the book.

Moreover, as Amarante put it “translation always makes something new emerge from the text and brings to light aspects of interpretation, for we cannot translate without interpreting. To translate *Finnegans Wake* means working with interpretations. Choosing one interpretation and making it emerge, we often end up obscuring others. Translation also makes the text emerge as a mirage, because the original text is and is not there”¹¹.

What is your opinion on the translation of Finnegans Wake itself, which for a long time was considered by the critics as untranslatable?

George Steiner in *After Babel* talks about the “plurality of languages” and suggests that it “embodies a move away from unison and acceptance — the Gregorian homophonic — to the polyphonic, ultimately divergent fascination of manifold specificity. Each different tongue offers its own denial of determinism. ‘The world’, it says, ‘can be other’. Ambiguity, polysemy, opaqueness, the violation of grammatical and logical sequences, reciprocal incomprehensions, the capacity to lie these are not pathologies of language but the roots of its genius”¹². This plurality of languages makes the translation of *Finnegans Wake* at the same time a rather hard as well as a tricky task. The notion that *Finnegans Wake* is “untranslatable” has become some kind of a cliché in Joyce scholarship. Umberto Eco even claimed that *Finnegans Wake* is “pointless to translate”¹³ because, by virtue (or vice) of its multilingualism, it is already translated. Nevertheless, *Finnegans Wake* has been translated into numerous languages.

Translators of Joyce in general and particularly *Finnegans Wake* need to strive in particular against two tendencies that are apparent in the process of translation: the tendency to homogenise the source text, especially where the target language is present as an embedded language within the source text¹⁴, and the tendency to correct ‘errors’ in the source text.

As Fritz Senn notes, “apparent flaws are ironed out in translations; arrangements become more orderly. [...] Errors are prone to being inertly rectified”. Therefore, we can argue that to correct is to homogenise.¹⁵

¹¹ From FINNEGANS WAKE: A Tentative Crossing in Portuguese....., by Dirce Waltrick do Amarante. Available at: <https://tinyurl.com/mehpmmnh>. Accessed in: 15 July 2024. [Interviewer’s note]

¹² From *After Babel: Aspects of Language and Translation*, by George Steiner, Oxford UP, 1976, p. 234-235. [Editors’ note.]

¹³ From *Experiences in Translation*, by Umberto Eco, Toronto University Press, 2001, p. 108. [Interviewer’s note.]

¹⁴ From *Multilingualism and Translation*, by Rainie Grutman, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, ed. Mona Baker and Kirsten Malmkjaer, London: Routledge, 1998, p. 160 [Interviewer’s note.]

¹⁵ From “Transmutation in Disgress”, by Fritz Senn, *James Joyce Quarterly*, vol. 47, no. 4, 2010, p. 537. [Interviewer’s note.]

After bringing HCE and ALP to life in Georgia, what will be your next steps in the Joycean chaosmos?

Currently I have applied for a grant at Shota Rustaveli National Science Foundation entitled *Political Discourse in Irish Modernist and Post-Modernist Literature (James Joyce, Flann O'Brien, Frank McGuinness)*, and if I get it, it will enable me to do my research on this topic, go to various research centres and publish a monograph. So let's see what the future holds.

Interview with Mario Murgia

Vitor Alevato do Amaral¹
Universidade Federal Fluminense



Mario Murgia

*Is *Dublineses* a collective or a collaborative translation, in other words, did each translator work independently or did the seven translators work as a team? If collective, was there any instruction or guideline that the translators must follow? If collaborative, how did the teamwork evolve?*

Dublineses was a collaborative translation from beginning to end. Each translator would provide a first draft that would then be read by the rest of the members of the Translation Seminar. Then, after a series of careful readings, each member of the seminar would give their opinions, recommendations, and corrections to their colleagues, who in turn would accept or reject everyone else's comments according to their own vision of the translational process. All translators were required to turn in a finalised version, which would then be re-read by the Seminar as a group. This series of readings, corrections, and

¹ Professor de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras Modernas da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: vitoramaral@id.uff.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7838-5965>

re-readings ensured a comprehensive and detailed interpretation and versioning of each one of the short stories, individually, and Joyce's *Dubliners* as a narrative continuum.

Dublinesees was an initiative of the Permanent Literary Translation Seminar. Tell us about it.

The *Seminario Permanente de Traducción Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM* (Continuing Seminar of Literary Translation at the School of Philosophy and Literature, UNAM) has been taking on significant translation projects for over 25 years. The group is comprised of scholars, poets, writers, and translators who are interested in disseminating influential works of literature among readers and audiences in Mexico and the rest of Spanish-speaking America. Its members are Flora Botton-Burlá, Charlotte Broad, Eva Cruz Yáñez, Marina Fe, Mónica Mansour, Mario Murgia, and Federico Patán. Prose and poetry works by salient writers from the US, Great Britain, Ireland, Anglophone Africa, and other English-speaking nations and regions of the world have been translated by the Seminar over the past three decades.

Did the translation have a specific purpose or a specific target?

In the case of *Dublinesees*, the Seminar decided to translate Joyce's famous collection of short stories because, even though the volume had been translated in Argentina, Cuba, and Spain, there existed no Mexican translations of it. Mexico is the country with the largest number of Spanish-speakers in the world, and we thought that a pivotal work of literature like *Dubliners* would be worthwhile versioning in the linguistic register of Mexico, for Mexicans, and possibly for other readerships who might consider that country a translation hub in the contemporary Spanish-speaking world.

How does Dublinesees distinguish itself from the other Spanish-language translations?

A few weeks after *Dublinesees* finally saw the light of day, a book review titled 'Dublinesees sin gilipollas' came out in an on-line literary magazine. A rough English translation of the title would be 'Dubliners without Wankers.' 'Gilipollas' is an Ibero-Spanish derogatory term that does not really make much sense outside of Spain. As can be guessed, the reviewer perceived what the main purpose of *Dublinesees* actually was—to present a translation of Joyce that would eventually break from the widespread canon of Ibero-Spanish translation, while it also retained a high level of understanding for speakers of other varieties of the Spanish language across the Americas. Also, new generations of readers always seem to need new translations of seminal literary works. *Dublinesees* hopefully intends to fulfill that need in Joyce's case.

You translated “The Sisters”, “An Encounter”, and “Counterparts”. Could you comment on at least one particularly challenging part in each short story?

The main challenge in translating all of those three stories was to keep them as descriptive and suggestive as they are in English without unwillingly overexplaining specific situations, contexts, or attitudes on the part of the main characters. As we all know, all of those stories take place, fictionally, in Dublin at the turn of the 20th century, which might make them appear significantly foreign for Latin American audiences. In this sense, it was difficult for us to maintain a decent degree of ‘recognisability’ or rapport between characters and readers with regard to their special circumstances. This is particularly true of ‘The Sisters,’ where it was imperative to maintain an ominous sense of secrecy and moral ambiguity. In the case of ‘Counterparts,’ it was complicated to mark a difference between the registers of adult characters and the plaintive, profoundly painful turn of phrase of the child appearing almost at the end of the story. Joyce is a master of ventriloquy, and oftentimes—especially in *Dubliners*, where very young characters play central roles—the age gap that manifests itself through language and characterization can be hard to replicate, or even imitate, in translation. The same can be said about ‘An Encounter,’ where an added difficulty is the narrator’s point of view—here the narrative voice explores a distant past that is mediated by the inevitability of growing up in an environment of both ambiguous morality and social stagnation. Of course, Joyce’s decidedly local, highly idiosyncratic, and somewhat outdated vocabulary can be a true challenge when it comes down to trying to find equally evocative terms or allusions in (Mexican) Spanish.

You translated “An Encounter” with Flora Botton-Burlá. How was translating à quatre mains?

Translating with Flora Botton-Burlá was an absolute delight, in the sense that we were there for each other whenever there was a need to interpret or even re-interpret certain passages, turns of phrase, allusions, or even single words or expressions. Not surprisingly, four eyes can see better than a mere two. We spent together every single minute of the translational process. The exchange of impressions, ideas, experiences, and linguistic possibilities made whole enterprise not only more enjoyable but also highly efficient, both in terms of timing and versioning. By the mid-second paragraph of the short story, we already were able to end each other’s translated sentences. Literally.

Did you read or consult with other translations of Dubliners in any language?

Personally, I did not resort to any other Spanish translations while conducting my own. I wanted to keep myself from being overtly influenced by the great writers and translators who

has preceded me in the task of reinterpreting and rewriting *Dubliners*. It was only after I had finished translating the stories I had chosen that I read Guillermo Cabrera Infante's Cuban version, very attentively, to see how far off the mark I had wandered. Luckily, and for the most part, our divergences were almost exclusively linguistic rather than interpretive.

What is the importance of a Mexican translation of Dubliners?

If there is any true importance to *Dublinese*s, that is for its readers to decide. I would like to think, however, that our translation has been a peculiar contribution to the international Joycean canon in terms of the renewed, refreshed readings the volume may inspire. Every new translation of a 'classical' or 'canonical' work of literature will undoubtedly attract the attention of readerships who are willing to explore alternative possibilities for well-known, well-loved (or even much-hated) authors and texts. Let us hope that *Dublinese*s will not be the exception.

In the "Note on the translation", Rafael Vargas rebukes the Argentinianisms used by Óscar Muslera and the Cubanisms used by Guillermo Cabrera-Infante in their translations. By contrast, he praises the Mexican Dublinese for "having as few localisms as possible" and "being free from any foreign accent". But a Mexican translation deprived of any Mexicanism would be Un-Mexican, would it not? And a translation free from foreignness runs the risk of flattening one of the most noticeable characteristics in Dubliners: Joyce's "foreign" English, does it not? Were the translators trying to achieve a standard-Spanish translation?

We all have accents. No translator is ever free from his accent, just like no author can ever claim that he or she is linguistically or literarily neutral. Neutrality is an impossibility, at least in the realm of translation, and happily so. As 'neutral' as *Dublinese*s may sound, I am sure that there is still a Mexican whiff to its linguistic arrangement. When in 'A Little Cloud,' or 'Una nubecita,' Ignatius Gallagher says 'Yo tomo el mío derecho' [I take mine straight], referring to the way he drinks his whisky, I am sure he sounds at least half-Mexican. The same goes for Mr Bell in 'A Mother,' or 'Una Madre,' when he shouts '¡Chócalas!' (or 'Shake!'—a hand, that is). I take Muslera's comments as a compliment, however, because he has acknowledged the Seminario's efforts to reach a wider readership while still retaining a certain degree of local flavour. I would like to think that have rendered Joyce a discretely-local-yet-highly-recognisable dweller of the wide and varied Hispanosphere.

Entrevista com Sam Slote

Victor Fermino da Silva¹
Universidade de São Paulo



Sam Slote

Nesta entrevista, Sam Slote, professor do Departamento de Inglês e codiretor da pós-graduação em Literatura Irlandesa no Trinity College Dublin, responde a perguntas sobre o legado joyciano dentro e fora da sala de aula. Slote concentra sua pesquisa em Modernismos de James Joyce e de Samuel Beckett. Além de livros sobre Joyce, já publicou obras sobre Nabokov, Woolf, Proust, Borges, Mallarmé, Dante e Elvis. Em 2022, no centenário da publicação de *Ulysses*, Slote publicou, com Marc A. Mamigonian (diretor da National Association for Armenian Studies and Research) e John Turner (pesquisador da Brandeis University com diversos artigos publicados na *James Joyce Quarterly*), *Annotations to James Joyce's Ulysses*, um livro de notas para a leitura do romance de Joyce que vem a complementar e, em alguns casos, corrigir, o clássico *Ulysses Annotated*, de Don Gifford.

A entrevista foi realizada no dia 2 de novembro de 2023, dentro do Trinity College Dublin, como parte da pesquisa de doutorado-sanduiche no Trinity College de Victor Fermino da Silva.

[Link para a entrevista](#)

¹ Bacharel em Jornalismo e mestre em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: vitoramaral@id.uff.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6112-0936>

Interview with Sam Slote

Victor Fermino da Silva²
Universidade de São Paulo

In this interview, Sam Slote, professor in the English Department and co-director of the postgraduate course in Irish Literature at Trinity College Dublin, answers questions about the Joycean legacy inside and outside the classroom. Slote focuses his research on Modernisms by James Joyce and Samuel Beckett. In addition to books about Joyce, he has published works on Nabokov, Woolf, Proust, Borges, Mallarmé, Dante and Elvis. In 2022, on the centenary of the publication of *Ulysses*, Slote published, with Marc A. Mamigonian (director of the National Association for Armenian Studies and Research) and John Turner (researcher at Brandeis University with several previous publications in the *James Joyce Quarterly*), *Annotations to James Joyce's Ulysses*, a book of notes for reading Joyce's novel that complements and, in some cases, corrects the classic *Ulysses Annotated*, by Don Gifford.

The interview was carried out on November 2, 2023, within Trinity College Dublin, as part of Victor Fermino da Silva's sandwich doctoral research at Trinity College.

[Link to the interview](#)

² Graduated in Journalism and earned a Master's degree in Communication from the Universidade Metodista de São Paulo (UMESP); PhD candidate in Education at the Universidade de São Paulo (USP). E-mail: vitoramaral@id.uff.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6112-0936>

