



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**A TEORIA DA EPIFANIA E SEUS ECOS EM FINNEGANS WAKE: A PALAVRA
EM LATÊNCIA E O GESTO DA TRADUÇÃO**

LEIDE DAIANE DE ALMEIDA OLIVEIRA

ORIENTADORA: PROFESSORA Dr^a. DIRCE WALTRICK DO AMARANTE

COORIENTADORA: PROFESSORA Dr^a. MARIA RITA DRUMOND VIANA

LINHA DE PESQUISA: Teoria, crítica e história da tradução

Florianópolis
2020

Leide Daiane de Almeida Oliveira

**A TEORIA DA EPIFANIA E SEUS ECOS EM FINNEGANS WAKE: A PALAVRA
EM LATÊNCIA E O GESTO DA TRADUÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Dirce Waltrick do Amarante

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Rita Drumond Viana

Florianópolis
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Oliveira, Leide Daiane de Almeida
A TEORIA DA EPIFANIA E SEUS ECOS EM FINNEGANS WAKE: A
PALAVRA EM LATÊNCIA E O GESTO DA TRADUÇÃO / Leide Daiane
de Almeida Oliveira ; orientador, Dirce Waltrick do
Amarante, coorientador, Maria Rita Drumond Viana, 2020.
197 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução literária, James
Joyce, Finnegans Wake, Estudos irlandeses. I. Waltrick do
Amarante , Dirce. II. Drumond Viana, Maria Rita. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

LEIDE DAIANE DE ALMEIDA OLIVEIRA

**A TEORIA DA EPIFANIA E SEUS ECOS EM FINNEGANS WAKE: A PALAVRA
EM LATÊNCIA E O GESTO DA TRADUÇÃO**

O presente trabalho em nível de doutorado foi
avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos
seguintes membros:

Prof. Dr. Vitor Alevato do Amaral
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof.^a Dr.^a Aurora Fornoni Bernardini
Universidade de São Paulo (USP)

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de
conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de
doutora em Estudos da Tradução.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Orientadora

Florianópolis, 2020.

Para dona Valmir

AGRADECIMENTOS

Sou profundamente grata a todas as pessoas que me apoiaram quando decidi embarcar no meu “*bateau ivre*” e navegar por um rio que mudou de curso diversas vezes, me levando aos lugares mais inesperados e me proporcionando experiências intensas. Tenho um enorme sentimento de gratidão a todas as pessoas que contribuíram não apenas para minha formação acadêmica, mas também aquelas que me presentearam com amizade e presença. São inúmeros os meus agradecimentos. Menciono alguns:

À minha orientadora, Prof.^a Dirce Waltrick do Amarante, pela confiança a mim depositada e pela importante sugestão de mudança de corpus que mudou os rumos da tese. Agradeço também por me incluir em diversos projetos que me fizeram aprender muito e amadurecer enquanto pesquisadora e, entre outras coisas, por seu tratamento sempre afetuoso.

À minha coorientadora, Prof.^a Maria Rita Drumond Viana, pelas leituras atentas e indispensáveis. Pelos diversos comentários, questionamentos e elogios (eles fizeram muita diferença e me deram ânimo para seguir escrevendo). Por toda ajuda e apoio no processo de seleção para o doutorado sanduíche e outras seleções, e por fazer a diferença nos rumos da minha vida acadêmica desde que começou a me orientar no mestrado.

Ao Prof. Sérgio Medeiros, que me acompanhou como orientador até um pouco depois da qualificação e com quem tive o prazer de fazer os estágios de docência. Agradeço também pelas disciplinas ministradas e por sua sensibilidade no trato do texto literário.

À minha orientadora na University College Dublin, Prof.^a Anne Fogarty, pelas importantes indicações de leitura, pelas diversas conversas sobre a tese e sobre a vida, e principalmente por sua disponibilidade e gentileza que me tocaram profundamente durante minha estadia na Irlanda.

À Prof.^a Teresa Caneda-Cabrera, que tive o prazer de conhecer na UCD, com quem aprendi muitíssimo durante suas palestras e depois em nossas conversas pelos cafés de Dublin.

À Prof.^a Rosario Lázaro Igoa, pela sua maravilhosa leitura e comentários durante a banca de qualificação da tese, por sua amizade e por sua generosidade intelectual que sempre me inspirou muito.

À Prof.^a Martha Pulido, também pela sua participação na banca de qualificação e por nos presentear com disciplinas incríveis durante o doutorado.

À International James Joyce Foundation, pela bolsa concedida a mim para participar do Simpósio Internacional de James Joyce que ocorreu em 2019, no México.

Ao Prof. Vincent Cheng por seus comentários valiosos sobre meu trabalho durante o Simpósio de Joyce no México, por sua simpatia e cordialidade e principalmente por seu caro trabalho crítico sobre a obra de Joyce, que tanto me fez refletir durante a escrita da tese.

Ao Prof. Vitor Alevato do Amaral, por gentilmente aceitar participar da minha banca de defesa e por ser um dos joyceanos mais ativos e inspiradores do Brasil atualmente.

Às professoras Andréia Guerini e Aurora Bernardini também pela gentileza de aceitarem o convite para participar da banca de defesa.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante o doutorado e pela bolsa PDSE para a realização do doutorado sanduíche.

À minha família, principalmente à minha mãe, a pessoa mais inteligente e sensata que conheço, que sempre me apoiou em todas as minhas decisões; e à minha irmã, Denise Oliveira, que transforma tudo em poesia.

Ao meu marido, Vincent Reinbold, pelo apoio incondicional e todo entusiasmo em relação a tudo que faço. Agradeço por ser tão compreensivo e me ajudar a suportar a distância física que esse período nos impôs, e por tudo mais que nem consigo expressar com palavras.

À Daniela Stoll, com quem tive o privilégio de compartilhar uma casa, uma estante e muitas alegrias. Agradeço pelo amor, pela amizade, pelo aprendizado diário, pela leveza e lindeza de todos os dias. Agradeço por ter lido a minha tese mesmo já sendo escritora famosa e indicada a um dos melhores prêmios literários do Brasil.

À Naylane Araújo, pela amizade, pelo apoio, pelas conversas, pela parceria e por tudo que compartilhamos durante todos esses anos.

À Mariana Hilgert (Namour), por ser uma pessoa-sol e ter me ensinado muito sobre estado de presença e sobre outras formas de olhar e estar no mundo.

À Elisani Bastos e ao Enrique Muriel, pela amizade tão bonita e sincera, por serem um porto seguro nas mais diversas situações, por todos os almoços de domingo, por tudo que compartilhamos.

À Dóris Lutz, por nossas longas conversas, nossas caminhadas, por todas as palavras de apoio e força, por todas as aventuras que vivemos.

Ao Paulo Pappen, pela leitura e revisão do texto para a qualificação e pela amizade ao longo desse percurso.

À Iaiá, que apesar de ter chegado já no finzinho dessa viagem chamada tese, já até me ofereceu um rim quando achei que o meu estava perdido.

A todos os professores e colegas do doutorado, em especial à Larissa Ceres Lagos, pelas diversas parcerias em oficinas, minicursos, traduções, etc., que envolviam a obra de Joyce e de Beckett.

Ao Joyce, pelo abalo sísmico causado em minha vida desde que apareceu nela.

Aos governos do PT, nas pessoas de Lula e Dilma, que ajudaram a tornar possível que uma mulher nordestina, filha de pais lavradores e sem educação formal, se tornasse doutora.

Quem, como Aristóteles, demanda o fim, despreza o acessório, nivela paisagens, centra o secundário no essencial. A circularidade viconiana, ao contrário, energia do *Finnegans Wake* derruba marcos, apaga fronteiras, confunde ninharias e relevâncias, embaralha tempos, mistura acontecimentos, dissolve cristalizações elaboradas na vigília em Construções oníricas, aniquila vínculos causais, abre buracos, anunciam abismos, vivências encadeadas esplendem no banal. Sequências não-teleológicas despertam o que a seleção enobrecida despreza. Desejos realizados em onirodédalos afrontam determinações da natureza. A lição dos sonhos ativa fluxos, anima associações livres, rompe cadeias, poetiza a vida.

Donaldo Schüler (2019, p. 49)

Creio que *FW* seja ainda mais fácil de se traduzir porque os... critérios normais não se aplicam a ele. É perda de tempo dizer: “mas tem um sentido que você perdeu”. Óbvio, há muitos sentidos que perdemos. Por outro lado, em uma obra mais comum podemos culpar o tradutor por não ter mantido algum sentido com alguma exatidão. Mas, em *FW*, os limites são outros. Quando se tem alguma ideia que dê vida à tradução, deve-se usá-la. Será diferente, mas com efeito similar. Então, creio que ela deva ser mais orientada ao efeito.

Fritz Senn (2019, p. 177)

RESUMO

A noção de epifania – que James Joyce (1882-1941), aos seus moldes, tanto transformou em uma teoria como passou a fazer pequenos registros de situações do cotidiano e chamá-los de epifanias – teve um papel fundador no sentido de convencer seu autor de sua vocação para a escrita. Nossa hipótese é que, embora a teoria da epifania tenha sido elaborada em um trabalho da juventude, ela pode ser percebida em *Finnegans Wake* no modo como Joyce lida com determinadas criações linguísticas. O trabalho de artífice da palavra que Joyce realiza em seu último romance remonta aos argumentos, em *Stephen Hero*, sobre como um objeto pode chegar à epifania. Como muitas palavras em *Finnegans Wake* são, por vezes, tratadas como objetos, os leitores e leitoras, munidos de novas noções sobre leitura e com os sentidos preparados para receber a obra, podem testemunhar o processo de epifanização das palavras. Assim, o objetivo principal dessa tese foi realizar a tradução comentada do capítulo I.5 de *Finnegans Wake*, conhecido como “Mamafesta” ou “capítulo da galinha”, utilizando como suporte, entre outras coisas, a teoria da epifania. Além das questões teóricas sobre tradução presentes nesta tese, dedicamos a seção dos comentários de tradução principalmente ao que nomeamos de “palavras epifanizadas”. Como *Finnegans Wake* é, em diversos sentidos, como procuramos argumentar ao longo dessa tese, uma obra política, em nossa tradução tentamos contemplar também esse aspecto.

Palavras-chave: Tradução Literária. *Finnegans Wake*. *Stephen Hero*. James Joyce. Teoria da Epifania.

ABSTRACT

The notion of epiphany - which James Joyce (1882-1941), in his own way, both turned into a theory and made short sketches of everyday situations and called them epiphanies - played a founding role in convincing its author of his vocation for writing. Our hypothesis is that although the theory of epiphany was elaborated in an earlier work, it can be seen in *Finnegans Wake* in the way Joyce deals with certain linguistic creations. Joyce's word-making work in his latest novel goes back to *Stephen Hero*'s arguments about how an object can reach an epiphany. Since many words in *Finnegans Wake* are sometimes treated as objects; readers, mindful of new notions of reading and with the senses prepared to receive the work, can testify to the process of epiphanization of words. Since the main objective of this dissertation was to analyze if and how the theory of epiphany was presented in *Finnegans Wake* - to think about the question of translation from this relation, the fourth and fifth chapters are devoted to the question of translation in different prospects. In addition to the theoretical translation questions in this work, we have completed the full translation of *Finnegans Wake* chapter I.5, known as "Mamafesta" or "the Hen Chapter" and devoted the translation commentary section mainly to what we call "epiphanized words". As *Finnegans Wake* is, in many ways, as we have tried to argue throughout this dissertation, a political work, in our translation we have tried to contemplate this aspect as well.

Keywords: Literary Translation. *Finnegans Wake*. *Stephen Hero*. James Joyce. Theory of Epiphany.

LISTA DE FIGURAS

Figure 1 - Portrait of James Joyce, por Constantin Brancusi, do livro Three Fragments from Work in Progress, de James Joyce (Paris: The Black and Sun Press, 1929).....	76
Figure 2 – Portrait of James Joyce, Constantin Brancusi, Paris, 1929.....	77
Figure 3 - Símbolo de James Joyce, Constantin Brancusi, Paris, 1929.....	78
Figure 4 - Primeira edição de Our Exagmination, 1929.....	89

SUMÁRIO

PREFÁCIO	8
1. INTRODUÇÃO	15
2. “HOW CULIOUS AN EPIPHANY!”: A TEORIA DA EPIFANIA JOYCEANA E SEUS DESDOBRAMENTOS	32
2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA NOÇÃO DE EPIFANIA NA OBRA DE JOYCE	32
2.2. A FORMAÇÃO INTELLECTUAL DE JOYCE E AS RESSONÂNCIAS EM SUA OBRA	42
2.3. “ESTABLISHING THE IDENTITIES IN THE WRITER COMPLEXUS”: JAMES JOYCE E A CRÍTICA LITERÁRIA.....	48
3. “IN LASHONS OF LANGUAGES”: A LINGUAGEM EM FINNEGANS WAKE	63
3.1. DOS PRIMEIROS PASSOS AO GRANDE VOO LITERÁRIO	63
3.2. A LINGUAGEM E A LEITURA DE <i>FINNEGANS WAKE</i>	73
3.3. <i>FINNEGANS WAKE</i> : CONTEXTO DE ESCRITA, PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO	83
3.3.1. Capítulo I.5: manifesto, capítulo da galinha ou a exposição da sua teoria estética?.....	92
4. “TRADUCED INTO JINGLISH JANGLAGE”: FINNEGANS WAKE, TRADUÇÃO E TEORIA DA TRADUÇÃO	95
4.1. <i>FINNEGANS WAKE</i> , TRADUÇÃO E TEORIA DA TRADUÇÃO	95
4.2. AS TRADUÇÕES DE FINNEGANS WAKE NO BRASIL	106
5. “WE NEED THE LOAN OF A LENS TO SEE AS MUCH AS THE HEN SAW”: PROPOSTA DE TRADUÇÃO COMO EPIFANIZAÇÃO	124
5.1. FINNEGANS WAKE: CAPÍTULO I.5	125
5.2. A PICOTA FAZ PICOTES NO PAPEL: COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO.....	170
5.2.1. Palavras epifanizadas do primeiro grupo: palavras dicionarizadas com sentido sonoro .	171
5.2.2. Palavras epifanizadas do segundo grupo: palavras não dicionarizadas com sentido sonoro	176
5.2.3. As palavras epifanizadas e as aliteraões.....	179
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	189

PREFÁCIO

Conforme o processo de escrita desta tese foi chegando ao final, uma forte inquietação começou a surgir. Instaurou-se um mal-estar que tinha relação direta com determinadas ausências. O que fazer com o que não encontrou espaço de expressão dentro da formalidade da escrita acadêmica? O que fazer com o que recusa ser escrito em plural majestático, o espantinho da pessoalidade? Para abrandar um pouco essa aflição, acotovelo este espaço, como uma espécie de grande nota de rodapé, no qual utilizarei a primeira pessoa do singular para escrever, ainda que brevemente, sobre a minha trajetória e meu primeiro contato com a obra de James Joyce.

Nasci em um Brasil completamente diferente daquele onde fiz o mestrado e o doutorado. Quando cheguei à Florianópolis, em 2013, para fazer uma disciplina isolada, o verde da cidade me encantou. Estava acostumada com a paisagem característica da caatinga, dada a localização da minha cidade natal, Conceição do Coité, no sertão da Bahia. Das diferenças que notei entre os dois estados, as econômicas – e, conseqüentemente, as educacionais – foram as que mais me impressionaram. Quase todos/as os/as colegas do mestrado e do doutorado – além dos amigos e amigas que conheci no meio não acadêmico – eram filhos e filhas de pais que tinham cursado, pelo menos, o ensino superior. Cada vez que alguém dizia que a mãe era professora universitária, que o pai era médico, ou que os pais tinham feito doutorado, eu ficava boquiaberta.

Meus pais quase não tiveram acesso à educação formal. Minha mãe aprendeu o alfabeto na infância, e quando já era adolescente, teve aulas com outra adolescente, que tinha estudado até a “quinta série” (sexto ano) do ensino fundamental. O período de aprendizado formal para a minha mãe durou muito pouco, o suficiente para aprender a assinar o próprio nome e ler palavras simples. Naquela época, o trabalho na lavoura, para os que viviam na zona rural, impunha-se. Meu pai, com um histórico escolar semelhante ao de minha mãe, diz ter estudado até a “terceira série” (quarto ano). Apesar da pouca escolaridade, meus dois irmãos, minha irmã e eu fomos ensinados, desde cedo, que era importante “aprender a letchura”, mas as condições nem sempre foram favoráveis.

Crescemos em uma casa sem livros e quase sem mobília. Certa vez, recebi uma doação de livros, talvez por volta dos meus quinze anos. Entre os livros que me foram doados, havia uma edição de *Dublinenses*, de 1984, na tradução de Hamilton Trevisan. A capa da edição trazia uma imagem antiga da rua *O’Connell*, na altura da ponte sobre o rio

Liffey, em *Dublin*. Li os contos sem saber quem era seu autor. Também nesse mesmo período, uma pessoa querida me ofereceu uma bolsa de estudos para que eu pudesse estudar inglês. Quando ingressei no curso, sem nenhum conhecimento prévio da língua, exceto algumas noções do verbo *to be*, me dediquei fervorosamente ao aprendizado do idioma. Sem método ou outros materiais de apoio, confiei no exercício da tradução; traduzia toda e qualquer palavra desconhecida que encontrava em meu livro. Graças a essa possibilidade de estudar uma língua estrangeira – que se iniciou quando eu estava no último ano do ensino fundamental – depois de terminar o ensino médio, em 2004, prestei vestibular para letras-inglês, um dos três cursos oferecidos pelo campus XIV, da Universidade do Estado da Bahia, em minha cidade.

Na minha primeira aula de literatura inglesa, perguntei à minha professora se durante a disciplina leríamos James Joyce (suspeito que minha pergunta tenha sido motivada apenas por eu ter o livro). Me recordo vividamente da sua reação. Ela jogou a cabeça para trás numa gargalhada e me disse o seguinte: “Minha filha, James Joyce é muito difícil”. Talvez naquele mesmo dia eu tenha passado na biblioteca no fim da aula para pegar emprestada uma edição de *Um retrato do artista quando jovem*. O romance me tocou fortemente. Na época, me identifiquei muito com o personagem principal, Stephen Dedalus, atormentado pelo medo do inferno e também tentando se desvencilhar da religião.

No momento da escrita do trabalho de conclusão de curso, escolhi falar sobre o modernismo inglês em *Um retrato*, guiada pelo entusiasmo e por uma parca noção sobre pesquisa. Terminei a graduação e continuei trabalhando como professora (comecei a dar aulas de inglês aproximadamente dois anos depois de ter a minha primeira aula). Nessa época, não considerava a ideia de fazer um mestrado. Inclusive, a maioria dos professores da minha graduação tinha apenas especialização. Foi o que fiz também em seguida, uma especialização em educação a distância oferecida pela UNEB, juntamente com a Universidade Aberta do Brasil (UAB). Nada de James Joyce durante os dois anos de especialização. Depois, resolvi fazer uma graduação em Filosofia, na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Foram dois anos de viagens diárias e dúvidas sobre a mudança de área.

Numa tarde, enquanto lia trechos da *Suma Teológica*, de Tomás de Aquino, para fazer uma prova de filosofia medieval, recebi uma ligação de um ex-professor da graduação, Roberto Bueno, que nesse período estava fazendo o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Inglês (PPGI), na UFSC. Ele me ligou para falar sobre o programa e oferecer

apoio logístico caso eu me interessasse em fazer a seleção (assim como o fez com vários outros alunos e alunas). Depois de refletir por algumas semanas, pedi demissão dos cursos de idiomas onde trabalhava e interrompi a graduação em filosofia. A princípio, ingressei no PPGI com uma matrícula em disciplina isolada, em agosto de 2013. Para a seleção, propus um projeto na área de literatura e cinema, meu objeto de estudo seria *Um retrato*. No entanto, algumas circunstâncias me desviaram desse caminho. Não pude ser orientada pela professora que trabalhava com cinema, e por isso precisava pensar em um novo tema de pesquisa. Já como aluna do mestrado, comecei um projeto do zero, sobre a poesia de W.B. Yeats. Felizmente encontrei professores incríveis como José Roberto O’Shea, que foi de uma generosidade inenarrável. Pelo intermédio dele, entrei em contato com Beatriz Kopschitz Bastos, que trouxe, de São Paulo para Florianópolis, diversos livros que foram indispensáveis para o delineamento da minha pesquisa. O professor O’Shea também intermediou o meu contato com a professora Maria Rita Drumond Viana, que tinha uma longa trajetória de pesquisa sobre a obra de Yeats, e que se tornou a minha coorientadora.

Um pouco antes de terminar o mestrado, comecei a considerar a possibilidade de fazer o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), principalmente porque sabia que no programa havia uma pesquisadora da obra de Joyce, a professora Dirce Waltrick do Amarante, minha atual orientadora. Escrevi um projeto que tinha, entre seus objetivos, realizar a tradução de *Um retrato*, mas fui persuadida a trocar meu objeto por uma obra anterior, por isso, voltei a minha atenção para as epifanias, não a teoria, nessa altura, mas os registros de situações do cotidiano que o próprio Joyce apelidou de epifanias. Estive concentrada na tradução das epifanias até que minha orientadora ofereceu uma disciplina sobre *Finnegans Wake*, que mudou quase que completamente o rumo da minha pesquisa. A disciplina era semelhante a uma oficina de tradução, desde o primeiro dia já começamos a traduzir, ao final de três ou quatro horas, tínhamos uma ou duas linhas traduzidas. Nossa atenção estava voltada para o primeiro capítulo, e tínhamos a ambição de realizar, coletivamente, a tradução do capítulo completo até o final do semestre. Não alcançamos o objetivo, mas eu já estava completamente envolvida e demonstrei intenção de dar continuidade à tradução. Diante do meu entusiasmo, a professora Dirce sugeriu a mudança do meu objeto da pesquisa. Sugeriu ainda que déssemos (Giovanna, Larissa e eu) uma oficina de tradução de *Finnegans Wake* na Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, como parte da programação das comemorações do *Bloomsday*. Até a qualificação da tese, eu me dediquei a traduzir e a escrutinar o primeiro capítulo de

Finnegans Wake, porém, outras circunstâncias me levaram a dar continuidade à pesquisa tendo como objeto o quinto capítulo.

Quando vi pela primeira vez a imagem de uma das principais ruas de Dublin, na capa da minha edição de *Dublinenses*, não imaginei que, anos mais tarde, essa rua passaria a fazer parte do meu cotidiano. Fiz seis meses de pesquisa na Irlanda, graças à bolsa PDSE (Programa de Doutorado Sanduíche), concedida pela CAPES. Durante esse período, pude frequentar a mesma universidade na qual Joyce fez sua graduação, a *University College Dublin (UCD)*, a Biblioteca Nacional, onde passava a maior parte do seu tempo, além de andar pelas ruas e visitar os estabelecimentos que aparecem em seus livros, como a farmácia *Sweny*, na qual Leopold Bloom compra um sabonete de limão para sua esposa, Molly, em *Ulysses*. A antiga farmácia continua a vender os sabonetes de limão, mas agora é dedicada exclusivamente a Joyce e aos joyceanos, com uma programação diária de sessões de leitura de *Ulysses* e *Finnegans Wake* nas mais diversas línguas.

Na *UCD*, fui orientada pela professora Anne Fogarty, diretora do *UCD Research Centre for James Joyce Studies* (Centro de Pesquisa dos estudos de James Joyce da *UCD*), uma das pesquisadoras mais importantes da área. Meu contato inicial com a professora Fogarty foi intermediado pela minha coorientadora, Maria Rita Drumond Viana, que foi uma figura chave no processo. Quando tive dúvidas sobre a viabilidade da candidatura, por conta do curto prazo para escrever o projeto e organizar a documentação, ela me disse que a gente podia perder noites, mas não um edital. Principalmente no momento dramático que a política brasileira estava enfrentando, que já indicava o caminho de uma política perversa pautada em cortes e na precarização da educação.

A professora Fogarty foi muito acolhedora e gentil durante todo tempo em que estive sob sua orientação. Além das nossas agradáveis reuniões para falar sobre a tese, ela me atualizou sobre tudo que eu poderia fazer durante meu período de pesquisa em Dublin. Foi dessa forma que comecei a frequentar o *James Joyce Centre*, todas as terças-feiras, das 19h30 às 21h30, para participar de um grupo de leitura de *Finnegans Wake*. Tive acesso também ao cronograma dos seminários do semestre, que ocorriam todas as quartas-feiras, organizados pelo departamento de Inglês. Também nas quartas-feiras, após as palestras, tive a oportunidade de fazer aulas de irlandês.

Realizar parte da pesquisa na Irlanda foi um divisor de águas para a minha formação acadêmica. Lá, além de todo material que tive acesso nas três bibliotecas que frequentei, (a biblioteca nacional, a biblioteca James Joyce (*UCD*) e a biblioteca da Trinity College) pude

assistir palestras de escritores e escritoras como Anne Enright, Preti Taneja, Éilís Ní Dhuibhne, Andrew Crumey, John Balaban, Kevin Barry, entre outros/as, e de diversos pesquisadores e pesquisadoras, destaque para as duas palestras da filósofa Judith Butler, e da professora Teresa Caneda-Cabrera, da universidade de Vigo, que apresentou um pouco da sua investigação sobre a obra de Joyce no contexto de Cuba e da Galícia. Tive o prazer de estreitar relações com Teresa Caneda-Cabrera, e certo dia, em um dos cafés do centro de Dublin, conversamos sobre os simpósios internacionais de James Joyce, que ocorrem anualmente. Eu nunca havia participado de nenhuma edição, mas comecei a considerar a possibilidade.

Ao voltar para o Brasil, em março de 2019, enviei uma proposta de comunicação para *Joyce Without Borders: 2019 North American James Joyce Symposium*, que aconteceria na Cidade do México, depois que a proposta foi aprovada, enviei também os documentos para concorrer a uma das bolsas oferecidas pela Fundação James Joyce de Zurique (*The Zurich James Joyce Foundation*), e uma das quatro bolsas foi concedida a mim. Não consigo descrever a emoção de conhecer pessoalmente muito dos pesquisadores e pesquisadoras que eu conhecia apenas através de livros e artigos. Ao mesmo tempo, comecei a ser tomada pela ansiedade e insegurança em pensar em apresentar meu trabalho para tantos especialistas. Confessei minha insegurança para Teresa Caneda-Cabrera, minha companhia mais próxima durante todo o evento, que se encarregou de me apresentar os pesquisadores cujos nomes já eram bem familiares para mim.

Durante um dos intervalos das apresentações do segundo dia do evento, Caneda-Cabrera me apresentou Vincent Cheng, um dos pesquisadores mais renomados da obra de Joyce. Ao me apresentar, ela mencionou que aquele era meu primeiro simpósio internacional de Joyce e que eu estava preocupada com minha apresentação. Cheng me tranquilizou dizendo que os joyceanos eram uma trupe muito amigável. No dia seguinte, no momento da minha apresentação, me senti apreensiva e, ao mesmo tempo, lisonjeada ao ver Vincent Cheng entrar na sala. Quando minha apresentação chegou ao fim, ele foi um dos primeiros a me dirigir uma pergunta (“*and not a softball question*”, como ele repetiu mais tarde, em tom de brincadeira). O evento foi um sucesso e guardarei com muito carinho a memória das experiências vividas.

Os fatos brevemente narrados nestas páginas, de cunho muito pessoal e talvez de pouco interesse acadêmico, ajudaram a forjar a pesquisadora que me tornei. Uma conexão entre este relato e a minha pesquisa é possível na medida em que nos lembramos que Joyce

coloca a experiência pessoal ou o que chama de banalidades do cotidiano, como pilar tanto para a criação da sua teoria da epifania como para sua criação literária, como veremos no decorrer dessa tese.

1. INTRODUÇÃO

Quando James Joyce (1882-1941) teve a ideia de proporcionar prazer intelectual e satisfação espiritual às pessoas através de registros escritos, provenientes principalmente de situações do cotidiano, nasceu o que ele denominou de “epifania”. O termo tem sua origem na palavra grega *epiphaneia*, que significa aparição ou manifestação¹. No contexto religioso do catolicismo, passou a significar uma revelação divina, tendo, inclusive, uma data específica para sua comemoração no calendário litúrgico. O conceito de epifania na perspectiva do catolicismo está ligado à noção de salvação. A proposta de Joyce, no entanto, consiste em um afastamento da necessidade de vínculos religiosos ou de uma religião organizada para que exista a possibilidade da experiência da satisfação espiritual. Para ele, os espaços designados ao encontro com o sagrado poderiam ser substituídos pela simplicidade das experiências do próprio cotidiano. Assim, Joyce tinha a intenção de proporcionar uma experiência análoga à da epifania religiosa através da literatura.

A escolha do termo epifania para denominar a teoria estética que foi idealizada por Joyce e desenvolvida em *Stephen Hero*² traz resquícios tanto de sua formação jesuítica, quanto de seu posterior abandono da religião católica. Estes dois fatores, somados à constante alegação de que sua pátria o rejeitava, foram os elementos que forjaram o artista que vemos anunciar a decisão de autoexílio e firmar o compromisso de criar “a consciência incriada de sua raça”³, nas últimas linhas de *Um retrato do artista quando jovem* (1916). Joyce deixa a Irlanda, mas esta permanece como único cenário para seus personagens. São

1 Em *A Glossary of Literary Terms*, de M.H. Abrams, o autor traz a seguinte definição: “Epiphany means ‘a manifestation,’ or ‘showing forth,’ and by Christian thinkers was used to signify a manifestation of God’s presence within the created world. In the early draft of *A Portrait of the Artist as a Young Man* entitled *Stephen Hero* (published posthumously in 1944), James Joyce adapted the term to secular experience, to signify a sudden sense of radiance and revelation that one may feel while perceiving a commonplace object” (ABRAMS, 1999, p.80).

2 Primeiro projeto de romance autobiográfico de Joyce; escrito provavelmente entre 1904 e 1906. O texto foi parcialmente destruído pelo próprio autor, que o teria atirado ao fogo. Das 914 páginas que compunham esse projeto de romance, apenas aproximadamente 250 sobreviveram. Mais tarde, boa parte do que sobreviveu, supostamente graças à esposa e à irmã de Joyce, que evitaram que o manuscrito fosse completamente destruído, foi rescrita e incluída em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), primeiro romance publicado do autor. Três anos após a morte de Joyce, em 1944, o manuscrito foi publicado pela editora Jonathan Cape. Em 2012, *Stephen Hero* foi traduzido para o português brasileiro por José Roberto O’Shea e publicado pela editora Hedra. Utilizaremos o título em português, *Stephen Herói*, ao longo desta tese, salvo em algumas passagens específicas ou quando aparecer citado por críticos que escreveram em inglês.

3 *The uncreated conscience of my race* (JOYCE, 1914/2001, p. 196). “A consciência incriada de sua raça”. Tradução de Elton Mesquita, 2013, p. 241.

diversas as representações de seu país de origem em sua produção literária. Em *Dublinenses* (1914), a Irlanda encarna um estado de paralisia, percebido através da inércia de muitos personagens, como podemos notar, por exemplo, no conto “Eveline”, no qual há indicações de que a personagem principal tem a oportunidade de sair do seu país e deixar para trás sua realidade adversa, mas que no momento do embarque é tomada pelo mesmo estado de paralisia que imobiliza muitos outras personagens ao longo da coleção. Já em *Finnegans Wake* (1939), a Irlanda representa um microcosmo do mundo: na primeira página as descrições geográficas já indicam a presença da capital irlandesa como um espaço particular que pode servir para representar o universal. Argumentamos que é também em *Finnegans Wake* que Joyce leva a teoria da epifania para outro patamar, atingindo sua realização máxima através de um trabalho inovador com as palavras.

Embora Joyce tenha sido o criador da teoria da epifania, a noção de epifania literária é anterior à proposta de Joyce. Nos trabalhos críticos que se ocupam da questão da epifania na literatura, há uma preocupação em determinar as diferenças entre essa noção anterior e aquela criada por Joyce. É o caso, por exemplo, de Ashton Nichols, em *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, publicado em 1987. Neste livro, o autor constrói seu argumento a partir da definição de “spots of time” proposta por William Wordsworth (1770 – 1850), que já havia sido discutida, como ele reconhece, por autores como Morris Beja, Robert Langbaum, Geoffrey Hartman e Northrop Frye. Segundo estes autores, a noção da epifania literária teria começado no romantismo (1800-1850), principalmente com Wordsworth, e influenciado a construção da teoria da epifania desenvolvida posteriormente por Joyce e presente em obras de outros escritores modernistas.

Percebe-se, portanto, que assim como alguns autores pertencentes ao romantismo inglês são amplamente reconhecidos pela crítica como os precursores da epifania literária, a exemplo de John Keats (1795 – 1821) e, principalmente, Wordsworth, da mesma forma Joyce ocupa um lugar de destaque, tanto por ter teorizado sobre a epifania, quanto por ter mudado consideravelmente a perspectiva sobre as circunstâncias que são capazes de proporcionar uma epifania. Embora Wordsworth e Joyce sejam os principais nomes apontados como os criadores da noção da epifania na literatura, cada um à sua maneira, os dois autores são frequentemente justapostos nos trabalhos críticos, aparentemente numa tentativa de demonstrar as semelhanças e disparidades presentes nas suas respectivas inovações. O crítico canadense Northrop Frye é um dos que se ocupa em discutir o papel do romantismo na criação da noção de epifania literária. Em *Endymion: The Romantic*

Epiphanic, primeiramente publicado em 1968 e depois inserido no volume 17 da coletânea *Northrop Frye's Writings on the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (2005), organizada por Imre Salusinszky, Frye inicia sua argumentação contextualizando a ocorrência do termo epifania dentro do domínio do cristianismo, e, em seguida, passa a considerar a influência da concepção da epifania literária do romantismo inglês na criação da teoria da epifania de Joyce. Frye explica que:

Joyce usa a palavra [epifania] como um termo crítico em *Stephen Hero*, e parece tê-la adotado por causa de sua total concordância com a tendência romântica de associar toda manifestação da divindade com o espírito criativo humano. Mas Joyce parece ter pensado na base da epifania, em seu contexto literário, como um evento real, posto em contato com a imaginação criativa, mas intocado por ela, de modo que preserva a sensação de algo contido pela imaginação e ainda real em seus próprios termos. Como diz Stephen, somos mais capazes de confiar no que não esconde um criador. Wordsworth foi o grande pioneiro, quase o descobridor da epifania neste sentido, como algo observado, mas não essencialmente alterado em sua essência pela imaginação, que ainda assim tenha um significado crucial para essa imaginação (FRYE, 2005, p. 200, tradução nossa)⁴.

Frye apresenta pelo menos dois pontos importantes para nossa discussão. O primeiro diz respeito às características que relacionam a epifania proposta por Joyce àquelas presentes no romantismo e nos modernismos em língua inglesa, e o segundo é o que diferencia a proposta de Joyce da acepção religiosa do termo, isto é, a relação da epifania com as coisas mundanas, uma “elevação espiritual” que poderia partir de alguma banalidade do cotidiano.

No intuito de apresentar um panorama sobre o tema, passando por diferentes áreas, antes de adentrar mais especificamente, no segundo capítulo, na elaboração da teoria proposta por Joyce⁵, passemos a breves considerações a respeito da epifania joyceana no campo da filosofia. Há pelo menos dois tipos de trabalhos nesta área que se relacionam com a teoria estética criada por Joyce e desenvolvida por seu *alter ego* ficcional, Stephen Dedalus: o primeiro procura traçar as afinidades entre teorias estéticas de filósofos anteriores

⁴ Joyce uses the word [epiphany] as a critical term in *Stephen Hero*, and appears to have adopted it because of his full agreement with the Romantic tendency to associate all manifestation of divinity with the creative spirit of man. But Joyce seems to have thought of the basis of the epiphany, in its literary context, as an actual event, brought into contact with the creative imagination, but untouched by it, so that it preserves the sense of something contained by the imagination and yet actual in its own terms. As Stephen says, one is more apt to confide in what has no concealed creator. Wordsworth was the great pioneer, almost the discover, of epiphany in this sense, as something observed but not essentially altered by the imagination, which yet has a crucial significance for that imagination.

⁵ Começamos in medias res, já que a noção de epifania é apresentada primeiro de forma panorâmica, antes de focarmos em seu nascimento e desenvolvimento.

a Joyce e sua possível influência e similaridade com a teoria joyceana, como na discussão proposta por Sara Grangle, que, em um dos capítulos do seu livro *Prosaic Desires: Modernist Knowledge, Boredom, Laughter, and Anticipation* (2010), sob o título “Stephen Dedalus and Schopenhauer”, discute as similaridades entre a proposta estética do personagem de Joyce e do filósofo alemão. Segundo ela, assim como Dedalus, Schopenhauer também acredita que podemos alcançar a transcendência através da percepção. Ela argumenta ainda que:

Assim como Stephen alcança a *claritas*, o sujeito do querer de Schopenhauer se imerge em radiância como resultado dos efeitos iluminadores do conhecimento. Ambos Stephen e Schopenhauer restringem esta realização ao artista ou ao gênio capaz de contemplação objetiva; tais indivíduos têm a capacidade de se tornar, como Schopenhauer coloca, um “puro sujeito do conhecimento destituído de vontade” (WWR I 195). Um intelecto poderoso pode se tornar completamente consciente da beleza e elevar o eu acima da vontade: como Stephen, Schopenhauer se esforça para apagar o sentimento desse estado para além do eu enquanto emoção e paixão que tende a distorcer ou falsificar o conhecimento; ambos argumentam que apenas a arte de natureza vulgar está a serviço de nossa vontade (GRANGLE, 2010, p. 45, tradução nossa)⁶.

As semelhanças entre a estética de Schopenhauer e a teoria da epifania de Stephen, como apresentada por Grangle, podem, em determinados aspectos, encontrar sua explicação na possível influência do filósofo alemão sobre Joyce. No entanto, de acordo com o que nos apresenta Richard Ellmann, o biógrafo mais célebre de Joyce, Schopenhauer não parecia possuir o mesmo grau de importância para Joyce quando comparado a outros filósofos. Ellmann comenta que na época em que dava aulas particulares, Joyce pareceu sufocar o entusiasmo de um aluno em relação à filosofia de Schopenhauer e Nietzsche, defendendo a superioridade de Tomás de Aquino por sua agudeza de raciocínio, que ele comparava a “uma espada afiada” (ELLMANN, 1983, p. 342). A filosofia de Tomás de Aquino, como veremos mais detalhadamente no segundo capítulo desta tese, é crucial para a criação da teoria da epifania de Joyce.

⁶ And just as Stephen achieves *claritas*, Schopenhauer's willing subject immerses him- or herself in radiance as a result of the illuminating effects of knowledge. This achievement both Stephen and Schopenhauer restrict to the artist or genius capable of objective contemplation; such individuals have the capacity to become, as Schopenhauer puts it, a “pure, will-less subject of knowledge” (WWR I 195). A powerful intellect can become fully aware of beauty and elevate the self above the will: like Stephen, Schopenhauer labors to efface feeling from this state beyond being as emotion and passion have a tendency to distort or falsify knowledge; both argue that only art of a scurrilous character engages our will.

Passemos brevemente ao segundo tipo de pesquisa sobre a obra de Joyce no campo da filosofia, cuja preocupação principal parece ser a comparação entre a teoria estética criada por Dedalus/Joyce e a estética de filósofos posteriores, como é o caso dos trabalhos que discutem a epifania na obra filosófica de Martin Heidegger (1889-1976). Sharon Kim, em *Literary Epiphany in the Novel, 1850–1950: Constellations of the soul* (2012), propõe uma discussão a respeito da ocorrência de epifanias enquanto revelação do “ser” das coisas, presente em alguns romances britânicos e americanos. Já no primeiro capítulo, “Opening the Subject: Joyce and Heidegger on Epiphany”, a autora elabora sobre a filosofia de Heidegger e a estética de Stephen Dedalus:

Joyce “inventou” a epifania quando tinha dezenove anos e ainda estava na faculdade. Jovem, arrogante e pobre, de 1901 a 1906, escreveu sua teoria de forma fragmentada enquanto se sentava forjando na força de sua alma a consciência incriada de sua raça. Joyce posteriormente retrataria a epifania como modismo ou paixão juvenil. No início do século XX, no entanto, um pensador [...] desenvolveu de forma independente uma teoria paralela à da epifania: Martin Heidegger, cujo *Ser e Tempo (Sein und Zeit)* (1927) é uma das obras filosóficas mais importantes do século passado. Tanto o romancista vanguardista quanto o professor universitário ofereceram a epifania como um contraponto estético para o olhar tecnológico moderno. Ambos se basearam na antiga *epiphaneia* grega como resistência ao catolicismo romano. Além disso, ambos se referiram a Tomás de Aquino para explicar suas teorias da epifania (KIM, 2012, p. 31, tradução nossa)⁷.

Kim inicia sua discussão sobre o tema apontando Joyce como o “inventor” da epifania literária, embora as aspas pareçam indicar uma ressalva. Como vimos em alguns trabalhos anteriores, a criação da epifania literária estaria, senão atribuída a um único nome dentre os poetas românticos ingleses, pelo menos compartilhada entre alguns deles. Outro uso possível das aspas talvez indique que, apesar da alegação de que a epifania literária já existisse antes de Joyce, ele é o primeiro escritor que teoriza a esse respeito, trazendo consideráveis modificações no que se refere às concepções anteriores. Além disso, Joyce atribui o nome “epifania” à sua teoria, algo que nenhum outro escritor havia feito. As

⁷ Joyce “invented” epiphany when he was 19 and still in college. Young, cocky, and poor, he wrote down his theory in pieces from 1901-1906, as he sat down forging in the smithy of his soul the uncreated conscious of his race. Joyce would later portray epiphany as a youthful fad or infatuation. In the early twentieth century, however, an august, even “ponderous” (Safranski 410) thinker independently developed a parallel theory of epiphany: Martin Heidegger, whose *Being and Time (Sein und Zeit)* (1927) is one of the most significant philosophical works of the last century. Both the edgy novelist and the university professor offered epiphany as an aesthetic counterpoint to the modern technological eye. Both drew upon ancient Greek *epiphaneia* as a resistance to Roman Catholicism. Moreover, both referred to Thomas Aquinas to explain their theories of epiphany.

similaridades entre a teoria de Joyce e a de Heidegger, sobre as quais Kim argumenta, encontram suas disparidades na forma que cada autor lida com a teoria estética de Tomás de Aquino.

A breve contextualização a respeito das discussões sobre a epifania joyceana serve principalmente para demonstrar que a teoria da epifania criada por Joyce em sua juventude não foi abandonada pela crítica. A nossa hipótese é que a teoria da epifania tampouco foi abandonada pelo próprio Joyce em sua escrita literária da maturidade; e que *Finnegans Wake* seria o maior exemplo da continuidade e aprimoramento da teoria da epifania, uma vez que é em seu último romance que conseguimos visualizá-la textualmente, como tentamos demonstrar ao longo desta tese. É também através da manipulação linguística e a inserção de diversas línguas nesse processo que percebemos o forte viés político da obra, que também nos interessa discutir.

Tendo em vista que a reflexão de Joyce a respeito de como elaborar e aplicar a teoria da epifania se dá, como já mencionamos, no início de sua carreira, é possível dizer que a teoria da epifania, ou mesmo a ideia inicial, antes de sua elaboração detalhada, faz nascer o Joyce escritor. Do nascimento até a maturação, temos uma evolução na noção de epifania que passa por uma espécie de deslocamento. Inicialmente, a teoria da epifania pode ser entendida como o resultado da mudança do modo de ver as coisas, um ajuste no olhar, que seria capaz de provocar a epifanização do objeto. Posteriormente, essa noção de reconfiguração do olhar se aplica à maneira de “olhar” as próprias palavras, em *Finnegans Wake*. Acreditamos que tenha sido em razão da ideia inicial contida na elaboração da teoria, que vislumbrava a literatura como sendo capaz de proporcionar uma experiência grandiosa, nos termos que ele próprio explicita em sua teoria, que Joyce foi capaz de alcançar uma forma tão inovadora de escrita em *Finnegans Wake*.

Apesar de haver muitos trabalhos críticos que colocam a noção de epifania como central para a compreensão da obra de Joyce, alguns estudiosos, como veremos mais adiante, argumentam que a crítica da obra de Joyce geralmente supervaloriza a noção de epifania, ou ainda que o próprio Joyce não pretendia que ela tivesse tal *status*, principalmente em reação ao estudo seminal de Harry Levin, em 1944, que ao analisar o manuscrito de *Stephen Hero*, encontra a teoria da epifania elaborada pelo personagem Stephen Dedalus e a aplica à obra de Joyce como um todo. Depois da contribuição de Levin, outros críticos também passaram a considerar a teoria da epifania como indispensável para o entendimento da obra de Joyce, como veremos no decorrer desta tese. O nascimento dessa nova perspectiva crítica não

agradou a todos. Robert Scholes é um dos que se ocupa em refutar o trabalho de críticos que se voltaram para a questão da epifania. Tais críticas estão presentes principalmente em um dos seus artigos, que desde o título já apresenta o questionamento da nova perspectiva que estava ganhando terreno em meio à crítica joyceana. “Joyce and the Epiphany: The Key to the Labyrinth?” (1964) tenta justamente rejeitar a argumentação, principalmente a partir do trabalho de Levin, de que a epifania seria a chave para explicar a obra de Joyce. Da mesma maneira, em nota introdutória sobre as epifanias, presente em *The Workshop of Dedalus* (1965), obra que reúne grande parte dos escritos de Joyce, editada por Robert Scholes e Richard Kain, Scholes discorre sobre a falta de correspondência entre a teoria da epifania e os registros que Joyce chama de epifanias:

A relação da arte de Joyce com o termo “epifania” e com as próprias epifanias que ele registrou apresentou problemas difíceis. O termo foi aplicado a *Dublinenses* em particular, como se se referisse a um princípio de arte de acordo com o qual cada história da coleção foi construída. Se a crítica acha o termo útil nesse sentido, críticos irão, sem dúvida, continuar a empregá-lo; mas eles devem fazer isso com plena consciência que estão usando o termo de um modo bem diferente de como o próprio Joyce o utilizou. Para ele o termo epifania se referia apenas à vida, não à arte. Uma epifania era a vida observada, como que capturada apenas por uma espécie de lente que reproduzia um momento significativo, sem comentário (SCHOLES and KAIN, 1965, p. 4, tradução nossa)⁸.

Problematizar a falta de correspondência entre a teoria da epifania e os seus registros é algo relevante, sobretudo para apontar para a expansão da teoria, que pode ser percebida não apenas nos registros que receberam o mesmo nome, mas em sua forma mais desenvolvida. Outro ponto que vale salientar é que as epifanias, como bem nos lembra David Hayman, em “The Purpose and Permanence of the Joycean Epiphany”, estavam longe de ser uniformes no que diz respeito ao estilo, ao conteúdo e à função. Segundo o autor, as epifanias eram também mais do que uma fase passageira no desenvolvimento de Joyce e foram essenciais para a composição das três versões do seu autorretrato (HAYMAN, 1998, p. 649). Ainda sobre os registros denominados epifanias, Hayman argumenta que

⁸ The relationship to Joyce’s art of this term ‘epiphany’, and of the actual Epiphanies which he recorded, has posed some difficult problems. The term has been applied, to *Dubliners* in particular as if it referred to a principal of art according to which each story in the collection was constructed. If criticism finds the term useful in this sense, critics will no doubt continue to employ it; but they should do so in full awareness that they are using the term quite differently from the way Joyce himself used it. For him it had reference to life only, not to art. An epiphany was life observed, caught in a kind of camera eye which reproduced a significant moment without comment.

Não apenas existiam originalmente mais epifanias do que temos hoje, mas Joyce continuou a registrar suas iluminações quando o espírito ou a necessidade o moviam. Nós as encontramos não apenas no Quaderno, relativamente tardio, mas até mesmo no que parece ser uma reflexão posterior à composição de *Ulysses* no Caderno VI.A de *Finnegans Wake* or “Scribbledehobble” e em alguns cadernos iniciais e outros não tão iniciais para o *Finnegans Wake* (HAYMAN, 1998, p. 649-650, tradução nossa)⁹.

Apesar da discordância de Scholes sobre o uso do termo epifania para se referir a questões mais abrangentes, como por exemplo o uso do termo ou da teoria para construir uma possível ferramenta de análise para auxiliar na reflexão sobre outras obras de Joyce, esta tese se alinha a perspectivas críticas que estejam em consonância com as abordagens de críticos como Seamus Deane, que na introdução para a edição da coleção crítica *Penguin Modern Classics* de *Finnegans Wake*, de 1992, argumenta que a pretensão estética presente na elaboração do conceito de epifania no início da carreira de Joyce não é abandonada em obras posteriores como *Ulysses* e *Finnegans Wake*:

Conhecer alguma coisa em toda a sua particularidade, vê-la de maneira que “o objeto alcance sua epifania” (*Stephen Herói*, Capítulo XXV) foi a ambição estética de *Dublinenses*, *Stephen Hero* e *Um retrato*. Mas essa ambição não é abandonada nos trabalhos posteriores. Em vez disso, é reconhecida como pertencente a uma forma de discurso, do indivíduo heroico ou autor. Expandido para produzir outro tipo de escrita, a luz branca singular da apreensão epifânica, refratada através do prisma da linguagem, é emitida como o espectro de todas as cores (DEANE, 1992, p. xx, tradução nossa)¹⁰.

Um entendimento similar é demonstrado por outros críticos, inclusive através das palavras do tradutor de *Finnegans Wake* para a língua francesa, Philippe Lavergne, que escreve na contracapa de sua tradução completa da obra, publicada em 1982, que:

Finnegans Wake, obra rebelde, é expressa por epifanias, conforme definidas no *Ulysses* – isto é, aqueles momentos em que as palavras, assim como os fótons, reconstituem o padrão de interferência, visível

⁹ Not only were there originally more epiphanies than we now possess, but Joyce continued to record his illuminations when the spirit or need moved him. We find them not only in the relatively late Quaderno but even in what appear to be the afterthoughts to his composition of *Ulysses* in the *Finnegans Wake* Notebook VI.A or “Scribbledehobble” and in other early and not-so-early notebooks for *Finnegans Wake*.

¹⁰ To know something in all its particularity, to see it so that ‘the object achieves its epiphany’ (*Stephen Hero*, Chapter XXV) was the aesthetic ambition of *Dubliners*, *Stephen Hero* and *Portrait*. But in the later works that ambition is not abandoned. Instead, it is recognized as belonging to one form of discourse, that of the heroic individual or author. Expanded to produce another kind of writing, the single white light of the epiphanic seizure, refracted through the prism of language, is emitted as the spectrum of all the colours. (...).

apenas em sua franja brilhante (LAVERGNE, 1982, contracapa, tradução nossa)¹¹.

A alusão à física de partículas para a construção de metáforas que consigam trazer alguma definição mais aproximada do que seria o *Finnegans Wake*, no sentido de sua complexidade e de seus desdobramentos linguísticos, já se tornou uma prática recorrente por parte de alguns críticos. O livro, considerado por muitos críticos e leitores como um dos mais desafiadores da literatura ocidental, inspira não só os físicos, como foi o caso do empréstimo da palavra *quark*, que aparece no *Finnegans Wake* em: “Three quarks for Muster Mark” (JOYCE, 2012, p. 382) e que posteriormente foi utilizada por Murray Gell-Mann para designar a suposta partícula elementar da matéria, como também os estudiosos da obra de Joyce são levados a buscar na física analogias e metáforas que possam servir para expressar sua complexidade. Não é raro encontrarmos comentários como “*Finnegans Wake* é o buraco negro para dentro do qual todas as outras obras são engolfadas” (SPURR, 2014, p. 87) ou ainda “Ele [*Finnegans Wake*] marca uma espécie de fronteira da legibilidade, um limite que seria para a literatura o que a velocidade da luz é para o mundo físico” (DARRIEUSSECQ, 2014, p. 9)¹².

Já que a física foi mencionada, vale a pena destacar o estudo intitulado *The Joyce of Science: New Physics in Finnegans Wake* (1997) do crítico norte americano Andrzej Duszenko. Neste estudo, o crítico demonstra que as relações do *Finnegans Wake* com a mecânica quântica vão muito além dos empréstimos de palavras ou metáforas. O autor aponta que a interpretação filosófica dos fenômenos quânticos coincidiu com a escrita do *Finnegans Wake*, que se deu entre 1923 e 1939. Com o propósito de demonstrar como Joyce faz uso da física de partículas na composição de seu último romance, Duszenko argumenta que:

Joyce, submerso em seu novo trabalho e sensível a qualquer coisa que pudesse apoiar suas ideias, considerou a física de partículas tão congenial ao seu projeto quanto a teoria da relatividade. Como no trabalho de Einstein, ele descobriu na mecânica quântica uma série de conceitos que eram paralelos à sua própria metafísica e seus métodos de trabalho. Em *Finnegans Wake* Joyce utilizou não apenas as implicações ontológicas e epistemológicas da física de partículas, mas

¹¹ *Finnegans Wake*, oeuvre rebelle, s’exprime par épiphanies, telles que définies dans *Ulysse* – c’est-à-dire ces instants où les mots comme des photons reconstituent la figure d’interférence, visible seulement dans sa frange brillante.

¹² *Finnegans Wake* is the black hole into which all of the other works are engulfed; Il [*Finnegans Wake*] marque une sorte de frontière de la lisibilité, un indépassable qui serait à la littérature ce que la vitesse de la lumière est au monde physique.

também forneceu inúmeras alusões a elementos específicos do domínio subatômico que a física do século XX finalmente conseguiu descobrir (DUSZENKO, 1997, n.p., tradução nossa).¹³

A partir do argumento de Duszenko, que demonstra que Joyce fez uso da mecânica quântica através da utilização de termos e conceitos, já que esses se alinhavam tanto ao seu método de trabalho quanto às suas próprias concepções estéticas, a presença da física nos estudos sobre o *Finnegans Wake* não serve apenas para a construção de metáforas por parte dos críticos, como pudemos constatar anteriormente, mas é parte integrante da obra. As informações específicas presentes no trabalho citado podem ser de grande valia para auxiliar no entendimento de alguns procedimentos linguísticos de Joyce. Vale citar uma passagem do *Finnegans Wake* destacada por Duszenko que ilustra a comparação que o próprio Joyce faz entre a primeira cisão atômica e sua maneira de abordar a linguagem:

The abnihilization of the etym by the grisning of the grosning of the grinder of the grunder of the first lord of Hurtreford expolodotonates through Parsuralia with an ivanmorinthorrorumble fragoromboassity amidwhiches general uttermost confussion are perceivable moletons skaping with mulicules while coventry plumpkins fairlygosmotherthemselves in the Landaunelegants of Pinkadindy. Similar scenatas are projectilised from Hullulullu, Bawlawayo, empyreal Raum and mordern Atems (FW, 353.22-28).

Joyce faz referência ao 1º Barão Rutherford de Nelson (1871-1937), batizado por ele de “lord of Hurtreford”, considerado o pai da física nuclear e o primeiro a realizar, com a ajuda de dois alunos, a primeira divisão atômica. Segundo Duszenko, a comparação realizada por Joyce demonstra, entre outras coisas, as similaridades de ambos procedimentos,

assim como os físicos que desintegram os átomos, ele [Joyce] aniquila as palavras, reduzindo-as a nada e, em seguida, *ex nihilo*, ele constrói novas palavras e significados. Assim, suas palavras são usadas como étimos, tanto no sentido de manter sua origem ou significado original quanto como constituintes das quais novas palavras são formadas. Neste novo tratamento da linguagem, Joyce está seguindo Vico, que acreditava que da etimologia, através de um exame cuidadoso das

¹³ Joyce, submerged in his new work and sensitive to anything that could support his ideas, found particle physics as congenial to his project as relativity theory. As in Einstein's work, he discovered in quantum mechanics a number of concepts which paralleled his own metaphysics and his methods of work. In *Finnegans Wake* Joyce made use not only of the ontological and epistemological implications of particle physics, but he also provided numerous allusions to specific elements of the subatomic realm that twentieth-century physics finally managed to uncover.

palavras, a humanidade pode vislumbrar o curso e a natureza da história humana (DUSZENKO, 1997, n.p., tradução nossa).¹⁴

Como Joyce expressa sua intenção de contar a história da humanidade em *Finnegans Wake*, e utiliza como modelo o livro *Scienza Nuova* (1744), de Giambattista Vico (1668-1744), *Ciência nova*, na tradução de Sebastião José Roque, para estruturar seu romance, a manipulação das palavras parece ser um dos meios indispensável na tentativa de alcançar seu objetivo.

Neste trabalho, a intenção de relacionar a teoria da epifania ao *Finnegans Wake* possui inicialmente uma dimensão teórica, mas esta tem o objetivo de alcançar uma dimensão prática, que é refletir sobre a questão da tradução de uma obra que por muito tempo foi considerada por alguns críticos como ilegível. Assim, este trabalho tem o objetivo de relacionar a teoria da epifania, elaborada no início da carreira de Joyce, e sua última obra, pressupondo que entender tais relações pode auxiliar na tradução do *Finnegans Wake*. Além da discussão que procura argumentar que *Finnegans Wake* é o grande exemplo da materialização da teoria da epifania, ou, em outras palavras, que a teoria da epifania pode ser percebida através da maneira escolhida por Joyce para escrever seu último livro, este trabalho propõe a tradução do quinto capítulo do primeiro livro de *Finnegans Wake*, sugerindo um paralelo entre os dois momentos de criação: do texto de partida e de sua tradução. A escolha do quinto capítulo se justifica por ser o que mais evidencia a teoria estética de Joyce. Embora tal capítulo seja geralmente referido como aquele que discorre sobre a carta escrita pela personagem ALP para inocentar seu marido, HCE, e que foi encontrada por uma galinha chamada Belinda, esse não parece ser, como observam alguns críticos, a principal preocupação do capítulo. Para James Joseph Murphy em *The "Hen" Chapter (I,V) of Finnegans Wake: Anotations and Thematic Analysis*, o tema do capítulo não seria nenhum desses frequentemente citados, ou em suas palavras "nada realmente relacionado à ação do *Wake* ou ao elenco de personagens. Antes, seu assunto transcende qualquer elemento interno do *Wake* para se tornar a teoria estética que ordena a totalidade

¹⁴ Like the physicists breaking up the atoms, he annihilates words, reducing them to nothing, and then ex nihilo he builds up new words and meanings. His words thus are used as etyma, both in the sense of retaining their original source or meaning, and as constituents from which new words are formed. In this new treatment of language Joyce is following Vico who believed that from etymology, through careful examination of the origin of words, man can get a glimpse into the course and nature of human history.

da obra” (MURPHY, 1972, p. 25, tradução nossa)¹⁵. Como procuramos relacionar a teoria da epifania ao *Finnegans Wake*, faz sentido que o capítulo escolhido seja justamente aquele no qual o autor explica, embora em seus termos, sua criação estética:

One cannot help noticing that rather more than half of the lines run north-south in the Nemzes and Bukarahast directions while the others go west-east in search from Maliziies with Bulgarad for, tiny tot though it looks when schtschupnistling alongside other incuna-bula, it has its cardinal points for all that. These ruled barriers along which the traced words, run, march, halt, walk, stumble at doubtful points, stumble up again in comparative safety seem to have been drawn first of all in a pretty checker with lamp-black and blackthorn. Such crossing is antechristian of course, but the use of the homeborn shillelagh as an aid to calligraphy shows a distinct advance from savagery to barbarism. It is seriously believed by some that the intention may have been geodetic, or, in the view of the cannier, domestic economical. But by writing thithaways end to end and turning, turning and end to end hithaways writing and with lines of litters slittering up and louds of latters slittering down, the old semetomyplace and jupetbackagain from tham Let Rise till Hum Lit (FW 114. 02-19)

Nesta passagem, a explicação do seu fazer literário traz diversas palavras epifanizadas, a última palavra do trecho, por exemplo, “Hum Lit”, pode ser entendida como uma referência a *Humaniores Literae*, mas seu sentido sonoro também alude a Hamlet. Aliás, Joyce inicia sua versão da história da humanidade em *Finnegans Wake* com a epifanização da primeira palavra do romance. A palavra “riverrun”¹⁶, que se forma pela junção das palavras “river” e “run”, traz diversas alusões sonoras. Ela tanto nos faz ouvir o nome Ana, ao final da palavra, uma das principais personagens, que simboliza, entre outras coisas, o rio Liffey, que atravessa a capital irlandesa, como também nos faz perceber a sonoridade da palavra “reverend”, ou ainda “runes” (runas), como foi indicado por Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, em *A Skeleton Key to Finnegans Wake* ([1944], 2005), primeiros exegetas da última obra de Joyce.

Diante desse tipo de palavra, algumas possibilidades de significados parecem escondidos e, apenas aos poucos, através de uma espécie de reconfiguração dos sentidos, no momento do encontro com a palavra, assim como Stephen Dedalus argumentava em relação

¹⁵ Not really anything significantly related to the Wake's action or cast of characters. Rather its subject transcends any one internal element of the Wake to become the aesthetic theory which directs the entirety of the Wake.

¹⁶ Palavra que atualmente já se tornou popular, uma vez que foi utilizada para batizar um dos castelos de *Game of Thrones*, de George R. R. Martin. Além de ser adotada como sobrenome da personagem Sylvia Riverrun, criada pela poeta, crítica literária, tradutora e professora Ana Cristina Cesar (1952-1983).

à epifanização do objeto, como demonstraremos no segundo capítulo dessa tese, é que seus múltiplos significados podem ser revelados. Umberto Eco argumenta, em *Obra aberta*, que

em *Finnegans Wake* encontramos-nos enfim, verdadeiramente, na presença de um cosmo einsteiniano, curvado sobre si mesmo – a palavra inicial une-se à palavra final – e portanto acabado, mas por isso mesmo ilimitado. Todo acontecimento, toda palavra, encontra-se numa relação possível com todos os outros e é da escolha semântica efetuada em presença de um termo que depende o modo de entender todos os demais (ECO, 2015, p. 48).

Quando Eco se refere a escolha semântica, parece que ele está se reportando à alguma tentativa de tradução da última obra de Joyce e não apenas à sua leitura, já que muitas vezes não precisamos escolher de fato um sentido para determinada palavra de *Finnegans Wake* no momento da leitura – a tentativa, na verdade, deve ser de acolhimento da ambiguidade e das diversas possibilidades de significação. Ao mencionar que a escolha semântica de determinado termo é algo decisivo para o entendimento dos demais, Eco parece sugerir que não existe nenhum sentido mais ou menos fixo atribuído a obra. No entanto, na sequência de sua argumentação, o crítico insiste na existência de um sentido ou de sentidos intencionados pela obra. Segundo ele, “se Joyce introduz nela certas chaves é justamente por desejar que a obra seja lida num sentido determinado” (ECO, 2015, p. 48). A grande diferença, talvez, de outras obras, é que no caso do *Wake* esse sentido determinado possui outro status. Eco continua sua argumentação salientando a natureza desse sentido em *Finnegans Wake*:

Esse “sentido” tem a riqueza do cosmos, e o autor quer, ambiciosamente, que ele implique a totalidade do espaço e do tempo possíveis. O instrumento-mor dessa ambiguidade integral é o *pun*, o *calembour*: onde duas, três, dez raízes diferentes se combinam de forma que uma única palavra se torne um nó de significados, cada qual podendo encontrar-se e correlacionar-se com outros centros de alusão abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leitura (ECO, 2015, p. 49).

Essa ideia de uma única palavra se tornar um nó de significados é uma característica marcante de *Finnegans Wake*, o que faz com que a obra contenha muito mais do que somos capazes de comentar ou entender. Mesmo assim, com o auxílio do vasto trabalho de exegese e de crítica que já foi realizado, buscaremos trazer novas contribuições, principalmente relacionadas à teoria da epifania e ao campo da tradução.

Tendo em vista o objetivo de discutir as inter-relações da teoria da epifania e *Finnegans Wake*, parece indispensável refletir sobre as motivações que levaram Joyce a teorizar sobre o tema. Uma forma de investigação que auxiliou na compreensão da composição da epifania joyceana está ligada às influências literárias e filosóficas que o ávido jovem leitor possuía. No tocante às motivações para elaboração do conceito, estas podem ser encontradas tanto em dados biográficos do autor quanto do personagem Stephen Dedalus, que aparece primeiro em *Stephen Hero*, obra que seria uma autobiografia do personagem principal, o epônimo Stephen, bastante lido como *alter ego* ficcional de Joyce.

A confluência de dados biográficos e influências literárias e filosóficas parece ter preparado o terreno para a ambiciosa pretensão literária de Joyce. É a partir do abandono da religião católica e das leituras de autores que, como veremos mais adiante, compartilhavam a mesma inclinação estética, que Joyce tenta consolidar suas aspirações enquanto artista. A palavra de Deus daria lugar a sua própria palavra, como escreve seu irmão Stanislaus Joyce em *My Brother's Keeper*:

É evidente (...) que enquanto o negócio de dizer adeus a igreja católica ainda estava acontecendo, ele tinha transferido sua filiação, com pouca intransigência, da Palavra de Deus para a palavra escrita, sobre a qual pelo menos podemos conhecer alguma coisa, e além disso, nessa nova religião, a virtude suprema era a sinceridade literária (JOYCE, 1958, p. 204, tradução nossa).¹⁷

Sob pelo menos dois pontos de vista a epifania joyceana, tanto sua elaboração teórica quanto em seus registros denominados epifanias, pode apontar para *Finnegans Wake*. Uma das maneiras de se buscar a relação é através da análise do esboço de sua breve concepção estética, que ao final de sua elaboração será denominada de teoria da epifania, partindo da apropriação e ressignificação de conceitos já existentes, presentes na teoria estética de Tomás de Aquino. A outra maneira de visualizar a relação com o *Finnegans Wake* é através da “incompatibilidade” da teoria da epifania e de seu resultado prático, isto é, o que a teoria prometia alcançar e o que realmente constava nos registros denominados de epifanias. No primeiro caso, a afirmação se mostra possível tendo em vista o modo como Joyce elabora sua concepção estética, no qual propõe uma significativa mudança no modo de olhar as coisas. No segundo, a teoria da epifania finalmente encontra sua compatibilidade com a

¹⁷ It is evident (...) that while the business of saying adieu to the Catholic Church was still continuing, he had transferred his allegiance with diminished intransigence from the Word of God to the written word, about which at least we can know something, and further that in this new religion the paramount virtue was literary sincerity.

prática, já que em *Finnegans* é preciso haver uma mudança no modo de olhar as palavras para que elas possam se revelar para quem as lê.

No que se refere aos registros das epifanias, vale trazer algumas breves considerações: os registros podem ser categorizados de líricos ou dramáticos e todos possuem relação direta com a realidade experimentada por Joyce, mesmo que essa realidade seja onírica, como no caso das epifanias que são registros de sonhos. Nas epifanias, assim como nas obras que foram escritas posteriormente, *Um retrato*, *Ulysses* e *Finnegans Wake* é a própria vida e as experiências do autor, tanto pessoais quanto literárias, como leitor principalmente, que forjariam o conteúdo de sua produção literária.

No terceiro capítulo, trataremos da questão da linguagem em *Finnegans Wake*. Uma vez que Joyce inaugura uma forma revolucionária de escrita que, como ele mesmo previu, deixaria os críticos e estudiosos da sua obra “ocupados por séculos”,¹⁸ fazendo uso de aproximadamente oitenta línguas para tecer sua narrativa, ou melhor, para “contar a história da humanidade”, parece sensata uma reflexão no campo da tradução fora dos pressupostos já estabelecidos para a tradução de obras literárias que não possuem características semelhantes. Diante desse tipo de texto, é inevitável não pensar em outras questões para além dos problemas clássicos enfrentados pela tradução literária que, na maioria das vezes, lida apenas com um par linguístico. Se Joyce abriu mão da língua inglesa padrão para escrever *Finnegans Wake* (existe uma série de especulações a respeito de suas motivações, que serão discutidas no terceiro capítulo) o/a tradutor/a pode abrir mão das normas da língua para a qual traduz. É nessa perspectiva que discutiremos para qual língua o último livro de Joyce será traduzido. Ainda no terceiro capítulo, uma seção será dedicada à análise do conteúdo do quinto capítulo do primeiro livro de *Finnegans Wake* e, para realizar essa tarefa, faremos uso dos trabalhos de críticos da obra, que durante anos de pesquisa conseguiram destrinchar algumas camadas do texto joyceano.

No quarto capítulo, a discussão parte da crítica de Jacques Derrida à teoria da tradução. Segundo o autor, as discussões sobre tradução, pelo menos até o momento da escrita de seu ensaio, não levaram em consideração as questões tradutórias suscitadas por *Finnegans Wake*. A partir dessa falta teórica apontada por Derrida, traremos algumas contribuições críticas por parte dos tradutores da obra para o português brasileiro. No que se refere à nossa proposta de tradução, daremos atenção especial ao que chamamos de “palavras

¹⁸ “I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality” (ELLMANN, 1983, p. 521).

epifanizadas”. A proposta do termo tem a intenção de colocar em evidência a relação da teoria da epifania e a “manipulação” das palavras em *Finnegans Wake*. Não se trata, no entanto, de um trabalho realizado com todas as palavras que compõem o livro – grande parte da obra está escrita com palavras dicionarizadas, seja em inglês ou em outros idiomas. O que chamamos de “palavras epifanizadas” (e não de “palavras-valise” ou “palavras-portemanteau”, por razões que explicitaremos também no quarto capítulo) são as palavras que passam por um processo de transformação, processo este que pode acontecer de diversas maneiras: seja pela junção de duas palavras inteiras de um mesmo idioma, resultando em variados sentidos; seja pela junção de parte de uma palavra de um idioma com parte de outra palavra, do mesmo idioma (valise clássica) ou de um novo idioma; seja pela escrita da palavra fora das normas, mas com potencial de possuir muitas interpretações ou possibilidades de sentido (ainda que nunca seja possível afirmar categoricamente que aquela palavra está de fato escrita); seja pelo uso de palavras dicionarizadas que não cumprem sua função semântica na frase (ou seja, buscam um sentido sonoro).

Ainda sobre a utilização do termo epifanização para definir o tipo de procedimento com as palavras empreendido por Joyce, a relação está precisamente no cerne da teoria da epifania. A necessidade da teoria, como podemos perceber nos argumentos de Stephen Dedalus, que apresentaremos com mais detalhes no segundo capítulo desta tese, se justifica pela necessidade da mudança do modo de ver aquilo que está diante dos nossos olhos; era como se um olhar acostumado a determinado objeto ou determinada presença tornasse, de algum modo, esse objeto ou sua presença invisível. Era preciso, então, como propõe Stephen Dedalus, que o foco da visão fosse regulado, era necessário que as coisas passassem por uma espécie de desmontagem e remontagem para que voltassem a ser vistas. Este é o procedimento que acreditamos que toma forma em *Finnegans Wake*. Muitas palavras invisibilizadas pelo olhar acostumado do leitor deixam de sê-lo através desse procedimento, e se revelam.

No que se refere à nossa proposta de tradução, dedicamos maior atenção às palavras que resistem a uma leitura ou tradução apressada, ou seja, que se encontram em uma espécie de estado de latência de significados. Para essas palavras, que chamamos de “palavras epifanizadas”, almejamos realizar uma “tradução epifanizada”, isto é, uma tradução que tem a pretensão de, sempre que possível, percorrer um caminho de trabalho com as palavras de maneira análoga àquele que Joyce propõe em *Finnegans Wake*. Para realizar tal tarefa, escolhemos traduzir, na íntegra, o quinto capítulo do primeiro livro de *Finnegans Wake*.

Quanto aos comentários de tradução, estes foram direcionados especialmente às “palavras epifanizadas”, apesar do caráter multifacetado das mesmas. Assim como Joyce vislumbrou a criação de uma nova forma de linguagem, utilizando para isso uma maneira de expressão própria dos sonhos, em que a noção de espaço e tempo é quebrada e todas as referências se entrelaçam, almejamos conseguir trazer pelo menos alguns traços do processo de criação de Joyce, com toques de brasilidade (especialmente de baianidade), em nossa proposta de tradução.

2. “HOW CULIOUS AN EPIPHANY!”: A TEORIA DA EPIFANIA JOYCEANA E SEUS DESDOBRAMENTOS

Este capítulo está dividido em três seções. Na primeira, 2.1, apresentamos o contexto do surgimento da noção de epifania e seu desenvolvimento enquanto teoria da epifania em *Stephen Hero*. Ainda na mesma seção, discutiremos a respeito das possíveis influências literárias e filosóficas que ajudaram a delinear a teoria estética de Joyce. Em seguida, na seção 2.2, relacionamos alguns elementos biográficos do escritor irlandês à sua produção literária, de modo a entender como sua formação intelectual reverbera na estética de sua escrita. Ainda na segunda seção, buscaremos paralelos entre a teoria da epifania e o último romance de Joyce, na perspectiva de entender como a maneira escolhida para escrever *Finnegans Wake* se relaciona com as pretensões literárias de sua juventude. Na terceira seção, abordamos a questão da mudança de perspectiva da crítica literária em relação à identidade de Joyce enquanto escritor e como tal mudança pode implicar no modo como encaramos a tradução de sua obra.

2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA NOÇÃO DE EPIFANIA NA OBRA DE JOYCE

Numa das longas conversas entre James Joyce e seu irmão Stanislaus Joyce (1884-1955), enquanto o mais novo acompanhava o mais velho à Biblioteca Nacional da Irlanda, Stanislaus revela que não participaria mais da celebração da Páscoa. Há algum tempo ele havia começado a se questionar sobre os rituais da igreja católica e, quando Joyce questiona os motivos da decisão, Stanislaus explica que não acreditava mais e que não ia fingir que acreditava. Joyce, num tom irônico, como relata o próprio Stanislaus Joyce em *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years* (1958), pergunta se ele não acredita mais na transubstanciação. Stanislaus confirma sua incredulidade e os dois ficam em silêncio. Joyce retoma o tema dos rituais católicos, mas de uma perspectiva completamente diferente, uma vez que coloca sua atividade literária como foco. Stanislaus Joyce narra, então, o momento que consideramos como o período gestacional da noção de epifania, que seria desenvolvida algum tempo depois:

Você não acha, disse de forma reflexiva, que existe certa semelhança entre o mistério da missa e o que eu estou tentando fazer? Quero dizer que estou tentando em meus poemas dar às pessoas algum tipo de prazer

intelectual ou regozijo espiritual convertendo o pão de todos os dias em algo que possui uma vida artística permanente em si mesma... para a elevação mental, moral e espiritual das pessoas, concluiu de forma improvisada (JOYCE, 1958, p. 103-104, tradução nossa)¹⁹.

Embora o desejo de tentar criar algo, dentro do âmbito da literatura, que fosse capaz de se igualar à suposta experiência de regozijo espiritual alcançada pelos fiéis no momento da missa, pudesse parecer demasiado pretensioso, a metodologia para a realização da tarefa parecia simples, pelo menos inicialmente. Ellmann, citando uma passagem do livro de Stanislaus Joyce, apresenta outro momento em que Joyce explica o que pretendia quando teve a ideia de criar algo que partisse do cotidiano ou de uma banalidade, mas que tivesse a potência de algo similar a uma revelação divina:

Vê aquele homem que acaba de sair do caminho do bonde? Se ele tivesse sido atropelado, imagine quão significativo se tornaria cada ato dele naquele instante. Não só para o inspetor, mas para todo mundo que o conhecia. Assim como seus pensamentos, para todos que pudessem conhecê-los. Esta é minha ideia da significância das coisas triviais que eu quero passar para os dois ou três infelizes que podem algum dia querer me ler (ELLMANN, 1983, p. 163, tradução nossa).²⁰

Depois de expor a ideia através do diálogo com seu irmão, a próxima vez que temos acesso a mais informações sobre o desenvolvimento dessa concepção é em *Stephen Hero*. É neste primeiro projeto de romance de Joyce, publicado apenas depois da morte de seu autor, que o personagem Stephen Dedalus elabora a teoria da epifania. A publicação e o estudo de *Stephen Hero* foram considerados por alguns críticos como basilares para o entendimento mais aprofundado do projeto literário de Joyce. Não foi apenas Harry Levin que, em seu estudo do manuscrito em 1944, enxergou o texto como uma peça chave, outros críticos compartilham da mesma visão, como é o caso de David Hayman que, em “The Purpose and Permanence of the Joycean Epiphany”, escreve que “*Stephen Hero* é excepcionalmente rico no que podemos, em retrospectiva, chamar de costuras: traços do processo de construção por

¹⁹ Don't you think, said he reflectively, choosing his words without haste, there is a certain resemblance between the mystery of the Mass and what I am trying to do? I mean that I am trying in my poems to give people some kind of intellectual pleasure or spiritual enjoyment by converting the bread of everyday life into something that has a permanent artistic life of its own ... for their mental, moral, and spiritual uplift, he concluded glibly.

²⁰ Do you see that man who has just skipped out of the way of the tram? Consider, if he had been run over, how significant every act of his would at once become. I don't mean for the police inspector. I mean for anybody who knew him. And his thoughts, for anybody that could know them. It is my idea of the significance of trivial things that I want to give the two or three unfortunate wretches who may eventually read me.

trás do resultado dialético. Podemos ver ali, se exercitarmos cuidado e paciência, o doloroso nascimento do romancista a partir da dissolução do poeta e teórico” (HAYMAN, 1998, p. 639, tradução nossa)²¹.

No que se refere à nomenclatura da teoria, “epifania”, embora já existisse na acepção religiosa, é secularizada ou reinventada para o objetivo literário proposto por Joyce. Como relata o narrador de *Stephen Hero*, obra traduzida por José Roberto O’Shea para o português brasileiro como *Stephen Herói* (2012), o personagem Stephen Dedalus ouve uma conversa banal de um casal, capaz de lhe causar uma grande impressão, algo que teve a força de abalar sua sensibilidade e levá-lo à descoberta do conceito. Em *Stephen Herói*, a banalidade que inspira Dedalus é narrada da seguinte forma:

Uma jovem estava de pé nos degraus de uma daquelas casas de tijolos marrons que parecem construir a própria encarnação da paralisia irlandesa. Um rapaz estava encostado num parapeito enferrujado. Stephen, por ali passando em sua caminhada, ouviu o seguinte fragmento de colóquio, que lhe ensejou uma impressão tão marcante que abalou severamente sua sensibilidade.

A jovem - (com uma fala discretamente arrastada) ... Ah, sim... eu estava... na... ca... pe... la...

O Rapaz – (com uma fala inaudível) ... eu... (novamente, inaudível) ... eu...

A jovem – (com meiguice) ... ah... mas você é... mui... to... mal... va... do... (JOYCE, 2012, p. 171).

Após este acontecimento, o narrador nos conta que “essa banalidade deu-lhe a ideia de registrar vários desses momentos num livro de epifanias” (JOYCE, 2012, p. 171). O método consistia em registrar experiências que poderiam ser de duas naturezas: as manifestações espirituais provenientes da própria mente, como reminiscências, sonhos e observações a respeito de algum pensamento; e aquelas ligadas às situações do cotidiano, como a fala ou o gesto.

O narrador de *Stephen Herói* nos relata que para Stephen Dedalus:

Epifania significava uma súbita manifestação espiritual, fosse na vulgaridade de uma fala ou de um gesto ou na memória da própria mente. Ele acreditava que cabia ao homem de letras registrar essas

²¹ Stephen Hero is exceptionally rich in what we may, by hindsight, call seams: traces of the construction process behind the dialectical result. We can see there, if we exercise care and patience, the painful birth of the novelist out of the dissolution of the poet and theorist.

epifanias com grande cuidado, percebendo que nelas se encerram os momentos mais delicados e furtivos (JOYCE, 2012, p. 171).

A ideia de registrar os momentos banais, que passariam por uma ressignificação por meio da escrita, surge antes da elaboração da teoria. Após esse momento, Stephen passa a discutir a respeito da epifanização do objeto. Ele toma como exemplo o relógio do *Ballast Office*, um prédio em Dublin, para explicar ao seu amigo Cranly como um objeto poderia se epifanizar. Apesar da incredulidade de Cranly ao ouvir sobre o tema, Stephen continua sua explicação. Ele tinha por objetivo demonstrar que uma nova maneira de olhar para os objetos precisava ser inaugurada para que estes pudessem alcançar a epifania. Para Stephen, algo dessa magnitude só poderia acontecer no momento em que o sujeito, que estivesse diante do objeto, pudesse ver, de fato, o que aquele objeto era, sua “coisidade”. Seria preciso, então, que houvesse uma espécie de “correção” do modo de ver as coisas, já que nenhuma atenção especial era dedicada às coisas com as quais nosso olhar já está acostumado. Tratava-se, de acordo com Stephen, de transformar o olhar em relação ao objeto, de modo que ele se tornasse algo como “apalpadelas de um olho espiritual que pretende ajustar o foco da própria visão. No momento em que o foco é encontrado o objeto se transforma em epifania” (JOYCE, 2012, p. 171).

A esse respeito, Hayman, também em “The Purpose and Permanence of the Joycean Epiphany”, comenta que:

Essa elevação do lugar-comum harmoniza-se bem com a tendência pós-flaubertiana de encontrar uma forma estética para as circunstâncias mais triviais e sem valor. No entanto, Joyce está indo além do ‘le mot juste’ e além do ‘l’idée reçue’ e ainda além da visão de que o modo deve ser ajustado ao assunto. Ele está fazendo da realidade o veículo para sua própria transcendência, ou melhor, celebrando a capacidade do artista de distinguir, tornando-o quase tão importante quanto seu poder de transmitir com precisão, não o impacto do evento, mas sua natureza essencial (HAYMAN, 1998, p. 638, tradução nossa)²².

Ao passo em que explica para seu amigo que é possível transcender a partir da realidade, Stephen faz uma breve pausa para criticar a teoria estética que toma como base a tradição, uma vez que, segundo ele, os valores estéticos variam de cultura para cultura.

²² This elevation of the commonplace chimes nicely with the post-Flaubertian tendency to find aesthetic form for the most trivial and unworthy circumstances. However, Joyce is pushing beyond “le mot juste” and beyond “l’idée reçue” beyond even the view that manner must be adjusted to matter. He is making reality the vehicle for its own transcendence, or rather celebrating the artist's ability to discriminate, making it nearly as important as his power to convey with precision not the impact of the event so much as its essential nature.

Diante da impossibilidade de uma teoria estética que servisse para todas as culturas, Stephen parte de algo que seria comum a todos: a capacidade de percepção. Assim, a crítica à tradição dentro da teoria estética era também uma forma de justificar a importância de sua nova teoria.

Partindo de algo compartilhado por todos, isto é, a capacidade de percepção do objeto, Stephen alude aos três requisitos do belo, propostos por Tomás de Aquino, e explica que, segundo o filósofo, a mente divide o universo em duas partes: “o objeto e o vazio que não é o objeto. Para apreendê-lo é preciso isolá-lo de tudo o mais: e então se percebe que se trata de algo integral, que é uma coisa” (JOYCE, 2012, p. 172). Em seguida, Stephen passa a explicar o segundo atributo do belo que diz respeito à análise do objeto. Essa investigação minuciosa do objeto, que o coloca em destaque tanto em seu todo quanto em suas partes, em relação a si mesmo e aos outros objetos, será capaz de fazer com que a mente perceba a simetria de tal objeto. Já o terceiro atributo do belo, aquele que se junta à integridade e a simetria, se tornaria a chave da teoria da epifania desenvolvida por Joyce/Stephen. Quando Stephen diz que passará a explicar sobre o terceiro atributo do belo segundo Aquino, ele antes reconhece que durante muito tempo não conseguiu entender o que Aquino queria dizer, uma vez que o filósofo usou um termo figurativo, algo que não era comum em sua escrita. Então Stephen explica que “*claritas é quidditas*” (JOYCE, 2012, p. 172), única síntese possível, segundo Stephen, depois da análise que identifica o segundo atributo da beleza. Esse é o momento que ele chama de epifania:

Primeiro, reconhecemos que o objeto é uma coisa, então reconhecemos que constitui uma estrutura organizada, com efeito, uma *coisa*: finalmente, quando a relação entre as partes é singular, quando as partes se ajustam a um ponto especial, reconhecemos que se trata daquela coisa que de fato é. A alma do objeto, a sua essência, salta-nos aos olhos, separando-se dos parâmetros da aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura seja mais ajustada, há de parecer radiante. O objeto atinge sua epifania (JOYCE, 2012, p. 172, itálico na edição consultada).

Catherine Millot, em seu ensaio “Epifanias”, originalmente publicado em 1987 e traduzido (1993) por Claudia Moraes Rego, traz uma explicação de como ocorre o deslocamento de algo que se encontra na esfera do trivial e passa à esfera do inefável. Segundo a autora:

As epifanias são os restos de um tipo de operação de purificação por evacuação do sentido. Mas essa é somente uma face da operação. A outra face consiste na inversão produzida através da qual a revelação jorra da trivialidade: o não senso com o qual ela confina, subitamente,

se revela em plenitude. As epifanias representam por um lado qualquer coisa de vazio, de um sentido perfeitamente inútil, fugaz, inconsistente e, por outro, uma densidade absoluta de sentido inefável, intransmissível, totalmente enigmática, sobre a qual Joyce funda a certeza de sua vocação (MILLOT, 1993, p. 146).

Desse modo, a ideia da criação da teoria da epifania se revela em si mesma uma epifania, já que foi através dela que Joyce pôde se convencer que seria capaz de escrever sua obra. Assim como o pequeno Stephen Dedalus, no início de *Um retrato*, tem uma epifania sobre seu futuro como artista, pela composição de um poema, onde as palavras utilizadas para sua composição são retiradas das ameaças da sua governanta, Joyce retira da banalidade do cotidiano tanto grande parte do conteúdo de sua obra quanto a certeza de que poderia escrever uma obra incomparável.

Umberto Eco, em “Sobre uma noção Joyceana: as origens da noção de Epifania – Joyce e D’Annunzio”²³, apresenta outra origem para a criação da noção de epifania, que não se relaciona unicamente com os pressupostos do belo de Tomás de Aquino. Além de apontar a presença marcante da estética do escritor decadentista inglês Walter Pater, Eco traz uma passagem que ilustra como a estética de Pater ressoa na estética de Joyce:

A todo instante, numa mão ou num rosto, aparece uma certa perfeição da forma; uma determinada coloração sobre as colinas ou sobre o mar é mais requintada que o rosto; uma paixão, uma visão, uma excitação intelectual tornam-se, aos nossos olhos, irresistivelmente reais e atraentes – estranhos matizes, estranhas cores, odores bizarros – ou uma obra feita pela mão do artista ou o rosto de um ser amado? (ECO, 1969, p. 53).

De acordo com Umberto Eco, embora Joyce consiga, por um bom jogo de argumentação, colocar a sua noção de epifania como proveniente das categorias da escolástica de Tomás de Aquino, não há dúvidas de que pelo menos parte da ideia veio da tradição decadentista. Embora Eco apenas mencione Walter Pater de passagem, já que essa influência na produção literária de Joyce não é o foco de sua argumentação nesse ensaio, vale a pena desviar por um instante do que pretendemos trazer com a discussão de Eco, para que seja possível verificar o paralelo entre a estética de Pater e a de Joyce. No artigo “‘Visions’ and ‘Epiphanies’: Ficcional Technique in Pater’s *Marius* e Joyce’s *Portrait*” (1973), Robert M. Scotto faz uma análise detalhada, tanto do romance filosófico de Walter Pater,

²³ Artigo traduzido do italiano para o francês por Elisabeth Hollier e do francês para o português por T. C. Neto. Encontra-se na coleção de artigos que recebeu o título de *Joyce et le Roman Moderne*, publicada na França em 1968 e traduzida para o português em 1969 com o título *Joyce e o romance moderno*.

Marius the epicurean, publicado em 1885, quanto do romance *Um retrato do artista quando jovem*, de Joyce, publicado em 1916. O objetivo da análise é mostrar a grande semelhança entre o conceito de “*vision*” (visão) desenvolvido no romance de Pater, e o conceito de “*epiphany*” (epifania) desenvolvido primeiro em *Stephen Herói* e em seguida presente em *Um retrato*. Vejamos como o conceito de “*vision*” é apresentado no romance de Pater, segundo Scotto:

A “visão” é o *insight*, estética porque elevada e perfeita, na essência da própria vida; para o prazer do “Agora Ideal” em que certos momentos... eram elevados, apaixonadamente coloridos, intenções com sensação – em que se podia apreender “o mundo em plenitude” e ter uma “visão”, quase “beatífica” de personalidades ideais em vida e arte (SCOTTO, 1973, p. 41-42, tradução nossa)²⁴.

Quando a definição de “epifania” de Joyce, que apresentamos no início dessa discussão, é justaposta com a definição de “*vision*”, em Pater, são inegáveis as semelhanças das duas definições. De acordo com Scotto, os paralelos vão além da definição dos conceitos de “visão” e “epifania”. O autor do artigo apresenta outras correspondências, como por exemplo o momento em que sabemos que os personagens estão tendo, seja uma “visão” no caso de Marius, seja uma “epifania” no caso de Stephen. No entanto, quando Scotto começa a apontar as diferenças entre as duas obras, a mais determinante entre os dois personagens, que faz com que a “persona de Joyce” vá além da “persona de Pater”, é a desconexão do personagem de Joyce com a igreja: “Stephen é orgulhoso demais para se tornar um servo dos servos de Deus” (SCOTTO, 1973, p. 48, tradução nossa)²⁵. Assim, apesar das argumentações de que Joyce foi influenciado pela estética de Walter Pater, Joyce parece estar sempre dando um passo adiante, tanto em relação à sua própria obra, quanto em relação às obras que possivelmente influenciaram a elaboração de sua teoria. Um argumento dentro dessa mesma perspectiva é apresentado por Robert Langbaun, em “Epifanic mode in Wordsworth and modern literature”, que se encontra na coletânea intitulada *Moments of Moments: Aspects of the Literary Epiphany* (1999), quando escreve que:

Por meio da epifania, Joyce vai mais longe do que Pater e Yeats na articulação de uma religião da arte. Pater e Yeats usam a arte para nos

²⁴ The “vision” is the insight, aesthetic because heightened and perfect, into the essence of life itself; into the pleasure of the “Ideal Now” wherein certain moments... were high pitched, passionately colored, intent with sensation – wherein one could apprehend “the world in its fullness” and have a ‘vision’, almost ‘beatific’ of ideal personalities in life and art.

²⁵ Stephen is too proud to become a servant of the servants of God.

trazer de volta à religião ou ao misticismo, mas Joyce estabelece a arte como uma religião rival (LANGBAUN, 1999, p. 39, tradução nossa)²⁶.

Dentro da concepção de epifania proposta por Joyce, há uma tentativa de mudança de paradigma, onde a arte tentaria alcançar o mesmo patamar da religião.

Voltemos ao artigo de Umberto Eco mencionado anteriormente, que tem o objetivo de apresentar indícios da influência de outro escritor na elaboração da teoria da epifania de Joyce. Trata-se do italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938) que, assim como Pater, também pertencia à corrente artística, filosófica e principalmente literária do decadentismo. É no romance *Il Fuoco* (1900), de D'Annunzio, que se encontram, segundo Eco, alguns indícios desta outra possível influência. A primeira semelhança apontada por Eco se apresenta através do seguinte argumento:

1. a ideia de epifania em Joyce está sempre associada, tal como em Pater, à ideia de chama, de fogo, de ofuscação; 2. a primeira parte de *Il Fuoco*, romance que retrata os êxtases estéticos do poeta Stelio Effrena, tem exatamente por título “Epifania do fogo” (ECO, 1969, p. 55).

Eco aponta que o êxtase estético em D'Annunzio se apresenta simultaneamente como “epifania” e como “chama”; já em Joyce a característica principal da epifania é a sensação obtida pelo artista quando este começa a conceber a imagem estética.

Eco se dedica a realizar uma análise detalhada de *Stephen Herói/Um retrato* e de *Il Fuoco* através do cotejo das obras, buscando demonstrar desde as semelhanças no que se refere à escolha de vocabulário e as metáforas, até a forma como cada personagem descreve seus respectivos êxtases. No entanto, há diferenças bastante significativas, como aponta Eco, que merecem ser indicadas:

O texto de Joyce é mais rico do ponto de vista verbal, contém ritmos, repetições, invenções sintáticas que o texto de D'Annunzio não conhece. Joyce cria uma verdadeira música verbal que lhe é própria e que se apresenta como o equivalente linguístico da epifania, enquanto que D'Annunzio se atém, com a ajuda de meios retóricos bastante tradicionais, a persuadir o leitor da beleza e da intensidade de suas sensações. Diante do texto de Joyce, participamos da visão de Stephen; diante do texto de D'Annunzio ouvimos um autor nos contar como um terceiro experimentou sensações, que ele tenta nos persuadir que são verdadeiras (ECO, 1969, p. 61).

²⁶ By way of epiphany, Joyce goes farther than even Pater and Yeats in articulating the religion of art. Pater and Yeats use art to bring us back to religion or mysticism, but Joyce establishes art as a rival religion.

Além dos textos comparados apresentarem uma significativa diferença no que diz respeito à questão verbal, como explicita Eco, há outra questão, talvez ainda mais relevante, uma vez que está ligada ao campo conceitual, que estabelece uma diferença crucial entre a noção do “êxtase” em D’Annunzio e “epifania” em Joyce. Como nos informa Eco, os êxtases do texto de D’Annunzio são eróticos, “a experiência excepcional diz respeito a uma outra pessoa ou à natureza circundante e desemboca num desejo de posse” (ECO, 1969, p. 61). Já em Joyce, o processo se dá de outra maneira: “assiste-se ao prodígio de uma linguagem sensível que, através de transposições metafóricas sucessivas, não faz outra coisa do que nos remeter a uma experiência intelectual e a um processo poético” (ECO, 1969, p. 61). Assim, ao final de sua análise, Eco faz uma síntese com uma definição sucinta de epifania em Joyce e em D’Annunzio: “as epifanias de Joyce são a manifestação sensível de potencialidades intelectuais, enquanto que as epifanias de D’Annunzio são a tradução intelectual de uma experiência sensível” (ECO, 1969, p. 61).

As semelhanças encontradas nos romances e, sobretudo, as diferenças apontadas na análise realizada por Eco, servem não apenas para demonstrar que não se trata de uma imitação deliberada de uma estética, mas de uma afinidade temática com alguns autores que faziam parte do decadentismo. Vale ressaltar ainda que a teoria da epifania, ou ainda a forma como Joyce lida com a teoria, passou por um processo de “evolução” ao longo de sua carreira como escritor. William T. Noon, em seu livro *Joyce and Aquinas* (1957), no qual faz uma das análises mais aprofundadas sobre a relação da obra de Joyce e a filosofia de Aquino, escreve que,

Entre as transcrições meio sem palavras e em grande parte parentéticas das primeiras Epifanias de Joyce, e as formulações verbais altamente comprimidas e com muitas interpretações do *Wake*, uma série de experimentos complexos teve que acontecer. De *Dubliners* em diante, o estilo de Joyce demonstra um desenvolvimento estável em direção à notação verbal simbólica (NOON, 1957, p. 83, tradução nossa).²⁷

Mesmo já se destacando nos seus escritos iniciais, em comparação aos demais citados, como sendo fonte de inspiração para a elaboração de sua estética, Joyce se diferencia dos demais autores sobretudo quando tem sua teoria aplicada à linguagem de um modo particular, como acontece em *Finnegans Wake*. Vejamos um exemplo.

²⁷ Between the half-wordless and largely parenthetical transcriptions of Joyce’s earliest Epiphanies, and the highly compressed, many visioned verbal formulation of the *Wake*, a complicated series of linguistic experiments was to take place. From *Dubliners* onward, Joyce’s style shows a steady development in the direction of symbolic verbal notation.

Como esta tese visa trabalhar com a teoria da epifania e sua aplicação em termos linguísticos ao *Finnegans Wake*, para então partir para questões específicas de tradução, não discutiremos o conteúdo dos quarenta registros denominados Epifanias, mas vale trazer algumas informações gerais. No que se refere às publicações das epifanias, pode-se argumentar que, de certa maneira, elas foram publicadas durante a vida do próprio Joyce, já que o autor tinha o hábito de incorporá-las à medida que escrevia outras obras; assim, é possível encontrar muitas delas, ainda que levemente modificadas, em romances como *Stephen Herói*, *Um Retrato*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*. No entanto, uma edição contendo as epifanias reunidas em um único livro só foi realizada após a morte de Joyce. As epifanias foram editadas e publicadas pela primeira vez em 1956 por Oscar Silverman, com o título *Epiphanies*; essa edição continha apenas as vinte e duas epifanias encontradas junto com os outros manuscritos de Joyce. A segunda edição, reunindo todas as epifanias que temos hoje, foi editada por Robert Scholes e Richard M. Kain e publicada em 1965, em *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*. Em 1991, foi publicada a terceira edição, dessa vez editada por Richard Ellmann e A. Walton, intitulada *James Joyce: Poems and Shorter Writings*.

Há uma série de investigações a respeito das influências que ajudaram a delinear a teoria estética proposta por Joyce. Esperamos que tenha sido possível perceber pelos argumentos apresentados que Joyce, através de um processo de identificação, ou de inspiração, faz uso de alguns elementos presentes na proposta estética de outros escritores para incorporar à sua própria. Para uma melhor compreensão a respeito das influências literárias que frequentemente são apontados como basilares para a composição de sua teoria da epifania, vale investigar a respeito da formação intelectual de Joyce, que tem um papel fundamental para o entendimento de sua obra.

2.2. A FORMAÇÃO INTELECTUAL DE JOYCE E AS RESSONÂNCIAS EM SUA OBRA

Para alguns críticos, poucos escritores e escritoras construíram suas trajetórias literárias inspirando-se a tal ponto em suas próprias vidas e memórias como Joyce. Grande parte de suas vivências cotidianas e de sua formação intelectual transformou-se em literatura. Harry Levin traz essa consideração em *James Joyce: A Critical Introduction* (1944) quando diz que:

Joyce é a mente mais autocentrada das mentes universais. De forma muito mais explícita que a maioria dos escritores, até mesmo mais do que aqueles que fizeram os desfiles mais românticos de seus corações exibicionistas, ele explorou sua experiência pessoal para fins de documentação literária (LEVIN, 1944, p. 11, tradução nossa).²⁸

James Joyce, batizado como James Augustine Aloysius Joyce, nasceu em 1882, em um subúrbio de Dublin. Na época do seu nascimento, a família Joyce ainda possuía uma situação financeira relativamente estável e, quando chegou o momento de começar a estudar, o pequeno Joyce foi enviado para a prestigiosa escola jesuítica Clongowes Wood College, de onde teve que sair três anos depois, em 1891, devido aos problemas financeiros da família. Os pais de Joyce passaram a não poder continuar pagando pela escola, tampouco pela moradia da família, o que ocasionou uma série de mudanças para casas cada vez menores. Depois da saída de Clongowes, Joyce frequentou por algum tempo a escola Christian Brothers, mas em seguida, em 1893, voltou para uma instituição jesuítica, a Belvedere College, onde finalizou os estudos em 1898. O retorno a uma instituição jesuítica, em meio à crise financeira que acometia cada vez mais a família, ocorreu graças a uma bolsa de estudos que foi concedida a James Joyce e a seu irmão, Stanislaus Joyce. Richard Ellmann relata os detalhes sobre como o retorno a uma instituição jesuítica foi possível:

Certo dia, caminhando pela Praça *Mountjoy*, John Joyce teve um encontro fortuito com o padre John Conmee, que havia deixado o cargo de reitor de *Clongowes* para se tornar prefeito de estudos no colégio *Belvedere*. (...) Quando soube que seu habilidoso ex-aluno era obrigado

²⁸ Joyce is the most self-centered of universal minds. Far more explicitly than most writers, even those who made the most romantic pageants of their exhibitionistic hearts, he exploited his personal experience for purpose of literary documentation.

a frequentar a escola Christian Brothers, Conmee gentilmente se ofereceu para providenciar que James e seu irmão frequentassem a escola dos jesuítas, colégio Belvedere, sem honorários. John Stanislaus Joyce voltou para casa satisfeito, e James entrou no Belvedere em 6 de abril de 1893, na III Gramática, e se tornou o ex-aluno mais famoso da instituição (ELLMANN, 1982, p. 35, tradução nossa).²⁹

O encontro fortuito entre o pai de Joyce e o antigo diretor de Clongowes fez com que Joyce terminasse o período escolar numa instituição jesuítica que, apesar de renomada por seus padrões de qualidade educacionais, também foi responsável por uma formação religiosa pautada na repressão e no medo, algo que podemos constatar através dos relatos de Stephen Dedalus em *Um retrato*. O padre John Conmee, antigo diretor da Clongowes e depois presença constante na vida de Stephen em Belvedere, aparece em *Um retrato* como padre Arnall, “A figura do seu antigo mestre, tão estranhamente avelhantada, trouxe ao espírito de Stephen a sua vida em Clongowes” (JOYCE, 1987, p. 81). A figura do padre Arnall não apenas servia para ativar a memória de Stephen sobre seu passado, mas também fazê-lo pensar sobre o seu futuro de provável condenado ao inferno.

No capítulo três de *Um retrato*, presenciamos as manifestações da agonia de um adolescente atormentado pelo medo e pela culpa. O despertar do desejo sexual é recebido com as promessas, ali mesmo na capela da escola, de condenação eterna. A longa descrição dos horrores do inferno que é realizada em um dos sermões, em meio a convulsões de culpa que Stephen sentia pela consumação do seu desejo, é um dos grandes momentos do romance. Após ouvir sobre a alma alargada do inferno e sua imensa boca à espera dos pecadores, Stephen deixa a capela da escola e o narrador nos conta que: “Stephen desceu a nave da capela, com as pernas tremendo e o couro cabeludo se arrepiando em sua cabeça como se mãos de fantasmas o estivessem tocando” (JOYCE, 1987, p. 90). A opressão sofrida por Stephen Dedalus, fortemente vinculada aos dogmas da igreja católica, vai aos poucos se dissipando à medida em que ele avança em direção à sua emancipação intelectual. É através das epifanias que compõem o romance, sobretudo a que se encontra no final do último capítulo, que fica demonstrado que Dedalus foi capaz de construir suas próprias asas, para abandonar tudo que o impedisse de seguir sua vocação de artista da palavra.

²⁹ John Joyce, walking in Mountjoy Square one day, had a fortunate encounter with Father John Conmee, who had left the position of rector of Clongowes to become prefect of studies at Belvedere College. He was not yet Provincial of the Jesuit Order in Ireland; he became so in 1906-9, but he was already influential. Hearing that his former pupil was obliged to attend the Christian Brothers' school, and remembering his ability, Conmee kindly offered to arrange for James, and his brothers too, to attend the fine Jesuit day-school, Belvedere College, without fees. John Stanislaus Joyce returned home pleased with Conmee and himself, and James entered Belvedere on April 6, 1893, in III Grammar, to become its most famous old boy.

O ano em que encerra seus estudos no colégio Belvedere é também o ano em que Joyce inicia seus estudos na universidade. Ele ingressa na University College Dublin (UCD) em setembro de 1898 e, assim como acompanhamos o primeiro dia de aula de Stephen Dedalus e muitas das suas experiências no ambiente escolar através da leitura de *Stephen Herói* e de *Um retrato*, da mesma maneira temos acesso a muitas experiências vividas por ele no ambiente universitário. É flagrante o interesse de Joyce em estabelecer o ambiente educacional como espaço indispensável para o tipo de discussão que almejava ter. Anne Fogarty, professora do centro de estudos de James Joyce na UCD, em seu ensaio “University Days: Becoming James Joyce”, traz ainda a noção de que a recorrência da presença do ambiente escolar, principalmente nas primeiras obras de Joyce, não é uma escolha arbitrária, ao invés disso, traz consigo uma dimensão política:

A ênfase joyceana no meio educacional não é por acaso. Ela reflete os fortes debates sobre o papel da escolarização na sociedade irlandesa do final do século XIX e início do século XX. O tema da educação era tão tenso e divisor de opiniões quanto o do autogoverno ou *Home Rule*. De fato, as duas áreas eram muitas vezes vinculadas, pois as aspirações educacionais e políticas eram consideradas dois lados da mesma moeda. As questões de denominacionalismo, nacionalismo e acesso dominaram a discussão da escolaridade primária e secundária. Da mesma forma, a ambição de criar uma universidade nacional fora de Trinity College Dublin para a população católica do país ficou atolada em debates sobre a amplitude do currículo, o financiamento estatal e o papel da religião e da ideologia política (FOGARTY, s.d., n.p., tradução nossa)³⁰.

Fogarty salienta ainda a questão da situação da Irlanda após a morte do político nacionalista Charles Stewart Parnell (1846-1891), que teria deixado o país em um forte estado de estagnação. No entanto, uma nova geração, muitos deles colegas de Joyce na UCD, como nos informa Fogarty, estava dando sinais de retorno à luta pela independência da Irlanda. A imersão de Joyce no meio universitário, repleto de discussões políticas, junto com a consciência do cenário cultural irlandês que o envolvia, oferece a Joyce, segundo Fogarty, a possibilidade de seu nascimento como escritor. No entanto, vale lembrar que Joyce já dava sinais de sua inclinação para a escrita literária desde muito cedo. Entristecido, assim como

³⁰ This Joycean emphasis on the educational milieu is no accident. It mirrors the charged debates about the role of schooling in late nineteenth- and early twentieth-century Irish society. Education was as divisive and electric a topic in this period as Home Rule. Indeed, the two areas were often linked as educational and political aspirations were held to be two sides of the same coin. Issues of denominationalism, nationalism and access dominated the discussion of primary and secondary schooling. Similarly, the ambition to create a national university outside of Trinity College Dublin for the Catholic population of the country got bogged down in debates about the breadth of the curriculum, state funding and the role of religion and political ideology.

seu pai, John Joyce, pelo que entendiam ser uma traição por parte de seus compatriotas à figura e aos ideais de Parnell, Joyce, como nos relata Ellmann (1983, p. 33), escreve um poema chamado “Et Tu, Healy”, em resposta à morte de Parnell, quando tinha apenas nove anos. O poema foi impresso e entregue para conhecidos da família e, embora nenhuma cópia tenha sobrevivido, o título, referência a famosa frase “Et tu, Brute” sobre a traição de César, indica que Joyce denuncia um dos traidores de Parnell, Tim Healy, político nacionalista que começou sua carreira política no partido Parlamentar Irlandês sob o comando de Parnell.

Parnell aparece não apenas no primeiro poema escrito por Joyce, mas se torna presença constante em sua obra. Em *Dubliners*, por exemplo, o título do conto, “Ivy Day³¹ in the Committee Room”, é uma referência ao dia em que se celebra a memória do político irlandês. O conto se passa na sala de um comitê onde estão reunidos alguns cabos eleitorais de Richard Tierney, um candidato a prefeito. Após alguém mencionar que aquele dia era “Ivy Day”, os diálogos sobre política passam a girar em torno da figura de Parnell e um clima de tristeza se instaura. O tema de discussão passa a ser sobre “o rei descoroadado”, como o personagem Joe Hynes se refere ao político no poema de trinta e quatro versos que recita, a pedido dos colegas, em homenagem a Parnell.

O político nacionalista também é motivo de discussão à mesa do jantar da família do personagem Stephen Dedalus, logo nas primeiras páginas de *Um retrato*; e não deixa de estar presente tanto em *Ulysses* quanto em “Gas from a Burner”, um dos seus poemas mais emblemáticos. “Gas from a Burner” foi escrito no verso do contrato com um editor irlandês, George Roberts, que recusava publicar seu livro de contos sob a alegação de que se tratava de um livro anti-irlandês. No poema, Joyce volta a trazer à tona o tema da traição, recorrente em sua obra e, mais uma vez, o ilustra com o exemplo mais expressivo, a traição a Parnell:

(...)
 But I owe a duty to Ireland:
 I hold her honour in my hand,
 This lovely land that always sent
 Her writers and artists to banishment
 And in a spirit of Irish fun
 Betrayed her own leaders, one by one.
 ‘Twas Irish humour, wet and dry,
 Flung quicklime into Parnell’s eye;

³¹ “Held on the first Sunday after the anniversary of Parnell’s death on 6 October, Ivy Day began in 1891, when the mourners at his funeral, taking the cue from a wreath of ivy sent by a Cork woman ‘as the best offer she could afford’ picked ivy leaves from the walls and stuck them in their lapels. The ivy leaf has been the Parnellite emblem ever since, worn by his followers when they gathered to honour their lost leader (ROBINSON & POTTS, 2018. p.189).

(...) (JOYCE, 1992 [1912], p. 107).

Joyce se sente constantemente traído e injustiçado por sua terra natal, tendo recorrido ao autoexílio em busca de liberdade como artista. Suas inúmeras tentativas de publicar *Dubliners* na Irlanda causaram ainda mais ressentimento. Sua última tentativa, que resultou no poema citado, foi também a última vez em que Joyce pôs os pés na Irlanda. Decepcionado, Joyce busca na criação literária maneiras de lidar com as questões que o tocavam tão profundamente. Em um trecho de *Um retrato*, vemos Stephen se questionar sobre o que é a Irlanda e ele mesmo se ocupa em dar a resposta: “— Queres saber o que é que a Irlanda é? — perguntou Stephen com uma violência fria. — A Irlanda é uma porca velha que come a sua ninhada” (JOYCE, 1987, p. 142).

Para continuar a ilustrar como Joyce faz uso de sua realidade para fins literários, como argumenta Harry Levin (1944, p. 11), vale citar o registro de sua primeira epifania, que aparece, mais tarde, modificada, no início de *Um retrato*. As duas versões diferem em alguns aspectos, principalmente relacionadas aos nomes dos personagens, porém o conteúdo da epifania se mantém o mesmo. Na edição contendo apenas as epifanias (JOYCE, 1965), os personagens são: o próprio Joyce, sua mãe e um vizinho, Mr. Vance. Em *Um retrato*, Joyce passa a ser Stephen e sua mãe dá lugar a Dante, que foi governanta da casa da família Joyce por algum tempo. O vizinho que chega com a reclamação tem o mesmo nome nas duas versões da epifania. O pequeno Joyce/Stephen teria dito para uma vizinha de família protestante, uma menina chamada Eileen, que se casaria com ela quando os dois fossem adultos. Depois da reclamação feita pelo pai de Eileen, Stephen teria que pedir perdão, caso contrário algo terrível lhe aconteceria:

[Bray: in the parlour of the house in Martello Terrace.]

Mr Vance – (comes in with a stick) . . . O, you know, he'll have to apologise, Mrs Joyce.

Mrs Joyce – O yes... Do you hear that, Jim?

Mr Vance – Or else – if he doesn't – the eagles'll come and pull out his eyes.

Mrs Joyce – O, but I'm sure he will apologise.

Joyce – (under the table, to himself)

Pull out his eyes,

Apologise,

Apologise,

Pull out his eyes.

Apologise,
Pull out his eyes,
Pull out his eyes,
Apologise (JOYCE, 1965, p. 11).

A situação de medo e ameaça vivenciada propicia a criação de um pequeno poema, tão poderoso em sua constituição rítmica que continua sendo um desafio para os/as tradutores/as. Em *The workshop of Dedalus* (1965) editado por Robert Scholes e Richard Kain, onde estão presentes todas as epifanias que foram recuperadas, há o seguinte comentário sobre a primeira epifania:

A cena pode ser datada de 1891, mas a epifania deve ter sido escrita muito mais tarde. Mudada apenas levemente para *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, este episódio é usado para apresentar um dramático prenúncio do futuro de Stephen, uma vez que ele encontra na arte um refúgio para a autoridade, fazendo um poema de sua situação desagradável (SCHOLES e KAIN, 1965, p. 11, tradução nossa).³²

O comentário sobre a primeira epifania deixa ainda mais evidente que a primeira revelação registrada por Joyce é um indício de que Stephen se tornaria poeta, ou artista da palavra. Da situação supostamente ameaçadora na qual o personagem se encontrava, caso não se desculpasse pelo comentário “impróprio” que fez ao dizer que se casaria com uma vizinha protestante quando crescesse, surgiu seu primeiro poema. A arte começava a se mostrar um refúgio ou saída possível para lidar com situações repressivas.

A questão que deu início à situação ameaçadora enfrentada por Joyce/Stephen é, entre outras coisas, uma questão que toca a situação política e religiosa da Irlanda. Embora, por muito tempo, Joyce tenha sido tratado como um escritor apolítico, atualmente já existe uma série de trabalhos que apontam para as grandes questões políticas de sua obra. Houve uma espécie de mudança da perspectiva da crítica em relação à forma de ver a obra de Joyce. Uma vez que *Finnegans Wake* tem sido posicionado como uma obra política de extrema importância, por críticos como Terry Eagleton (1990), é preciso ter em mente essa discussão no momento da tradução da obra. Antes de nos concentrarmos nas questões políticas

³² The scene can be dated 1891, but the epiphany must have been written much later. Changed only slightly for *A portrait*, this episode is used to present a dramatic foreshadowing of Stephen's future, as he finds a refuge from authority in art and makes a poem out of his predicament (SCHOLES e KAIN, 1965, p. 11).

presentes em *Finnegans Wake*, vejamos como a crítica da obra joyceana tem se posicionado em relação a James Joyce e a política.

2.3. “ESTABLISHING THE IDENTITIES IN THE WRITER COMPLEXUS”: JAMES JOYCE E A CRÍTICA LITERÁRIA

A crítica literária da obra de Joyce passou por consideráveis mudanças de perspectiva ao longo dos anos. Antes da década de 1980, Joyce era frequentemente referido como um escritor indiferente à política. Os trabalhos de crítica focavam principalmente em seu modernismo, abordagem que negligenciava outras questões relevantes, como veremos no decorrer dessa discussão. Foi principalmente com a publicação de *Joyce's Politics* (1980), de Dominic Manganiello, que o caráter político da obra de Joyce passou a ser cada vez mais levado em consideração nos novos trabalhos críticos sobre essa abordagem. Vale ressaltar, no entanto, que um ano antes, em 1979, o livro de Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (1979), fez uma tentativa pioneira de tocar mais diretamente em questões políticas. Na seção em que discorre sobre esse tema, o autor destaca que, em meio aos trabalhos de crítica até aquele momento, poucos lidavam seriamente com a questão do posicionamento político de Joyce.

No entanto, a partir da década de 1980, o cenário muda consideravelmente e aparecem diversas publicações importantes que investigavam, entre outros temas, a questão do nacionalismo irlandês, o colonialismo e o pós-colonialismo na obra de Joyce. Entre as mais conhecidas estão: *The Subaltern “Ulysses”* (1994), de Enda Duffy; *Joyce and Colonialism* (1995), de Emer Nolan; *Joyce, Race and Empire* (1995), de Vincent J. Cheng; a coleção de ensaios intitulada *Joyce: Feminism / Post / Colonialism* (1998), editada por Ellen Carol Jones; além de capítulos como “Joyce the Irishman”, presente na coleção *The Cambridge Companion to James Joyce* (1990), e as discussões feitas por Terry Eagleton, Seamus Deane, Fredric Jamerson na coleção *Nationalism, Colonialism, and Literature* (1990), apenas para citar alguns. Diante da mudança de perspectiva da crítica, esta seção tem o objetivo de investigar as razões pelas quais Joyce foi por tantos anos considerado um escritor apolítico, e em seguida, investigar como se deu a virada crítica em relação a sua obra, uma vez que esse acontecimento também é relevante para a discussão no campo da tradução.

Iniciaremos a discussão, então, com uma breve contextualização a respeito da situação política da Irlanda, algo que é basilar para o entendimento da construção da noção da apoliticidade de Joyce e de sua obra. Em seguida, apresentaremos alguns dos argumentos que construíram tanto a ideia de que Joyce era um escritor apolítico, quanto o aparecimento das novas perspectivas críticas que o colocam numa posição de escritor engajado. Por fim, articularemos as implicações da mudança de perspectiva da crítica em relação a obra de Joyce ao campo da tradução literária. Mais especificamente, analisaremos se e como o cunho político da obra de Joyce pode interferir na maneira como sua obra é traduzida.

Primórdios da crítica

Quando James Joyce nasceu, a Irlanda ainda estava sob o domínio britânico. Muitas lutas já haviam sido travadas com o objetivo de alcançar a independência, no entanto, todas as insurreições foram repetidamente suprimidas. Uma das muitas consequências do processo de colonização, como veremos adiante, é a desvalorização, por parte dos colonizadores, da cultura, da língua e das próprias pessoas do país invadido. Em *James Joyce, Race and Colonialism* (2004), Vincent Cheng traz diversos argumentos que demonstram como esse processo de desvalorização é empreendido. No caso da colonização inglesa, a tática era sempre a mesma, isto é, construir uma imagem do Outro como primitivo, bárbaro, não civilizado ou ainda impossível de civilizar.

No caso da colonização na Irlanda, Cheng escreve sobre como a imagem do irlandês foi distorcida e ridicularizada por meio de uma série de ilustrações em jornais ingleses da época. Segundo Cheng,

Durante o século XIX, os irlandeses foram repetidamente (inclusive por meio de argumentos científicos) “racializados” pelos ingleses como “negros brancos” ou orientais selvagens, e representados como pertencentes a uma raça primitiva muito mais intimamente relacionada aos hotentotes e bosquímanos africanos ou aos nativos Maoris ou chinês selvagem. Finalmente, na segunda metade do século, os irlandeses

foram relegados a um status subumano, a macacos antropóides³³ (CHENG, 2004, p. 2, tradução nossa).³⁴

Ainda no mesmo artigo, Cheng menciona que Joyce estava ciente do mecanismo de criação de tal estereótipo. Os argumentos de Joyce a esse respeito podem ser verificados em um dos seus ensaios mais conhecidos, escrito para uma conferência em italiano na Università Popolare di Trieste, que tinha como título *Irlanda, Isola dei Santi e dei Savi*, de 1907, traduzido posteriormente para o inglês e depois para o português por Dirce Waltrick do Amarante como *Irlanda, Ilha de Santos e Sábios* (2012). No ensaio, Joyce se volta para a história cultural e política da Irlanda, primeiro contextualizando o título e tratando a questão do nacionalismo de maneira mais ampla e, em seguida, volta-se mais especificamente para o nacionalismo irlandês.

Antes de adentrarmos em alguns pontos específicos do ensaio de Joyce, é importante contextualizar que no final do século XIX e início do século XX, teve início o que ficou conhecido como o Renascimento Gaélico (*The Gaelic Revival*) movimento que objetivava revitalizar a língua e a cultura irlandesa que vinha sofrendo constantes ataques pelas leis estabelecidas pelos colonizadores. Dentro dessa proposta mais abrangente de resgate cultural e da língua, houve também o Renascimento Literário Irlandês (*Irish Literary Revival*), com propostas mais voltadas à revitalização da literatura irlandesa. Muitos escritores e escritoras, como W. B. Yeats (1865- 1939), Douglas Hyde (1860-1949), Augusta Gregory (1852-1932), John M. Synge (1871-1909), entre outros, engajaram-se no projeto de renascimento literário irlandês, iniciado nos anos 1890. Diversas ações foram realizadas, entre elas, a tradução de textos³⁵ do folclore irlandês, que se destaca como uma das principais estratégias para

³³ O próprio Joyce foi, no século XX, um destinatário / vítima desse discurso racializado do irlandês, pois - como Gibbons destaca - foi o reitor sindicalista do Trinity College, JP Mahaffy, que afirmou que “James Joyce é um argumento vivo a favor da minha afirmação de que foi um erro estabelecer uma universidade separada para os aborígenes desta ilha - para os meninos da esquina que cospem no Liffey” (113) (CHENG, 2004, p.45, tradução nossa). (Joyce himself has been, in the twentieth century, a recipient/victim of this racialized discourse of Irishness, for – as Gibbons points out – it was the Unionist provost of Trinity College, J.P. Mahaffy, who asserted that “James Joyce is a living argument in favour of my contention that it was a mistake to establish a separate university for the aborigines of this island – for the corner boys who spit in the Liffey” (113)) (CHENG, 2004, p. 45).

³⁴ During the nineteenth century the Irish were repeatedly (including through scientific arguments) “racialized” by the English as “White Negroes” or savage Orientals, and depicted as belonging to a primitive race much more closely related to African Hottentots and Bushmen, or to native Maoris or savage Chinese. Eventually, in the latter half of the century, the Irish were relegated to a subhuman status, to anthropoid apes (CHENG, 2004, p. 2)

³⁵ Ver: TYMOCZKO, Maria. “Translation and political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts”. *The Translator*, v. 6, n. 1, p. 23-47, 2000.

infundir o orgulho nacional. Em meio ao advento do Renascimento Literário Irlandês, é interessante refletir sobre o posicionamento de James Joyce, escritor que veio a se tornar uma das personalidades literárias mais importantes da Irlanda.

Joyce se opunha às principais propostas do Renascimento Irlandês. Talvez também por essa razão passou a ser considerado pela crítica como indiferente às questões políticas de sua época. Outro motivo que poderia justificar a alegação da apoliticidade de Joyce seria o caráter não panfletário do seu modo de abordar o tema. Seja como for, tentaremos retrair ambos os percursos críticos, na tentativa de compreender como Joyce passou a ser entendido como um escritor apolítico, e em seguida, como essa perspectiva foi desconstruída.

Em “The Day of the Rabblement”, ensaio publicado em 1901, traduzido por Dirce Waltrick do Amarante como “O dia da plebe” (2012), Joyce traz alguns dos argumentos a respeito do seu descontentamento com a movimentação literária da Irlanda na época do Renascimento Literário Irlandês. Como o movimento possuía um caráter popular, uma vez que se fundamentava, entre outras coisas, principalmente no resgate do folclore irlandês e da própria língua irlandesa, essa abordagem soava para Joyce como um retrocesso ou uma limitação à arte em si, já que agora havia uma direção a ser seguida pelos escritores. Joyce deixa registrada a sua queixa e preocupação já nas primeiras linhas do seu ensaio:

Nenhum homem, afirmou o Nolano, pode amar a verdade ou o que é bom, a menos que repudie a multidão; e o artista, ainda que deva se servir da turba, toma o cuidado de isolar-se dela. Esse princípio radical de moderação artística aplica-se especialmente a períodos de crise e, hoje, quando a forma mais elevada de arte só é preservada mediante sacrifícios tremendos, estranha-se ver o artista se comprometer com a plebe (JOYCE, 2012, p. 72).

À primeira vista, o argumento pode dar a impressão de um purismo literário que passava por cima de questões mais pragmáticas, mas Joyce possuía uma série de argumentos que justificava sua discordância em relação às ações realizadas no período do renascimento irlandês. Em “Irlanda, Ilha de Santos e Sábios”, mencionado anteriormente, Joyce faz críticas ferrenhas ao renascimento literário irlandês e à Liga Gaélica, que organizava grande parte dos eventos. Como o movimento tinha entre seus objetivos resgatar a língua irlandesa, parte dos eventos eram realizados em irlandês, língua já pouco falada pelos irlandeses que viviam em Dublin nessa época. Sobre esse fato, Joyce faz o seguinte comentário em seu ensaio:

A Liga organiza concertos, debates e reuniões sociais nos quais o falante do *beurla* (isto é, o inglês) sente-se como um peixe fora d'água, perdido no meio de uma multidão que tagarela numa língua áspera e gutural. Nas ruas, frequentemente se veem passar grupos de jovens que falam entre si em irlandês, talvez com mais ênfase que o necessário. Os membros da Liga escrevem uns para os outros em irlandês, e frequentemente o pobre do carteiro, incapaz de ler o endereço, precisa recorrer a seu superior para desatar esse nó (JOYCE, 2012, p. 168).

A resistência e menosprezo de Joyce em relação a algumas atividades propostas no período do renascimento literário irlandês, fortalecido através das ações da Liga Gaélica, está associada a uma série de fatores. Richard Ellmann (1982, p. 55) comenta que as críticas de Joyce para com o movimento estão ligadas à sua não aceitação da ideia de nação que estava sendo construída, ideia esta que passava por cima de velhas feridas. O movimento estava ancorado em um catolicismo cujas ortodoxias teriam levado ao abandono de Parnell, um dos políticos irlandeses mais importantes, como já mencionamos. Talvez em toda a história de luta por independência da Irlanda, o país nunca tenha estado tão próximo de alcançar a liberdade por vias pacíficas como quando Parnell esteve à frente das negociações com a Inglaterra; no entanto, por conta de um escândalo de caráter pessoal³⁶, todo o projeto foi desarticulado.

Dentre as razões que justificariam a reprovação de Joyce em relação ao renascimento irlandês, encontrava-se também o purismo racial que estava sendo exaltado junto com a ideia de nação. Havia uma espécie de campanha para que o título de patriota só fosse concedido a quem fosse de origem irlandesa. Joyce também menciona esse fato no mesmo ensaio de 1907 e se propõe a fazer uma lista dos grandes nomes da luta nacionalista e da literatura da Irlanda que são filhos de famílias estrangeiras. Por último, ele cita Parnell e acrescenta: “Que foi talvez o homem mais formidável que já liderou os irlandeses, porém, nas suas veias, não havia sequer uma gota de sangue celta” (JOYCE, 2012, p. 173).

Ainda no mesmo ensaio, Joyce faz duras críticas à Inglaterra e ao Reino Unido como instituição política. Menciona as leis cruéis que foram implantadas na Irlanda colonial e a crise da batata, na qual milhões de irlandeses morreram de fome sem a ajuda solicitada. Para contrapor o preconceito difundido pelos jornais ingleses que distorciam a imagem do irlandês para justificar um posterior desprezo, Joyce faz o seguinte comentário: “Os ingleses agora desprezam os irlandeses porque são católicos, pobres e ignorantes; contudo, não é tão

³⁶ O escândalo diz respeito ao relacionamento de Parnell com Catharine O'Shea, que embora estivesse fisicamente separada do seu marido, William O'Shea, não pôde se separar legalmente, uma vez que o divórcio ainda era proibido na Irlanda nesse período.

simples justificar esse desprezo. A Irlanda é pobre porque as leis inglesas arruinaram as indústrias do país (...)” (JOYCE, 2012, p. 178). Algumas páginas adiante, Joyce escreve que “os irlandeses não são esses idiotas desequilibrados e incapazes sobre os quais lemos nos editoriais do *Standard* e do *Morning Post*” (JOYCE, 2012, p. 182). Não era apenas em forma de texto que os jornais ingleses depreciavam a imagem dos irlandeses, em periódicos como *Punch and Judy*, como nos mostra Cheng³⁷, o irlandês era frequentemente representado por desenhos que faziam lembrar características físicas dos macacos.

Apesar de todos os problemas trazidos pelo processo de colonização irlandesa, Joyce escreve que seu país ainda assim “dá a sua contribuição à arte e ao pensamento inglês” (JOYCE, 2012, p. 182). Tal contribuição é nada menos que “os três dos maiores tradutores de língua inglesa – Fitzgerald, tradutor de Rubaiyat, do poeta persa Omar Khayyam, Burton, tradutor de obras-primas árabes, e Cary, o clássico tradutor da Divina Comédia” (JOYCE, 2012, p. 182). Além de citar os tradutores, Joyce também fala do grande número de bons escritores de literatura que são filhos da Irlanda, mas que sofrem com as condições econômicas e intelectuais do país. Aproveitando a crítica, ele não se furta a mencionar que: “Ninguém que tenha amor próprio fica na Irlanda, mas foge como se o país tivesse recebido a visita de um enfurecido Júpiter” (JOYCE, 2012, p. 182), justificando assim sua expatriação. Chegando ao fim do ensaio, Joyce volta a refutar as ideias trazidas pela Liga Gaélica e conseqüentemente pelos proponentes do renascimento irlandês, afirmando que a “Antiga Irlanda está morta tal como o antigo Egito” e que “por mais que sejam eloquentes os irlandeses, uma revolução não se faz com sopro humano e negociações” (JOYCE, 2012, p. 183). De certa maneira, essa última afirmação de Joyce alude a uma atitude mais enérgica por partes dos irlandeses em relação à independência. Foi exatamente o que aconteceu em 1916, nove anos após essa conferência ter sido proferida.

Por muito tempo a produção literária de Joyce foi analisada principalmente sob a perspectiva de seu estilo. Como mencionamos, a partir da década de 1980, algumas pesquisas se voltaram para o tema da política na obra de Joyce. Mas já em 1979, MacCabe toca na questão política e evidencia algumas das facetas da expressão política de Joyce que ele encontra em uma das suas cartas:

É um erro você imaginar que minhas opiniões políticas são as de um amante universal: elas são as de um artista socialista. Eu não posso te

³⁷ Em *Race, and Colonialism* (2004) Cheng traz uma seleção impressionante dos desenhos que eram veiculados por alguns jornais ingleses na época.

dizer o quão estranho me sinto, às vezes, na minha tentativa de viver uma vida mais civilizada do que a dos meus contemporâneos. Mas por que eu deveria ter levado Nora até um padre ou um advogado para fazê-la jurar sua vida para mim? E por que eu deveria impor ao meu filho o fardo muito problemático da crença que meu pai e minha mãe impuseram a mim? (MACCABE, 2003, p. 160, tradução nossa).³⁸

Apesar da existência de passagens tão politicamente explícitas como esta que MacCabe nos apresenta, Manganiello inicia seu livro *Joyce's Politics* (1980), lembrando que um dos comentários mais recorrentes feito pela crítica é o de que Joyce era indiferente à política. Ele salienta ainda que desde as críticas mais antigas até as mais atuais, referindo-se ao final da década de 1970, se repetia sobre Joyce a noção de uma “neutralidade fanática” em questões políticas, além da radical separação entre arte e questões sociais. Manganiello, por meio de uma profunda exploração da escrita joyceana, desmonta esse tipo de argumento e é considerado o primeiro a fazer uma leitura política da obra de Joyce.

Mesmo depois da publicação de *Joyce's Politics*, parte da crítica continuou a se referir a Joyce como um escritor apolítico. Seamus Deane chama a atenção para esse equívoco em “Joyce and Nationalism” publicado em *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature*. Segundo ele:

É bem sabido que Joyce, como Stephen Dedalus, considerava que era escravo de dois senhores, um britânico e um romano. É igualmente sabido que ele repudiava o *Irish Literary Revival*... Repudiando o imperialismo britânico e o romano e rejeitando o nacionalismo irlandês e a literatura irlandesa, que pareciam estar ao serviço da causa, ele virou as costas para seu comprometimento inicial com o socialismo e se dedicou a uma prática de escrita altamente apolítica e maravilhosamente arcana. Tal é, em resumo, o senso comum sobre Joyce e sua relação com as principais questões políticas de seu tempo. Embora algumas revisões dessa avaliação tenham começado recentemente, essa continua sendo uma das suposições mais seguras sobre sua vida e obra (DEANE, 1985, p. 92, tradução nossa).³⁹

³⁸ It is a mistake for you to imagine that my political opinions are those of a universal lover: but they are those of a socialist artist. I cannot tell you how strange I feel sometimes in my attempt to live a more civilised life than my contemporaries. But why should I have brought Nora to a priest or a lawyer to make her swear away her life to me? And why should I superimpose to my child the very troublesome burden of belief which my father and mother superimposed on me (Letter to Stanislaus Joyce, May 1905, cited in James Joyce and the Revolution of the Word by Colin MacCabe, p. 160).

³⁹ It is well known that Joyce, like Stephen Dedalus, considered himself to be the slave of two masters, one British and one Roman. It is equally well known that he repudiated the Irish Literary Revival... Repudiating British and Roman imperialism and rejecting Irish nationalism and Irish literature which seemed to be in service to the cause, he turned away from his early commitment to socialism and devoted himself instead to a highly apolitical and wonderfully arcane practice of writing. Such, in brief, is the received wisdom about

Apesar de reconhecer que tal visão continuava a circular, não obstante os trabalhos que estavam sendo publicados com uma perspectiva diferente, Deane alerta para o equívoco de considerar Joyce apenas sob essa luz. “É, no entanto, um sério equívoco ver Joyce dessa forma” (DEANE, 1985, p. 92, tradução nossa)⁴⁰.

Se, por um lado, as leituras anteriores aos anos 1980 procuram enfatizar o apelo internacional da obra de Joyce, discutindo sobre a universalidade dos temas tratados por ele, o que dava a impressão de transcendência no que diz respeito a questões políticas, como aponta Lynne Bongiovanni (2003) em sua tese intitulada *Consuming and Consumed: James Joyce and the Spoils of Empire*, por outro lado, uma série de novos trabalhos são construídos dentro de uma perspectiva similar à tese de Manganiello (1980). Ainda sobre os trabalhos anteriores, como aqueles realizados por renomados estudiosos da obra de Joyce como Stuart Gilbert, Frank Budgen e Richard Ellmann, como cita Bongiovanni (2003, n.p), que tiveram grande importância para os estudos joyceanos, mas que descuidaram do aspecto político trazido algum tempo depois, ela salienta que:

Sugerir que Joyce não é de forma alguma engajado com as condições políticas na Irlanda e, particularmente aquelas da cidade natal, é negligenciar talvez o aspecto mais forte do trabalho de Joyce: sua descrição incisiva das forças econômicas e sociais em ação na Irlanda, que o moldaram enquanto artista (BONGIOVANNI, 2003, n.p., tradução nossa).⁴¹

O argumento da autora a respeito das descrições joyceanas da sociedade dublinense direciona o olhar para alguns aspectos da obra ficcional de Joyce, que embora seja multifacetada, conserva sempre o mesmo cenário e os mesmos personagens: a Irlanda e os irlandeses.

Vale fazer um parêntese para dizer que embora Ellmann tenha sido listado como um dos autores que deixa de colocar o aspecto político da obra de Joyce em evidência, talvez os críticos tenham sentido falta dessa abordagem principalmente em sua biografia de Joyce, publicada pela primeira vez em 1959. Em outros textos, como por exemplo, em “Joyce and Politics”, Ellmann já inicia o ensaio escrevendo que “A suposição frequentemente repetida de que Joyce era indiferente à política não o representa (Ellmann, 1979, p. 31, tradução

Joyce and his relationship to the major political issues of his time. Although some revision of this estimate has recently begun, it remains as one of the more secure assumptions about his life and work.

⁴⁰ It is, however seriously misleading to view Joyce in this way.

⁴¹ To suggest that Joyce is not at all engaged with the political conditions in Ireland, and particularly those of the city of his birth, is to neglect perhaps the most compelling aspect of Joyce’s work: his incisive depiction of the economic and social forces at work in Ireland that shaped him as an artist.

nossa)⁴². No decorrer do texto, o mais célebre biógrafo de Joyce dá mais detalhes sobre o posicionamento político de Joyce e as mudanças de perspectivas que podem ser vistas no decorrer de sua obra. Segundo Ellmann,

Sua esperança inicial estava no socialismo, como ele indicou na primeira versão de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Por socialismo referia-se à uma libertação conjunta do espírito da dominação pela Igreja e pelo Estado. Essa libertação é, na verdade, o fardo de *Ulysses*, embora não insistisse mais na a ideia de socialismo. Joyce associava a igreja ao falso idealismo, ao amor sentimental, à opressão moral cruel e à dominação pelo temor. Ele associava o Estado (A Irlanda era um país ocupado na época) ao materialismo brutal, ao abuso de poder e a escravização da população. Ele descobriu que essas forças estavam secretamente em conluio, que ambas consideravam a matéria como vil. Parte de seu esforço foi resgatar a matéria – a fisicalidade dos corpos, a importância das condições de vida adequadas – da indiferença. Ele se dissociou daqueles nacionalistas que simplesmente queriam perpetuar a escravidão de corpo e alma sob bandeira patriótica (Ellmann, 1979, p. 31).⁴³

Diante dos argumentos que estamos apresentando, parece um tanto incoerente uma ideia de apoliticidade na obra ficcional de Joyce, uma vez que esta trata primordialmente de temas ligados à sociedade irlandesa no período colonial. No entanto, como argumenta Manganiello, se por política se entende fazer campanha por votos ou por candidatos, ou ainda fazer passar alguma lei no parlamento, Joyce não se envolvia. Manganiello comenta que mesmo que Joyce não tenha tido esse tipo de envolvimento político, ele não desencorajava a consciência política, apenas indicava sua convicção de que um papel ativo na política comprometeria sua posição enquanto artista (MANGANIELLO 1980, p. 2). Manganiello traz ainda uma reflexão que também é joyceana: “Ser um artista envolvia um senso de responsabilidade cívica maior que o do cidadão comum, mas não necessariamente expressa nas urnas ou em convenções partidárias” (MANGANIELLO 1980, p. 2, tradução nossa)⁴⁴. O autor salienta ainda que Joyce:

⁴² The often repeated assumption that Joyce was indifferent to politics misrepresents him.

⁴³ His early hope was in socialism, as he indicated in the first draft of *A Portrait of the Artist as a Young Man*. By socialism he meant a communal liberation of the spirit from domination by Church and State. This liberation is in fact the burden of *Ulysses*, through the idea of socialism is no longer insisted upon. Joyce associated the Church with false idealism, with sentimental love, with cruel moral oppression, with rule by terror. He associated the state (Ireland being then an occupied country) with brutal materialism, misuse of power, enslavement of the populace. These forces he found to be secretly in collusion, in that both regarded matter as vile. Part of his effort was to rescue matter – the physicality of bodies, the importance of proper living conditions – from disregard. He dissociated himself from those nationalists who simply wanted to perpetuate enslavement of body and soul under patriotic banner.

⁴⁴ To be an artist entailed a sense of civic responsibility greater than that of the ordinary citizen, but not necessarily expressed in ballot boxes and caucuses.

Acreditava que o artista, progressista ou reacionário, perderia sua credibilidade intimidando seus leitores a aceitarem seu ponto de vista. Adotar uma visão de mundo dogmática limitaria a eficiência de sua arte e o colocaria na responsabilidade de apresentar um *parti pris* da sociedade. A recusa de Joyce ao didatismo foi em si mesmo um ato político (MANGANIELLO, 1980, p. 3, tradução nossa, itálico na edição consultada).⁴⁵

No entanto, não foi pelo risco da influência que Joyce deixou de trazer muito do seu posicionamento político, primeiro em obras como *Stephen Herói* e *Um retrato*, como bem aponta Manganiello, atribuindo a falta de liberdade do povo irlandês ao despotismo da Igreja e do Estado, e depois, continua em outras obras como *Ulysses* e *Finnegans Wake*.

Com a mudança de perspectiva trazida a partir do trabalho de Manganiello, muitos trabalhos críticos que foram publicados em seguida passaram a tomar outro rumo. Trabalhos subsequentes, especialmente na década de 1990, posicionam Joyce como um escritor pós-colonial, uma vez que a escrita de Joyce traz fragmentos da experiência colonial. Trabalhos como *Joyce, Race and Empire* de Vincent Cheng (1995), *Reading Joyce Politically* de Trevor L. Williams (1997), *Inventing Ireland* de Declan Kiberd (1996) e uma vasta lista de trabalhos recentes seguem essa perspectiva, alargando as possibilidades para o estudo da obra de Joyce.

Na perspectiva de Vincent Cheng, por exemplo, posicionar um Joyce apolítico como o maior estilista modernista era conveniente e atraente para o “High Modernist aestheticism”, pois canonizava as inovações estilísticas como os aspectos mais importantes da arte literária moderna (CHENG, 1995, p. 2). Dessa forma, a grande maioria dos trabalhos que se seguiram, focavam majoritariamente no estilo e desconsideravam o potencial político e ideológico presente em toda sua obra. Cheng sugere que “talvez apenas dessa maneira um irlandês, cuja obra se erija de um amargo ressentimento contra o imperialismo do Estado, da igreja e da academia, poderia, de algum modo, ser apropriada e tornada aceita, até mesmo reverenciada, como um ícone modernista do grande cânone literário inglês (CHENG, 1995, p. 2)⁴⁶. A argumentação de Cheng nos leva a pensar que se a obra de Joyce tivesse sido

⁴⁵ He believed that the artist, whether progressive or reactionary, would lose his credibility by browbeating his readers into accepting his point of view. To embrace a dogmatic outlook would limit the effectiveness of his art and expose him to the charge of presenting a *parti pris* about society. Joyce dismissal of didacticism was itself a political act.

⁴⁶ Perhaps only in this way could an Irishman whose work bristle with bitter resentment against the imperious of State, Church, and Academy be somehow appropriated and rendered accepted, even revered, as a High Modernist icon of the Great English Literary Canon”. (Cheng, 1995, p. 2).

considerada política e não apenas estilisticamente brilhante, desde o início, talvez ela não tivesse garantido seu lugar no cânone literário.

Joyce foi inserido, pela crítica literária, não apenas na categoria de escritor apolítico, mas também em outras categorias igualmente problemáticas e questionáveis. O fato de ser proveniente de um país colonizado, de ter passado quase toda a vida numa situação financeira precária e de ter vivido a maior parte da vida como imigrante faz com que certas caracterizações não se sustentem. Afirmar que Joyce está no hall dos escritores brancos, europeus, do sexo masculino, privilegiados etc., é tangenciar algumas verdades, mas sem observar que a questão é muito mais intrincada do que parece, pelo menos nesse caso específico. Cheng, além de ser um dos primeiros críticos a questionar as categorias através das quais Joyce foi por muito tempo definido, sugere ainda que ao assumir essas categorias como verdadeiras, uma parte bastante relevante da sua escrita é deixada de lado. Segundo ele,

Supor que Joyce seja um escritor apolítico (ou até retrógrado), esteticista, e um homem branco privilegiado na grande tradição anglocêntrica é deliberadamente aceitar o que os processos de canonização da *High Modernist Academic* quer que acreditemos. Também é necessariamente e conseqüentemente ocluir e ignorar a natureza específica do texto de Joyce e as questões ideológicas contidas em escritos tão radicais – como eles certamente foram considerados, tanto ideologicamente como estilisticamente – escritos por um uma consciência católico-irlandesa em busca de alternativas tanto para um nacionalismo sufocante quanto para um imperialismo britânico opressor, textos esses que foram sujeitos a censura da imprensa na maior parte do mundo anglófono (CHENG, 1995, p. 3)⁴⁷.

Dois anos após a publicação de *Joyce, Race, and Empire*, outra obra trilha o caminho aberto por Manganiello nos anos 1980, *Reading Joyce Politically* (1997), de Trevor Williams, examina o conceito de hegemonia tanto no nível do conteúdo quanto da técnica na obra de Joyce. Ele relembra, já na introdução, que por muitas décadas a crítica joyceana conservou uma visão hegemônica de que Joyce era apolítico, assim, segundo ele, a crítica de Joyce era ideológica na medida que aceitou essa visão sem nenhuma investigação

⁴⁷ To Assume that Joyce is an apolitical (or even regressive), estheticizing, privileged white male writer in the Great Anglocentric Tradition, then is willingly to buy into what the High Modernist Academic canonizing processes would have us believe. It is also necessarily and consequently to occlude and ignore the specific nature of Joyce's text and the ideological issues contained in such radical texts – as they were certainly considered then, both ideologically and stylistically – written by a colonial Irish-Catholic consciousness searching for alternatives to both a stifling nationalism and an oppressive British imperialism, subjected to press censorship in most of the English speaking world.

aprofundada, uma vez que já havia se tornado “senso comum” (WILLIAMS, 1997, p. XIV). Assim, seu trabalho propõe, entre outras coisas, levantar a questão das relações de poder e o papel dos/as intelectuais para a educação, relacionando com os principais temas presentes na obra de Joyce. Além disso, Williams posiciona Joyce numa dimensão colonial ainda mais ampla do que aquela vivenciada por seus compatriotas.

A nova perspectiva da crítica é importante não apenas para a teoria e a crítica literária, mas também para o exercício e os estudos da tradução da obra de Joyce. Uma vez que novas questões foram e estão sendo debatidas dentro da obra, a tradução também é afetada por tais mudanças. Se agora temos um Joyce pós-colonial, a tradução de sua obra pode seguir essa perspectiva e trazer novos elementos para os estudos de tradução e os estudos da obra joyceana.

No início da década seguinte àquela que marcou mais fortemente a mudança de perspectiva da crítica joyceana, acontecia a virada cultural nos estudos da tradução, como bem nos informa Susan Bassnett em “The Translation Turn in Cultural Studies” (1998). Com essa mudança de perspectiva, um caminho foi aberto para que novas questões fossem incluídas nas discussões e nas práticas tradutórias. No mesmo ensaio, Bassnett comenta a respeito da complexidade que envolve o processo de manipulação textual. Ela lista algumas das questões que passaram a ganhar atenção com a “virada da tradução” nos estudos culturais. São elas: “como um texto é selecionado; o papel do/a tradutor/a nessa seleção; o papel do editor, editora ou cliente; os critérios que determinam as estratégias que serão empregadas pelo/a tradutor/a; e como um texto pode ser recebido no sistema alvo” (BASSNETT, 1998, p. 123, tradução nossa).⁴⁸ Foi a partir destas novas questões que se passou a considerar fatores sociais, culturais e políticos no campo da tradução, e não apenas elementos como equivalência e fidelidade, como parecia ser o foco de grande parte das discussões anteriores.

Se for possível afirmar que a obra joyceana é, entre outras coisas, uma obra política, *Finnegans Wake* ocuparia, segundo alguns críticos, um lugar central para representar o caráter político da escrita do autor irlandês, uma vez que essa foi entendida também como uma reação forte e poderosa ao imperialismo britânico e a colonização da Irlanda. Em *The French Joyce* [O Joyce Francês], o crítico belga Geert Lernout faz um apanhado histórico

⁴⁸ How a text is selected for translation, for example, what role the translator plays in that selection, what role an editor, publisher or patron plays, what criteria determine the strategies that will be employed by the translator, how a text might be received in the target system.

do que foi produzido pela crítica francesa sobre a obra de Joyce, e nos apresenta o contexto de umas das citações mais famosas, provavelmente a primeira, sobre o caráter político de *Finnegans Wake*.

Trata-se de uma citação presente na contribuição do escritor e crítico francês, fundador da *Tel Quel*, famosa revista literária de vanguarda, Philippe Sollers, na ocasião do quarto simpósio internacional de Joyce, em Paris em 1975. No trecho citado por Lernout, Sollers afirma que

Finnegans Wake é um ato político, uma vez que, para o nacionalismo virulento do fascismo no período pré-guerra, Joyce contrapõe com um ‘transnacionalismo’. Seu interesse em religião faz do *Wake* o livro mais formidavelmente antifascista que foi produzido entre as duas guerras (SOLLERS apud LERNOUT, 1993, p. 129).⁴⁹

Um argumento que segue, de certa forma, a mesma perspectiva, também foi feito por Fritz Senn em *Joyces’s Deslocutions: Essays on Reading as Translation*, o crítico suíço escreve que “paradoxalmente, o *Wake* é o trabalho em prosa mais proibitivamente xenófobo de todos, e ainda, ao mesmo tempo, ele estende boas-vindas católicas para todos os estrangeiros ao passo que os encontra em seus territórios, e muito especificamente” (SENN, 1984, p. 53, tradução nossa)⁵⁰. Joyce não só incluiu uma miríade de línguas, como também abalou as estruturas da língua inglesa, o desmantelo da língua do colonizar seria uma das marcas da sua utilização da linguagem como forma de resistência política. Em *The Ideology of the Aesthetic* (1990), *A ideologia da estética* (1993), na tradução de Mauro Sá Rego Costa, Terry Eagleton discute amplamente essa questão, sugerindo que a opressão política sofrida por alguns escritores na Irlanda deu lugar a uma criação artística singular, segundo o autor:

Sair, como Joyce ou Beckett, de uma sociedade colonial cronicamente atrasada representava, nessa medida, transformar a opressão política em vantagem artística: se você contava com tão pouca herança nacional para começar, tendo sido sistematicamente saqueado pelos ingleses, então você já figurava como uma espécie de não lugar e não identidade e pode se ver catapultado imprevisivelmente das margens para o centro, oferecendo com a sua perifericidade uma prefiguração irônica do destino que teriam até as mais avançadas formações capitalistas nacionais. Desprovidos de uma tradição cultural estável e contínua, os colonizados eram forçados a constituí-la à medida que caminhavam; e

⁴⁹ *Finnegans Wake* is a political act, since to the virulent nationalism of prewar fascism Joyce opposes a ‘transnationalism’. His interest in religion makes the *Wake* the mostformidably antifascist book produced between the two wars.

⁵⁰ Paradoxically, the wake is the most forbiddingly xenophobic of all prose works, and yet at the same time it extends a catholic welcome to all foreigners by meeting them on their own territory, and very specifically.

é exatamente deste efeito de desposseção política que Joyce, Beckett e Flann O'Brien farão um uso modernista subversivo (EAGLETON, 1993, p. 234).

O uso “modernista subversivo” desta suposta falta de tradição cultural que aponta Eagleton, é demonstrado através de uma série de argumentações a respeito do que Joyce realiza em *Ulysses* e principalmente em *Finnegans Wake*, com seu “impactar dialógico, carnavalesco, de uma língua com outra” (EAGLETON, 1993, p. 271). Na perspectiva de Ellmann (1979),

Em *Finnegans Wake*, ele tentou anular diferenças políticas imediatas projetando uma espécie de política universal. Esta foi a interpenetração das nações e povos pela linguagem. Uma vez que isso fosse reconhecido, naturalmente se seguiria que todos somos membros de um corpo, socialistas além da letra (ELLMANN, 1979, p. 32, tradução nossa)⁵¹.

Desde a composição de *Ulysses*, Joyce já demonstrava seu tratamento subversivo em relação à linguagem. Tal viés se intensifica e, como demonstra Eagleton:

Em *Finnegans Wake* uma sabotagem política profunda da significação fixa acontece através dos movimentos de um significante promíscuo, que, como a forma mercadoria, continuamente nivela e iguala identidades para poder permutá-las de modos fantasticamente novos (EAGLETON, 1993, p. 271).

Esses modos novos de permutação aos quais Eagleton se refere fazem parte do que entendemos por um processo de “epifanização das palavras” nesta tese. Esse processo, de acordo com nossa argumentação, tem seu início no momento em que Joyce inicia sua reflexão a respeito do que desenvolveria e chamaria de teoria da epifania. Vejamos como esse procedimento se inicia e evolui até chegar à sua realização máxima em *Finnegans Wake*.

⁵¹ In *Finnegans Wake* he attempted to override immediate political differences by projecting a sort of universal politics. This was the interpretation of nations and peoples by language. Once this was acknowledged, it would naturally follow that we are all members of the one body, socialists beyond the letter.

3. “IN LASHONS OF LANGUAGES”: A LINGUAGEM EM FINNEGANS WAKE

“Finnegans Wake is the great epiphany of the cosmic structure resolved into language” (ECO, 1989, p. 77, trad. Ellen Esrock).

O objetivo deste capítulo é apresentar uma discussão a respeito da linguagem em *Finnegans Wake*. Para isto, inicialmente apresentaremos uma visão geral a respeito do processo de evolução da obra joyceana no que diz respeito à linguagem. Assim, a discussão parte da noção de evolução, tomando como ponto de partida as pretensões literárias de Joyce no início de sua carreira, ou seja, a criação de sua teoria da epifania, para então discutirmos a evolução da linguagem de *Finnegans Wake*, que pode ser percebida principalmente através dos primeiros rascunhos da obra. Depois, abordaremos a questão da leitura no contexto da existência de uma nova forma de linguagem proposta na obra. Em seguida, procuraremos discutir sobre a questão das possibilidades para sua tradução. Antes de adentrar mais especificamente na prática da tradução, a última seção propõe apresentar alguns comentários a respeito do enredo do quinto capítulo, uma espécie de fio narrativo que poderá auxiliar tanto na tradução quanto em sua análise.

3.1. DOS PRIMEIROS PASSOS AO GRANDE VOO LITERÁRIO

Stephen Herói, que serviu de rascunho para o primeiro romance de Joyce, *Um retrato do artista quando jovem*, embora tenha sido, de certa maneira, renegado pelo próprio autor, que se referia ao manuscrito como “a schoolboy’s production” (uma produção juvenil), é não apenas uma valiosa fonte de pesquisa para o entendimento da teoria estética desenvolvida nele, mas também traz diversas passagens que evidenciam seu interesse pelas palavras, algo que muito nos interessa nesta tese. No início da parte do manuscrito que sobreviveu, antes de Stephen Dedalus se debruçar sobre sua teoria da epifania, já temos algumas indicações da relação estreita e atenciosa que o *alter ego* de Joyce possui com as palavras.

Enquanto seguia pelos caminhos da cidade, mantinha ouvidos e olhos sempre atentos para registrar impressões. Não apenas em Skeat

encontrava palavras para seu cofre-forte, também as encontrava aleatoriamente em lojas, anúncios, na boca da população que se arrastava. Ele as repetia para si mesmo até que perdessem todo significado corriqueiro e se tornassem **vocábulos fantásticos** (JOYCE, 2012, p. 23, grifo nosso).

Esta passagem traz elementos importantes a respeito de como Joyce cria seu universo literário. Partindo do seu interesse pelas palavras que faziam parte do cotidiano, que estavam presentes nas ruas, na boca dos trabalhadores ou escritas em letreiros e anúncios, Joyce vislumbrava a transformação das palavras para fins literários. O início dessa transformação se dá como uma brincadeira. Assim como uma criança que repete uma palavra aleatória muitas vezes, até que ela comece a soar estranha, até que pareça se descolar completamente do sentido que é atribuído a ela, Joyce parecia ver no estranhamento causado pela repetição, uma potência para as palavras. Ao perderem seu sentido corriqueiro elas transformavam-se em vocábulos fantásticos (*wonderful vocables*). Em *Stephen Hero*, os vocábulos fantásticos ainda estavam apenas na boca do personagem ou em sua imaginação. Eram sons que o maravilhavam justamente por não remeterem mais ao seu significado habitual. A preocupação com a sonoridade das palavras, embora, obviamente, não seja apenas uma preocupação de Joyce, é algo marcante em sua obra. Há, no entanto, algumas diferenças entre o modo como Joyce incorpora essa preocupação em suas obras iniciais, como veremos em alguns exemplos ao longo dessa discussão; e nos trabalhos da maturidade, nos quais o modo de representar as palavras no papel vai sendo gradativamente modificado.

Geert Lernout comenta a respeito dessa preocupação de Joyce com os sons das palavras em seu livro de contos,

É estranho, mas, ao reler os primeiros trabalhos de Joyce, é notável a ênfase na linguagem falada em oposição à escrita, uma ênfase no som das palavras e não na maneira como elas aparecem na página. O narrador de “As irmãs”, por exemplo, é fascinado pelas palavras “paralisia”, “gnômon” e “simonia”. Enquanto olha para a janela onde o padre está morrendo, suas impressões linguísticas são exclusivamente auditivas (LERNOUT, 1996, n.p., tradução nossa)⁵².

Antes de apresentarmos alguns exemplos dos vocábulos fantásticos que encontramos em *Finnegans Wake*, é importante acompanhar o processo de evolução e exploração da

⁵² It is strange but when rereading Joyce's early works, one is struck by the emphasis on spoken language as opposed to written language, an emphasis on the sound of words and not on the way they appear on the page. The narrator of “The Sisters” for example is famously fascinated by the words paralysis, gnomon and simony. As he is gazing up at the window where the priest is dying, his linguistic impressions are exclusively auditory.

linguagem. Ao passo que Joyce vai dando progressiva ênfase à linguagem, principalmente ao explorá-la no nível da palavra, sua personagem principal vai se tornando cada vez mais a própria linguagem; e as aventuras dessa protagonista incluem testar seus próprios limites. Outro elemento que ajudou a criar o universo literário de Joyce foi sua interação com outras pessoas e os registros desses momentos, como Joyce chega a assumir no próprio *Finnegans Wake*: “He scrabbled and scratched and scrioballed and skrevened nameless shamelessness about everybody he ever met” (FW, 182.13-14). Joyce anotava tudo. Mas, de acordo com alguns indícios, entre eles seus cadernos e notas, o processo de evolução de Joyce enquanto artista vai levar ao desaparecimento de certas marcas que caracterizavam seu processo inicial de escrita, como argumenta David Hayman (1998):

Dada a natureza mutável de sua escrita, sua crescente ênfase na linguagem e na palavra, no geral, em oposição aos detalhes específicos, no jogo modal e genérico, em vez de um retrato realista, podemos esperar que o tipo de registro que estimulou o trabalho inicial deva, na realidade, desaparecer quando Joyce parou de escrever diretamente sobre as interações humanas (Hayman, 1998, p. 650, tradução nossa).⁵³

Embora o tipo de anotação tome outra forma, como comenta Hayman, Joyce continua utilizando suas primeiras anotações (as epifanias, mesmo as modificando), em seus livros da maturidade. Hayman ainda comenta que outras anotações foram utilizadas para escrever, por exemplo, *Um Retrato*,

Mesmo nos primeiros anos, quando Joyce pôde recorrer a essas vinhetas, incorporando-as em seus textos, ele tinha outros recursos. Entre os materiais de *A Portrait*, encontramos um caderno contendo notas que podem ser pensadas como reflexões sobre as *dramatis personae* do livro e outro que contém rascunhos da teoria estética (Hayman, 1998, p. 650, tradução nossa)⁵⁴.

O comentário de Hayman sobre o fato de Joyce usar rascunhos de sua teoria estética, embora ela não apareça explicitamente em *Um Retrato*, como aparece em detalhes em *Stephen Hero*, serve para confirmar o não abandono da teoria da epifania como base para

⁵³ Given the changing nature of his writing, its increasing emphasis on language and the Word, on general as opposed to specific detail, on modal and generic play rather than realistic portrayal, we might expect that the sort of notation that enlivened the early work should virtually disappear when Joyce stopped writing directly about human interactions.

⁵⁴ Even in the early years, when Joyce could draw upon these vignettes, building them into his texts, he had other resources. Among the materials for *A Portrait*, we find a notebook containing notes that could be thought of as reflections on the book's *dramatis personae* and another that contains drafts of the aesthetic theory.

sua escrita literária. Hayman frisa ainda que as epifanias existentes, (os registros, não a teoria) ajudaram a estruturar seus livros. Segundo ele, “as epifanias que possuímos e aquelas que podemos extrapolar de um exame dos textos ajudaram claramente a estabelecer o molde de seus livros. (Nisto, e somente nisto, eles se assemelham ao esboço da fundação para o Wake)” (Hayman, 1998, p. 650, tradução nossa)⁵⁵.

Concordamos com a análise de Hayman sobre o uso das epifanias para ajudar a estruturar os livros que Joyce escreveu em sua maturidade, uma vez que em obras como *Dublinenses*, *Um retrato*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*, algumas epifanias se encontram presentes. No entanto, propomos que não só os registros são fundacionais para *Finnegans Wake*, argumentamos que foi através da elaboração inicial da noção de epifania que James Joyce fundou e desenvolveu uma forma peculiar de pensar a escrita que percorreu toda sua obra; e que seu modo de lidar com a linguagem foi cada vez mais se aproximando da teoria estética que foi desenvolvida em sua juventude.

Talvez a explicação para a sensação de que a aplicação da teoria da epifania foi se aperfeiçoando ao longo de sua produção literária, até culminar em *Finnegans Wake*, seja o fato de que em suas obras anteriores era possível a identificação da presença de epifanias. Já em *Finnegans Wake* o trabalho com a linguagem alcança um nível mais avançado de elaboração que muitas vezes se apresenta através de um processo de esvaziamento do sentido das palavras, fazendo com que o romance inteiro seja considerado por alguns críticos como a maior epifania joyceana. Em “Joyce’s Epiphanies” (1962) de Irene Hendry Chayes, “As epifanias de Joyce” (1993), na tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro, a autora traz essa noção quando diz que:

A obra de Joyce é um tecido de epifanias, pequenas e grandes, desde as imagens fugazes a livros inteiros, da revelação mais sumária em sua lírica à epifania que ocupa um momento gigantesco, duradouro em *Finnegans Wake*, percorrendo 628 páginas de texto e então retornando a si mesmo. Sua técnica principal e a melhor ilustração de sua teoria é uma revelação através da destilação da quidditas pura, generalizada, proveniente de um todo impuro, por meio do qual consonantia (aqui análise do todo em suas partes) e a integritas (ressíntese das partes em um todo maior através da atuação da própria língua) interagem para produzir diretamente a claritas... (CHAYES, 1993, p. 125)

⁵⁵ The epiphanies that we possess and those we may extrapolate from an examination of the texts clearly helped establish the armature of his books. (In this, and in this alone, they resemble the foundation sketch as for the Wake).

A evolução da noção da epifania que aconteceu na obra de Joyce, sobre a qual comentamos anteriormente, parece não se restringir a uma sensação provocada apenas pela leitura das obras, onde podemos notar a presença de mais ou menos epifanias, dependendo da obra escolhida, mas, ao que tudo indica, teria seu fundamento na transformação da forma de escrita empreendida por Joyce em suas duas últimas obras; transformação esta que foi capaz de quebrar a distância entre as suas pretensões estéticas apresentadas em sua teoria da epifania, e a materialização da teoria da epifania em suas obras. Inicialmente os registros denominados por Joyce de epifanias foram acusados de não corresponderem à teoria. No artigo de Millot (1993), já citado anteriormente, a discrepância entre a teoria da epifania e seus primeiros registros também é alvo de discussão:

Testemunho de uma experiência interior qualificada pelo próprio Joyce como de êxtase, as epifanias não dão ao leitor, de nenhuma maneira, essa ideia. Este é levado a não ver mais que a transcrição vã de um incidente trivial, retomando o termo de Joyce, quando confrontado com seu não senso radical (MILLOT, 1993, p. 145).

No entanto, a partir de *Dublinenses*, a epifania foi tomando outros rumos, e em *Um retrato*, como argumenta Hélène Cixous em “Evolução da noção de epifania”, seção retirada do seu livro *L’Exil de James Joyce* (1968), traduzido por Olga M. C. Souza, “o lado frequentemente visionário das epifanias lembra a origem espiritual do procedimento. Mas a relação estreita da aparição com a linguagem indica já a direção de *Ulysses* e mais adiante *Finnegans Wake*” (CIXOUS, 1993 [1968], p. 131). Em “La poétique Joycienne”, quinto capítulo da obra já citada de Cixous, dessa vez sem tradução, a autora especifica o processo de evolução da obra de Joyce, partido da sua gestação estética em *Stephen Hero* e chegando até a exploração máxima no nível da palavra em *Finnegans Wake*:

Enquanto que *Stephen Hero* tem como tema a gestação estética, *Um retrato* é a gestação de uma alma que se aventura pelas palavras, já a partir de *Ulysses* é a frase que se torna o espaço das experiências; finalmente em *Finnegans Wake* as palavras em si contêm o sentido veiculado por uma frase comum, quanto à frase, sua estrutura linear se rompe para ser substituída por uma estrutura literalmente galáctica (CIXOUS, 1968, p. 686, tradução nossa)⁵⁶.

⁵⁶ “Alors que *Stephen le Héros* a pour sujet la gestation esthétique, *le Portrait* est la gestation d’une âme qui s’essaie sur les mots, alors qu’à partir d’*Ulysse* c’est la phase qui devient lieu des expériences ; enfin dans *Finnegans Wake* les mots eux-mêmes contiennent le sens véhiculé par une phrase ordinaire, quant à la phrase sa structure linéaire éclate pour être remplacée par une structure littéralement galactique”.

Apesar da unidade evidente e da relação entre as obras de Joyce, principalmente por meio da espinha dorsal que acreditamos ser a teoria da epifania, houve uma evolução no que diz respeito à linguagem. A noção de evolução não deve ser entendida como algo que foi necessariamente melhorado e sim de algo que se modificou. Partido de noções mais gerais, Joyce foi se aproximando cada vez mais do objeto epifanizado, e que esse objeto seja entendido como o define Cixous, tudo o que constitue a realidade transposta no livro: pode ser uma coisa, uma pessoa, um diálogo, uma situação... (CIXOUS, 1968, p.678, tradução nossa)⁵⁷, e nós gostaríamos de acrescentar a “palavra” à essa ampla definição de objeto.

Ainda sobre o entendimento das palavras como objetos, em *Finnegans Wake*, é interessante notar como o poeta e crítico literário Philippe Soupault, que ajudou na complicada tradução francesa do capítulo conhecido como *Anna Livia Plurabelle (ALP)*, da qual Joyce também participou, falou sobre sua experiência:

Eu tive a chance de vê-lo e ouvi-lo trabalhar durante o tempo em que traduzi com ele, ou melhor, ele traduzia com minha ajuda um fragmento de *Finnegans Wake*, o episódio de Anna Livia Plurabelle. Essas sessões de tradução duravam três horas e eram exaustivas. Joyce nunca ficava satisfeito com seus êxitos. No entanto, eu nunca havia encontrado alguém que fosse um tradutor tão preciso e fiel. Ele precisava tratar as palavras como objetos, esticá-las, dissecá-las, examiná-las ao microscópio. Ele era obstinado e jamais cedia (SOUPAULT, p. 634, 1931, tradução nossa)⁵⁸.

No processo de evolução linguística da obra de Joyce, depois da publicação de *Ulysses*, obra que teve o efeito de um abalo sísmico, pareceu que nada mais vanguardista e revolucionário pudesse ser escrito, mas Joyce ainda foi além em suas experimentações com a linguagem. Sair da sombra de *Ulysses*, como escreve Daniel Ferrer na introdução de *Brouillons d'un Baiser. Premiers pas vers Finnegans Wake* (2014), edição contendo manuscritos inéditos de rascunhos de *Finnegans Wake*, foi o primeiro desafio de Joyce. Depois de ter escrito o livro que causou um grande impacto na literatura, sendo depois considerado o marco do modernismo de língua inglesa, não seria fácil a empreitada de escrever algo que tivesse a pretensão de ultrapassar esses limites. Mesmo para aqueles que

⁵⁷ Tout ce qui constitue la réalité transposée dans le livre: cela peut être une chose, une personne, un dialogue, une situation...”.

⁵⁸ J'ai eu l'occasion, au moment où je traduisais avec lui ou plutôt où il traduisait avec mon aide, un fragment de *Finnegans Wake*, l'épisode d'Anna Livia Plurabelle, de le voir et de l'entendre travailler. Ces séances de traduction duraient trois heures. Elles étaient harassantes. Joyce n'était jamais satisfait de ses réussites. Et cependant je n'ai jamais rencontré un homme qui fût un aussi sûr, un aussi fidèle traducteur. Il lui fallait considérer les mots comme des objets, les étirer, les découper, les examiner au microscope. Il s'acharnait et ne cédait jamais.

consideraram *Ulysses* uma obra majestosa, como foi o caso de T.S. Eliot – que em sua resenha da obra intitulada “Ulysses, Order and Myth” (1923) escreve: “Eu considero este livro como a expressão mais importante que a geração presente encontrou; é um livro ao qual todos somos endividados e do qual nenhum de nós pode escapar” (ELIOT, 1923, p. 480, tradução nossa)⁵⁹ – não parecia que Joyce conseguiria dar ainda um passo adiante. Eliot teria comentado que não tinha restado mais nenhum assunto a Joyce sobre o qual escrever outro livro; no entanto, quando interrogado por sua mecenas Harriet Shaw Weaver (1876 – 1961), sobre o que iria escrever em seguida, Joyce responde: “uma história do mundo”⁶⁰. Mas, mesmo para escrever a história do mundo, ele teria que começar por algum tema específico. É então que Joyce começa a tomar notas a partir de um estudo de Thomas Sturge Moore, intitulado *The story of Tristram and Isolt in Mordern Poetry (1864)*. Como o acaso sempre foi um bom aliado de Joyce, foi justamente através desse estudo que ele encontra seu ponto de partida para dar início à escrita de *Finnegans Wake*.

Não é de se admirar que a lenda de Tristão e Isolda tenha suscitado o interesse de Joyce. O tema principal de Tristão e Isolda, o adultério, sempre foi de grande interesse para ele, configurando-se como tema central tanto de *Ulysses* quanto de sua única peça *Exiles* (1918), traduzida para o português como *Exilados* (2003) por Alípio Correia de Franca Neto. Além disso, trata-se de uma lenda celta com uma vertente irlandesa; inclusive a localidade onde mora a família de HCE em *Finnegans Wake* chama-se Chapelizod (a capela de Isolda). Embora Joyce tenha afirmado que sua inspiração foi local, ele dizia que era no particular que o universal estava contido. Assim, Joyce parte de Dublin para sua construção da história do mundo. Ferrer (2014), ainda na introdução da edição contendo os primeiros manuscritos de *Finnegans Wake*, dedica atenção especial à metodologia utilizada por Joyce quando estava dando início à sua última obra, discutindo sobre o processo minucioso de pesquisa e anotação

⁵⁹ “I hold this book to be the most importante expression which the present age has found; it is a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape” (ELIOT, 1923, p.480).

⁶⁰ Marcelo Zabaloy, tradutor argentino de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, em uma entrevista recente (2019) sobre seu processo de tradução das duas últimas obras de Joyce, comenta a respeito da intenção de Joyce de contar a história universal em *Finnegans Wake* e vale a pena trazer aqui seu comentário: “No sé si lo consiguió. No es un libro de texto con el que un joven universitario pueda estudiar Historia. Pero sí hilvana los temas y los personajes emblemáticos de la Historia en cursiva. Una y otra vez aparecen Napoleón, Nelson, Wellington, Adán y Eva, Guillermo el Conquistador, Cromwell, Victoria, y miles de personajes. Hay libros donde se enumeran los personajes que entran y salen de *Finnegans Wake* como en una obra de teatro. En *Finnegans Wake* no hay una sola aseveración, una sola moraleja, enseñanza o mensaje. Todo está escrito en clave de humor. Joyce dijo que era el mundo de los sueños lo que quería representar. Y eso es *Finnegans Wake*, muy parecido a los sueños que pretendemos recordar al despertarnos y que huyen ni bien queremos expresarlos con palabras. Tiene resabios de pesadilla, pero en general es más bien un sueño alocado y dulce. No hay crueldad en la obra de Joyce” (ZABALOY, 2019, p.190).

e, em seguida, de sua manipulação do material reunido, fazendo com que a perspectiva, em todas as dimensões da narrativa, seja sempre complexa.

Todo o trabalho inicial realizado por Joyce sobre a lenda de Tristão e Isolda, inclusive não deixando de fazer as devidas relações com a ópera wagneriana (1865), não deslanchou até que ele finalmente pensasse em outros personagens e colocasse o Humphrey Chimpden Earwicker (que não era irlandês) como personagem principal. Assim, apesar das referências a Tristão e Isolda já aparecerem nas primeiras páginas de *Finnegans Wake*, os primeiros rascunhos sobre o beijo de Tristão e Isolda, que foram os primeiros escritos de Joyce para o *Finnegans Wake*, só aparecem, ainda assim de maneira quase irreconhecível, no capítulo 4 do livro II.

No início da escrita de *Finnegans Wake*, precisamente em 1923, como atestam os manuscritos, Joyce concentrava suas pesquisas e escrita, como já mencionamos, em torno do envolvimento de Tristão e Isolda. É interessante perceber que a linguagem ainda não havia passado pelas modificações que encontramos presentes na versão final da obra. Um exemplo disso pode ser retirado de um trecho do penúltimo manuscrito que compõe a edição: “The Four Old Men and the Kiss of Tristan & Isolde”, que tem início com a descrição da alegria dos pássaros que sobrevoavam o barco e que teriam testemunhado o beijo de Tristão e Isolda. Para expressar a alegria, os pássaros cantam e a letra da canção é apresentada da seguinte forma: “Three caws for Mister Mark / Sure he hasnt got much of a bark / And sure any he has is all beside the mark [...]” (JOYCE, 2014, p. 90). É interessante notar que este trecho foi modificado na sua versão final e incluído no início do capítulo quatro do livro II do *Finnegans Wake*, onde a palavra “caws” foi substituída por “quarks”, justamente a palavra que foi posteriormente tomada emprestada pelo físico Murray Gell-Mann para designar a partícula elementar da matéria, como já mencionamos na introdução desta tese.

Apesar da forma de escrita presente nos manuscritos se diferenciar da versão final da obra, encontramos alguns elementos que já são capazes de indicar as pretensões linguísticas da obra, como podemos notar, por exemplo, no terceiro manuscrito, intitulado “Tristan & Isolde, the kiss”, onde é relatado o momento do envolvimento físico de Tristão e Isolda. Sob a beleza do crepúsculo e o mar especialmente bonito, aquele barco testemunharia um dos mais famosos adultérios da história da literatura. Joyce, por meio do uso de aliterações, fornece os elementos rítmicos que indicam o momento da consumação do ato sexual e em seguida o gozo de Tristão:

Her role was to roll on the darkblue ocean roll that rolled on the round the round roll Robert Roly rolled round. She gazed while from an altitude of 1yard 11 ½ in. His deepsea peepers gazed O gazed O dazedcrazedgazed into darkblue rolling ocean orbs (JOYCE, 2014, p. 82).

Após o envolvimento sexual que é mencionado por Joyce como “shiveryshaky quiveryquaky mixumgatherum yumyumyum” (JOYCE, 2014, p. 86), o manuscrito chega ao fim com comentários de Isolda sobre seu envolvimento íntimo com Tristão.

Como mencionamos anteriormente, os primeiros rascunhos de *Finnegans Wake* diferem consideravelmente da versão final, não apenas os que foram apresentados na edição editada por Ferrer, mas qualquer outro capítulo ou trecho que Joyce tenha publicado ou não ao longo dos dezessete anos de escrita até a publicação da obra completa. Propomos apresentar mais um exemplo, dessa vez, trata-se de um trecho presente no segundo parágrafo da primeira página de *Finnegans Wake*, que Joyce enviou a Harriet Weaver, em 15 de novembro de 1926, como citado por Richard Ellmann,

brings us back to Howth Castle & Environs. Sir Tristram, violer d'amores, had passencore rearrived on the scraggy isthmus from North Armorica to wielderfight his penisolate war; nor had stream rocks by the Oconee exaggerated themselfe to Laurens County, Ga, doublin all the time; nor avoice from afire bellowsed mishe to tauftauf thuartpeatricks; not yet, though venisoon after, had a Kidscad buttended a bland old isaac; not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone Jonathan. Rot a peck of pa's malt had Shem or Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the waterface (ELLMANN, 1982, p. 583).

Como podemos notar na passagem, enviada treze anos antes da publicação da obra completa, embora o trecho seja essencialmente o mesmo, muitas diferenças podem ser notadas. As modificações textuais consistem sobretudo em inserções ou mudança de posição de determinadas frases, como, por exemplo, o trecho “*violer d'amores, had passencore rearrived*”, como aparece acima, na versão final passa a ser “*violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived*” (FW 3. 4-5), ou ainda “*on the scraggy isthmus from North Armorica to wielderfight his penisolate war;*” na versão enviada por carta e “*from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war:*” (FW 3. 5-6). Vale mencionar ainda que a primeira frase do parágrafo da citação acima passa a fazer parte do primeiro parágrafo, de três linhas, que dá início a obra.

Não constando, dessa forma, no segundo parágrafo do Wake, como foi apresentada na citação.

Talvez ainda mais interessante que poder verificar as modificações sofridas pela obra, como nos exemplos acima, seja poder ter acesso ao glossário construído pelo próprio Joyce para demonstrar a Harriet Weaver como seu trabalho estava sendo desenvolvido:

Howth (pron Hoaeth) = Dan Hoved (head) Sir Amory Tristram 1st earl of Howth changed his name to Saint Lawrence, b in Brittany (North Armorica)
 Tristan et Iseult, passim
 viola in all moods and senses
 Dublin, Laurens Co, Georgia, founded by a Dubliner, Peter Sawyer, on r. Oconee. Its motto: Doubling all the time.
 The flame of Christianity kindled by S. Patrick on Holy Saturday in defiance of royal orders
 Mishe = I am (Irish) i.e. Christian
 Tauf = baptise (German)
 Thou art Peter and upon this rock etc (a pun in the original aramaic)
 Lat: Tu es Petrus et super hanc petram
 Parnell ousted Isaac Butt from leadership
 The venison purveyor Jacob got the blessing meant for Esau
 Miss Vanhomrigh and Miss Johnson had the same christian name
 Sosie = double
 Willy brewed a peck of maut
 Noah planted the vine and was drunk
 John Jameson is the greatest Dublin distiller
 Arthur Guinness = brewer
 rory = Irish = red
 rory = Latin, roridus = dewy
 At the rainbow's end are dew and the colour red: bloody end to the lie in Anglo-Irish = no lie
 regginbrow = German regenbogen + rainbow
 ringsome = German ringsum, around
 When all vegetation is covered by the flood there are no eyebrows on the face of the Waterworld
 exaggerare = to mound up
 themselfe = another dublin 5000 inhabitants
 Isthmus of Sutton a neck of land between Howth head and the plain.
 Howth = an island for old geographers
 passencore = pas encore and ricorsi storici of Vico
 rearrived = idem
 wielderfight = wiederfechten = refight
 bellowed = the response of the peatfire of faith to the windy words of the apostle. (ELLMANN, 1982, p. 583-584)

Para o trecho de nove linhas enviado na carta, esse glossário, que poderia ser considerado longo se levada em consideração a extensão do trecho, serve para ilustrar a grande quantidade de referências contidas em uma única frase do romance. O glossário

consegue deixar as referências menos nebulosas, apresentando personagens e lugares diversos, evidenciando o uso de diferentes idiomas, como o alemão, francês e irlandês na composição de apenas um trecho do intrincado tecido textual da obra. As referências raramente são apresentadas de forma direta, há um trabalho com a linguagem que faz com que, muitas vezes, não seja possível afirmar categoricamente que o que conseguimos “ver” ou ouvir está de fato escrito. No trecho apresentado, o glossário construído por Joyce possibilita a afirmação da presença das referências que ele descreve, no entanto, no caso de outras passagens, desprovidas de glossários ou qualquer outra chave de leitura, ou ainda quando se vai diretamente à obra, sem nenhum manual ou texto de apoio, é possível afirmar que somos capazes de ler *Finnegans Wake*? Estamos diante de qual tipo de linguagem? Que tipo de leitura essa nova linguagem demanda?

3.2. A LINGUAGEM E A LEITURA DE *FINNEGANS WAKE*

Esther Greenwood, a personagem principal do romance *The Bell Jar* (1963), *A redoma de vidro* (2019), na tradução de Chico Mattoso, da escritora e poeta norte-americana, Sylvia Plath (1932-1963), tinha planos de fazer seu trabalho final da graduação com algum dos temas presentes em *Finnegans Wake*, mas o fato de ainda não ter conseguido ler a obra a impedia de escolher um tema. Ainda nas páginas iniciais do romance, a personagem faz o seguinte comentário, “... eu passava o tempo inteiro escrevendo coisas obscuras sobre James Joyce. Eu ainda não tinha escolhido o meu tema porque não tinha terminado de ler *Finnegans Wake*...” (PLATH, 2019, p. 41). Provavelmente algum/a especialista da obra perguntaria a Ester Greenwood se ela já havia abandonado suas concepções convencionais de leitura e assumido, em algum grau, a ilegibilidade de *Finnegans Wake*. Caso isso ainda não tivesse acontecido, o conselho à jovem leitora seria que ela ressignificasse primeiro os conceitos de leitura e linguagem, como recomenda Seamus Deane na sua introdução do *Wake*, na edição de 1992, na qual ele escreve que,

A primeira coisa a dizer sobre *Finnegans Wake* é que ele é, num sentido importante, ilegível. A fim de dedicar a essa obra a atenção que ela tão impertinente e infinitamente exige, os leitores devem abdicar da

maioria das convenções sobre leitura e linguagem que o constituem como leitor e leitora (DEANE, 1992, p. vii, tradução nossa).⁶¹

Partindo dessa quebra de paradigma sobre as concepções convencionais de leitura e linguagem, um novo universo linguístico pode se apresentar. A forma convencional de leitura, que tem uma dinâmica quase automática, no sentido de que não é necessário analisar cada palavra individualmente para que se consiga compreender o que está sendo lido, não é a proposta de James Joyce com o *Finnegans Wake*. Nesta obra, forma e conteúdo são inseparáveis, como argumentou Samuel Beckett em seu ensaio “Dante... Bruno. Vico... Joyce”⁶², na tradução de Lya Luft:

Aqui, a forma é conteúdo, e conteúdo é forma. Os senhores queixam-se que esse material não está escrito em inglês. Não está escrito de forma alguma. Nem é para ser lido – ou antes não é só para ser lido. É pra ser contemplado e ouvido. Essa escrita não é sobre alguma coisa; *é a coisa em si* (...) Quando o sentido é dormir, as palavras adormecem (...). Quando o sentido é dança, as palavras dançam” (BECKETT, 1992 [1929], p. 331).

Nesse trecho, Beckett apresenta algumas questões cruciais para o entendimento da última criação de Joyce, como por exemplo, a mudança de perspectiva em relação à dicotomia forma/contéudo. Em *Finnegans Wake* estas categorias são fundidas e se tornam uma coisa só. Outra fusão (ou apagamento de distinção) que vale a pena ser mencionada, ainda que *en passant*, diz respeito a categorização da obra enquanto prosa ou poesia. Talvez *Finnegans Wake* não se encaixe em nenhum gênero existente, embora, muitas vezes, seja chamado de romance. O que também não podemos duvidar é de que se trata de uma criação poética das mais elaboradas. A definição do conceito de criação poética, feita por Octavio Paz em *El arco y la lira* (1956), *O arco e a lira* (2012), na tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, parece até a própria definição do processo de escrita de *Finnegans Wake*:

A criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca das suas conexões e mistérios habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabado de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação. Duas forças

⁶¹ The first thing to say about *Finnegans Wake* is that it is, in an important sense, unreadable. In order to pay it the attention it so impudently and endlessly demands, the reader must forgo most of the conventions about reading and about language that constitute him/her as a reader.

⁶² Utilizaremos a tradução do ensaio feita por Lya Luft e publicada em: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Tradução de Jorge Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi... (et al.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desarraigamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar (PAZ, 2012, p. 46).

A violência aplicada à linguagem, que no caso de Joyce entendemos como a desvinculação inicial das palavras do seu significado habitual, significados que são arrancados das suas conexões habituais, como escreve Paz, se desfaz ou se refaz através da participação, ou seja, da leitura em voz alta, ou recitação, como também comenta Paz. Só por essa via o texto poético se revela ou se epifaniza. Talvez em pequenas porções, no caso de *Finnegans Wake*, e distribuída em diversas leituras.

Finnegans Wake traz tanto características poéticas como prosaicas. Paz, no capítulo “Verso e prosa”, no qual procura estabelecer as distinções entre os dois gêneros, argumenta que o “prosista luta contra a sedução do ritmo. Sua obra é uma batalha constante contra o caráter rítmico da linguagem” (PAZ, 2012, p. 231). Seguramente não é o caso de Joyce em *Finnegans Wake*. Ao invés de lutar contra o ritmo, Joyce se deixa conduzir por ele. Dentro dessa perspectiva, *Finnegans Wake* se aproximaria mais do verso do que da prosa. No entanto, quando nos deparamos com a definição de ambos os gêneros, percebemos que talvez o *Wake* seja, entre muitas outras coisas, uma mescla bem elaborada entre os dois gêneros, que resulta em algo que ultrapassa a noção de prosa poética⁶³. Talvez esse gênero também esteja presente, mas as especificidades da última obra de Joyce não permitem definições estanques. Vejamos a definição e a comparação entre verso e prosa trazida por Paz:

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a caminhada e a poesia com a dança. Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiral, ziguezagueante, mas sempre para a frente e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobe e desce (PAZ, 2012, p. 75).

É interessante notar que algumas das figuras geométricas escolhidas por Paz para ilustrar sua descrição coincidem com aquelas que o escultor, pintor e fotógrafo de origem

⁶³ Em “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos se refere a *Finnegans Wake* como “romance-poema” (CAMPOS, 2015, p.13).

romena, Constantin Brancuși (1876- 1957), selecionou para criar um dos seus retratos de James Joyce.

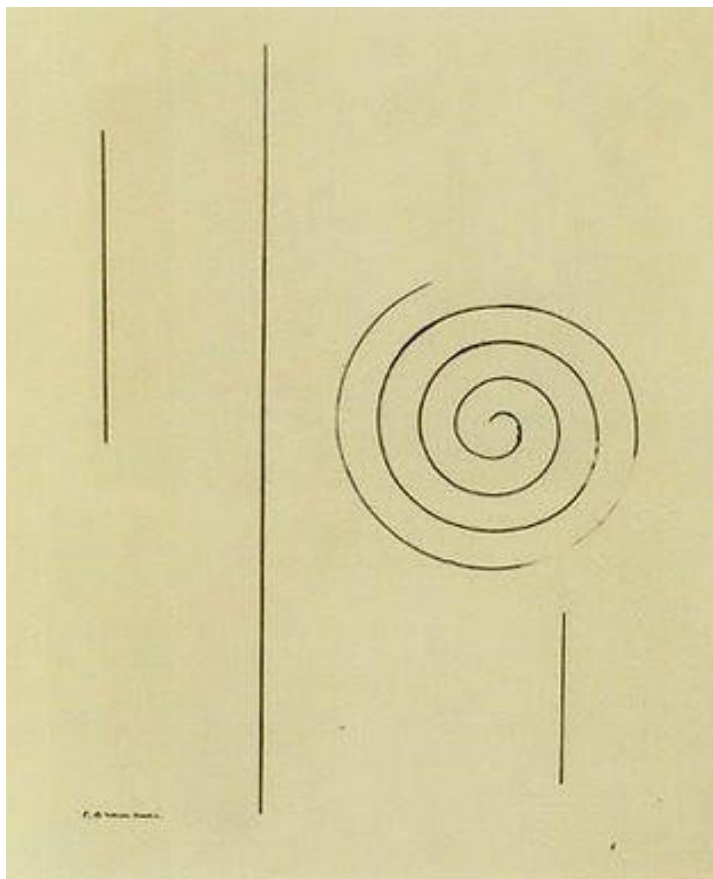


Figure 1 - Portrait of James Joyce, por Constantin Brancuși, do livro Three Fragments from Work in Progress, de James Joyce (Paris: The Black and Sun Press, 1929).

A obra apresentada acima foi encomendada pela mesma editora que publicou uma edição limitada de três fragmentos do *Work in Progress*, a editora *Black Sun Press*. Segundo

Sidney Geist, a editora gostaria de um retrato de Joyce, de preferência feito por Picasso, para ser o frontispício da edição. Uma vez acertado que Brancusi faria o retrato e a ilustração para a publicação que recebeu o título de *Tales told of Shaun e Shem*, o artista apresentou primeiro o seguinte desenho:

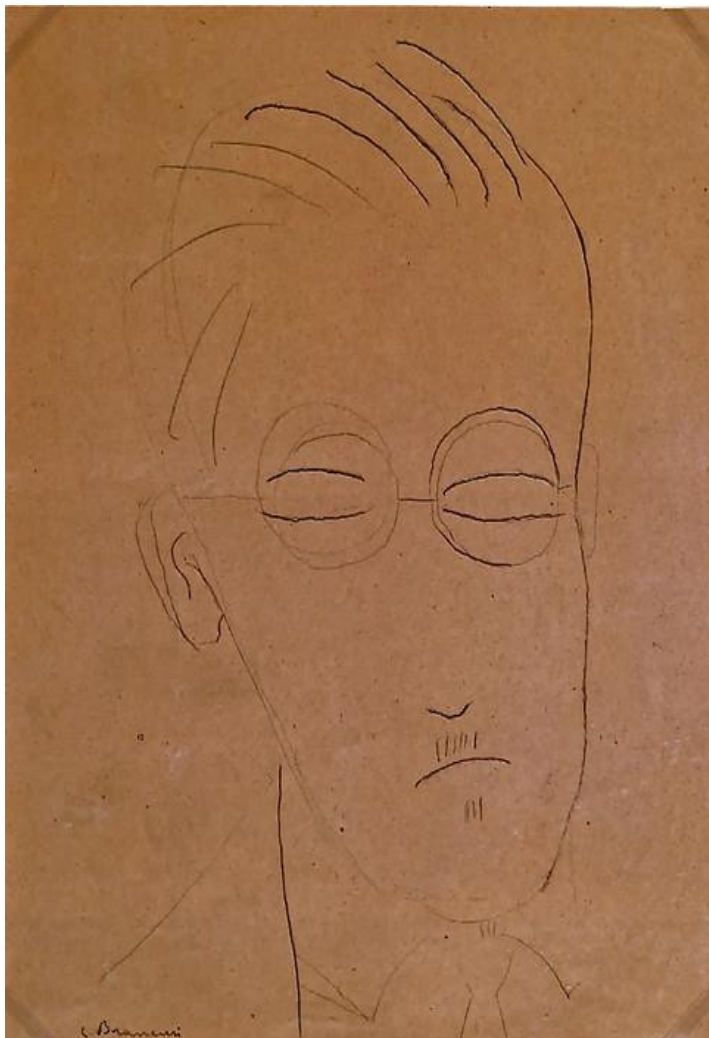


Figure 2 – Portrait of James Joyce, Constantin Brancusi, Paris, 1929.

No entanto, foi solicitado ao pintor que fizesse também uma concepção abstrata, como comenta Geist em “The Brancusi Portrait” (1979). Tal concepção, apresentada anteriormente, que é composta por um desenho de um espiral com uma linha vertical longa e uma curta do seu lado esquerdo, e uma linha curta um pouco abaixo do lado direito do espiral, existe ainda em uma segunda versão, que de acordo com Geist, pode ter sido modificada a pedido do próprio Joyce. Esta terceira versão, além de trazer siglas

enigmáticas⁶⁴, apresenta também o círculo, que de acordo com a argumentação de Paz sobre o verso e a prosa, seria a forma que representa o verso. Assim, embora a definição de prosa e verso feita por Paz seja posterior ao desenho de Brancusi, e que este possa ter pensado em uma analogia completamente distinta quando idealizou a obra, podemos imaginar que a criação do pintor modernista poderia também representar *Finnegans Wake* numa espécie de diagrama de Venn, prosa e poesia seriam dois conjuntos e o *Wake* seria a interseção.

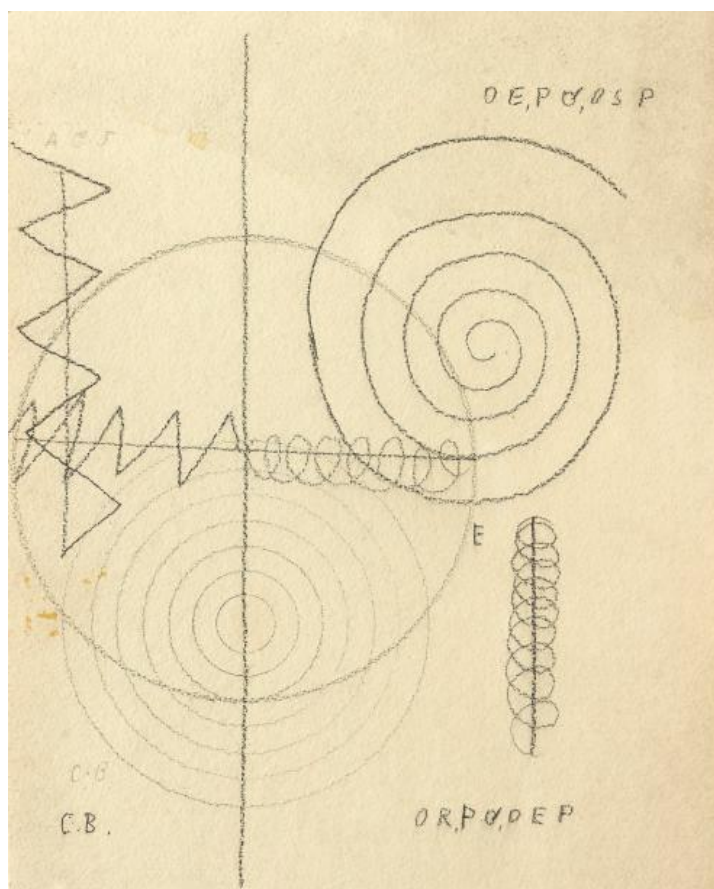


Figure 3 - Símbolo de James Joyce, Constantin Brancusi, Paris, 1929.

Quando Paz escreve sobre o poema considerando-o como um “universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2012, p. 46), é inevitável não relacionar tal definição ao *Finnegans Wake*. Entretanto, há que se acrescentar, como já mencionamos, muito mais complexidade. Talvez seja interessante

⁶⁴ As letras e siglas presentes no desenho são analisadas de forma mais aprofundada, ainda que de maneira especulativa, por Nathan Halper em “Joyce and Brancusi”, texto apresentado na ocasião do quinto simpósio internacional de James Joyce, em Paris. Depois o texto foi publicado em *Joyce & Paris: 1902...1920-1940...1975*, editado por Jacques Aubert e Maria Jolas.

voltar à figura 3 e considerar que existe não apenas um círculo, mas diversos, e que linhas retas e espirais os atravessam.

Finnegans Wake, como sabemos, possui uma forma de escrita bastante peculiar. Muitas palavras passam por uma laboriosa “camuflagem”, e uma vez acessadas, vistas e ouvidas, podem se epifanizar, ou seja, se revelar para quem as lê. Contudo, a atenção não é a única condição para que as palavras se “epifanizem” no primeiro contato com o texto. Muitas vezes, inúmeras leituras são necessárias, bem como algum conhecimento prévio sobre pelo menos algumas das muitas referências que são trazidas a cada página. Caso os leitores e leitoras não disponham do material de apoio ou mesmo os dispensem em favor de uma leitura própria, o prazer⁶⁵ estético do texto pode se tornar um guia para conduzir a leitura e/ou a análise do texto.

Talvez não tenha sido exatamente prazer a sensação que as primeiras linhas de *Finnegans Wake* provocaram na personagem de Sylvia Plath. Depois da intenção inicial de ler *Finnegans Wake* e dissertar sobre algum de seus temas naquele verão, plano que se desfez por conta de um colapso nervoso, Esther Greenwood resolve iniciar a leitura de *Finnegans Wake* com a esperança de que o livro lhe ajudasse a dormir, já que estava passando por um período de noites insones. Isso nos faz lembrar que no capítulo I.5. do *Wake*, Joyce, ao fazer referência à complexidade de sua obra, escreve que esse livro demanda “that ideal reader suffering from an ideal insomnia” (FW120.13). No momento em que Esther Greenwood se depara, ainda na primeira página, com a primeira palavra de cem letras, conhecida como palavra-trovão, a personagem faz a seguinte descrição de sua experiência:

Meus olhos mergulharam naquela sopa de letrinhas até a longa palavra no meio da página:

Bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunnt
ovarrhounawnskawntoohooorderenturnuk!

Contei as letras. Eram exatamente cem. Imaginei que aquilo deveria ser importante. Porque cem letras? Hesitante, tentei ler as palavras em voz alta. Aquilo soou como um objeto bem pesado de madeira caindo escada abaixo, bump, bump, bump, degrau após degrau. Ergui o livro e lentamente folhee as páginas diante dos meus olhos. As palavras, embora ligeiramente familiares, estavam todas retorcidas, como rostos

⁶⁵ Em *Le Plaisir du Texte* (1973), *O prazer do texto* 1987, na tradução de J. Guinsburg, Roland Barthes escreve que ao analisar um texto que nos deu prazer, voltamos a encontrar não a nossa subjetividade, mas a nosso indivíduo. Segundo ele, “esse corpo de fruição é também meu sujeito histórico; pois é ao termo de uma combinação muito delicada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil, etc.) que regulo o jogo contraditório do prazer (cultural) e da fruição (incultural), e que me escrevo como um sujeito atualmente mal situado, vindo demasiado tarde ou demasiado cedo (não designando este demasiado nem um pesar nem uma falta nem um azar, mas apenas convidando a um lugar nulo): sujeito anacrônico, à deriva” (BARTHES, 1987, p.81).

numa sala de espelhos, e passaram sem deixar impressão alguma na superfície vítrea do meu cérebro. Encarei a página com um olhar meio estrábico. As palavras ganhavam barbas e chifres de carneiro. Vi que elas se separavam uma das outras, agitando-se estupidamente. Então elas se associavam em formas fantásticas e intraduzíveis, como árabe ou chinês. Resolvi deixar minha tese pra lá (PLATH, 2019 [1962], p. 140).

É interessante notar o que acontece com a palavra-trovão, segundo a descrição da personagem, quando ela é olhada mais de perto e lida em voz alta. Aquilo que inicialmente parecia uma sopa de letras aos olhos de Esther, toma corpo e começa a dançar diante dela, ou seja, começa a se revelar como uma epifania. Essa forma de abordagem da linguagem criada por Joyce foi batizada por Umberto Eco de “finneganian”⁶⁶ (ECO, 2001, p. 108). Apesar de alguns traços dessa linguagem já se encontrarem em *Ulysses*, em *Finnegans Wake* ela alcança sua realização máxima. Em *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce* (1989), traduzido para o inglês por Ellen Esrock, Umberto Eco traz um argumento que corrobora essa ideia:

Pode parecer que *Ulysses* viola as técnicas do romance além dos limites, mas *Finnegans Wake* ultrapassa até mesmo esse limite. Pode parecer que *Ulysses* demonstra todas as possibilidades de linguagem, mas *Finnegans Wake* leva o idioma além de qualquer limite de comunicabilidade. Pode parecer que *Ulysses* representa a mais árdua tentativa de dar uma fisionomia ao caos, mas *Finnegans Wake* se define como caosmos e microcaosmos e constitui o documento mais terrível de instabilidade formal e ambiguidade semântica que possuímos (ECO, 1989, p. 61, tradução nossa).⁶⁷

Talvez o ato de levar a linguagem para além das fronteiras da comunicabilidade em *Finnegans Wake*, como afirma Eco, tenha sido a única maneira possível de abranger grande parte dos rituais, mitos, religiões e palavras, como Eco alega ser a grande tradição dos catálogos medievais. *Finnegans Wake*, através da demonstração da sua afinidade com o passado, por meio de incontáveis referências literárias, parece querer se colocar no mesmo patamar dos textos sagrados, como discute Eco, fazendo-se revelar, de maneira lenta e comedida, por meio de epifanias:

⁶⁶ It is not written in English, but in ‘Finneganian,’ which some have defined as an invented language.

⁶⁷ It may seem that *Ulysses* violates the techniques of the novel beyond limits, but *Finnegans Wake* passes even this limit. It may seem that *Ulysses* demonstrates all the possibilities of language, but *Finnegans Wake* takes language beyond any boundary of communicability. It may seem that *Ulysses* represents the most arduous attempt to give physiognomy to chaos, but *Finnegans Wake* defines itself as chaosmos and microchasm and constitutes the most terrifying document of formal instability and semantic ambiguity that we possess.

De um contexto de eventos o poeta isolou o que era significativo para ele (desta vez o universo das relações linguísticas) e nos ofereceu o que ele retém como essência compreensível, a *quidditas* da experiência real. *Finnegans Wake* é a grande epifania da estrutura cósmica transformada em linguagem (ECO, 1989, p. 77, tradução nossa).⁶⁸

A realização máxima da teoria da epifania, que é elaborada pelo jovem Joyce, alcança, por fim, sua plenitude, de acordo com a argumentação de Eco, através do *Finnegans Wake*. As incongruências que foram apontadas pela crítica, que alegava que a teoria da epifania não correspondia aos registros escritos que Joyce denominava de epifanias, são dissipadas pela apresentação do que Joyce, após um laborioso trabalho de coleta, seleção e manipulação linguística, nos apresenta como “essência compreensível” ou, para retomar o que diz Stephen Dedalus quando chega à compreensão do significado do texto de Aquino: “Claritas é quidditas” (JOYCE, 2012, p. 172). Esse entendimento, que se torna a própria definição simplificada da teoria da epifania, é revelado pela única via possível em sua teoria, isto é, através da experiência da realidade que é apresentada em *Finnegans Wake*.

Passemos mais especificamente ao modo pelo qual Joyce lida com a linguagem em *Finnegans Wake*, pensando a linguagem primeiramente no nível da palavra, na tentativa de entender como Joyce realiza seu trabalho de manipulação através de palavras que já figuram nos dicionários, para então criar palavras novas, por meio de indícios que nos mostram a presença de algumas palavras “não presentes”, mas que também são reveladas através do som por meio da leitura em voz alta. Na obra já citada de Antony Burgess, o autor argumenta que,

Em sua abordagem da linguagem, Joyce parece ter se colocado em um tipo de contínuo implícito no qual, no meio, grupos de letras significam palavras comuns, mas, por outro lado, confundem-se com símbolos não linguísticos – aritméticos, algébricos, cabalísticos, essencialmente visuais e, por outro lado, confundem-se com tentativas de representação de ruído inarticulado. *Finnegans Wake*, considerado, após o *Paraíso Perdido*, a mais auditiva de todas as obras da literatura, não pode ser entendido apenas pelo ouvido (BURGESS, 1973, p. 17, tradução nossa).⁶⁹

⁶⁸ From a context of events the poet isolated what was meaningful to him (this time the universe of linguistic relations) and has offered us what he retains as the comprehensible essence, the quidditas of the real experience. *Finnegans Wake* is the great epiphany of the cosmic structure resolved into language.

⁶⁹ In his approach to language, Joyce seems to have set himself up to a kind of implied continuum in which, in the middle, groups of letters signify ordinary words but, on the other side, shade into non linguistic symbols – arithmetical, algebraic, cabalistic, essentially visual and, on the other, into attempts at representing inarticulate noise. *Finnegans wake*, considered, after *Paradise Lost*, the most auditory of all works of literature, cannot well be understood by the ear alone.

A tentativa de representar sons que não oferecem possibilidade de articulação, como menciona Burgess, talvez seja uma maneira escolhida por Joyce para demonstrar outras possibilidades da linguagem escrita, que necessitam de outros sentidos em operação para que seja “compreendida”. Se o livro não pode ser compreendido apenas pelo ouvido, como escreve Burgess, tampouco pode ser compreendido apenas pelo olho, como já foi vastamente discutido pela crítica joyceana. Para entender a linguagem de *Finnegans Wake*, é necessário deixar que o texto desperte os órgãos que o decifram, como sugere Donald Schüler em seu ensaio “A alquimia da tradução” (2005, p. 256), publicado na coletânea de ensaios *Irish Studies in Brazil*. Para o autor, a reeducação dos sentidos é o meio de preparação para a experiência onírica que é a leitura do *Finnegans Wake*.

Nossos sentidos estão adaptados a *Finnegans Wake*? Temos ouvidos e não ouvimos, olhos e não vemos, mãos e nada apalpamos? O texto desperta os órgãos que o decifram. A reeducação dos sentidos deverá preparar-nos para experiências oníricas. No sonho, outros olhos e outros ouvidos se abrem para imagens e sons não menos verdadeiros. Com outros dedos, apalpamos outra pele. O sonho faz do panorama *panaroma*. O que ao despertar submetemos à sintaxe convencional vem de outra cena, pertence à outra linguagem. Os que narram visões noturnas falam franco em turco. Experiências subterrâneas não se aclaram à luz do dia. O trânsito de informações requer polidez mais do que vigilância policialesca. Ligações sutis operam contra a rigidez de princípios aristotélicos (SCHÜLER, 2005, p. 256).

Foi exatamente um trabalho de reeducação dos sentidos que precisou ser feito quando a obra começou a ser publicada. Para aqueles que acharam que a escrita de Joyce tinha se convertido em um completo disparate, doze críticos, muitos deles escritores e poetas, se esforçaram para escrever textos críticos que evidenciassem que aquele modo aparentemente estranho de fazer literatura era, na verdade, o que havia de mais elevado e revolucionário.

3.3. *FINNEGANS WAKE*: CONTEXTO DE ESCRITA, PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO

O último livro de Joyce, finalmente publicado com o ambíguo título de *Finnegans Wake*⁷⁰, em 1939, possui uma fascinante “pré-história”. Numa carta endereçada a Harriet Shaw Weaver, no dia 11 de março de 1923, Joyce comenta, nas últimas linhas, que no dia anterior havia escrito duas páginas desde o “Sim” final de *Ulysses*.⁷¹ Como a linearidade não pode ser considerada uma das características do processo de escrita de *Finnegans Wake*, as duas páginas mencionadas pelo autor na carta – anotações sobre o rei Roderick O’Conor, o último rei da Irlanda antes da invasão normanda – só foram inserida no *Finnegans Wake* em 1938, como Stuart Gilbert nos informa em nota. A passagem referida, praticamente irreconhecível depois das modificações realizadas por Joyce, encontra-se entre as páginas 380 e 382 do *Wake*.

Duas semanas depois de redigir as duas páginas, como escreve Daniel Ferrer na já citada introdução de *Brouillons d’un baiser* (2014), Joyce escreveria quatro textos breves: dois respectivamente sobre o beijo de Tristão e Isolda e sobre os estranhos rituais de purificação de um santo Irlandês, santo Kevin, e outros dois sobre a infância de Isolda e a de Kevin. Embora essas vinhetas representem o início da escrita de *Finnegans Wake*, não se trata exatamente do início do livro ou ainda o que fez a escrita deslançar.

O livro não tem de fato início até que Joyce tem a ideia de incluir outro herói, o não irlandês Humphrey Chimpden Earwicker. É ele que viria a se tornar o personagem principal de *Finnegans Wake* e a história de sua família (transposta em história universal) constituiria o assunto do livro. A partir daí, a escrita pôde avançar com um ritmo constante e Joyce pôde se permitir um certo distanciamento em relação às suas obras anteriores e mesmo em relação à obra em andamento (FERRER, 2014, p. 54, tradução nossa)⁷².

Ferrer sugere ainda que algumas anotações iniciais, principalmente aquelas sobre a infância de Isolda e Kevin, foram abandonadas, provavelmente por conta de sua

⁷⁰ O título foi inspirado na balada irlandesa “Finnegan’s Wake”. Ao retirar o apóstrofo do título e adotá-lo para sua obra, Joyce demonstra mais uma vez que a ambiguidade é uma das características marcantes de seu último romance.

⁷¹ “Yesterday I wrote two pages – the first I have written since the final Yes of Ulysses”. (Letters of James Joyce, Edited by Stuart Gilbert. London: Faber & Faber, 1957, p. 202).

⁷² Le livre ne démarra vraiment que quand Joyce eut l’idée d’un autre héros qui n’était pas irlandais, Humphrey Chimpden Earwicker. C’est lui qui allait devenir le personnage principal de *Finnegans Wake* et l’histoire de sa famille (transposée en histoire universelle) allait constituer le sujet du livre. À partir de là, l’écriture va pouvoir avancer à un rythme soutenu, et Joyce pourra se permettre un certain recul par rapport à ses œuvres antérieures et même par rapport à l’œuvre en cours (FERRER, 2014, p. 54).

simplicidade, e que não resta quase nada sobre elas na versão final além de ecos no livro II do *Wake*. No entanto, as anotações sobre o envolvimento de Tristão e Isolda têm um papel importante na escrita da obra, como Ferrer procura argumentar:

O que foi feito de Tristão e Isolda nesse novo contexto? Eles foram facilmente integrados ao novo fio narrativo. Humphrey Chimpden Earwicker – HCE – é, por sua vez, o rei Marcos e o pai de Isolda. Isolda, sob o nome de Issy, confunde-se com Isabelle, filha de HCE. A figura de Tristão é um pouco mais periférica: ela será assimilada ora a um, ora a outro filho da família, Shem e Shaun. Eles também farão parte do sistema de siglas que Joyce desenvolve para manipular seus personagens: Tristão é representado simplesmente por um T maiúsculo, Isolda por um T invertido, semelhante a um I e, depois, como dupla personalidade, por dois T deitados para o lado, um virado para a esquerda representando Isolda, a Loira, Issy1, e o outro virado para a direita, representando Isolda das mãos brancas, Issy2 (FERRER, 2014, p. 54, tradução nossa)⁷³.

Ferrer lembra ainda que os manuscritos⁷⁴ encontrados recentemente, organizados e apresentados por ele, não se assemelhem à versão final do *Wake*, mas não deixam de ter um papel importante para a compreensão do todo da última obra de Joyce. Eles se configuram como o germe do que se tornaria, dezessete anos mais tarde, o *Finnegans Wake*.

O processo de escrita de Joyce pode ser considerado como uma espécie de grande *assemblage*, uma vez que ele incorpora uma quantidade enorme de material externo das mais diversas fontes⁷⁵. Em *James Joyce's 'Work in Progress' Pre-Book Publication of Finnegans Wake Fragments* (2016), o crítico belga Dirk Van Hulle traz diversos detalhes sobre a coleta de material externo que foi posteriormente modificado e incluído em *Finnegans Wake*. Hulle inicia seu texto se referindo ao ensaio de Virginia Woolf, “Modern Fiction”, no qual a escritora procura distinguir sua geração de escritores da geração anterior. Para estabelecer

⁷³ Que sont devenus Tristan and Iselt dans ce nouveau contexte ? Ils ont été assez facilement intégrés au au nouveau fil narratif. Humphrey Chimpden Earwicker – HCE – est à la fois le roi Marc et le père d’Iseult. Iseult, sous le nom d’Issy, se confond donc avec Isabelle, la fille d’HCE. La figure de Tristan est un peu plus périphérique : elle va être assimilée tantôt à l’un, tantôt à l’autre des deux fils de la famille, Shem et Shaun. Ils vont aussi s’inscrire dans le système de sigles que Joyce met au point pour manipuler ses personnages : Tristan est représenté tout simplement par un T majuscule, Iseult par un T inversé, ressemblant à un I, puis, en tant que personnalité double, par deux T couchés sur le côté, l’un tourné vers la gauche représentant Iseult la Blonde, Issy1, et l’autre tourné vers la droite représentant Iseult aux blanches mains, Issy2 (FERRER, 2014, p. 54).

⁷⁴ Trata-se de uma edição bilingue com alguns manuscritos inéditos: A) [Portrait of Isolde]; D) [Four Old Men and the Kiss of Tristan & Isolde]; e a metade do manuscrito B) [Tristan & Isolde]; e ainda outros reeditados C) [Tristan & Isolde, the kiss], E) [Mamalujo] e a outra metade do manuscrito B). A tradução para o francês foi feita pela escritora e tradutora Marie Darrieussecq.

⁷⁵ Existem 50 cadernos com anotações das mais diversas que foram constantemente consultados no processo de composição de *Finnegans Wake*.

tal distinção, Hulle argumenta que a mente passa a ser o foco da discussão. Nesse mesmo ensaio, Joyce é citado por Woolf como o expoente desse novo movimento. Não vamos nos estender sobre os detalhes do ensaio de Woolf, como fez Hulle, mas é interessante notar que trechos do ensaio foram incluídos posteriormente em *Finnegans Wake*. Como Hulle destaca constantemente em sua discussão, Joyce anotava tudo que poderia posteriormente ser utilizado em sua abrangente última obra, inclusive críticas negativas. “Todos os livros que leu, todos os problemas com revistas e editoras, todos os aspectos materiais de sua pré-publicação, toda a reação de seu meio literário, todas as resenhas e recortes de jornais - eram parte integrante da mente estendida⁷⁶ a trabalhar” (HULLE, 2016, p. 7, tradução nossa)⁷⁷. Obviamente que o modo como Joyce usava o material recolhido era completamente diferente de tudo que já havia sido feito na literatura até aquele momento. Em algumas passagens de *Finnegans Wake*, Joyce parece se referir a seu modo de lidar com o material recolhido:

Our wholemole millwheeling vicociclotometer, a tetradomational gazebocticon (...) autokinatonetically preprovided with a clappercoupling smeltingworks exprogressive progress (...) receives through a portal vein the dialytically separated elements of precedent decomposition for the verypetpurpose of subsequent recombination so that the heroticisms, catastrophes end eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past, type by tope, letter from litter, word at ward, with sendence of sundance (...) (FW 614. 27-36; 615. 01-02).

Esse processo de decomposição das palavras para em seguida recombiná-las, “decomposition for the verypetpurpose of subsequent recombination” é uma característica de *Finnegans Wake* que, como já argumentamos anteriormente, se assemelha às etapas pelas quais “um objeto” deve passar para ser capaz de se epifanizar, como Stephen Dedalus explica em *Stephen Hero*, e que discutimos no segundo capítulo desta tese. O resultado do procedimento manipulatório e da criação de novas palavras é, a princípio, o surgimento de palavras que se encontram em uma espécie de latência, esperando um tipo de olhar ou leitura diferenciada, para então poderem se epifanizar. Para o filósofo francês Gilles Deleuze, Joyce possuía uma máquina de epifanias. Ao discutir sobre a máquina artística em *Proust et les*

⁷⁶ “Qualquer escritor que faça anotações e rascunhos é um exemplo de mente estendida de acordo com o paradigma da integração cognitiva” (ver ‘Writing as Thinking’ de Richard Menary, 2007) (HULLE, 2016, p. 7, tradução nossa). “Any writer that makes use of notes and drafts is an example of extended mind according to the paradigm of cognitive integration (see Richard Menary’s ‘Writing as Thinking’, 2007)”

⁷⁷ all the books he read, all the hassle with journals and publishing houses, all the material aspects of his pre-publication, all the reaction from his direct environment, all the reviews and clippings from newspapers – was part and parcel of the extended mind at work.

signes (1986), Deleuze comenta que é inevitável não estabelecer uma comparação com a máquina de epifanias de Joyce. Segundo o filósofo, essa inevitabilidade existe

porque Joyce também começa procurando o segredo das epifanias no objeto, nos conteúdos significantes ou nas significações ideais, e depois na experiência subjetiva de um esteta. Somente quando os conteúdos significantes e as significações ideais desmoronam, dando lugar a uma multiplicidade de fragmentos e de caos, e as formas subjetivas, dando lugar a um impessoal caótico e múltiplo, é que a obra de arte adquire seu sentido pleno, isto é, todos os sentidos que se quiser segundo seu funcionamento – o essencial é que ela funcione, estejam certos (DELEUZE, 1986, p. 187, tradução nossa).⁷⁸

O material (palavras ou frases das mais diversas fontes) que era constantemente recolhido por Joyce, passava, como nos lembra Deleuze, pela experiência do esteta, ou seja, por uma transformação, que como sabemos, os leitores e leitoras não precisaram esperar dezessete anos para começar a ter acesso. Já em 1924, alguns trechos começaram a ser publicados⁷⁹ na *Transatlantic Review*, editada por Ford Madox Ford, e depois, na revista *Transition*, editada por Eugene Jolas. Assim, entre os anos 1920 e 1930 foram publicados, entre outros fragmentos: “Tales Told of Shem and Shaun: Three fragments from work in progress,” “Anna Livia Plurabelle: Fragment of Work in Progress,” “Haveth Childers Everywhere: Fragment of Work in Progress”. A ideia de chamar seu último livro de *Work in Progress*, grafado com as iniciais maiúsculas, foi inspirada em Ford Madox Ford, que publicou o primeiro fragmento da obra de Joyce, em 1924, na *Transatlantic Review*, num suplemento especial que ele chamou de *Work in Progress*.

Embora a publicação de fragmentos do *Work in Progress* tenha sido feita em revistas de vanguarda, a reação de grande parte dos leitores não foi das melhores. Mesmo as pessoas próximas e que viam o escritor irlandês como um gênio, como era o caso do seu irmão, Stanislaus Joyce, e de Harriet Shaw Weaver – sua mecenas, graças a quem Joyce pôde ter tranquilidade financeira para produzir sua obra –, não compreenderam o novo projeto do escritor que já tinha causado um abalo sísmico com a publicação de *Ulysses* em 1922.

⁷⁸ Car Joyce aussi commence par chercher le secret des épiphanies du côté de l'objet, dans des contenus signifiants ou des significations idéales, puis dans l'expérience subjective d'un esthète. C'est seulement lorsque les contenus signifiants et les significations idéales se sont effondrés au profit d'une multiplicité de fragments et de chaos, mais aussi les formes subjectives au profit d'un impersonnel chaotique et multiple, que l'oeuvre d'art prend tout son sens, c'est-à-dire exactement tous les sens qu'on veut d'après son fonctionnement – l'essentiel étant qu'elle fonctionne, soyez-en sûrs.

⁷⁹ Para mais detalhes sobre todas as publicações de trechos de *Finnegans Wake* antes da publicação da versão final, ver: HULLE, Dirk Van. James Joyce's 'Work in Progress' Pre-Book Publication of *Finnegans Wake* Fragments. Oxon: Routledge, 2016.

Ao ler trechos da obra, muitos alegavam se perder em um mar de trocadilhos. Joyce se surpreendeu e se ofendeu com a falta de sensibilidade artística dos leitores mais próximos, o que gerou uma série de conflitos. As desavenças foram capazes de provocar um lamentável afastamento, principalmente entre Joyce e Weaver. No entanto, Joyce contou com alguns entusiastas do *Finnegans Wake*, que escreviam ensaios elogiosos sobre sua última obra. Foi o caso, por exemplo, de Samuel Beckett, que escreveu o ensaio “Dante... Bruno. Vico... Joyce” (1929), já citado anteriormente. Neste ensaio, Beckett afirma que sua intenção não é fazer uma exegese da obra, a fim de torná-la mais acessível aos/às leitores/as, como se tornou uma prática em alguns trabalhos críticos que se seguiram à publicação de *Finnegans Wake*. Ao invés disso, ele traz uma complexa argumentação a respeito das influências que ajudaram a construir a estrutura que sustentou o último livro de Joyce. Assim, Beckett traz considerações sobre *Scienza Nuova* (1744), de Vico, já citada anteriormente, na qual a teoria da progressão circular da sociedade é apresentada. Embora, de acordo com Beckett, o germe dessa teoria já estivesse presente na teoria dos contrários identificáveis, proposta pelo também italiano Giordano Bruno (1548-1600), Vico elabora e aplica a teoria de maneira inovadora. Para ele, a progressão circular da sociedade se desenvolvia através de três eras: a teocrática, a heroica e a humana, para então entrar no *ricorso* ou retorno à primeira era, e em cada uma delas uma forma de linguagem se apresentava. Junto com essa teoria, como escreve Beckett:

Ele elaborou uma teoria das origens da poesia e da linguagem, do significado do mito e da natureza da civilização bárbara, que deve ter parecido nada menos do que um insulto insolente à tradição (BECKETT, 1992 [1929], p. 324).

Todo aprofundamento a respeito do que Vico propõe em sua obra é discutido por Beckett para demonstrar como estes aspectos reverberam em *Work in Progress*. Não apenas a estrutura do *Finnegans Wake* é baseada na divisão das eras proposta por Vico – do mesmo modo que a estruturação de *Ulysses* teve como modelo a *Odisseia* de Homero –, mas também o seu trato com a linguagem. É por meio da questão da linguagem que Beckett estabelece comparações entre Dante (1265-1321) e Joyce: “Ambos viram o quanto a língua convencional de manhosos artificios literários estava gasta e puída, ambos rejeitavam uma aproximação com uma linguagem universal” (Beckett, 1992 [1929], p. 334). No entanto, Beckett faz uma ressalva: mesmo que Dante não tenha escrito a *Divina Comédia* em latim, como era um hábito dos escritores da época, ele o faz em um dialeto que ainda estava em

uso, enquanto que Joyce, não: “Dante escrevia o que estava sendo falado nas ruas de sua própria cidade, enquanto criatura alguma na terra ou no céu jamais falou a linguagem de *Work in Progress*” (BECKETT, 1992 [1929], p. 335), o que constitui uma diferença na forma que os dois autores trabalharam a linguagem.

Não foi apenas Beckett que tentou demonstrar o quanto aquela nova obra, tão impenetrável e perturbadora para muitos leitores, era genial e revolucionária. Outros ensaios, com objetivos similares também apareceram na revista *Transition* à medida que trechos do *Work in Progress* eram publicados. Em 1929, todos os artigos que haviam sido escritos sobre o *Work in Progress* foram reunidos e publicados em uma edição cujo título foi escolhido pelo próprio Joyce: *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). A edição contou com a colaboração de escritores como Marcel Brion, Frank Budgen, Stuart Gilbert, Eugene Jolas, Victor Lloná, Robert McAlmon, Thomas McGreevy, Elliot Paul, John Rodker, Robert Sage e William Carlos Williams, aliás, “Allmen” (FW 419.10).

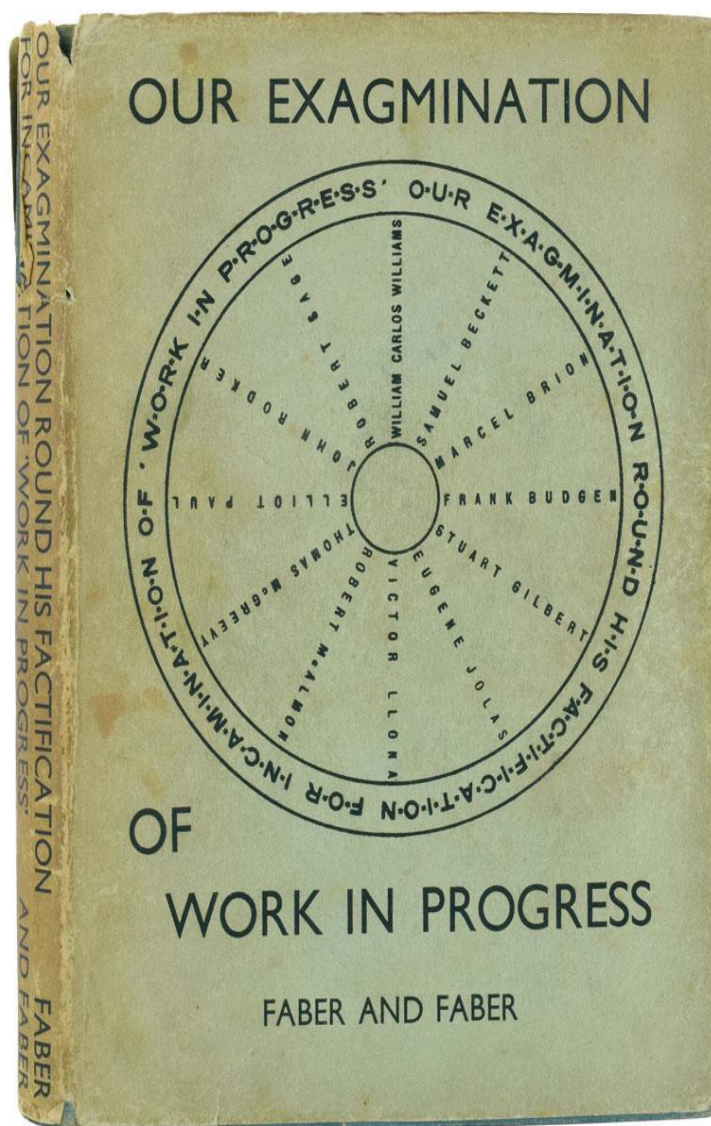


Figure 4 - Primeira edição de *Our Exagmination*, 1929.

Eugene Jolas, editor da *Transition* e autor do ensaio “The Revolution of Language and James Joyce” (1929), inicia sua discussão estabelecendo a palavra como o real problema metafísico da atualidade. Ele argumenta que os novos artistas da palavra reconhecem a autonomia da linguagem e estão conscientes da universalidade que a linguagem adquiriu no século XX. Essa universalidade seria a tentativa possível de acabar com as noções de tempo e espaço dentro da obra. Justamente o que propunha o trabalho de Joyce e que estava sendo incompreendido pelos seus contemporâneos. Jolas argumenta ainda que Joyce é uma dessas pessoas que está dismantando a tradição e subvertendo o significado fixo das palavras. Jolas traz ainda os diversos epítetos que foram atribuídos a Joyce, demonstrando que a recepção da obra não foi a mais acolhedora, mas que essa visão dos leitores desagradados

não passava de um grande equívoco. Uma falta de compressão do leitor que estava acostumado com uma linguagem engessada, como ele comenta. Jolas demonstra tanto o seu reconhecimento da escrita revolucionária de Joyce, quanto os tipos de comentários que estavam circulando sobre a obra:

James Joyce, em seu novo trabalho publicado em forma serializada na *Transition*, chocou os tradicionalistas. À medida que subverte o significado ortodoxo das palavras, os defensores da norma são apanhados pelo pânico, e todos aqueles que consideram a língua inglesa como uma coisa estática, numa posição sacrossanta e dogmaticamente defendida por uma hierarquia desmoronada de filólogos e pedagogos, estão receosos. Epítetos como “o livro é um pesadelo”, “lixo desagradável e distorcido”, “um comediante de nariz vermelho”, “decapitação senil do intelecto”, “completamente ruim”, etc., foram derramados sobre o autor e seu trabalho (JOLAS, 1929, p. 40, tradução nossa).⁸⁰

A dessacralização da língua inglesa que Joyce propõe com *Finnegans Wake*, ou a própria “destruição” da língua, como parecia ser o caso, não agradou a todos. Na edição de junho de 1930 da revista *Transition*, Jolas comenta sobre o que significava publicar e apoiar Joyce e o *Work in Progress* em sua revista. Para ele, tratava-se de uma espécie de insurreição, como comenta na introdução da edição:

Ao publicar e defender o *Work in Progress*, a nova criação de James Joyce, a *Transition* estabeleceu uma base para uma insurreição literária que incluiu uma concepção radicalmente nova do processo da consciência e do desenvolvimento da linguagem. Como o segundo Fausto, o *Work in Progress*, com certeza, continuará a desconcertar as mentes não visionárias, embora a imensidão de seu plano e execução, bem como a magnificência do seu humor e imaginação cósmica, não deixam de interessar aqueles que não veem na expressão criativa apenas um meio de comunicação (JOLAS, 1930, p. 14, tradução nossa).⁸¹

⁸⁰ James Joyce, in his new work published serially in *Transition*, has given a body blow to the traditionalists. As he subverts the orthodox meaning of words, the upholders of the norm are seized by panic, and all those who regard the English language as a static thing, sacrosanct in its position, and dogmatically defended by a crumbling hierarchy of philologists and pedagogues, are afraid. Epithets such as “the book is a nightmare,” “disgusting, distorted rubbish,” “a red— nosed comedian,” “senile decay of the intellect,” “utterly bad,” etc., have been poured on the author and his work.

⁸¹ By publishing and defending *Work in Progress*, the new creation of James Joyce, *Transition* established a basis for a literary insurrection that included a radically new conception of the process of the consciousness and of the development of language. Like the second Faust, *Work in Progress* will, I am sure, continue to baffle the nonvisionary minds, although the immensity of its plan and execution as well as the magnificence of its humor and cosmic imagination cannot fail to interest those who do not see in creative expression merely a means for communication.

Tanto Jolas quanto Beckett atribuíam a incompreensão da obra a uma falha por parte dos leitores. Em seu ensaio que compõe a edição, Beckett faz a seguinte afirmação:

Voltando-nos para o *Work in Progress*, vemos que o espelho não é tão convexo assim. Aqui temos expressão direta – páginas e páginas dela. E se vocês não a compreenderem, Damas e Cavalheiros, é porque são decadentes demais para recebê-la. Não ficam satisfeitos a não ser que a forma seja tão estritamente divorciada do conteúdo que possam compreender um praticamente sem se incomodar de ler o outro (BECKETT, 1958, p. 330-331).

Em outro ensaio de *Our Exagmination*, como a edição passou a ser conhecida, Frank Budgen segue a mesma linha argumentativa ao afirmar que “a dificuldade de entrar no mundo imaginativo de *Work in Progress* não se deve a uma obscuridade desnecessária da parte de Joyce, mas sim ao nosso próprio senso atrofiado de palavra, devido, em larga medida, ao fato de que nossas sensibilidades evaporaram – foram achatadas por um vasto volume de ficção feita por máquina” (BUDGEN, 1929, p.20, tradução nossa)⁸²

Marcel Brion também comenta sobre esse leitor despreparado para receber o texto joyceano. Em “The Idea of Time in the Work of James Joyce” (1929), o autor procura traçar um caminho possível para que a leitura da obra pudesse ser realizada. Segundo Brion, trata-se de buscar uma adaptação ao ritmo da obra. Ele argumenta que se os últimos livros de Joyce são considerados herméticos pela maioria dos leitores, isso se dá por conta da dificuldade que os leitores enfrentam para entrar no ritmo das páginas e nas mudanças abruptas do “tempo” dentro da obra (BRION, 1958, p. 17).

Quase todos os autores da coleção se voltam para a questão das palavras. Segundo eles, por muito tempo, as palavras estiveram presas a determinados significados e com o surgimento de *Work in Progress* foi dada a elas a possibilidade de novas formas de expressão. A liberdade linguística é a palavra de ordem da última obra de Joyce. Como escreveu Budgen, “em *Work in Progress* elas (as palavras) estão dançando novos passos e uma nova melodia” (BUDGEN, 1929, p. 20, tradução nossa)⁸³.

⁸² The difficulty in entering into the imaginative world of *Work in Progress* lies in no unessential obscurity on Joyce’s part but in our own atrophied word sense due in large measure to the fact that our sensibilities have been steam—rolled flat by a vast hulk of machine made fiction.

⁸³ In *Work in Progress* they are dancing new figures to a new tune.

3.3.1. Capítulo I.5: manifesto, capítulo da galinha ou a exposição da sua teoria estética?

Finnegans Wake é dividido em quatro partes ou quatro livros, numerados de I a IV. Os livros, com exceção do último, são organizados por capítulos, sendo que nenhum dos livros ou capítulos receberam títulos originalmente. Os títulos de cada um dos livros e capítulos que se popularizaram foram propostos posteriormente em estudos explicativos da obra. A primeira proposta de dar títulos aos livros e às seções do *Wake* foi realizada em 1944, por Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, em *A skeleton key to Finnegans Wake: unlocking James Joyce's Masterwork*. A proposta dos nomes dos quatro livros são: “The Book of the Parents”; “The Book of the Sons”; “The Book of the People”, e “Ricorso”, cuja inspiração vem da divisão das eras proposta em *Ciência nova*, por Giambattista Vico.

Dos oito capítulos que compõem o primeiro livro de *Finnegans Wake*, o quinto é o que mais difere dos anteriores e dos posteriores. Campbell e Robinson, apresentam este capítulo da seguinte forma:

O capítulo 5 é dedicado ao estudo da carta que ela [ALP] escreveu, sua “Mamafesta memorializing the old man”. O estudo inicia com uma bela oração para ela enquanto a Mãe do Mundo, unindo em uma personalidade os traços da figura hindu Māiā (“Portadora de Plurabelidades”), a figura católica da virgem (Portadora da Palavra feita Carne), a mãe-heróina ALP, as águas que fluem suavemente do rio Liffey e a maravilhosa galinhazinha Belinda, que ciscou a carta pra fora do monturo (CAMPBELL & ROBINSON, 2005 [1944], p. 95, tradução nossa)⁸⁴.

No entanto, o quinto capítulo faz muito mais que cumprir uma função dentro do que relutantemente chamamos de enredo. Esse capítulo é também sobre o fazer literário de Joyce, uma espécie de explicação da sua *Magnum opus*. Obviamente que, no universo criado por Joyce, as mais diversas relações e coisas podem coexistir. O jogo constante é sempre com a ambiguidade e com a multiplicidade de significados, extrapolando até mesmo aqueles que foram pensados pelo autor. Isso é possível pelo caráter aberto da obra. Aliás, *Finnegans Wake* pode ser considerado o exemplo literário que leva a noção de abertura da obra de arte

⁸⁴ The chapter 5 is devoted to a study of the letter that she [ALP] wrote, her “Mamafesta” memorializing the old man. The study opens with a beautiful prayer to her as the Mother of the World, uniting in one personality the traits of the Hindu figure Māiā (“Bringer of Plurabelities”), the Catholic figure of the virgin (Bearer of the Word made Flesh), the mother-heroine ALP, the gently flowing waters of the RiverLiffey, and the wonderful little hen, Belinda, who scratched the letter from the mound (CAMPBELL & ROBINSON, [1944], 2005, p. 95).

ao seu limite, já que existia desde sempre essa intenção explícita por parte do autor, como recorrentemente é frizado por Umberto Eco. Eco escreve que

o fato de uma frase de *Finnegans Wake* assumir uma infinidade de significados não se explica em termos de resultado estético, como se deu no verso de Racine; Joyce visava algo mais e diferente, organizava esteticamente um aparato de significantes que por si só já era aberto e ambíguo. E, por outro lado, a ambiguidade dos signos não pode ser separada de sua organização estética, muito pelo contrário, os dois valores se sustentam e motivam um ao outro (ECO, 2015, p.89).

Todos esses aspectos frisados por Eco estão presentes por todo o *Wake*, mas o quinto capítulo cumpre ainda outra espécie de função dentro da obra. Segundo Eco, entre outros críticos⁸⁵, a carta apresentada nesse capítulo é o próprio *Finnegans Wake*.

Joyce, no quinto capítulo do *Finnegans Wake*, quer descrever a misteriosa carta encontrada num monturo e cujo significado é indecifrável, obscuro porque multiforme; a carta é o próprio *Finnegans*, ou melhor, uma imagem do universo que o *Finnegans Wake* reflete linguisticamente. Defini-la é, no fundo, definir a própria natureza do cosmo; defini-la é tão fundamental quanto, para Dante, definir a Trindade. Mas da Trindade é dada uma única noção, enquanto que o cosmo *Finnegans Wake*-carta é um “caosmo”, e defini-lo quer dizer indicar-lhe, sugerir-lhe a substancial ambiguidade. Portanto o autor deve falar de um objeto não unívoco e usando signos não unívocos interligados segundo relações não unívocas. A definição ocupa páginas e páginas do livro, mas no fundo, cada frase nada mais faz que repropor, numa perspectiva diferente, a ideia-base, aliás, o campo de ideias (ECO, 2015, p. 90).

Essa mesma noção de que o quinto capítulo do *Wake* é muito mais do que um capítulo que cumpre, digamos, uma função de apoio em relação aos capítulos anteriores ou posteriores, também é corroborada por James Joseph Murphy, em *The “Hen” Chapter (I, V) of Finnegans Wake: Anotations and Thematic Analysis*, escrito alguns anos após a publicação de Eco e de Hayman sobre o mesmo tema. Segundo Murphy,

Ao considerar essa análise das revisões dos manuscritos de Joyce, aparentemente nosso sentimento inicial de que a “galinha” está de alguma forma deslocada no movimento dos capítulos 1-8 se justifica. O tema do capítulo não é de jeito nenhum a galinha Bidy, nem a defesa da ALP de seu marido, nem algo significativamente relacionado à ação do *Wake* ou aos personagens. Em vez disso, seu assunto transcende qualquer elemento interno do *Wake* para se tornar a teoria estética que direciona a totalidade do *Wake*. A natureza essencial da mudança de temas é o desejo de Joyce de incluir na obra comentários sobre sua

⁸⁵ Ver: HAYMAN, David. *A first-draft version of Finnegans Wake*. Austin: University of Texas Press, 1963.

forma e técnica essenciais, deixando de lado por um momento o desenvolvimento da narrativa. Trata-se de uma digressão, diferente de qualquer outra em *Finnegans Wake*. Dessa vez é Joyce tirando um tempo de sua narrativa para explicar seu método (MURPHY, 1972, p. 25-26, tradução nossa).⁸⁶

Embora o capítulo I.5 de fato pareça uma digressão, como argumenta Murphy, uma digressão que tem o objetivo de falar sobre o próprio método de composição da obra, os diversos temas que atravessam o capítulo não precisam ser descartados. Aliás, como já pudemos perceber, aparentemente nada é descartado no projeto literário de *Finnegans Wake*. A possibilidade da constante multiplicação de significados está sempre presente. A ambiguidade do texto funciona como um motor de possibilidades. Em *Obra aberta*, Eco comenta também que “a noção de possibilidade é uma noção filosófica que reflete toda uma visão da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais [...]” (ECO, 2015, p. 56). Inclusive, essa abertura da obra ou a visualização de um amplo campo de possibilidades pode ser percebida ainda mais claramente no momento da tentativa de tradução da obra. Uma vez que, em diversos momentos do processo de tradução, algumas escolhas são inevitáveis. Aliás, se, como temos discutidos, *Finnegans Wake* foi capaz de causar tantos debates no que diz respeito à leitura, no campo da tradução esse debate, por diversas razões, parece se tornar ainda mais acirrado. Vejamos como a teoria da tradução e a própria tradução literária tem lidado com o último romance de Joyce.

⁸⁶ In considering this analysis of Joyce’s manuscript revisions, apparently our initial feeling that the “Hen” is somehow out of place in the movement of chapters 1-8 is justified. Its subject is not really Bidy the Hen, not really ALP’s defense of her husband, not really anything significantly related to the Wake’s action or cast of characters. Rather its subject transcends any one internal element of the Wake to become the aesthetic theory which directs the entirety of the Wake. The essential nature of the shift in subjects is Joyce’s desire to include within the work commentary on its essential form and technique, putting aside for a moment the development of its matter. As is, it is a digression, unlike any in *Finnegans Wake*. It is Joyce taking time out from his narrative to explain his method.

4. “TRADUCED INTO JINGLISH JANGLAGE”: FINNEGANS WAKE, TRADUÇÃO E TEORIA DA TRADUÇÃO

Neste capítulo, propomos uma discussão a respeito da teoria da tradução e sua relação com a última obra de Joyce, partindo principalmente da provocação feita por Jacques Derrida, quando escreve que os teóricos da tradução negligenciam *Finnegans Wake*, pois, tradicionalmente quando se fala em tradução, há uma tendência de se abordar os problemas enfrentados na passagem de uma língua para outra, o que, como temos visto, não dá conta de um texto multilíngue como *Finnegans Wake*. Na primeira seção, trazemos a contribuição de alguns tradutores brasileiros da última obra de Joyce sobre a questão da teoria da tradução. Na seção 4.2, apresentamos um apanhado histórico das traduções do *Finnegans Wake* no Brasil, acompanhado de comentários de cada tradutor e tradutora sobre suas experiências com a obra no que se refere à tradução.

4.1. FINNEGANS WAKE, TRADUÇÃO E TEORIA DA TRADUÇÃO

O questionamento a respeito de como proceder em relação a uma obra literária, no momento em que se empreende uma tradução, já foi e continua sendo debatido por críticos/as e teóricos/as da tradução. Os elementos que são considerados primordiais em uma obra literária e que devem ser passados para a tradução podem variar dependendo da corrente teórica escolhida. Se, para alguns, a letra (BERMAN, 1985) deve ser entendida como fundamental para uma tradução que se proponha ética, para outros, o ritmo é um dos elementos mais importantes para que se consiga trazer não o som, mas o assunto da obra, como argumenta Henri Meschonnic em sua obra *Poétique du Traduire* (1999), *Poética do Traduzir* (2010), na tradução de Jerusa Pires Ferreira. No entanto, grande parte das teorias costumam levar em consideração apenas as implicações da passagem de elementos de uma língua a outra, sem incluir na discussão as obras que foram escritas em mais de uma língua. Assim, gostaríamos de fazer outro tipo de questionamento para nortear essa discussão, qual seja, como *Finnegans Wake* tem proporcionado reflexões para sua leitura e tradução.

No ensaio “Des Tours de Babel” publicado em 1986, *Torres de Babel* (2002), na tradução de Junia Barreto, o filósofo Jaques Derrida se vale de um exemplo retirado do último romance de Joyce para fazer uma série de questionamentos a respeito das possibilidades de se realizar uma tradução de um texto com tamanha abundância de línguas,

como é o caso do *Finnegans Wake*. O exemplo escolhido por Derrida, “*And he war*”, que sucede a frase “*And shall not Babel be with Lebab?*” (JOYCE, 2012 [1939], p. 258), serve para dar início à sua argumentação a respeito das inúmeras relações fônicas e semânticas que são estabelecidas apenas nessa frase, que inclui o uso de duas línguas, o inglês e o alemão. De acordo com Derrida, esse tipo de jogo com as línguas se configuraria como “intraduzível na sua performance mesma” (DERRIDA, 2006, p. 19). Ainda em meio aos seus questionamentos, Derrida se refere aos limites da teoria da tradução, que frequentemente baseia seus pressupostos na noção de passagem de uma língua a outra, sem levar em consideração que o texto de partida pode conter mais de uma língua; no caso do *Finnegans Wake*, aproximadamente oitenta línguas. O exemplo escolhido por Derrida serve para dar início à reflexão sobre as limitações que podem ser encontradas pelo tradutor e tradutora diante de alguns textos. Os seguintes questionamentos são lançados:

Deixemos para uma outra vez uma leitura menos rapidamente interrompida desse *he war* e notemos um dos limites das teorias da tradução: eles tratam bem frequentemente das passagens de uma língua a outra e não consideram suficientemente a possibilidade para as línguas, a mais de duas, de estarem implicadas em um texto. Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como devolver o efeito da pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chama-se isso traduzir? (DERRIDA, 2006, p. 20).

As inquietações de Derrida, de cunho metodológico e filosófico em sua maioria, sinalizavam a falta de suporte teórico no campo da teoria da tradução para lidar com algumas especificidades no que diz respeito a uma metodologia que pudesse facilitar o ofício dos/as tradutores/as diante de textos contendo múltiplas línguas. Aliás, no caso de *Finnegans Wake*, não é apenas a multiplicidade de línguas que dificulta o processo tradutório, mas os diversos jogos linguísticos e ambiguidades criadas entre as várias línguas presentes no romance, característica que fez com que obras como essa sejam consideradas “intraduzíveis”. No entanto, a suposta intraduzibilidade de alguns textos seria, para alguns críticos, o motivo mesmo da tradução dever ser realizada. É o que preconiza Haroldo de Campos quando argumenta, na introdução de *Panorama do Finnegans Wake*, obra que teve o objetivo de apresentar as primeiras traduções de fragmentos do *Finnegans Wake* para o português brasileiro, que esse tipo de texto “exige do tradutor um esforço paralelo de reinvenção minuciosa” (CAMPOS, 1971, p. 21). Porém, por esse mesmo motivo,

a tradução se torna uma espécie de jogo livre e perigoso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas,

sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao clima joyceano, frente ao diverso feixe de possibilidade do material verbal manipulado (CAMPOS, 1971, p. 21-22).

Ainda na mesma introdução da edição de *Panaroma*, Haroldo comenta que:

Traduzir James Joyce, especialmente fragmentos do *Finnegans Wake*, é uma ginástica com a palavra. Um trabalho de perfeccionismo. Algo que nunca assume o aparato estático do definitivo, mas que permanece em movimento, tentativa aberta e constante, trazendo sempre em gestação novas soluções, “pistas” novas, que imantam o tradutor, obrigando-o a um retorno periódico ao texto e seus labirintos (CAMPOS, 1971, p. 21).

Haroldo de Campos, assim como Derrida, reconhece que empreender uma tradução do *Finnegans Wake* não é uma tarefa simples, ela exige muito mais do que um/a tradutor/a experiente em tradução literária. Em seu livro, *Metalinguagem e outras metas* (1992), mais especificamente no segundo capítulo, “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos inicia sua discussão sobre tradução literária, primeiro citando um ensaio de Albercht Fabri, presente no primeiro número de 1958 da revista alemã, *Algenblick*, onde o ensaísta discute sobre a impossibilidade da tradução literária, uma vez que a linguagem literária, segundo ele, dá-se através da “sentença absoluta”, ou seja, aquela que não teria outro conteúdo a não ser sua própria estrutura, ao passo que a tradução se realiza pela separação do sentido e da palavra. Assim, como argumenta Fabri *apud* Campos, a tradução seria “a discrepância entre o dito e o dito” (1992, p. 32), o que resultaria numa sentença menos perfeita ou menos estética, colocando, dessa forma, a tradução como inferior ao texto de partida. O segundo ensaio citado por Haroldo de Campos, presente na mesma edição da revista alemã, é do filósofo e crítico Max Bense, que através da diferenciação do que ele chama de “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética” coloca em questão a possibilidade de se transpor a informação estética de uma obra literária para sua tradução.

Para Haroldo de Campos, a questão da intraduzibilidade da “sentença absoluta”, de Fabri, e da “informação estética”, de Bense, se mostra ainda mais complexa quando se trata de um texto poético, ou ainda de um texto em prosa que dê atenção especial à palavra, como é o caso das duas últimas obras de Joyce. É justamente nesse espaço de impossibilidade que Haroldo de Campos consegue vislumbrar maiores possibilidades para a tradução do texto literário: “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da

recriação desses textos” (CAMPOS, 2004, p. 34). A possibilidade da recriação do texto criativo, segundo Campos, produziria outra “informação estética”, para usar o termo de Bense, diferente do original, uma vez que possuiria autonomia pelo processo mesmo de recriação, mas ainda estariam ligados “por estarem dentro do mesmo sistema” (CAMPOS, 2004, p. 34).

No momento em que a possibilidade de recriação do texto criativo surge como alternativa à tradução, há também uma mudança de perspectiva no que se refere à figura do/a tradutor/a, que passa a ter um papel, em certo sentido, de coautoria, uma vez que será responsável por uma informação estética independente. O constante desvio das concepções tradicionais de tradução, empreendidas pelos irmãos Campos, fez surgir, ao longo de suas incursões tradutórias, uma série de termos para tentar definir o seu trabalho de tradução. Um dos termos mais conhecidos, cunhado por Haroldo de Campos para definir o seu trabalho de tradução de textos criativos, é justamente a “transcrição”, que em seu ensaio “À esquina da esquina”, o crítico define como “a reinstituição do corpo na tradução” (CAMPOS, 2015, p.106), que seria o que ele define como:

A reversão do impossível em possível começa por uma hiperfidelidade a tudo aquilo que constitui a significância, ou seja, às mais secretas errâncias do semântico pelos meandros da forma: aura que impregna a repetição de uma figura fônica; nébula que irisa a deslocação paralelizada de uma articulação sintática; pólen que se insinua num constituinte mórfico ou acompanha, volátil, um desenho prosódico que a escuta sensível capta naquele ponto messiânico onde reverbera, para além de toda chancela etimológica, a convergência fulgurante do dessemelhante (CAMPOS, 2015, p.106).

A noção de transcrição e sua aplicação como metodologia para traduzir o *Finnegans Wake* foi utilizada tanto pelos irmãos Campos, na tradução de fragmentos do *Finnegans Wake*, quanto por Donaldo Schüller, tradutor da obra integral para o português brasileiro, em edição bilíngue, *Finnegans Wake / Finnicus Revém*, publicada em cinco volumes, (1999-2003), na qual Schüller traz a narrativa joyceana para o Brasil. Em uma entrevista concedida a Marie-Hélène Torres e Mauri Furlan, em 2004, publicada em 2010 na revista *Scientia Traductionis*, edição intitulada “Joyce & tradução”, Schüller fala sobre o processo de tradução como um processo de produção:

O texto traduzido provoca o renascimento do texto de origem em outro lugar, em outra cultura. Não se concebe tradução literária sem produção literária. Traduzir é produzir. Quem traduz entra no processo da produção. Considere-se que o tradutor produz a partir de outro lugar. O

outro lugar terá que ressoar neste lugar. Não se entenda a literatura como vinda de um misterioso lugar nas nuvens, concepção mítica, nem brotada de geniais cavernas interiores, concepção romântica. Literatura é ressonância. Na ressonância, o encontro e a transposição de significantes produz significações. O autor é coautor, fundador. Enquanto fundador, o tradutor refunda o já fundado. Toda fundação literária demanda refundação (SCHÜLER, 2010, p. 315).

Essa refundação do texto literário por parte do tradutor ou tradutora, sobre a qual Schüler se refere, nos remete a um ensaio, “On the Transit of Toledo”, do escritor estadunidense Joshua Cohen, presente em seu livro *Attention: Dispatches from a Land of Distraction*, publicado em 2018. Nesse ensaio, Cohen parte justamente dessa concepção mítica de literatura, onde a ideia que daria corpo a determinado texto literário estaria em “um misterioso lugar nas nuvens”, como mencionado por Schüler. O autor do ensaio narra a invocação desses livros perfeitos por parte de seus autores, no entanto, assim que eles fazem a passagem e tornam-se “mundanos”, ou seja, passam a existir no papel ou na tela, tornam-se também “apenas uma encarnação gasta e feia do seu ser original e perfeito” (COHEN, 2018, p.417, tradução nossa)⁸⁷. Segundo Cohen, a única possibilidade de retorno à perfeição da obra, que existiu apenas enquanto ideia, seria através da tradução. Isto é, a obra precisaria ser refundada pelo tradutor ou tradutora, como argumenta Schüler.

Para Cohen, os tradutores e escritores são seres semelhantes, mas o que os difere é a descrença, por parte dos primeiros, na suposta perfeição dos livros, já que estes sabem de todos os problemas que os envolvem.

A ideia é que a linguagem das primeiras palavras de um livro é como um corpo desajeitado, que não consegue conter a alma que capturou. É tarefa do tradutor remover essa linguagem e substituí-la por outra – é a tarefa de todos os tradutores remover todas as línguas que se apresentarem diante deles e substituí-las por sua própria língua, esqueteando o corpo do livro continuamente até que o corpo linguístico ideal para o livro tenha sido encontrado e a alma do livro, a alma eterna e imortal do livro, tenha sido acomodada adequadamente. Obviamente que ao fazê-lo eles estão se preparando para o fracasso. Pois: nenhum livro que seja um livro de palavras pode jamais retornar ao domínio celestial. Mas, pelo menos, um livro traduzido deixa explícito o desejo desse retorno – um livro traduzido faz a tentativa mais sincera, da qual tenho conhecimento, para alcançar esse desejo (COHEN, 2018, p. 417, tradução nossa).⁸⁸

⁸⁷ Just a beaten ugly incarnation of its original perfect being.

⁸⁸ The idea is that the language of a book’s initial wording is like an ungainly body, which cannot contain the soul that it has captured. It is the task of the translator to remove that language and to replace it with another – it is the task of all translators to remove all the languages that have come before them and to replace them

A ideia de Cohen de que a tarefa dos tradutores é remover todas as línguas do texto fonte e substituí-las por sua própria língua, nos remete ao trabalho de transcrição realizado por Schüler. Segundo o tradutor, em muitas de suas palestras e entrevistas, sua tradução do *Finnegans Wake* está em concordância com a corrente teórica sobre tradução elaborada pelos irmãos Campos. Sobre seu procedimento ele comenta o seguinte:

Na minha tradução de *Finnegans Wake*, usei de estratégias que comprovam essa transcrição, essa transgressão à cultura, à língua. Eu escancaro esta situação desde o princípio. Eu não pretendo escondê-la. Eu coloco, por exemplo, a expressão que aparece na primeira linha de *Finnegans Wake*, “band of bay”. Associo essa baía de Dublin à Bahia, ao estado da Bahia no Brasil. Escrevo Bahia com maiúscula (SCHÜLER, 2010, p. 315).

A transcrição, proposta pelos irmãos Campos, é adotada por Schüler como uma espécie de guia para a sua tradução e o corolário dessa decisão é, de algum modo, a “reversão do impossível em possível” (CAMPOS, 2015, p.106) que se dá por meio das transgressões que ele menciona. Há outros tradutores que parecem encarar o texto sem se deixar influenciar por teorias da tradução ou abordagens que sirvam de baliza para sua prática.

Em uma entrevista concedida a Olga Fernández-Vicente em 2014, o tradutor e crítico, Francisco García Tortosa, que assinou, juntamente com María Luisa Venegas Lagüéns, a terceira tradução de *Ulysses* ao espanhol, publicada em 1999, comenta brevemente sobre a questão das teorias da tradução em relação ao seu fazer tradutório. Tortosa dá respostas curtas e diretas para uma sequência de perguntas e comentários da entrevistadora:

OFV: Você poderia descrever o que uma tradução deve tentar?
 FGT: A resposta preencheria um livro, que eu escreveria com muita relutância.
 OFV: Certamente algumas passagens são intraduzíveis.
 FGT: Tudo é traduzível.
 OFV: O que mais, além da linguagem, está envolvido na tradução?
 FGT: Empatia.
 OFV: E as teorias da tradução?

with their own, flensing the body of a book time and again until the ideal linguistic body for the book has been found and the soul of the book, the eternal and immortal soul of the book, has most suitably accommodated. Of course, in doing so, they are setting themselves up for failure. Because: no book that is a book of words can ever be returned to the realm of the celestial. But at least the translated book makes the sincerest attempt of which I am aware at achieving that desire.

FGV: Nenhuma delas me influenciou (TORTOSA, 2014, p. 237, tradução nossa)⁸⁹.

Há muitos elementos nesse trecho que são importantes para os debates no campo da tradução literária, mas fiquemos com a última pergunta do trecho, a qual se relaciona mais diretamente com a problemática que levantamos nessa seção. Quando questionado sobre seu posicionamento em relação às teorias da tradução, Tortosa não diz em momento algum que as teorias são desnecessárias ou que podemos ignorá-las completamente. Ele apenas afirma que as teorias não o influenciaram em sua prática, mas para poder fazer esse tipo de afirmação supomos que é preciso conhecer as teorias.

É bem verdade que muitas vezes parece haver um abismo entre a teoria e a prática, principalmente em determinadas áreas ou em situações específicas, onde se nota que as decisões práticas não são necessariamente regidas pela teoria, embora a teoria ou teorias estejam à disposição. Às vezes, pode ser que a teoria possa parecer demasiadamente complexa no momento de sua aplicação, e isso nos remete a uma passagem de outra entrevista⁹⁰, dessa vez concedida pela professora Teresa Caneda-Cabrera, da Universidade de Vigo. Caneda-Cabrera dedica suas pesquisas principalmente ao campo da tradução e da literatura irlandesa. Na entrevista, quando perguntamos sobre a relação entre a teoria e a prática da tradução em textos modernistas, ela disse recorda-se de um evento na área dos Estudos da Tradução, no qual alguns estudantes tiveram a oportunidade de fazer uma intrigante pergunta sobre os problemas da aplicabilidade de sua teoria ao teórico e crítico Lawrence Venuti. Segue o trecho da entrevista:

Em uma conferência em Estudos da Tradução na Universidade de Durham, lembro-me de estar sentada no fundo da sala com Lawrence Venuti, comentando sobre as apresentações, e então, alguns estudantes chineses o abordaram e disseram o seguinte: “Somos estudantes de tradução e achamos sua teoria muito difícil porque não sabemos como a teoria se aplica a tradução”. Eu me lembro que ele foi muito informal em sua resposta, mas achei que ele tinha razão. Ele disse: “Sabe de uma coisa, nós sempre temos uma teoria sobre o que estamos fazendo na vida, pouco importa se a explicitamos ou não. Tudo que fazemos tem

89 OFV: Could you describe what a translation should attempt? FGT: The answer would fill a book, which I would write very reluctantly. OFV: Surely some passages are untranslatable. FGT: Everything is translatable. OFV: What else, besides language is involved in translation? FGT: Empathy.

OFV: What about theories of translation? FGV: None of them have influenced me.

90 Entrevista concedida a nós em fevereiro de 2019, e enviada para a revista TradTerm para avaliação e possível publicação.

uma teoria por trás. Então, enquanto tradutor nós temos que ter uma teoria⁹¹.

Teresa Caneda não só concorda com a resposta de Venuti, como também conclui, na sequência desse mesmo trecho, que independente do que o tradutor ou tradutora decide fazer, a decisão já se configura como a adoção de uma teoria. “Eu considero que, no fim das contas, tradução tem a ver com um texto precedente e qualquer coisa que se decide fazer com essa relação é uma teoria. Desde não levá-la em consideração, se preocupar muito com ela, ser muito apegada a ela, ou mesmo produzir respostas criativas”⁹².

Essa visão está, como já vimos, em consonância com a visão de Donald Schüler quando fala que a teoria deve nascer no momento da tradução. A existência de uma teoria no momento em que se empreende uma tradução parece ser consenso entre muitos teóricos e críticos, no entanto, existem também teorias que discutem de modo mais aprofundado sobre determinadas questões que dizem respeito ao campo da tradução. Segundo Derrida, essas teorias não deram conta de incluir o *Finnegans Wake*.

No texto de Derrida, que deu início a esta argumentação, vimos que ele menciona a falta de discussão no campo da teoria da tradução que leve em consideração os procedimentos necessários para lidar com a tradução de uma obra que utiliza múltiplas línguas no momento de sua composição, tomando como exemplo maior desse tipo de procedimento o *Finnegans Wake*. Ao que parece, a adoção de uma teoria da tradução anterior ao início do processo de tradução propriamente dito pode fazer com que um texto como o *Finnegans Wake* não possa de fato ser traduzido. Sua intraduzibilidade seria atestada pelas próprias teorias que não discutem a respeito de possíveis soluções para os problemas de tradução que são encontrados. É por tentar evitar assumir essa intraduzibilidade que o/a tradutor/a de *Finnegans Wake* para o português brasileiro tanto assume a transcrição da obra como diz criar sua teoria da tradução à medida mesmo que traduz:

O que acontece: antes de ter uma teoria de uma tradução que subordinaria o texto à minha teoria da tradução, eu comecei a fazer uma

⁹¹ In a conference on Translation Studies at the University of Durham, I remember sitting in the back of the room with Lawrence Venuti, commenting on the presentations, then, some Chinese Students approached him and said: “we are students of translation and we find your theory so difficult because we do not know how the theory applies to the translation”. I remember he was very casual in his response, but I thought he was right. He said: ‘You know, you always have a theory about what you are doing in your life, no matter if you explicit it or not. Everything you do has a theory behind it. So, as a translator you have to have a theory.

⁹² I think that in the end translation is about a previous text, anything you decide to do with this relation is a theory. If you decide to disregard it, to be very concerned to it, to be very attached to it, or if you decide to produce very creative responses.

teoria de tradução a partir do texto. Pode ser que isto seja uma obrigação diante de todos os textos, porque se todos os textos traduzidos são textos novos, eu devo descobrir esta novidade para estabelecer um diálogo com a novidade. Caso contrário, eu mato o texto, inclusive posso matá-lo com a minha teoria de tradução pré-concebida. Enfim, é o texto que me impõe um método de tradução. Eu tenho que inventar um método para este texto exclusivamente, que tem características suas próprias (SCHÜLER, 2010, p. 321).

A noção de que a teoria da tradução deveria surgir no momento em que a tradução estivesse sendo feita, para que se evite “matar o texto” com uma teoria que seja pensada antes mesmo do início da tradução, parece ser um caminho possível. Assim, a inquietação demonstrada por Derrida, em relação à falta de suporte teórico na área da tradução, que trabalhe questões específicas de obras como o *Finnegans Wake*, talvez pudesse ser apaziguada, uma vez que no exercício mesmo da tradução estratégias para auxiliar o fazer tradutório poderiam ser pensadas.

É nesse sentido que esta tese procura, através da prática da tradução do *Finnegans Wake*, entre outras coisas, pensar novas estratégias para tentar reproduzir em português brasileiro alguns efeitos linguísticos e sonoros que Joyce alcança em *Finnegans Wake*. Embora em alguns momentos da tradução a recriação ou, para usar o termo cunhado por Haroldo de Campos, a transcrição se imponha, essa não é a única estratégia ou o método escolhido para empreender esta proposta de tradução. Ainda retomando as questões colocadas por Derrida em *Torres de Babel*, mais especificamente sobre a possibilidade da devolução, na tradução, da pluralidade das línguas presentes no *Finnegans Wake*, sua pergunta é justamente “Como devolver o efeito da pluralidade?” (2006, p. 20). A nossa tentativa de resposta por meio da tradução é a de manter, na medida do possível, a presença de pelo menos algumas línguas que constituem a obra. Outro questionamento de Derrida diz respeito à possibilidade de chamar de tradução um trabalho que consiga manter a pluralidade das línguas. No entanto, assim como Joyce dismantelou os padrões vigentes da língua inglesa, o/a tradutor/a pode se sentir autorizado/a a quebrar padrões da língua de chegada.

Dentro da proposta de tradução que empreendemos, daremos atenção especial a um elemento específico e sobre ele dedicaremos os comentários de tradução. Trata-se do trabalho realizado por Joyce no nível da palavra, no qual há uma espécie de desmontagem e em seguida de remontagem da palavra, que nessa perspectiva é tomada quase como um objeto que possui partes destacáveis. O trabalho com a palavra que Joyce desenvolve pode resultar, no momento da leitura, no que chamamos aqui de “epifanização da palavra”,

tomando como base a sua teoria da epifania que foi desenvolvida no início da sua carreira e que sustentamos que passou por um processo de evolução até chegar a se expressar no nível da palavra, como já comentamos. Joyce realiza esse trabalho com muitas palavras no *Finnegans Wake*. Por vezes, utiliza-se da quebra e reconfiguração de palavras de um mesmo idioma para a criação de uma nova palavra, como é o caso de “riverrun”, junção da palavra “river” mais a palavra “run” e que remete ao som de “rune”, runa, inscrições utilizadas na escrita das línguas germânicas e que de acordo com a mitologia nórdica foram um presente de Odin (deus da guerra e da morte, mas também da sabedoria e da poesia). Outras vezes, diferentes idiomas se combinam para produzir determinados efeitos, como em “passancore”, onde nota-se a presença da palavra “pass” e o som da palavra “anchor”, remetendo ao “pas encore” (ainda não) em francês (ou “passa ancora”, “passa de novo”, em italiano). Nessa forma de escrita, o leitor se encontra em plena liberdade de encontrar outras palavras e inferir novos significados.

Algumas nomenclaturas já foram utilizadas na tentativa de definir o trabalho com as palavras realizado por Joyce em *Finnegans Wake*. Com frequência críticos e críticas se referem ao procedimento como se tratando da criação de palavras-valise ou *portmanteau words*, mas essa definição parece um tanto limitada, uma vez que não parece estar de acordo com tudo o que é realizado por Joyce em sua última obra. Na definição de palavra-valise⁹³, por exemplo, nota-se que o termo se limita a definir a ato de juntar o início de uma palavra com o final de outra, frequentemente do mesmo idioma, algo que por vezes pode acontecer em *Finnegans Wake*, mas nem sempre o procedimento se repete a cada vez que ele trabalha com as palavras de maneira a epifanizá-las. Podemos mais uma vez nos valer da primeira palavra do *Finnegans Wake* para refutar essa definição. A criação da palavra “riverrun” não é feita através da junção do início de uma palavra com o final de outra; trata-se de duas palavras independentes, “river” e “run”. Juntar as duas palavras parece um procedimento simples; no entanto, o resultado dessa junção pode estar repleto de significados, como já foi demonstrado pelos estudiosos da obra, como comentamos na introdução.

Um incômodo similar, com a utilização desses termos para definir todas as palavras no *Finnegans Wake* que não estão presentes nos dicionários, é percebido nas palavras do ensaísta belga François Van Laere que em seu ensaio originalmente escrito em francês, com

⁹³ LING Vocábulo que resulta da combinação da parte inicial de uma palavra com a parte final de outra, como em: motel (motor e hotel), namorido (namorado e marido), portunhol (português e espanhol), showmício (show e comício), blend.

o título: “Joyce, textuellement”, publicado em 1968 e traduzido por nós para o português em 2017, escreve que:

Não é, no entanto, sem perigo a preocupação unicamente com o léxico joyceano: o aparente recorte em “palavras” extravia e traveste a textura verdadeira. As velhas noções de “*portmanteau word*” ou de “*mot-valise*” (as duas expressões são igualmente detestáveis) trazem apenas uma aproximação grosseiramente redutora (LAERE, 2017, n.p.).

A crítica de Laere aos trabalhos que buscam explorar apenas o léxico joyceano, no sentido que ele expressa na citação acima, isto é, que fazem uso de termos já existentes para definir o trabalho de Joyce com as palavras, não pode ser aplicada a esta tese. Pelo tipo específico de procedimento linguístico adotado por Joyce, optamos por não adotar um termo já existente, supostamente reducionista, para acomodar todo o processo de criação realizado por Joyce.

Não obstante todos os desafios encontrados em uma proposta de tradução, sobretudo quando se trata de *Finnegans Wake*, propomos a tradução do quinto capítulo do primeiro livro; mas, antes da apresentação de nossa tradução e de seus comentários, vejamos um breve apanhado histórico sobre as traduções de *Finnegans Wake* no Brasil e o que seus tradutores e tradutora escreveram sobre suas experiências.

4.2. AS TRADUÇÕES DE FINNEGANS WAKE NO BRASIL

A obra de Joyce chega bastante cedo à América Latina. O primeiro latino a acessá-la e a trazer ao público suas impressões é ninguém menos que o escritor argentino Jorge Luis Borges, que traduziu para o espanhol a página final do monólogo de Molly Bloom, de *Ulysses*. Além de publicar sua tradução, publicou também “el Ulises de Joyce”, resenha na qual expressa, logo na introdução, seu orgulho de ser o primeiro hispânico a se aventurar pela obra do escritor irlandês. Na resenha, publicada em janeiro de 1925, na revista *Proa*, e republicado em *Inquisiciones* (1995), lê-se nas primeiras linhas:

Eu sou o primeiro aventureiro hispânico que chegou ao livro de Joyce: país emaranhado e montanhoso que Valery Larbaud percorreu e cuja moldura traçou com precisão cartográfica impecável (NRF, volume XVIII) mas que recairei na descrição, por conta da minha estadia inestudiosa e transitória em seus confins (Borges, 2012 [1925], n.p., tradução nossa).⁹⁴

Talvez Borges não tenha sido o primeiro tradutor hispânico de Joyce, ou especialmente de *Ulysses*, já que, como nos informa Gayle Rogers, na introdução de sua tradução para o inglês do texto “*James Joyce en su labirinto*”, do crítico, ensaísta e tradutor Antonio Marichalar. Marichalar teria sido o verdadeiro precursor hispânico na publicação da tradução de fragmentos de *Ulysses*, já que suas traduções foram publicadas dois meses antes daquela feita pelo escritor argentino. Na resenha, Borges se refere a Joyce e ao *Ulysses* de maneira bastante elogiosa, enfatizando a universalidade de Joyce e as qualidades e dificuldades que se poderiam encontrar em seu último romance, até aquele momento. No final do último parágrafo do mesmo texto, Borges ainda escreve:

Joyce é audaz como uma proa e universal como a rosa dos ventos. Daqui a dez anos – quando o livro já estiver facilitado por comentadores mais obstinados e mais piedosos que eu – desfrutaremos dele. Enquanto isso, diante da impossibilidade de levar o *Ulysses* para Neuquén e de estudá-lo em sua plácida quietude, quero fazer minhas as decentes palavras de Lope de Vega sobre Góngora: Seja como for, eu hei de estimar e amar a divina criatividade desse cavalheiro, recebendo o que entender com

⁹⁴ Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce: país enmarañado y montaraz que Valery Larbaud ha recorrido y cuya contextura ha trazado con impecable precisión cartográfica (N. R. F., tomo XVIII) pero que yo reincidiré en describir, pese a lo inestudioso y transitorio de mi estadía en sus confines.

humildade e admirando com veneração o que não chegar a entender (BORGES, 1994[1925], n.p., tradução nossa)⁹⁵.

Passados alguns anos, mais precisamente em 16 de junho do mesmo ano da publicação de *Finnegans Wake*, Borges publicou “El ultimo libro de Joyce”, dessa vez uma resenha de *Finegans Wake*, também publicada na revista *Proa*, na qual Borges não consegue cumprir a promessa de fazer suas as palavras de Lope de Vega sobre Góngora, como ele havia citado no final do seu texto sobre *Ulysses*. Em 1925 ele escreve as seguintes palavras sobre *Finnegans Wake*:

Por fim, o *Work in Progress* foi publicado, agora intitulado *Finnegans Wake*, e que constitui, segundo nos dizem, o fruto maduro e lúcido de dezesseis anos energéticos de trabalho literário. Examinei-o com certa perplexidade, decifrei sem charme nove ou dez *calembours* e verifiquei os elogios atemorizados dedicados a ele na *Nouvelle Revue Française* e pelo suplemento literário do *Times*. Os autores desses aplausos dizem que descobriram a lei de um complexo labirinto verbal, mas abstêm-se de aplicá-la ou formulá-la e nem sequer ensaiam a análise de uma linha ou de um parágrafo... suspeito que compartilhem minha perplexidade essencial e meus vislumbres inúteis, parciais. Suspeito que eles estão clandestinamente à espera (eu confesso que estou) de um tratado exegético de Stuart Gilbert, intérprete oficial de James Joyce (BORGES, 2013 [1939] n.p., tradução nossa).⁹⁶

Numa entrevista concedida a O. Nayarláez, em 1981, Borges volta a frisar a ilegibilidade de *Finnegans Wake* “Porque *Ulysses* é bastante ininteligível e *Finnegan’s Wake* (*sic*) é ilegível”⁹⁷. Não foi, no entanto, a opinião dos primeiros brasileiros, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que viram a obra não só como traduzível, mas também um campo aberto de possibilidades que casava bem com a proposta da poesia

⁹⁵ Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos. De aquí diez años –ya facilitado su libro por comentaristas más tercos y más piadosos que yo– disfrutaremos de él. Mientras, en la imposibilidad de llevarme el Ulises al Neuquén y de estudiarlo en su pausada quietud, quiero hacer mías las decentes palabras que confesó Lope de Vega acerca de Góngora: Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero, tomando del lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender.

⁹⁶ Ha aparecido, al fin, *Work in Progress*, que ahora se titula *Finnegans Wake*, y que constituye, nos dicen, el madurado y lúcido fruto de dieciséis enérgicos años de labor literaria. Lo he examinado con alguna perplejidad, he descifrado sin encanto nueve o diez *calembours*, y he recorrido los atemorizados elogios que le dedican la *Nouvelle Revue Française* y el suplemento literario del *Times*. Los agudos autores de esos aplausos dicen haber descubierto la ley de tan complejo laberinto verbal, pero se abstienen de aplicarla o de formularla, y ni siquiera ensayan el análisis de una línea o de un párrafo... Sospecho que comparten mi perplejidad esencial y mis vislumbres inservibles, parciales. Sospecho que están clandestinamente a la espera (yo públicamente lo estoy) de un tratado exegético de Stuart Gilbert, intérprete oficial de James Joyce.

⁹⁷ Porque el *Ulises* es bastante ininteligible y el *Finnegan’s Wake* es ilegible.

concreta que estava sendo idealizada por eles. Assim, *Finnegans Wake* passou a ganhar visibilidade no Brasil no início dos anos 1950.

Os irmãos Campos, os primeiros que traduziram trechos de *Finnegans Wake* para o português, eram bisnetos do irlandês Theobald Butler Browne, que emigrou de Galway, na Irlanda, ilha de santos e sábios, para Salvador, capital da Bahia, conhecida como “Terra de todos os Santos”. Essa coincidência fez com que os primeiros tradutores de *Finnegans Wake* pensassem que o último livro de Joyce estava chegando aos leitores brasileiros “by a commodius vicus of recirculation” (FW, 03.02).

Finnegans Wake foi um ponto de partida fundamental para os fundadores do movimento de poesia concreta no Brasil. Em “Sanscreed Latinized: The Wake in Brazil and Hispanic America”, Haroldo de Campos escreve que,

enquanto vários americanos e estudiosos europeus ainda insistiam em considerar a obra de Joyce (em particular *Finnegans Wake*) como uma espécie de beco sem saída ou fim de linha, (...) eles (os concretistas) estavam usando o *Wake* para estimular e focar em seus experimentos poéticos - encarando-o não como um final apocalíptico da literatura ocidental, mas como um campo aberto, cheio de múltiplas possibilidades, seminal (CAMPOS, 1978, p. 56, tradução nossa)⁹⁸.

Outra dimensão importante da preocupação dos poetas concretistas em relação ao *Finnegans Wake*, como Haroldo de Campos coloca, é ilustrada pelos fragmentos do último romance de Joyce traduzido por ele e seu irmão Augusto de Campos (juntos ou separadamente) que começaram a aparecer na imprensa brasileira em 1957. Cinco anos depois, em 1962, foi publicada uma edição não-comercial contendo onze fragmentos de *Finnegans Wake*, distribuída pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo. Na primeira edição comercial, publicada em 1971 pela editora Perspectiva, foram publicados dezesseis fragmentos; na edição seguinte, em 1986, foram acrescentados mais três. Na quarta e última edição, publicada em 2001, vinte e dois fragmentos da obra foram reunidos e publicados.

As reflexões feitas pelos irmãos Campos sobre a tradução dos fragmentos do *Finnegans Wake* são inspiradas em reflexões anteriores concernentes à tradução de poesia, já teorizada por Haroldo de Campos. O teórico cunhou diversos neologismos para designar o processo tradutório de algumas obras que para ele não poderiam ser chamadas de

⁹⁸ While several Americans and European Scholars were still insisting on considering Joyce’s work (in particular *Finnegans Wake*) as a kind of dead end or blind alley, (...) they were using the *Wake* to stimulate and focus on their poetical experiments – looking at it not as an apocalyptic finale of Western literature, but rather as an open ground, full of manifold possibilities, seminal (CAMPOS, 1978, p.56).

tradução, como ele frisa, uma vez que o termo já estava carregado semanticamente, ou nas palavras de Haroldo de Campos, já existia “a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos da restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais (...) da operação tradutória” (CAMPOS, 2013 [1985], p. 79). Assim, é a noção de transcrição que vai servir como baliza metodológica para a tradução feita pelos irmãos Campos, que se baseava na transformação do texto, em seu processo de recriação, dando atenção especial à forma. Para ilustrar como isso se dá textualmente, vejamos um exemplo.⁹⁹ Primeiro apresentamos o texto de partida e em seguida a tradução transcritiva de Augusto de Campos:

So This is Dyoublong?
Hush! Caution! Ecoland!
How charmingly exquisite! It reminds you of the outwashed
engravure that we used to be blurring on the blotchwall of his innkempt
house. Used they? (I am sure that tiring chabelshoveller with the
mujikal chocolat box, Miry Mitchel, is listening) I say, the remains of
the outworn gravemure where used to be blurried the Ptolmens of the
Incabus. Used we? (He is only pretendant to be stugging at the jubilee
harp from a second existed lishener, Fiery Farrelly.) It is well known.
Lokk for himself and see the old butte new. Dbln. W. K. O. O. Hear?
By the mausolime wall. Fimfim fimfim. With a grand funferall.
Fumfum fumfum. 'Tis optophone which ontophanes. List! Wheatstone's
magic lyer. They will be tuggling foriver. They will be lichening for
allof. They will be pretumbling forover. The harpsdischord shall be
theirs for ollaves (FW 13. 04-19).

Então Esta é Dublilingue?
Halto! Cautela! Ecolândia!
Heis um caminho esquisito! Lembra, de rasto, a deslavada negrevura
que bostumávamos manchar no borramuro de sua pensão intistinta.
Crostumávamos? (Estou certo de que aqueles chatigante matracravo
com sua caixa de chocolate mujicais, Muco Michel, está escutando)
Digo, restos de desusada gravultura onde postumavam murchar os
Ptolomens dos Incabus. Gostumávamos? (Ele está apenas pretrendentro
estar peliscando a harpa jubalar de um segundo existinto ouvivente,
Fero Farelo.) Isso é bem conhecido. Ferrolha-te a ele mesmo e vê o
velho novo em folha. Dbln. W.K.O.O. Ouvê? A mágica menlira de
Wheatstone. Eles lutharão por mil lírios. Eles escutarão por mil heras.
Eles retumbarão por mil luras. Seus daedos tangerão a harpdiscórdia
por mil liras (CAMPOS, 1971, p. 37).

⁹⁹ Serão apresentados trechos da tradução de todos os tradutores e tradutoras encontrados durante essa pesquisa.

É interessante notar (embora essa subseção não tenha o objetivo de comentar as traduções) como a segunda “*Hush! Caution! Ecoland!*” e a terceira frase “*How charmingly exquisite!*” da citação acima são traduzidas. Houve a bem justificada preocupação em manter as iniciais “h”, “c” e “e” nas duas frases, uma vez que sempre que elas aparecem, nessa sequência ou não, sabemos que o personagem HCE está sendo evocado. Assim, Augusto de Campos busca no esperanto uma forma de manter a sequência das letras quando traduz *Hush* (silêncio, silenciar) por *Halto* (parar, hesitar), e no português, quando traduz *exquisite* (requintado, extraordinário) por *esquisito*. Este foi apenas um parentêse para demonstrar o quanto está em jogo em cada escolha tradutória da última obra de Joyce. Voltemos ao nosso apanhado histórico das traduções brasileiras.

A segunda tradução de trechos de *Finnegans Wake* no Brasil foi realizada pelo escritor e tradutor curitibano Paulo Leminski e publicada em *Nicolau*, uma publicação cultural lançada em julho de 1987, em Curitiba, financiada pelo Governo do Estado do Paraná e coordenada por Wilson Bueno, como nos informa Gustavo Althoff, responsável pela republicação do trecho traduzido por Leminski. A republicação se encontra numa edição de 2010, nos arquivos da revista *Scientia Traductionis*, acompanhada de três introduções: Uma feita por Althoff, na qual explica o contexto da primeira publicação da tradução, outra do *Nicolau*, que na época acompanhou a tradução e, finalmente uma introdução feita pelo próprio Leminski, onde relata a natureza de sua experiência com a tradução do trecho selecionado.

A publicação da tradução, em 12 de junho de 1988, de excertos de *Finnegans Wake* feita por Leminski, corresponde ao quinto capítulo do primeiro livro, o mesmo escolhido para a tradução nesta tese. Leminski começa a tradução no início do capítulo, página 104¹⁰⁰, e traduz até a página 108, porém, não traduz as cinco páginas completas. Vejamos um trecho:

In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven! Her untitled mamafesta memorialising the Mosthighest has gone by many names at disjointed times. Thus we hear of, The Augusta Angustissimost for Old Seabeastius' Salvation, Rockabill Booby in the Wave Trough, Here's to the Relicts of All Decencies, Anna Stessa's Rise to Notice, (...) Rebus de Hibernicis, The Crazier Letters, Groans of a Britoness, Peter Peopler Picked a Plot to Pitch his Poppolin, (...) Cock in the Pot for Father, (...) A New Cure for an Old Clap, (...) I Led the Life, (...) The Best in the West, By the

¹⁰⁰ Em todas as edições de *Finnegans Wake* a paginação original é mantida.

Stream of Zemzem under Zigzag Hill, The Man That Made His Mother in the Marlborry Train, (...) Drink to Him, (...) I Ask You to Believe I was his Mistress, (...) What Jumbo made to Jalice and what Anisette to Him, (...) Look to the Lady, From the Rise of the Dudge Pupublick to the Fall of the Potstille, Of the Two Ways of Opening the Mouth, (...) How to Pull a Good Horuscoup even when Oldsire is Dead to the World, (...) (FW 104.105)

Em nome de Annah ¹⁰¹ Anipatente Sempresente, Linfia de Plurabilidades, ovacionado seja seu evo, seu somtempo soado, seu rio seja chão, desigual no seu desigual! Seus desintitulados mamafestos memorializando o Maisaltíssimo têm passado por inúmeros nomes em desconjuntados tempos. Assim deu para ouvir acerca de O Augusta Angustissimais para a Salvação de Salbestial, Aqui as Relixias de Todas as Decências, Ascensão de Ana Stessa até a Notícia, Rebus de Hibernicis (Das Coisas da Irlanda), Cartas Curtas, Papai, o Pato está no Papo, Nova Cura para uma Velha Sinecura, Vivi a Vida, O Melhor na Mulher, Ao Longo do Rio Zemzem sob a Colina do Zigzag, O Homem que Faturou sua Mãe no Trem de Malborry, Beba a Ele, Peço que Cria que Eu era Amante Dele, Da Ascensão de Dudge Pupúblico à Queda de Postestilo, O que Jumbo fez a Jalice e Anisette a Ele, Manje a Madame, Dos Dois Modos de Abrir a Boca, Como Levantar um Bom Horusgolpe Mesmo quando o Ansião está de Dados com o Dédalo, (2010, p. 286)

O tradutor faz diversas supressões de passagens, que são indicadas através de reticências entre parênteses, apenas no texto de partida, como podemos ver no exemplo acima. Assim, a tradução dos trechos das cinco páginas tornam-se aproximadamente duas páginas de tradução. Para ser mais precisa, a tradução possui seiscentas e setenta e uma palavras, ao passo que o total de palavras correspondentes às cinco páginas de *Finnegans Wake* é de mil oitocentos e sete. Leminski encerra sua tradução num trecho da página 108, que provavelmente diverte os/as leitores/as e, em especial, os/as tradutores/as, já que, depois de um trecho denso, lemos o seguinte (na tradução de Leminski): “Agora, paciência; e lembrem que paciência é a grande coisa e sobre qualquer outra coisa devemos evitar qualquer coisa como perder a paciência (...)” (FW 108.8) (2010, p. 286).

No texto que serve de introdução para a sua tradução, Leminski lembra aos leitores e leitoras sobre o ineditismo de sua tradução, já que o trecho escolhido não tinha sido incluído pelos irmãos Campos em *Panaroma*, única tradução de *Finnegans Wake* até aquele momento, e explica sobre o que trata o capítulo escolhido por ele:

O trecho do *Wake* aqui apresentado, pela primeira vez traduzido ao português, é a abertura da carta de Shem the Penman, onde se revelam algumas das concepções mais importantes de Joyce (que é Shem, em

¹⁰¹ N.T.: É Anna Livia Plurabelle, princípio feminino do *Wake*. A abertura é paródia das Suratas do Alcorão: ‘Em nome de Allah...’

hebraico “nome” e também um meio de dizer “Jeová”, fato que parece não ter sido notado até agora) sobre a escrita, sobre a natureza do texto e sobre o próprio *Wake*. O original da tradução (que tomou muitas horas) corresponde à página 104 e seguintes da edição de 1964 (Faber & Faber, Londres) (LEMINSKI, 2010 [1988], p. 284).

Além de trazer informações sobre o capítulo escolhido para a tradução, no qual Joyce faz uma elaborada reflexão sobre a escrita no sentido mais geral e, em especial, sobre a escrita de *Finnegans Wake*, Leminski também escreve sobre o que significa traduzir *Finnegans Wake*, um comentário que, além de poético, continua bastante atual, mesmo depois de mais de trinta anos de sua publicação.

Traduzir o *Finnegans Wake*, como sempre, é uma aventura constante.
 Impossibilidades.
 Barreiras intransponíveis.
 Desafios.
 Não se pode traduzir só significados.
 Tem-se que traduzir também O SIGNIFICANTE.
 Daí, a dialética tortura-delícia: um exercício de sadomasoquismo.
 Traduzir o *Wake*, ascese e libertinagem.
 Os resultados – sempre uma tentativa.
 Um quase.
 Sempre – um mais ou menos
 (LEMINSKI, 2010 [1988], p. 284).

As barreiras intransponíveis encontradas no processo de Tradução de *Finnegans Wake*, como escreve Leminski, foram enfrentadas também pelo escritor, crítico literário e musical, tradutor e compositor Arthur Nestrovski, que possui uma prolífica produção intelectual, da qual destacaremos os pontos que dizem respeito à sua tradução e comentários referentes ao *Finnegans Wake*. A publicação da tradução, também de trechos do quinto capítulo do primeiro livro, é feita no jornal *Folha de São Paulo*, em 16 julho de 1998. No entanto, Nestrovski comenta, na introdução à tradução, que se trata de uma tradução inédita, acompanhada de comentários e notas e diz que foi realizada há dez anos sob a orientação da professora Cheryl Herr, na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Ao que tudo indica, Leminski e Nestrovski trabalharam ao mesmo tempo na tradução de trechos do mesmo capítulo da última obra de Joyce.

Nestrovski também começa sua tradução pelo início do quinto capítulo, na página 104. Sua tradução vai até a metade da página 112, no entanto, assim como Leminski, ele não traduz o que seria o correspondente a nove páginas completas. Diversas passagens são suprimidas. Às vezes, apenas um trecho curto de determinada página é selecionado para a

tradução. Assim, tem-se aproximadamente duas páginas de tradução, contendo quinhentas e oitenta e nove palavras. No texto que acompanha a tradução, Nestrovski traz algumas informações gerais sobre o capítulo escolhido e expõe seu ponto de vista sobre o que consiste encarar a empreitada de uma tradução de um texto como *Finnegans Wake*:

Traduzir *Finnegans Wake* nunca será mais do que uma recriação aproximativa do texto original. Mas também não pode ser menos. O próprio Joyce não fez outra coisa, quando traduziu um trecho do livro para o italiano e o francês. O tradutor tem naturalmente menos liberdade do que o autor para alterar forma e sentido. De qualquer modo, acaba entrando, à sua maneira, para dentro do livro. A leitura de Joyce não acaba nunca. Nem a tradução, outra forma de *work* perpetuamente *in progress* (NESTROVISKI, 2010, n.p.).

Essa não foi a única tradução de trechos de *Finnegans Wake* feita por Nestrovski. Em 1990, ele publicou também “Mercius (de seu mesmo): Notes on a Brazilian Translation of *Finnegans Wake*”, na prestigiosa revista *James Joyce Quarterly*. O mesmo ensaio foi traduzido por Carolina Geaquinto Paganine e republicado em 2010, na edição já citada da revista *Scientia Traductionis* sobre Joyce e tradução. Os trechos que foram traduzidos e publicados ao final do ensaio foram retirados do capítulo sete do primeiro livro, entre as páginas 193 e 195. No ensaio que acompanha a tradução, Nestrovski volta a falar sobre o que significa traduzir *Finnegans Wake* e acrescenta um ponto importante, que se refere ao papel tradicionalmente reservado aos tradutores e tradutoras dos quais era demandada uma mudez em relação ao texto. Segundo Nestrovski, essa possibilidade de permanecer em silêncio ou invisível ao se traduzir *Finnegans Wake* é inexistente.

O tradutor, cujo papel tradicionalmente tem sido não dizer nada, mas sim transferir o que foi dito pelo autor para um domínio mais puramente linguístico, depara-se aqui com as dificuldades da enunciação, que lhe são impostas pelo caráter aberto da fonte. Somente podemos começar a traduzir *Finnegans Wake* quando estivermos prontos para aceitar esse papel e seu fardo crítico, e isso deve coincidir com a percepção de que *Finnegans Wake* é tanto uma obra, uma obra acabada, quanto é trabalho - algo que pode ser efetuado sobre a linguagem, algo que retorna à nossa mente de uma maneira estranha e parecida com a tradução ela mesma (NESTROVSKI, 2010 [1990], p. 90).

Ao passo que se entende que a participação ativa e criativa é uma condição de possibilidade para a “tradução” de *Finnegans Wake*, é preciso entender também que quaisquer que sejam as decisões tradutórias tomadas, elas podem ser alvo de duras críticas, como nos lembra Nestrovski. Antes de apresentar a sua proposta de tradução ao final do

ensaio, Nestrovski volta a falar sobre o que significa traduzir um dos livros mais desafiadores da literatura ocidental: “Traduzir *Finnegans Wake* significa efetuar uma apropriação (ou expropriação) do artificial, e isso quer dizer, entre outras coisas, que a tradução deve criar suas próprias referências e distorções, seu próprio jogo de alusões timbrísticos” (NESTROVSKI, 2010 [1990], p.97). Segue um trecho do texto original e a tradução de Nestrovski, para que também seja possível visualizar seu modo de traduzir a obra:

MERCIUS (of hisself): Domine vopiscus! My fault, his fault, a kingship through a fault! Pariah, cannibal Cain, I who oathily forswore the womb that bore you and the paps I sometimes sucked, you who ever since have been one black mass of jigs and jimjams, haunted by a convulsionary sense of not having been or being all that I might have been or you meant to becoming, bewailing like a man that innocence which I could not defend like a woman, lo, you there, Cathmon–Carbery, and thank Movies from the innermost depths of my still attrite heart, Wherein the days of youyouth are evermixed mimine, now ere the comp-line hour of being alone athands itself and a puff or so before we yield our spiritus to the wind, for (though that royal one has not yet drunk a gouttelette from his consummation and the flowerpot on the pole, the spaniel pack and their quarry, retainers and the public house proprietor have not budged a millimetre and all that has been done has yet to be done and done again, when’s day’s woe, and lo, you’re doomed, joyday dawns and, la,you dominate) (...) (FW 193.194).

MERCIUS (de seu mesmo): *Domine vopiscus!* Minha culpa, tua culpa, meu reino por uma culpa! Paria, Caim, canibal, eu, que abjurei solenemente o ventre que te concebeu e o seio onde algumas vezes mamei, tu que desde então tens sido sempre uma missa negra de frevos e delirium tremens, obcecado por um sentimento convulsivo de não teres sido ou não seres tudo o que eu poderia ter sido ou o que imaginaste tornar-te, lamentando como homem aquela inocência que eu não podia defender como mulher, tu aí, Cosme-Damião, e agradeço aos Filmes das profundezas mais íntimas de meu coração ainda atrito, Onde os dias de duinfância estão parasempre ligados memeus, agora antes da horas das completas, de se ficar a sós, chegar a si e um sopro só antes de rendermos nosso Spiritus ao vento, pois (embora o majestade não tenha bebido uma drop sequer de sua consumação e o vaso de flores na vara e a matilha de spaniels e sua preia e os empregados e o proprietário da bodega não tenham se mexido um milímetro e tudo o que já foi f eito ainda está por ser f eito e refeito na dor de quadra dia e eis, condenado, que já amanhece a manhã da jeudiação e oi, tica é tu) (...) (2010, p. 98).

Apenas fragmentos de *Finnegans Wake* haviam sido traduzidos no Brasil até 1999, quando foi publicado o primeiro volume da tradução, assinado por Donald Schüler, que

viria a se tornar, quatro anos mais tarde, com a publicação do quinto volume, a única tradução integral de *Finnegans Wake* que possuímos no Brasil. Em uma entrevista concedida a Larissa Lagos, Giovana Ursini e a mim, publicada em 2019, Schüler explica, assim como já havia feito em outras entrevistas, o contexto do seu projeto de tradução, que se deu através de uma encomenda. A demanda de ter a obra integral traduzida (ou transcrita) partiu da sociedade psicanalítica lacaniana de Porto Alegre, que gostaria de aprofundar os estudos da obra de Joyce e os trechos traduzidos e publicados em *Panaroma*, dos irmãos Campos, aparentemente já haviam sido explorados. Schüler assumiu, então, o compromisso de realizar a tradução completa da obra.

Sobre sua gigantesca empreitada tradutória, Schüler reconhece constantemente o legado deixado pelos irmãos Campos e o caráter transcriativo de sua tradução. Outro ponto que Schüler geralmente destaca está relacionado com as vantagens de se buscar traduzir o que aparentemente é intraduzível, como é o caso de uma significativa parcela de *Finnegans Wake*. As vantagens, segundo ele, estão na abertura, no que se refere à criação, que é dada aos tradutores e tradutoras. Ele ainda acrescenta o seguinte: “Você é obrigado a inventar, quer dizer, quem não é poeta tem que virar poeta. É uma escola de a gente se tornar poeta. Não é um livro científico, não tem um compromisso com os conceitos, mas com os processos de transformação” (SCHÜLER, 2019, p. 299).

Em sua tradução, Schüler atesta esse processo de transformação que julga ser um compromisso que os tradutores devem ter com esse tipo de texto. Obviamente as transformações podem acontecer das maneiras mais diversas. É possível optar-se por transformar o texto em um maior ou menor grau. Em seu processo de transformação de *Finnegans Wake*, no entanto, Schüler propõe uma transformação radical na medida em que, desde as primeiras linhas do romance, já o coloca no Brasil. A baía de Dublin se transforma em Bahia, com “h”, para deixar evidente que está se referindo ao estado brasileiro. Vejamos esse trecho em sua tradução:

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay,
brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle
and Environs (FW, 3).

rolarríoana e passa por Nossenhora d'Ohmem's, roçando a praia,
beirando Abahia, reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ao de
Howth Castelo Earredores.

Neste mesmo trecho percebemos outro deslocamento de referência. A igreja da Nossa Senhora da Imaculada Conceição, conhecida como Adam and Eve, que fica à beira do rio Liffey, em Dublin, que Joyce chama de Eve and Adam – talvez um modo de chamar a atenção para a estrutura patriarcal daquela sociedade, que coloca o masculino sempre em prevalência – é, por sua vez, transformada outra vez na tradução de Schüler. A igreja apelidada por Joyce de Eve and Adam passa a ser Nossa Senhora d’Ohmem’s, fazendo referência a Nossa Senhora do Ó, que representa a Nossa Senhora grávida, com diversas igrejas em sua homenagem espalhadas pelo Brasil.

Nota-se ainda que outras referências permanecem as mesmas que estão presentes no texto de partida, como é o caso do *Howth Castle*, castelo que se localiza na cidade de Howth, no condado de Dublin. Outras transcrições podem ser percebidas apenas nestas primeiras linhas. “Commodius” se torna “cominhos”, uma referência ao condimento que já foi utilizado por diversas civilizações: celtas, romanas, árabes, turcas, como nos informa qualquer pesquisa rápida sobre essa planta. A escolha de um condimento para traduzir a palavra “commodius” pode ter sido motivada por sua intenção, como demonstra desde o início, de criar um *Finnegans Wake* brasileiro, de condimentá-lo com a nossa cultura. Curiosamente, na mesma entrevista citada acima, Schüler, ao falar de Lacan e sobre a maneira como o psicanalista foi influenciado por Joyce em seu processo de criação de palavras, escolhe justamente a palavra condimento, “*condiment*” em francês, que Lacan escolhe escrever “*Qu’on dit ment*”. Segundo Schüler,

isso significa que aquilo que se diz, mente. Porque tudo o que nós falamos é mentira. É mentira porque a palavra não traduz nem os sentimentos e nem a realidade. Sempre há uma distância entre aquilo que se diz e a realidade que se pretende dizer. Portanto, mentimos sempre e essa mentira é um condimento. Quer dizer que existem mentiras, inclusive mentiras literárias, que são mentiras condimentadas (SCHÜLER, 2019, p.298).

Talvez essa discussão traga evidências de que Schüler sempre tenha tido em mente a criação de uma tradução condimentada, algo que faz bastante sentido para um texto salpicado de pimenta-caiena, “*cayennepeppercast over the text*” (FW 120.14), à qual cada tradutor e tradutora tem a liberdade de acrescentar seu condimento preferido. O condimento, porém, está relacionado às referências que cada tradutor/a vai buscar nos becos da sua memória ou através de infundáveis pesquisas. O resultado desse procedimento é a diversidade e riqueza de referências que podem ser encontradas em cada tradução.

Em 2001, a professora, ensaísta, tradutora e escritora Dirce Waltrick do Amarante traduziu o capítulo oito do *Finnegans Wake*, conhecido como “Ana Livia Plurabelle”, que fez parte da sua dissertação de mestrado, “A terceira margem do liffey: Uma aproximação ao *Finnegans Wake*”. Em “A Tradução da Língua de *Finnegans Wake*”¹⁰², artigo publicado um ano após sua defesa da dissertação, a autora reconhece que sua decisão de incluir a tradução do capítulo em sua dissertação foi um modo prático de entender melhor a obra. Método, aliás, que parece ser o mais eficaz para um mergulho nas águas mais profundas de um texto como o *Finnegans Wake*. Em 2009, a tradução foi publicada em seu livro *Para ler Finnegans Wake de James Joyce*, publicado pela editora Iluminuras.

A tradução do oitavo capítulo também não foi a única tradução de trechos de *Finnegans Wake* feita por Amarante, em 2018 ela publicou *Finnegans Wake (por um fio)*, pela qual ganhou o prêmio Boris Schnaiderman de melhor tradução em prosa. Sua proposta de tradução teve como objetivo a busca de um fio narrativo que dispensasse a tradução integral da obra. Não foi a primeira vez que houve a ideia de se apresentar uma versão mais curta da obra sem deixar de percorrer todo o livro. Em 1967, Anthony Burgess, como nos lembra Amarante no posfácio de *Finnegans Wake (por um fio)*, publicou *A shorter Finnegans Wake*, pela Viking Press, com a intenção de tentar levar a obra para um público maior de leitores.

Na versão “encurtada” proposta por Amarante, a busca de um fio narrativo, ou a ideia mesma de um fio narrativo, possui múltiplos significados. Entre eles, a tradutora comenta que vê *Finnegans Wake* como uma teia feita de muitos fios, e que ela apenas puxou um desses fios. Outra maneira possível de encarar esse fio, segundo a tradutora, seria pensá-lo como “o fio de uma corda bamba, onde se encontra todo tradutor de *Finnegans Wake*” (AMARANTE, 2018, p. 197), que precisa se equilibrar num processo que está constantemente colocando a possibilidade da tradução em xeque. Com *Finnegans Wake*, até a noção de leitura, como temos visto no decorrer dessa tese, passa a ter outro significado. Não é muito comum que alguém diga “li *Finnegans Wake*”, mas sim, “venho lendo; estou lendo, ou leio”. Tempos verbais que indicam a constância ou a momentaneidade da experiência.

As possibilidades de leitura de *Finnegans Wake* nunca chegam ao fim e as escolhas tradutórias são sempre provisórias. Nada tem o status de definitivo. As palavras parecem se

¹⁰² Artigo publicado em 2002, na revista Anuário de Literatura, p. 98-99.

apresentar vestidas com uma espécie de capa furta-cor, e a cada mudança de luz, a cada mudança do olhar, conseguimos enxergar uma cor diferente, uma nuance, uma sugestão. Nunca seríamos capazes de afirmar qual é de fato a cor preponderante dessa capa. Essa dança de significados que está presente nas palavras, e que se revela de acordo com nosso tempo de estadia diante delas, confirma a noção de que esse livro requer um retorno constante. Esse contínuo desbravar que o livro demanda é comentado por Amarante da seguinte maneira: “Vejo o *Wake* como um território cuja geografia é bastante caótica e imagino seu leitor, ou a mim mesma, como um andarilho que precisa se movimentar a fim de encontrar esclarecimentos necessários à sobrevivência da sua leitura” (AMARANTE, 2018, p. 167). Acreditamos que a mesma metáfora poderia ser utilizada para se referir aos tradutores e às tradutoras. Amarante fez a sua travessia tradutória da obra e apresentamos aqui um trecho de sua tradução, para que os leitores e leitoras dessa tese possam ter um contato imediato com a forma de traduzir de cada tradutor e tradutora de *Finnegans Wake* no Brasil.

O trecho selecionado corresponde à página 111 do quinto capítulo do primeiro livro, também conhecido como “o capítulo da galinha” ou “mamafesta”. As indicações de supressão do texto de partida foram feitas por nós, elas não constam nem no texto de partida, nem na tradução em *Finnegans Wake (por um fio)*. Segue o trecho:

The bird in the case was Belinda of the Dorans, a more than quinquagintarian (Terziis prize with Serni medal, Cheepalizzy's Hane Exposition) and what she was scratching at the hour of klokking twelve looked for all this zogzag world like a goodish sized sheet of letterpaper originating by transhipt from Boston (Mass.). (...) Well, this freely is what must have occurred to our missive (...) unfilthed from the boucher by the sagacity of a lookmelittle likemelong hen (FW 111. 5-33).

A ave no caso era Belinda dos Dorans, uma mais do que quinquagenérica (o prêmio de tercerto lugar com medalha de proudta, Cemsasional Havelínia Exibidora) e o que ela estava arrunhando quando o reulógio tiqueteou às doze buscou todo este mundo ziguezagueado comum allmountuado de papel de carta originada como uma emborcação de Boston (Mass.). Bem, isso livremente é o que deve ter acontecido com nossa missiva dessujada pelo açougueiro pela sagacidade de uma girllinha de bolhinha marélinha.

Depois da primeira tradução integral do primeiro capítulo de *Finnegans Wake*, publicada em 1999, primeiro volume que compunha o projeto de tradução completa da obra, feita por Donaldo Schüler e que se concretizou em 2003, outra tradução integral do capítulo foi assinada por Afonso Teixeira Filho. Essa tradução, assim como a primeira realizada por Dirce Amarante, em 2001, fez parte de um trabalho acadêmico, no caso de Teixeira Filho,

de sua tese de doutorado intitulada *A noite e as vidas de Renatos Avelar: Considerações sobre a tradução do primeiro capítulo de Finnegans Wake de James Joyce* (2008). Depois da tradução do título da obra proposta pelos irmãos Campos como *Finnicius Révem*, tradução adotada também por Schüler, Teixeira Filho propõe uma segunda tradução, não menos criativa que a primeira: Renatos Avelar. Sobre a escolha do seu título o autor comenta em sua tese que, “Renatos Avelar, o título em português, mantém as treze letras do original e o trocadilho entre a vida (começo), a morte (fim) e a ressurreição (recomeço): respectivamente, nato, gr. thánatos (morte) e renato (renascido); avelar (fazendo vigília) é anagrama de Valera, o libertador da Irlanda”¹⁰³ (TEIXEIRA FILHO, 2008, p. 202).

Assim como seu título, sua tradução difere consideravelmente daquelas feitas anteriormente, começando pela tradução de “riverrun”: ele é o primeiro a não utilizar a palavra “rio” em sua tradução. Ausgusto de Campos traduz como “riocorrente”, Schuler: “rolarioana”, Amarante: “corriorrio”, etc. Vejamos a sua tradução das primeiras linhas: “fluminente, eventando o riocurso adante, do desrumo da fraga até à orla da angra, reavida por um vicomodado recirculoso, devolutase para a colina de Howth, o Castelo e o Entorno” (FW, 3). Mas, como se pode perceber, o rio está presente em “riocurso”, e segue seu curso até “Edemburgo”, última palavra em sua tradução do primeiro capítulo do *Wake*.

Em 2013, Caetano Galindo, professor, ensaísta, tradutor e ganhador do prêmio Jabuti de tradução por *Ulysses*, também publicou um trecho de sua tradução de *Finnegans Wake* no jornal *Folha de São Paulo*. O trecho traduzido corresponde às páginas 21 e 22, e faz parte de seu projeto de tradução da obra completa ainda sem previsão de publicação. Em “Traduzir o *Finnegans Wake*: Paradoxos e liberdades”, Galindo também se volta para o tema relacionando com a possibilidade de tradução de *Finnegans Wake*. Assim como no caso dos/das tradutores/as já mencionados/as, o fazer tradutório de Galindo também envolve uma tentativa de compreensão da obra e, a partir dessa tentativa, uma reflexão sobre como proceder em relação à tradução. No que se refere à polissemia dos vocábulos em *Finnegans Wake*, Galindo comenta que,

As palavras do *Wake*, em seu mais típico, não querem dizer algo, não querem dizer muitas coisas: elas quase querem dizer uma infinita potencialidade de coisas, e precisamente por isso se transformam em

¹⁰³ Gostaríamos de precisar que discordamos de Teixeira Filho quando ele se refere a de Valera como “libertador da Irlanda”. O político irlandês foi uma figura controversa e sua impopularidade na Irlanda se relaciona, entre outras coisas, com sua responsabilidade na eclosão da Guerra Civil irlandesa (1922-19923). Ver: FOSTER, Roy “Was Éamon de Valera Ireland’s Franco?” (2015). <https://www.spectator.co.uk/2015/11/was-eamon-de-valera-irelands-franco/>.

signo não glosável... seu referente é, não ilimitado, mas potencialmente extensível e idealmente indefinível, instabilizável (GALINDO, 2017, p. 1521).

Nesta passagem, Galindo traz noções importantes sobre o que são as palavras, “em seu mais típico”, como escreve em sua ressalva, em *Finnegans Wake*. E para a realização da tradução é fundamental que essas noções sejam bem compreendidas pelos tradutores e pelas tradutoras. Ou seja, quando determinada palavra quer dizer uma potencialidade de coisas, como bem explica Galindo, seria preferível que na tradução a escolha tradutória ainda pudesse sugerir pelo menos coisas diferentes, e não que um dos possíveis significados pudesse ser escolhido em detrimento de outros. Ele ainda lembra da condição *sine qua non* que é o abandono das concepções convencionais de leitura e sugere que, em relação às palavras, o leitor “deve aprender a se deixar levar por elas, a contrapelo de quase tudo que aprendeu sobre leitura” (GALINDO, 2017, p. 1523), conselho inclusive dado, entre outros, por Beckett, em “Dante... Bruno. Vico...Joyce”, já citado e comentado anteriormente. Galindo se deixa levar pelas palavras e apresentamos aqui um trecho da sua tradução publicada em 2013:

And there was a wild old grannewwail that laurency night of starshootings somewhere in Erio. And the prankquean went for her forty years' walk in Turnlemeem and she punched the curses of cromcruwell with the nail of a top into the jiminy and she had her four larksical monitrix to touch him his tears and she provorted him to the onecertain allsecure and he became a tristian. So then she started raining, raining, and in a pair of changers, be dom ter, she was back again at Jarl von Hooter's and the Larryhill with her under her abromette. And why would she halt at all if not by the ward of his mansionhome of another nice lace for the third charm? And Jarl von Hooter had his hurricane hips up to his pantry-box, ruminating in his holdfour stomachs (Dare! O dare!), and the jiminy Toughertrees and the dummy were belove on the watercloth, kissing and spitting, and roguing and poghuing, like knavepaltry and naivebride and in their second infancy. And the prankquean picked a blank and lit out and the valleys lay twinkling (FW 22. 11-28)

Heraduma noite, tarde, munto timplo atroz, numa antaiga erdade das perdas, quando Adão socavava e sua madãominha tessia cedas d'água, quandomem montenote era todimundo e a premeira leal costeladra que jamais ouve osseu em-fim todomigo com seus olhos plenamormorejantes e todomiro vivia solamante com todamina amais e Conte Dom Cabeço metia a testada tostada benhalta no farol queimorava, impondo mão fria assi mesmo. E seus dois geminhos, bem pecanos, primos nössios, Tristóvão et Hilário, chutanhavam sua bonica, no chão dolheado da casa do homerigho, castelo embarrocado. E, por Dermoto, quenhé quelhe surge na zeladoria dastalagem senão a

contrassobrinhadessi por afinidade, a pirainha. E a pirainha rancouma rosinha e sargutou-se adeante do posta. E sim cendeu e a irlenda embrasil-se.

Em 2014, o pesquisador, poeta e tradutor Adriano Scandolara, também publicou alguns trechos de sua tradução de *Finnegans Wake* na Escamandro, revista que se dedica à publicação de poesia, tradução e crítica. Sua tradução tem início a partir da frase “*My lips went livid for from the joy of fear*”, na página 626, e segue até a página 628, onde a última frase, “*A way a lone a last a loved a long the*”, conecta-se com “*riverrun*”, na página 3, como explica o tradutor. Sua tradução prossegue até a página 5. Assim como os demais citados, Scandolara também faz uma introdução à sua tradução, tecendo comentários gerais sobre a obra e reconhecendo que sua tentativa de tradução só foi possível graças aos anos de estudo da obra através de aulas ministradas, em sua maioria, pelo professor e tradutor já citado, Caetano Galindo. Segue um trecho do original e da tradução de Scandolara:

My lips went livid for from the joy of fear. Like almost now. How? How you said how you'd give me the keys of me heart. And we'd be married till delth to uspart. And though dev do espart. O mine! Only, no, now it's me who's got to give. As duv herself div. Inn this linn. And can it be it's nnow fforvell? Illas! I wisht I had better glances to peer to you through this bay-light's growing. But you're changing, acoolsha, you're changing from me, I can feel. Or is it me is? I'm getting mixed. Brightening up and tightening down. (FW, 626)

Meus lábios livoraram para dá alegria do medo. Como quase agora. Como? Como você disse que me daria as chaves do coração meu. E seríamos casados até que amorte fossepare. E mesmo que cin nos sersparemos. Ó, os meus! Só que, não, agora sou eu quem tem que ceder. Como fis em si o fes. Ond'água-redonda. E será que nu er hora de mme ddespedir? Hílas! Queria eut ertido mais relances de tespiar nesta luz crescente dalvo rada. Mas estás te transformando, aculcha, para além de mim, eu o sinto. Ou será que sou eu? Estou banzeira. Clareia afora, dentro aberta.

Neste levantamento das traduções de *Finnegans Wake* para o português brasileiro, um dos aspectos que chama especial atenção se refere à preocupação dos tradutores e da tradutora em refletir sobre seu processo tradutório partindo das demandas da obra. Nenhum dos tradutores ou tradutora apresentados nessa breve história das traduções de *Finnegans Wake* no Brasil mencionou a adoção *a priori* de alguma teoria da tradução que pudesse ser indispensável no processo tradutório, mesmo que de pequenos trechos da obra. O que parece imprescindível, como muitos tradutores sugeriram, é a mudança de paradigma em relação as

noções convencionais de leitura, de palavra, de narrativa, de enredo, etc., quando a obra em questão é o *Wake*. Apesar das diversas traduções apresentadas, ainda pode ser que não seja consenso que realmente trata-se de traduções. O primeiro motivo é que grande parte das definições de tradução se restringem, como já mencionamos, à passagem de uma língua à outra. Vitor Alevato do Amaral traz algumas dessas definições¹⁰⁴ na introdução do seu artigo sobre retradução.

Entretanto, se quisermos fechar os olhos para a falta de compatibilidade entre o conceito de tradução e o *Finnegans Wake* e continuarmos chamando o procedimento de tradução, como estamos fazendo nesta tese, ainda restaria justificar a não utilização do termo retradução, uma vez que já existe uma tradução completa do capítulo que propomos traduzir nesta tese, além da tradução de diversos fragmentos do mesmo capítulo. Assim como as definições mais populares de tradução são limitadas para lidar com *Finnegans Wake*, o mesmo acontece com o conceito de retradução, como é discutido por Vitor Alevato do Amaral, no artigo já citado. É justamente pela limitação presente na definição do conceito de retradução que Amaral propõe sua ampliação, partido de trabalhos teóricos anteriores como as discussões de Berman em “*La retraduction comme espace de la traduction*” (1990).

Amaral apresenta algumas das definições mais correntes do conceito, com as quais claramente discorda e propõe uma definição mais abrangente:

A retradução é potencialmente poliglota e intertextual. Ela vai além da relação bilíngue entre uma língua-fonte e uma língua-alvo. O papel dos leitores e leitoras é crucial para expandir tão relação, uma vez que eles e elas podem trazer para o diálogo todas as traduções em quantas línguas puderem, e isso contribui para uma textualidade potencialmente ilimitada e imprevisível. (AMARAL, 2019, p. 246, tradução nossa).¹⁰⁵

A definição oferecida por Amaral contempla, mais que nenhuma outra, o trabalho com *Finnegans Wake*, pois ultrapassa a barreira imposta pela fixidez de definir retradução como uma nova passagem de uma língua-alvo para uma língua-fonte, ou seja, como uma segunda tradução. Outros elementos são convocados para a ampliação do conceito. Nesse novo modo de ver a retradução, traduções para diferentes idiomas de determinado texto fonte podem ser entendidas como retraduições. Porém, mesmo com a ampliação do conceito que

¹⁰⁴ Ver: AMARAL, Vitor Alevato do. “Broadening the notion of retranslation”. Cad. Trad. Florianópolis, v.39 n.1, 2019.

¹⁰⁵ Retranslation is potentially polyglot and intertextual. It goes beyond the bilingual relation between one source language and one target language. The role of the readers is crucial to expand such relation, for they are entitled to bring to dialogue all the translations in as many languages as they can, and this contributes to a potentially unlimited and unpredictable new textuality.

Amaral nos oferece, *Finnegans Wake* ainda parece se esquivar dessa categorização. Não nos estenderemos nesta questão, mas podemos nos lembrar que a primeira tradução de fragmentos de *Finnegans Wake* no Brasil não foi oficialmente denominada de tradução, mas sim de transcrição. A tradução completa da obra, que incluiu a “retradução” de alguns trechos, realizada alguns anos depois, também reivindica o termo transcrição para designá-la, embora, por comodidade, geralmente nos referimos a ambas também como traduções. Sabemos das possíveis incompatibilidades que o termo tradução acarreta quando se trata de *Finnegans Wake*, mesmo assim, por falta de uma nomenclatura talvez mais apropriada e da qual ainda não dispomos, nos referimos também ao nosso trabalho com *Finnegans Wake* como tradução. Passemos a ela.

5. “WE NEED THE LOAN OF A LENS TO SEE AS MUCH AS THE HEN SAW”: PROPOSTA DE TRADUÇÃO COMO EPIFANIZAÇÃO

Este capítulo está dividido em duas seções. A primeira, 5.1, traz o capítulo I.5 de *Finnegans Wake* espelhado com nossa proposta de tradução no intuito de facilitar o cotejo de ambos os textos. A segunda seção, 5.2, cujo título é “A picota faz picotes no papel”, é reservada aos comentários de tradução. O título que propomos para a seção procurou fazer referência à famosa galinha (picota), Belinda, que aparece no capítulo através de diversos sinônimos; às aliterações e, principalmente, aos picotes feitos na carta que a galinha encontra no monturo, que dificulta o entendimento do seu conteúdo. Se a carta pode ser entendida como uma forma de se referir ao próprio *Finnegans Wake*, os picotes são feitos na própria linguagem. As perfurações começam no nível da palavra, esta unidade mínima da língua que antes poderia imediatamente constituir enunciado, mas que no *Wake* muitas delas têm o que chamamos de período de latência para, em seguida, revelar-se em múltiplos significados. Como escolhemos focar os comentários de tradução nas palavras “perfuradas”, decompostas e depois recompostas, ou ainda esvaziadas do seu significado habitual, criamos subseções para separar as palavras em dois grandes grupos, o primeiro, centrado nas palavras dicionarizadas com sentido sonoro e o segundo, nas palavras não dicionarizadas (recriadas por Joyce) também com sentido sonoro. A terceira subseção se concentra na questão das aliterações em suas diversas formas de ocorrência.

5.1. FINNEGANS WAKE: CAPÍTULO I.5

p.104

1 In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the
 2 Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her
 3 rill be run, unhemmed as it is uneven!
 4 Her untitled mamafesta memorialising the Mosthighest has
 5 gone by many names at disjointed times. Thus we hear of, *The*
 6 *Augusta Angustissimost for Old Seabeastius' Salvation, Rockabill*
 7 *Booby in the Wave Trough, Here's to the Relicts of All Decencies,*
 8 *Anna Stessa's Rise to Notice, Knickle Down Duddy Gunne and*
 9 *Arishe Sir Cannon, My Golden One and My Selver Wedding,*
 10 *Amoury Treestam and Icy Siseule, Saith a Sawyer til a Strame, Ik*
 11 *dik dopedope et tu mihimihi, Buy Birthplate for a Bite, Which of*
 12 *your Hesterdays Mean Ye to Morra? Hoebegunne the Hebrewer*
 13 *Hit Waterman the Brayned, Arcs in His Ceiling Flee Chinx on the*
 14 *Flur, Rebus de Hibernicis, The Crazier Letters, Groans of a Briton-*
 15 *ess, Peter Peopler Picked a Plot to Pitch his Poppolin, An Apology*
 16 *for a Big (some such nonoun as Husband or husboat or hose-*
 17 *bound is probably understood for we have also the plutherple-*
 18 *thoric My Hoonsbood Hansbaad's a Journey to Porthergill gone*
 19 *and He Never Has the Hour), Ought We To Visit Him? For Ark*
 20 *see Zoo, Cleopater's Nedlework Ficturing Aldborougham on the*
 21 *Sahara with the Coombing of the Cammmels and the Parlourmaids*
 22 *of Aegypt, Cock in the Pot for Father, Placeat Vestrae, A New*
 23 *Cure for an Old Clap, Where Portentos they'd Grow Gonder how*
 24 *I'd Wish I Woose a Geese; Gettle Nettie, Thrust him not, When the*

p. 104 – proposta de tradução

- 1 Em nome de Annah a Allmisericordiosa, a Eviterna, a
- 2 Provedora de Plurabilidades, alabada seja sua véspera, venha a nós o seu canto, seu
- 3 rio corra à vontade, sem cabeceira como nasceu!
- 4 Sua mamafesta não-titulada memorializando o Muitoaltíssimo foi
- 5 conhecida por muitos nomes em tempos desconjuntados. Assim, ouvimos falar de, *A*
- 6 *Augusta Augustíssima pela salvação do velho Sebastos, Rockabill*
- 7 *Bobo na Tina da Onda, Pelas Relíquias de Todas as Decências*
- 8 *Anna Stessa Ascende à Notoriedade, Para o Chão Maltrapilho Gunne e*
- 9 *Ascenda Sir Cannon, Minha Áurea e Minhas Bodas de Petra,*
- 10 *Amoury Treestam e Icy Siseule, Disse um Sawyer aum Strame, Ik*
- 11 *dik dopedope et tu mihimihi, Compro Berço por uma Bocada, Quais de*
- 12 *seus Hesternontens Significa Ye Tu Morra?, Hotristonho o Hebrewer*
- 13 *Atingiu Waterman o Cerebrado, Arcos em Seu Teto Fogem do Chinx no*
- 14 *Chão, Rebus de Hibernicis, As Cartas Loucas, Gemidos de uma Bretã,*
- 15 *Pedro Povoador Pegou um Pago para Plantar seu Popolino, Uma Desculpa*
- 16 *para um Grande (Tais como certos nonomes como Consorte, Conbarco, Concatenado*
- 17 *é provavelmente entendido pois nós também temos o plutopletórico*
- 18 *O Hansbaad de meu Hoonsbood foi de Viagem para Porthergill*
- 19 *e Ele Nunca tem a Hora) Deveríamos Visitá-lo? Para Arca*
- 20 *veja Zoo, Os Bordados de Cleópatra Figurando Aldborougham no*
- 21 *Saara com a Cáfila de Camelos e as Garçonetes*
- 22 *Galo na Panela pro Pai, Placeat Vestrae, Uma Nova*
- 23 *Cura para a Velha Gono, Onde Potentos Criam Gansos Como*
- 24 *Eu Queria Ter Sido um Ganhador; Gentil Gente, Confia nele não, Quando os*

p.105

1 Myrtles of Venice Played to Bloccus's Line, To Plenge Me High
 2 He Waives Chiltern on Friends, Oremunds Queue Visits Amen
 3 Mart, E'en Tho' I Granny a-be He would Fain Me Cuddle, Twenty
 4 of Chambers, Weighty Ten Beds and a Wan Ceteroom, I Led the
 5 Life, Through the Boxer Coxer Rising in the House with the Golden
 6 Stairs, The Following Fork, He's my O'Jerusalem and I'm his
 7 Po, The Best in the West, By the Stream of Zemzem under Zig-
 8 zag Hill, The Man That Made His Mother in the Marlborry
 9 Train, Try Our Taal on a Taub, The Log of Anny to the Base
 10 All, Nopper Tipped a Nappiwenk to his Notylytl Dantsigirls, Prszss
 11 Orel Orel the King of Orlbrdsz, Intimier Minnelisp of an Extor-
 12 reor Monolothe, Drink to Him, My Juckey, and Dhoult Bemine
 13 Thy Winnowing Sheet, I Ask You to Believe I was his Mistress,
 14 He Can Explain, From Victrolia Nuancee to Allbart Noahnsy,
 15 Da's a Daisy so Guimea your Handsel too, What Barbaras Done
 16 to a Barrel Organ Before the Rank, Tank and Bonnbtail, Huskvv
 17 Admortal, What Jumbo made to Jalice and what Anisette to Him,
 18 Ophelia's Culpreints, Hear Hubty Hublin, My Old Dansh, I am
 19 Older northe Rogues among Whisht I Slips and He Calls Me his
 20 Dual of Ayessha, Suppotes a Ventriliqorst Merries a Corpse,
 21 Lapps for Finns This Funnycoon's Week, How the Buckling Shut
 22 at Rush in January, Look to the Lady, From the Rise of the
 23 Dudge Pupublick to the Fall of the Potstille, Of the Two Ways
 24 of Opening the Mouth, I have not Stopped Water Where It Should
 25 Flow and I Know the Twentynine Names of Attraente, The Tortor
 26 of Tory Island Traits Galasia like his Milchcow, From Abbeygate
 27 to Crowalley Through a Lift in the Lude, Smocks for Their Graces
 28 and Me Aunt for Them Clodshoppers, How to Pull a Good Horus-
 29 coup even when Oldsire is Dead to the World, Inn the Gleam of
 30 Waherlow, Fathe He's Sukceded to My Esperations, Thee Steps
 31 Forward, Two Stops Back, My Skin Appeals to Three Senses and
 32 My Curly Lips Demand Columbkisses; Gage Street on a Crany's
 33 Savings, Them Lads made a Trion of Battlewatschers and They
 34 Totties a Doeit of Deers, In My Lord's Bed by One Whore Went
 35 Through It, Mum It is All Over, Cowpoyride by Twelve Acre Ter-
 36 riss in the Unique Estates of Amessican, He Gave me a Thou so I

p. 105

1 *Murtadores de Veneza Entraram na Linha de Bloccus, Para me Exaltar*
 2 *para suas Espocas Chianças e Amigos, Oremunds Queue Visita Amen*
 3 *Mart, Mesmo que eu Fosse Bobo, Finn Me Daria Colo, Vinte*
 4 *de Câmaras, Pernoitenta e Dez camas e Um Descorado Ceteroom, Levei a*
 5 *Vida, Durante o Levante de Boxer Coxer na Casa com Golden*
 6 *Stairs. A Próxima perspectiva, Ele é meu O'Jerusalem e Eu sou seu*
 7 *Po, O Melhor do Oeste, Perto da Corrente de ZemZem sob o Monte Zig-*
 8 *zag, O Homem Que Fez Sua Mãe no Trem Marlborry*
 9 *Experimente Nosso Taal em uma Taub, O Log de Anny na Base*
 10 *de Tudo, Nopperrante de uma Piscadela para suas Dançarinas Danadinhas, Prszss*
 11 *Orel Orel o Rei de Orlbrdsz, Intimier Minnelisp do Extor-*
 12 *reor Monolothé, Bebam à Saúde Dele, Meu Juckey, e Se Então for Meu o*
 13 *teu bafejo, I Peço que acredite que fui sua Mestra,*
 14 *Ele pode Explicar, Desde Victrolia Nuancee até Albart Noabnsy*
 15 *Pa's uma Daisy tão Guimea teu presente também, O que Barbara fez*
 16 *ao Realejo Diante do Ranque, Tanque e Bonnbcalda, Huskvy*
 17 *Admortal, O que Jumbo fez a Jalice e o que Anisette a Ele,*
 18 *Ophelias's Culpa, Tanto Traumatizada Tublin, Meu velho Dansh, Sou*
 19 *Mais Velha que os Petrife Entre as quais Escorrego, e Ele Me Chama seu*
 20 *Dual de Ayessha, Suponha que um Ventrilicorista Anima um Cadáver,*
 21 *Lapa de Finnfarra neste Funnycoon's Week, Como o Bacurim chumbou*
 22 *na Rusga Janeiral, Olhe para a Senhora, Da Ascensão da*
 23 *Pupública Rolandesa até a Queda da Postille, Das duas Maneiras*
 24 *de Abrir a Boca, Eu Não Represei Água onde ela Deveria*
 25 *Correr e Eu sei os Vintenove nomes de Attraente, O Tortor*
 26 *da Ilha de Tory trata Galasia como sua Vacaleiteira, de AbbeyGate*
 27 *até Crowalley pelo Lasco no Lude, Smocks para Duas Graças*
 28 *e Mim Tia para Esses Gordonfotos, Como Conseguir um Bom Horus-*
 29 *coup mesmo quando Oldsire está Morto para o Mundo, Hospedaria O Gleam de*
 30 *Waherlow, Fathe Ele sukcedeu Minhas Esperações, Tues Passos*
 31 *Adiante, Duas Passadas Atrás, Minha Pele Apela para Três sentidos e*
 32 *Meus Lábios Curvados Demandam Colombeijos; A Rua Gage com as Economias*
 33 *Fâmulo, Esses Rapazes fazem um Trio de Lavadoresdebatalha e Eles*
 34 *Tchutchucas um Dueto de Diletas, Na Cama do Meu Senhor Uma Prostituta*
 35 *por aqui Passou, Mum Tudo Acabou, Cowpoygava pelos Doze Acres Ter-*
 36 *riss nos Estados Unique da Amessican, Ele me Veio com um Tu então Eu*

p. 106

1 serve Him with Thee, Of all the Wide Torsos in all the Wild Glen,
 2 O'Donogh, White Donogh, He's Hue to Me Cry, I'm the Stitch
 3 in his Baskside You'd be Nought Without Mom, To Keep the
 4 Huskies off the Hustings and Picture Pets from Lifting Shops, Nor-
 5 sker Torsker Find the Poddle, He Perssed Me Here with the Ardour
 6 of a Tonnoburkes, A Boob Was Weeping This Mower was Reaping,
 7 O'Loughlin, Up from the Pit of my Stomach I Swish you the White
 8 of the Mourning, Inglo-Andeen Medoleys from Tommany Moohr,
 9 The Great Polynesianal Entertrainer Exhibits Ballantine Braut-
 10 chers with the Link of Natures, The Mimic of Meg Neg end
 11 the Mackeys, Entered as the Lastest Pigtarial and My Pooridiocal
 12 at Stitchioner's Hall, Siegfield Follies and or a Gentlehomme's Faut
 13 Pas, See the First Book of Jealesies Pessim, The Suspended Sen-
 14 tence, A Pretty Brick Story for Childsize Heroes, As Lo Our Sleep,
 15 I Knew I'd Got it in Me so Thit settles That, Thonderbalt Captain
 16 Smeth and La Belle Sauvage Pocahonteuse, Way for Wet Week
 17 Welikin's Douchka Marianne, The Last of the Fingallians, It Was
 18 Me Egged Him on to the Stork Exchange and Lent my Dutiful
 19 Face to His Customs, Chee Chee Cheels on their China Miction,
 20 Pickedmeup Peters, Lumptytumptumpty had a Big Fall, Pimpimp
 21 Pimpimp, Measly Ventures of Two Lice and the Fall of Fruit,
 22 The Fokes Family Interior, If my Spreadeagles Wasn't so Tight
 23 I'd Loosen my Cursits on that Bunch of Maggiestraps, Alloloshia
 24 Popofetts and Howke Cotchme Eye, Seen Aples and Thin Dyed,
 25 i big U to Beleaves from Love and Mother, Fine's Fault was no
 26 Felon, Exat Delvin Renter Life, The Flash that Flies from Vuggy's
 27 Eyes has Set Me Hair On Fire, His is the House that Malt Made,
 28 Divine Views from Back to the Front, Abe to Sare Stood Icyk
 29 Neuter till Brahm Taulked Him Common Sex, A Nibble at Eve
 30 Will That Bowal Relieve, Allfor Guineas, Sounds and Compliments
 31 Libidous, Seven Wives Awake Aweek, Airy Ann and Berber Blut,
 32 Amy Licks Porter While Huffy Chops Eads, Abbrace of Umbellas
 33 or a Tripple of Caines, Buttbutterbust, From the Manorlord Hoved
 34 to the Misses O'Mollies and from the Dames to their Sames, Many-
 35 festoons for the Colleagues on the Green, An Outstanding Back and
 36 an Excellent Halfcentre if Called on, As Tree is Quick and Stone is

p.106

- 1 *lhe Sirvo um Ti, De todos os Largos Torsos em todos o Glen Agreste,*
- 2 *O'Donogh, White Donogh, Ele é o Ouvido pro meu Alarido. Sou a Dorde*
- 3 *Facão em seu Fiofrágma Você seria Nada sem Mom, Para Manter os*
- 4 *Huskies fora do Palanque e Pensar em Pets da Paróquia, Nor-*
- 5 *sker Torsker Ache o Poddle, Ele me Perssou Aqui com o Ardor*
- 6 *de um Tonnoburkes, Um Bobé Estava Chorando Sua Mamachadinha estava Cortando,*
- 7 *O'Loughlin, Do alto da Boca do meu Estômago eu Cesejo a Você o Branco*
- 8 *do Luto, Medolias Inglo-Andinas de Tommany Moohr,*
- 9 *O Grande Entretreinador Polinesional Exibe Ballantine Braut*
- 10 *chers com o link das Naturezas, A Mímica de Meg Neg finda*
- 11 *Os Mackeys, Entraram como a Novidade Pigtórica e Meu Pobreódico*
- 12 *em Stitchioner's Hall, As Loucuras de Siegfield e ou Gentlehomme's Faut*
- 13 *Pas, Veja o Primeiro Livro de Jealesies Pessim, A Sentença Sus-*
- 14 *pensa, Uma História Bem Densa pra Heróis Crianças, Tão Lo Como Nossos Sono,*
- 15 *Eu Sabia que Eu Teria isso em Mim Então Isso Ajeita Aquilo, O Explosivo Capitão*
- 16 *Smeth e La Belle Sauvage Pocahonteuse, Deixa chegar a Semana*
- 17 *Ensopada Filhinha do Firmamento Marianne, O Último Fingaliano, Fui Eu*
- 18 *que o Instiguei para a Bolsa de Valores e Emprestei minha Cara*
- 19 *Atenciosa para seus Customs, Chi chi chils em Sua Micção da China,*
- 20 *Pegoumedochão Peters, Lumptytuntumpty Tomou um quedão, Pimpimp*
- 21 *Pimpimp, Magras Aventuras de dois Alces e A Queda da Fruta,*
- 22 *O interior da família Fokes, Se minha Spreadeagles não Estivesse tão Apertada,*
- 23 *Eu folgaria meu Espartilho naquele Bando de Magistrapos, Allolosh*
- 24 *Popofetts e Howke Cotchme Eye, Sim Aples e ao fim Morreu,*
- 25 *i obsecro U para Abrirmão de Amor e Mãe, A falta de Fine não foi*
- 26 *Felonia, Evade Delvin Reentra Life O Fulgor que Foge dos Olhos de Vuggy*
- 27 *Colocoram Fogo Em Meus Cabelos, Sua é a Casa que Malt Fez,*
- 28 *Vistas Divinas de Trás até a Frente, Abe para Sare Sustentou Icyk*
- 29 *Neutro até que Brahm Faloou a Ele de Sexo Comum, Uma Mordiscada ao Acordar*
- 30 *Vai Esse Intestino Aliviar, Allfor Guineas, Sons e Cumprimentos*
- 31 *Libidosos, Sete Senhoras de Sentinela uma Semana, Ari Ana e Berber Blut,*
- 32 *Amy Lambe Porter Enquanto Huffy Corta Epikefalís, Abbrace de Umbellas*
- 33 *ou um Triplo de Caines, Buttbuterbust, Da Cabeça do Monolord*
- 34 *para as Misses O'Mollies e das Damas para suas Semelhantes, Many-*
- 35 *festoons para os Coligas no Green, Um Estupendo Back e um Excelente*
- 36 *Halfcentre se Carecer, Como Árvore é Ligeira e Pedra é*

p. 107

1 White So is My Washing Done by Night, First and Last Only
 2 True Account all about the Honorary Mirsu Earwicker, L.S.D.,
 3 and the Snake (Nuggets!) by a Woman of the World who only can
 4 Tell Naked Truths about a Dear Man and all his Conspirators how
 5 they all Tried to Fall him Putting it all around Lucalizod about
 6 Privates Earwicker and a Pair of Sloppy Sluts plainly Showing all
 7 the Unmentionability falsely Accusing about the Raincoats.
 8 The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture.
 9 There was a time when naif alphabetters would have written it
 10 down the tracing of a purely deliquescent recidivist, possibly
 11 ambidextrous, snubnosed probably and presenting a strangely
 12 profound rainbowl in his (or her) occiput. To the hardily curio-
 13 sing entomophilust then it has shown a very sexmosaic of nym-
 14 phosis in which the eternal chimerahunter Oriolopos, now frond
 15 of sugars, then lief of saults, the sensory crowd in his belly
 16 coupled with an eye for the goods trooth bewilderblissed by
 17 their night effluvia with guns like drums and fondlers like forceps
 18 persequstellates his vanessas from flore to flore. Somehow this
 19 sounds like the purest kidooleyoon wherein our madernacerution
 20 of lour lore is rich. All's so herou from us him in a kitchernott
 21 darkness, by hasard and worn rolls arered, we must grope on till
 22 Zerogh hour like pou owl giaours as we are would we salve aught
 23 of moments for our aysore today. Amousin though not but. Closer
 24 inspection of the bordereau would reveal a multiplicity of person-
 25 alities inflicted on the documents or document and some prevision
 26 of virtual crime or crimes might be made by anyone unwary
 27 enough before any suitable occasion for it or them had so far
 28 managed to happen along. In fact, under the closed eyes of the in-
 29 spectors the traits featuring the chiaroscuro coalesce, their con-
 30 trarities eliminated, in one stable somebody similarly as by the
 31 providential warring of heartshaker with housebreaker and of
 32 dramdrinker against freethinker our social something bowls along
 33 bumpily, experiencing a jolting series of prearranged disappoint-
 34 ments, down the long lane of (it's as semper as oxhousehumper!)
 35 generations, more generations and still more generations.
 36 Say, baroun lousadoor, who in hallhagal wrote the durn thing

p.107

1 *Alabastrina, Assim é Meu Wahing Done de Noitinha, Primeiro e Último Único*
 2 *Relato Verdadeiro sobre o Honorário Mirsu Earwicker, L.S.D.,*
 3 *e a Serpente (Pepita!) por uma Mulher do Mundo que só Consegue*
 4 *Contar Verdades Nuas sobre um Querido Homem e todos os seus Conspiradores como*
 5 *eles todos Tentaram Derrubá-lo Colocando tudo em torno de Lucalizod sobre*
 6 *Soldados Earwicker e uma Dupla de Desleixadas Desmazeladas Mostrando toda*
 7 *a Imencionabilidade Acusando falsamente os Vira-casacas.*

8 O próprio grafo proteiforme é um poliedro da scriptura.
 9 Houve um tempo em que ingênuos alfabeteiros teriam registrado o
 10 vestígio de um puro delinquescente recidivista, possivelmente
 11 ambidestro, nariz em pé provavelmente, e apresentando uma cumbuca
 12 estranhamente profunda no occipício dele (ou dela). Para o atrevidamente cruzioso
 13 entomofilusta então havia mostrado um sexmosaico de ninfosis
 14 no qual o eterno caçador de quimeras Oriolopos, agora fã
 15 de açúcares, antes folha de saults, a multidão sensória em sua barriga
 16 acompanhada de um olho para as verdentes de deisis bestifiquextasiado pela
 17 afluvia noturna com armas como tambores e afagadores feito fórceps
 18 persequetela suas vanessas de flora em flora. De alguma forma
 19 isso soa como o mais puro kindooleyoon no qual nossa madernacerução
 20 de anuviada sabedoria é rica. Tudo é tão herou de nós ele numa kitchernoite,
 21 escuridão por mil e hum giros erigidos, nós devemos tatear até
 22 Zerogh hora como pobres corujas infieís que somos nos desanuviaria umpouco do
 23 nosso auspício de hoje. Amousin só que não. Uma inspeção
 24 mais apurada do *bordereau* revelaria uma multiplicidade de personalidades infligidas
 25 nos documentos ou documento e alguma previsão
 26 de potencial crime ou crimes pode ser feito por qualquer desatento
 27 o bastante antes de qualquer situação adequada para ele ou eles tenha
 28 surgido até o momento. De fato, sob os olhos fechados dos inspetores
 29 os traços que retratam o chiaroscuro coalescem, suas con-
 30 trariedades eliminadas, em um alguém estável semelhante ao
 31 guerrear providencial do agitador e o arrombador e o
 32 beberão contra o livre pensador nosso algo social rola
 33 sacolejante, experienciando uma chacoalhante série de pré-arranjadas decepções
 34 pela longa ladeira abaixo das (é tão semper como abecedário!)
 35 gerações, mais gerações e ainda mais gerações.
 36 Diga, barão lausador, quem in hallhagal escreveu a nefanda coisa

p.108

1 anyhow? Erect, beseated, mountback, against a partywall, below
 2 freezigrade, by the use of quill or style, with turbid or pellucid
 3 mind, accompanied or the reverse by mastication, interrupted
 4 by visit of seer to scribe or of scribe to site, atwixt two showers
 5 or atosst of a trike, rained upon or blown around, by a right-
 6 down regular racer from the soil or by a too pained whittlewit
 7 laden with the loot of learning?

8 Now, patience; and remember patience is the great thing, and
 9 above all things else we must avoid anything like being or be-
 10 coming out of patience. A good plan used by worried business
 11 folk who may not have had many momentums to master Kung's
 12 doctrine of the meang or the propriety codestruces of Carpri-
 13 mustimus is just to think of all the sinking fund of patience pos-
 14 sessed in their conjoint names by both brothers Bruce with whom
 15 are incorporated their Scotch spider and Elberfeld's Calculating
 16 Horses. If after years upon years of delving in ditches dark one
 17 tubthumper more than others, Kinihoun or Kahanan, giardarner
 18 or mear measenmanonger, has got up for the darnall same pur-
 19 pose of reassuring us with all the barbar of the Carrageehouse
 20 that our great ascendant was properly speaking three syllables
 21 less than his own surname (yes, yes, less!), that the ear of Fionn
 22 Earwicker aforetime was the trademark of a broadcaster with
 23 wicker local jargon for an ace's patent (Hear! Calls! Everywhair!)
 24 then as to this radiooscillating epiepistle to which, cotton, silk or
 25 samite, kohol, gall or brickdust, we must ceaselessly return, where-
 26 abouts exactly at present in Siam, Hell or Tophet under that
 27 glorisol which plays touraloup with us in this Aludin's Cove of
 28 our cagacity is that bright soandsuch to slip us the dinkum oil?

29 Naysayers we know. To conclude purely negatively from the
 30 positive absence of political odia and monetary requests that its
 31 page cannot ever have been a penproduct of a man or woman of
 32 that period or those parts is only one more unlookedfor conclu-
 33 sion leaped at, being tantamount to inferring from the nonpre-
 34 sence of inverted commas (sometimes called quotation marks)
 35 on any page that its author was always constitutionally incapable
 36 of misappropriating the spoken words of others.

p. 108

1 dessarte? Ereto, sentado, intrusão, contra uma meia-parede, abaixo
2 de freezigrau, pelo uso da pena ou estilo, com turva ou pelúcida
3 mente, acompanhada ou o reverso por mastigação, interrompida
4 por visita de vidente a escriba ou de escriba ao sítio, entre duas chuvas
5 ou entre os triciclos, arco em cima ou íris ao redor, por um conveniente
6 corredor regular do solo ou por um muito sofrido retalhamento
7 do conhecimento carregado com o espólio do aprendizado?
8 Agora, paciência; e lembre-se a paciência é a coisa importante, e
9 acima de todas as outras coisas devemos evitar qualquer coisa como ficar ou se
10 tornar sem paciência. Um bom plano usado pelo preocupado pessoal dos negócios
11 que pode ser que não tenha tido muitos momentums para dominar a doutrina
12 da meinobra de Kung ou a propriedade codestruces de Carprimustimus
13 é só para pensar em todo o fundo de amortização da paciência existente
14 nos seus nomes conjuntos dos dois irmãos Bruce ao qual
15 são incorporadas as aranhas escocesas e Hans, o Cavalo calculador de
16 Elberfeld. Se depois de anos e anos de escavação em fosso escuro um
17 energúmeno mais que outros, Kinihoun ou Kahanan, giardaneiro
18 ou mear measenmanongeiro, surgiram com o mesmo propósito
19 prejoiodicial de nos confortar com toda a barbar da herdade
20 que nosso grande ascendente estava falando corretamente três sílabas
21 a menos do que seu próprio sobrenome (sim, sim, menos!), que o ear de Fionn
22 Earwicker atigamente era a marca registrada de um locutor com
23 um acanastrado jargão local de uma patente de ás (Hear! Calls! Everywhair!)
24 então quanto a esse radiooscilante epiepístola para a qual, algodão, seda ou
25 samite, kohol, carvão ou pó de tijolo, devemos retornar incessantemente, onde
26 exatamente no presente em Siam, Inferno ou Tofete embaixo daquele
27 glorisol que brinca de touraloup conosco nessa Coverna de Aludin de nossa
28 cagacidade está aquele brilhante taletal para nos derramar o dendê?
29 Negativistas nós conhecemos. Para concluir puramente negativamente a partir da
30 ausência positiva da odia política e requerimentos monetários que suas
31 páginas nunca poderiam ter sido um pendruto de um homem ou mulher desse
32 período ou essas partes é apenas a tomada de uma decisão
33 precipitada, sendo equivalente a inferência pela não presença
34 das virgulas invertidas (às vezes chamadas de aspas)
35 em qualquer página que seu autor sempre esteve constitucionalmente incapaz
36 de apropriação indevida das palavras faladas dos outros.

p. 109

1 Luckily there is another cant to the questy. Has any fellow, of
2 the dime a dozen type, it might with some profit some dull even-
3 ing quietly be hinted — has any usual sort of ornery josser, flat-
4 chested fortyish, faintly flatulent and given to ratiocination by
5 syncopation in the elucidation of complications, of his greatest
6 Fung Yang dynasdescendanced, only another the son of, in fact,
7 ever looked sufficiently longly at a quite everydaylooking stamped
8 addressed envelope? Admittedly it is an outer husk: its face, in
9 all its featureful perfection of imperfection, is its fortune: it ex-
10 hibits only the civil or military clothing of whatever passion-
11 pallid nudity or plaguepurple nakedness may happen to tuck it-
12 self under its flap. Yet to concentrate solely on the literal sense or
13 even the psychological content of any document to the sore
14 neglect of the enveloping facts themselves circumstantiating it is
15 just as hurtful to sound sense (and let it be added to the truest
16 taste) as were some fellow in the act of perhaps getting an intro
17 from another fellow turning out to be a friend in need of his, say,
18 to a lady of the latter's acquaintance, engaged in performing the
19 elaborative antecistral ceremony of upstheres, straightaway to run
20 off and vision her plump and plain in her natural altogether, pre-
21 ferring to close his blinkhard's eyes to the ethiquethical fact that
22 she was, after all, wearing for the space of the time being some
23 definite articles of evolutionary clothing, inharmonious creations,
24 a captious critic might describe them as, or not strictly necessary
25 or a trifle irritating here and there, but for all that suddenly full
26 of local colour and personal perfume and suggestive, too, of so
27 very much more and capable of being stretched, filled out, if need
28 or wish were, of having their surprisingly like coincidental parts
29 separated don't they now, for better survey by the deft hand of
30 an expert, don't you know? Who in his heart doubts either that
31 the facts of feminine clothiering are there all the time or that the
32 feminine fiction, stranger than the facts, is there also at the same
33 time, only a little to the rere? Or that one may be separated from
34 the other? Or that both may then be contemplated simultaneously?
35 Or that each may be taken up and considered in turn apart from
36 the other?

p.109

1 Afortunadamente existe outro canto da questão. Algum camarada, do tipo
2 que não vale um tostão furado, poderia com algum proveito numa noite
3 entediante ter sugerido discretamente — será que alguém do tipo João ninguém,
4 despeitado quarentão, frouxamente flatulento e dado à raciocinação
5 por sincopação na elucidação de complicações, de seu maior
6 Fung Yang dinasdescendente, apenas outro o filho de, que de fato,
7 já olhou longamente o suficiente para um envelope bastante corriqueiro,
8 selado e endereçado? É certo que é uma casca exterior: o seu rosto,
9 em toda a sua característica perfeição da imperfeição, é a sua fortuna: exibindo
10 apenas a roupa civil ou militar de qualquer paixãopálida
11 nueza ou pragapúrpura nudez que pode acontecer de se entocar
12 sob sua aba. Mas concentrar-se somente no sentido literal ou ainda no
13 conteúdo psicológico de qualquer documento para a dolorosa negligência
14 do envolvimento dos próprios fatos que o circunstanciam é
15 tão nocivo para o sentido sonoro (e que seja acrescentado ao mais verdadeiro bom
16 gosto) quanto alguns camaradas no ato de talvez conseguir uma intro
17 de outro camarada que acabou sendo um amigo que precisava dele, digamos,
18 para uma dama conhecida deste último, determinada a performar
19 a elaborada cerimônia antecistral de lainrriba, imediatamete
20 fugir e imaginá-la plena em seu todo natural, preferindo
21 fechar seus antolhados olhos para o fato etiquético de que
22 ela estava, no fim das contas, se vestindo para o espaço do tempo sendo algum
23 artigo definido de vestimenta evolucionária, criações inarmônicas,
24 um crítico capcioso poderia descrevê-las como, ou não estritamente necessário
25 ou um pouco irritante aqui e ali, mas por tudo isso de repente cheio
26 de cor local e perfume pessoal e sugestivo, também, de tão
27 muito mais e capaz de ser esticado, preenchido, se necessário
28 ou desejado, de ter suas partes surpreendentemente coincidentes
29 separadas, num tão agora, para melhor investigação pela hábil mão de
30 um especialista, voce não sabe? Quem em seu coração duvida que os factos
31 da vestimenta feminina estão lá o tempo todo ou que a
32 ficção feminina, mais estranha que os fatos, está lá também ao mesmo tempo,
33 só um pouco mais atrás? Ou que uma pode ser separada da outra?
34 Ou que as duas podem então ser contempladas simultaneamente?
35 Ou que cada uma pode ser tomada e considerada por sua vez separada
36 da outra?

p. 110

1 Here let a few artifacts fend in their own favour. The river felt
 2 she wanted salt. That was just where Brien came in. The country
 3 asked for bearspaw for dindin! And boundin aboundin it got it
 4 surly. We who live under heaven, we of the clovery kingdom,
 5 we middlesins people have often watched the sky overreaching
 6 the land. We suddenly have. Our isle is Sainge. The place. That
 7 stern chuckler Mayhappy Mayhapnot, once said to repeation
 8 in that lutran conservatory way of his that Isitachapel-Asitalukin
 9 was the one place, ult aut nult, in this madh vaal of tares (whose
 10 verdhure's yellowed therever Phaiton parks his car while its
 11 tamelised tay is the drame of Drainophilias) where the possible
 12 was the improbable and the improbable the inevitable. If the pro-
 13 verbial bishop of our holy and undivided with this me ken or no
 14 me ken Zot is the Quiztune havvermashed had his twoe nails
 15 on the head we are in for a sequentiality of improbable possibles
 16 though possibly nobody after having grubbed up a lock of cwold
 17 cworn aboove his subject probably in Harrystotalies or the vivle
 18 will go out of his way to applaud him on the onboiassed back of
 19 his remark for utterly impossible as are all these events they are
 20 probably as like those which may have taken place as any others
 21 which never took person at all are ever likely to be. Ahahn!

22 About that original hen. Midwinter (fruor or kuur?) was in the
 23 offing and Premver a promise of a pril when, as kischabrigies sang
 24 life's old sahatson, an iceclad shiverer, merest of bantlings ob-
 25 served a cold fowl behaviourising strangely on that fatal midden
 26 or chip factory or comicalbottomed copsjute (dump for short)
 27 afterwards changed into the orangery when in the course of
 28 deeper demolition unexpectedly one bushman's holiday its limon
 29 threw up a few spontaneous fragments of orangepeel, the last
 30 remains of an outdoor meal by some unknown sunseeker or place-
 31 hider illico way back in his mistridden past. What child of a strand-
 32 looper but keepy little Kevin in the despondful surrounding of
 33 such sneezing cold would ever have trouved up on a strate that
 34 was called strete a motive for future saintity by euchring the
 35 finding of the Ardagh chalice by another heily innocent and
 36 beachwalker whilst trying with pious clamour to wheedle Tip-

p.110

1 Deixemos aqui alguns artefatos defenderem-se em seu próprio favor. O rio sentiu
 2 que ela queria sal. Foi justo aí onde Brien entrou. O país
 3 pediu pata de urso para a jantinha! E um baudin abundando delas com certeza
 4 tinha. Nós que vivemos sob o céu, nós do trevoso reino,
 5 nós pessoas meiopecadoras temos com frequência visto o céu sobrepujar
 6 a terra. De repente vimos. Nossa ilha é Sambia. O lugar. Aquele
 7 austero piadista Mayhappy Mayhapnot, uma vez disse à repleção
 8 naquele lutrano jeito conservatório dele que Isitachapel-Asitalukin
 9 era o lugar, *ult aut nult*, nesse madh vaal de larmes (cujas
 10 verdhures amareladas onde desde sempre Phaiton para seu
 11 carro enquanto seu xá shayipintado é o drama de Drainofélia) onde o possível
 12 era o improvável e o improvável era inevitável. Se o bispo
 13 proverbial de nossa santa e indivisa com sim me ken ou não
 14 me ken Zot é o quiztune havver mashada se tivesse suas unhas
 15 doispés na cabeça nós estaríamos prontos para uma sequencialidade de possíveis
 16 embora possivelmente ninguém depois de ter se empanturrado com um bocado
 17 de cremoso caldo abordando seu assunto provavelmente em Harrystotalies ou a vívria
 18 vai sair do seu caminho para aplaudi-lo no dorso imparcial
 19 de sua observação por totalmente impossível como são todos esses eventos
 20 provavelmente como são aqueles que poderiam ter tido lugar como quaisquer outros
 21 que nunca tiveram pessoa nenhuma são muito prováveis de acontecer. Ahahn!
 22 Sobre aquela penosa original. Madeinverno (Fruur ou kuur?) estava na saideira
 23 e Premver uma promessa de a pril quando, enquanto Kischabrigies cantava
 24 a velha chanção da vida, um tiritante coberto de gelo, o mais mero dos fedelhos
 25 observou uma galinha friorenta comportando-se estranhamente naquele monturo fatal
 26 ou cavoucada fábrica ou copsjute comicofunda (lixão para abreviar)
 27 mais tarde virou o laranjal quando no curso de uma
 28 demolição mais profunda inesperadamente um feriado dum bosquímano seu limon
 29 regurgitou alguns fragmentos espontâneos de casca de laranja, os últimos
 30 vestígios de uma refeição ao ar livre por alg buuém buscando sol ou
 31 esconderijo *illico* de volta ao seu mistercado passado. Qual filho de
 32 uma strandlooper senão o quitandeiro e miúdo Kevin na desesperançosa cercania
 33 tão espirrantemente congelante já teria encontrado uma strate que
 34 se chamava strete um motivo para futura santidade eucareando
 35 o descobrimento do cálice Ardagh por outro santo inocente e
 36 praiano enquanto tenta com piedoso clamor adular Tip-

p. 111

1 peraw raw raw reeraw puteters out of Now Sealand in spight
 2 of the patchpurple of the massacre, a dual a duel to die to
 3 day, goddam and biggod, sticks and stanks, of most of the
 4 Jacobiters.

5 The bird in the case was Belinda of the Dorans, a more than
 6 quinquegintarian (Terziis prize with Serni medal, Cheepalizzy's
 7 Hane Exposition) and what she was scratching at the hour of
 8 klokking twelve looked for all this zogzag world like a goodish-
 9 sized sheet of letterpaper originating by transhipt from Boston
 10 (Mass.) of the last of the first to Dear whom it proceded to
 11 mention Maggy well & allathome's health well only the hate
 12 turned the mild on the van Houtens and the general's elections
 13 with a lovely face of some born gentleman with a beautiful present
 14 of wedding cakes for dear thankyou Chriesty and with grand
 15 funferall of poor Father Michael don't forget unto life's & Muggy
 16 well how are you Maggy & hopes soon to hear well & must now
 17 close it with fondest to the twoinns with four crosskisses for holy
 18 paul holey comer holipoli whollyisland pee ess from (locust may
 19 eat all but this sign shall they never) affectionate largelooking
 20 tache of tch. The stain, and that a teastain (the overcautelousness
 21 of the masterbilker here, as usual, signing the page away), marked
 22 it off on the spout of the moment as a genuine relique of ancient
 23 Irish pleasant pottery of that lydialike languishing class known as
 24 a hurry-me-o'er-the-hazy.

25 Why then how?

26 Well, almost any photoist worth his chemicots will tip anyone
 27 asking him the teaser that if a negative of a horse happens to melt
 28 enough while drying, well, what you do get is, well, a positively
 29 grotesquely distorted macromass of all sorts of horsehappy values
 30 and masses of meltwhile horse. Tip. Well, this freely is what
 31 must have occurred to our missive (there's a sod of a turb for
 32 you! please wisp off the grass!) unfilthed from the boucher by
 33 the sagacity of a lookmelittle likemelong hen. Heated residence
 34 in the heart of the orangeflavoured mudmound had partly ob-
 35 literated the negative to start with, causing some features pal-
 36 pably nearer your pecker to be swollen up most grossly while

p.111

1 peró ró ró quiproquó puteters de Now Sealand a pesar
 2 do floreamento do massacre, um duo um duelo para desviver neste
 3 dia, goddam e biggod, estilingues e estacas, da maioria dos
 4 Jacobiters.
 5 A ave no caso era Belinda dos Dorans, uma mais que
 6 quinguagentária (Terziis prêmio com medália de Serni, na Exposição
 7 de Hane Cheepalizzy) e o que ela estava ciscando na hora do
 8 kokoricar das doze pareceu para esse mundo zogzag como uma folha de bom-
 9 tamanho de papel de carta originária de transhipt de Boston
 10 (Mass.) de fio a pavio à certa Cara a quem ela prosseguia
 11 a mencionar Maggy bem & todosdeca bem de saúde só mormaço
 12 transformou-se em mornaço nos *van Houtens* e as eleições gerais
 13 com a amável cara de algum cavalheiro nato com um belo presente
 14 de bolos de casamento para querida obrigada Chriesty e com grande
 15 funferral do pobre Padre Michael não esqueça da vida & Muggy
 16 bem como você está Maggy & espero saber logo que bem & tenho que encerrar
 17 agora com o maior carinho para os gêmeos com quatro beijos cruzados para santo
 18 paulo entocado santapoli ilhainteira pê esse de (a locusta pode
 19 comer tudo mas esse sinal jamais) afetuosa e volumosa
 20 tache de tch. A mancha, e é uma mancha de chá (a sobrecautela
 21 do mestre constritor aqui, como de costume, abdicando da página), distinguiu-se
 22 no jorro do momento como uma relíquia genuína da antiga
 23 poetaria campesina irlandesa daquele tipo lydiada languescente conhecido como
 24 transporte-me-para-o-trevoso.
 25 Por que e como?
 26 Bem, quase qualquer fotoista digno de seus quimicotes vai revelar a qualquer pessoa
 27 que lhe perguntar sobre o enigma de que se o negativo de um cavalo derreter
 28 o suficiente enquanto seca, bem, o que se tem é, bem, uma macromassa positivamente
 29 e grotescamente distorcida de todos os tipos de valores equifelizes e massas
 30 de cavalos caucalíquidos. Tip. Bem, isso livremente é o que
 31 deve ter ocorrido à nossa missiva (tem um torrão de turba para
 32 você! por favor alimpe a grama!) dessujada do boucher pela
 33 sagacidade de uma galinha olhemepouco amemmelogo. A residência aquecida
 34 no coração do monturo laranjaflorido tinha parcialmente obliterado
 35 o negativo para começar, ocasionando que algumas características palpavelmente
 36 mais próximas de sua tromba se inchassem o mais rudemente enquanto

p.112

1 the farther back we manage to wiggle the more we need the loan
2 of a lens to see as much as the hen saw. Tip.

3 You is feeling like you was lost in the bush, boy? You says:
4 It is a puling sample jungle of woods. You most shouts out:
5 Bethicket me for a stump of a beech if I have the poultriest no-
6 tions what the farest he all means. Gee up, girly! The quad gos-
7 pellers may own the targum but any of the Zingari shoolerim
8 may pick a peck of kindlings yet from the sack of auld hensyne.

9 Lead, kindly fowl! They always did: ask the ages. What bird
10 has done yesterday man may do next year, be it fly, be it moult,
11 be it hatch, be it agreement in the nest. For her socioscientific
12 sense is sound as a bell, sir, her volucrine automutativeness right
13 on normalcy: she knows, she just feels she was kind of born to
14 lay and love eggs (trust her to propagate the species and hoosh
15 her fluffballs safe through din and danger!); lastly but mostly, in
16 her genesic field it is all game and no gammon; she is ladylike in
17 everything she does and plays the gentleman's part every time.
18 Let us auspice it! Yes, before all this has time to end the golden
19 age must return with its vengeance. Man will become dirigible,
20 Ague will be rejuvenated, woman with her ridiculous white bur-
21 den will reach by one step sublime incubation, the manewanting
22 human lioness with her dishorned discipular manram will lie
23 down together publicly flank upon fleece. No, assuredly, they are
24 not justified, those gloompourers who grouse that letters have
25 never been quite their old selves again since that weird weekday
26 in bleak Janiveer (yet how palmy date in a waste's oasis!) when
27 to the shock of both, Bidy Doran looked at literature.

28 And. She may be a mere marcella, this midget madgetcy,
29 Misthress of Arths. But. It is not a hear or say of some anomo-
30 rous letter, signed Toga Girilis, (teasy dear). We have a cop of
31 her fist right against our nosibos. We note the paper with her
32 jotty young watermark: Notre Dame du Bon Marché. And she
33 has a heart of Arin! What lumililts as she fols with her falli-
34 mineers and her nadianods. As a strow will shaw she does the
35 wind blague, recting to show the rudess of a robur curling and
36 shewing the fansaties of a frizette. But how many of her readers

p.112

1 que quanto mais distante tentávamos remexer mais precisávamos do empréstimo
 2 de uma lente para ver tanto quanto a galinha viu. Tip.
 3 Tu tá te sentido como se tivesse perdido no mato, menino? Tu diz:
 4 É um a puro e simples matagal de varapals. Você tem que gritar:
 5 Backetta me como um cilho da pucra se eu tiver uma migalhinha de
 6 noção do que essa boscagem toda quer dizer. Vamo que vamo, menina! Os quadro
 7 evangelistas podem possuir o targum mas nenhum shoolerim do Zingari
 8 pode pegar um picote de gravetos ainda do saco da auld penosyne.
 9 Conduza, caridosa penosa! Elas sempre o fizeram: indague as eras. O que as aves
 10 fizeram no dia anterior os humanos podem fazer no ano posterior, seja voar,
 11 seja a muda, seja o chocar, seja no ninho concordar. Pois o sentido socioscientífico
 12 dela está tinindo, senhor, sua automutatividade voucrinia na mais
 13 completa normalidade: Ela sabe, ela só sente que meio que nasceu para
 14 pôr e amar ovos (confie nela para propagar a espécie e impulsionar
 15 suas bolasofas em segurança através do rumor e risco!); por último e principalmente,
 16 em seu campo genésico tudo é jogo e sem engodo; ela é como uma dama em
 17 tudo que faz e desempenha o papel do cavalheiro toda vez.
 18 Vamos auspiciá-lo! Sim, antes que tudo isso tenha hora para acabar e a
 19 idade de ouro deve retornar com sua vingança. O homem vai se tornar dirigível,
 20 Ague será rejuvenescido, a mulher com seu fardo branco ridículo
 21 vai atingir com um passo sublime incubação, a jubadesejosa
 22 leoa humana com seu descornado cordeiro discipular vão se deitar
 23 juntos publicamente flanco sob velo. Não, certamente, eles não
 24 estão justificados, esses espalhadores de amargura que se queixam que cartas nunca
 25 mais foram como antes desde aquele estranho dia de semana
 26 de gélido Janiveer (mas que data proveitosa num oásis desolado!) quando
 27 pro espanto de ambos, Bidy Doran voltou-se para literatura.
 28 E. Ela pode ser uma mera marcella, essa miúda madgestade,
 29 Misthress das Arths, Mas. Não é um disse me disse de alguma carta anomolosa,
 30 assinada Toga Girilis, (chatinha querida). Temos uma cop de
 31 seu punho embaixo dos nossos narizes. Notemos o papel
 32 com sua marca d'água juvenil rabiscada: *Notre Dame du Bom Marché*. E ela
 33 tem um coração de Arin! Que lumililtes quando ela fola com
 34 seus falliminares e sua nadianodas. Como a polha de shaw ela faz
 35 o vento blague, erigindo-se para mostrar a rudeza de uma robust enrolar
 36 e mostrar as fansatias de um frisado. Mas quantos de seus leitores

p.113

1 realise that she is not out to dizzledazzle with a graith uncouthre-
 2 ment of postmantuam glasseries from the lapins and the grigs.
 3 Nuttings on her wilelife! Grabar gooden grandy for old almea-
 4 nium adamologists like Dariaumaurius and Zovotrimaserov-
 5 meravmerouvian; (dmzn!); she feel plain plate one flat fact thing
 6 and if, lastways firdstwise, a man alones sine anyon anyons
 7 utharas has no rates to done a kik at with anyon anakars about
 8 tutus milking fores and the rereres on the outerrand asikin the
 9 tutus to be forrarder. Thingcrooklyexineverypasturesixdix-
 10 likencehimaroundhersthemaggerbykinkinkankanwithdownmind-
 11 lookingated. Mesdaims, Marmouselles, Mescerfs! Silvapais! All
 12 schwants (schwrites) ischt tell the cock's trootabout him. Ka-
 13 pak kapuk. No minzies matter. He had to see life foully the
 14 plak and the smut, (schwrites). There were three men in him
 15 (schwrites). Dancings (schwrites) was his only ttoo feebles.
 16 With apple harlottes. And a little mollvogels. Spissially (schwrites)
 17 when they peaches. Honeys wore camelia paints. Yours very
 18 truthful. Add dapple inn. Yet is it but an old story, the tale of
 19 a Treestone with one Ysold, of a Mons held by tentpegs and his
 20 pal whatholoosed on the run, what Cadman could but Badman
 21 wouldn't, any Genoaman against any Venis, and why Kate takes
 22 charge of the waxworks.

23 Let us now, weather, health, dangers, public orders and other
 24 circumstances permitting, of perfectly convenient, if you police,
 25 after you, policepolice, pardoning mein, ich beam so fresch, bey?
 26 drop this jiggerypokery and talk straight turkey meet to mate, for
 27 while the ear, be we mikealls or nicholists, may sometimes be in-
 28 clined to believe others the eye, whether browned or nolensed,
 29 find it devilish hard now and again even to believe itself. Habes
 30 aures et num videbis? Habes oculos ac mannepalpabat? Tip! Draw-
 31 ing nearer to take our slant at it (since after all it has met with
 32 misfortune while all underground), let us see all there may remain
 33 to be seen.

34 I am a worker, a tombstone mason, anxious to please avery-
 35 buries and jully glad when Christmas comes his once ayear. You
 36 are a poorjoist, unctuous to polise nopebobbies and tunnibelly

p.113

1 percebem que ela não está pra algazorra com gratioso apetrecha-
 2 mento de glassários postmantuam de lapinos e de grigos.
 3 Nutilidades em sua ariscavida! Grabar grandeouro bonachão para antigos
 4 almeanium adamologistas como Dariaumaurius e Zovotrimaserov-
 5 meravmerouvian; (dmzn!); Ela sente plano e plato um pleno fato
 6 ultimeios primariamente, um homem solos sine nenhum anyons
 7 utheras não tem chance de dar um kikada com anyon anakars sobre
 8 tutus ordenhando dianteiras e os rereres no outerrando asikin ao
 9 tutus para ser fomentador. Coisacurvadamenteexintodapasturasixdix-
 10 quenemelepertodelamajestaporkinkinkankancomnãoseimporte-
 11 comaolhada. Mesdaims, Marmouselles, Mescerfs! Silvapais! Tudo
 12 kellaquer (kellscreve) ischt dizer truta varardade sobre ele. Kapak
 13 kapuk. Sem meias palavras. Ele tinha que ver a vida penosamente o
 14 plak e o smut, (schrevela). Haviam três homens nele
 15 (schrevela). Bailes (schrevela) eram seus ttais pontos fracos
 16 Com harlottes de maçã. E um pouco de mollvogels. Espissialmente (schrevela)
 17 quando eles pesseg. Queridinhas usavam de camélia as calcinhas. Com os melhores
 18 cumprimentos. A e dupli nn. Mas esta é apenas um caso antigo, a estória de
 19 um Treestone com uma Ysold, de um Mons sustentado por tendestacas e sua
 20 amiga em waterlucida fuga, o que poderia um Cadman que um Badman
 21 não faria, qualquer Genoaman contra qualquer Venis, e por que Kate toma conta
 22 do trabalho com cera.
 23 Deixemos agora, se o clima, saúde, perigo, ordens públicas e outras
 24 circunstâncias permitirem, de ser perfeitamente conveniente, se você police,
 25 depois de você, policepolice, pardoning mein, ich beam tão fresch, bey?
 26 deixe de engabelação e mande o papo reto de um mano pra otomano, pois
 27 enquanto o ouvido, sejamos nós mikealls ou nicholitas, pode às vezes estar inclinado
 28 à acreditar no que os olhos veem, sejam brunados ou nolensados,
 29 acha difícil como o diabo de vez em quando até acreditar em si mesmo. Habes
 30 *ures et num videbis? Habes oculos ac mannepalpabat?* Tip! Chegando
 31 mais perto para dar uma olhada (já que afinal de contos ela se encontrou
 32 em infortúnios enquanto estava enterrada) Vamos ver tudo que pode ter ficado
 33 pra ser visto.
 34 Sou um trabalhador, um construtor de lápides, ansioso tara prazer
 35 enterramente a todos e moito contente quando chega o natal sua uma vesper ano. Você
 36 é um poorguês, untuoso para agradar nimbeleguim e tunnibellamente

p.114

1 soully when 'tis thime took o'er home, gin. We cannot say aye
 2 to aye. We cannot smile noes from noes. Still. One cannot help
 3 noticing that rather more than half of the lines run north-south
 4 in the Nemzes and Bukarahast directions while the others go
 5 west-east in search from Maliziies with Bulgarad for, tiny tot
 6 though it looks when schtschupnistling alongside other incuna-
 7 bula, it has its cardinal points for all that. These ruled barriers
 8 along which the traced words, run, march, halt, walk, stumble
 9 at doubtful points, stumble up again in comparative safety seem
 10 to have been drawn first of all in a pretty checker with lamp-
 11 black and blackthorn. Such crossing is antechristian of course,
 12 but the use of the homeborn shillelagh as an aid to calligraphy
 13 shows a distinct advance from savagery to barbarism. It is
 14 seriously believed by some that the intention may have been
 15 geodetic, or, in the view of the cannier, domestic economical.
 16 But by writing thithaways end to end and turning, turning and
 17 end to end hithaways writing and with lines of litters slittering
 18 up and louds of latters slettering down, the old semetomyplace
 19 and jupetbackagain from tham Let Rise till Hum Lit. Sleep,
 20 where in the waste is the wisdom?

21 Another point, in addition to the original sand, pounce pow-
 22 der, drunkard paper or soft rag used (any vet or inhanger in
 23 ous sot's social can see the seen for seemsself, a wee ftofty od
 24 room, the cheery spluttered on the one karrig, a darka disheen
 25 of voos from Dalbania, any gotsquantity of racky, a portogal
 26 and some buk setting out on the sofer, you remember the
 27 sort of softball sucker motru used to tell us when we were all
 28 biribiyas or nippies and messas) it has acquired accretions of
 29 terricious matter whilst loitering in the past. The teatimestained
 30 terminal (say not the tag, mummer, or our show's a failure!) is a
 31 cosy little brown study all to oneself and, whether it be thumb-
 32 print, mademark or just a poor trait of the artless, its importance
 33 in establishing the identities in the writer complexus (for if the
 34 hand was one, the minds of active and agitated were more than
 35 so) will be best appreciated by never forgetting that both before
 36 and after the battle of the Boyne it was a habit not to sign letters

p.114

1 soli quando j' é oura d' ir pra casa, gin. Não podemos dizer aye
 2 por aye. Não podemos sorrir noes de noes. Mas. Não se pode deixar de
 3 notar que quase mais da metade das linhas correm norte-sul
 4 nas direções de Nemzes e Bukarahast enquanto as outras vão
 5 oeste-leste em busca de Maliziies com Bulgarad pois, embora tico-tico
 6 possa parecer quando schtschupnistado ao lado outra incunábula,
 7 ela tem seus quatro pontos cardiais mesmo assim. Estas barreiras reguladas
 8 ao longo das quais as palavras traçadas, correm, marcham, mancam, caminham,
 9 tropeçam em pontos duvidosos, tropeçam novamente em relativa segurança parecem
 10 ter sido desenhadas primeiramente em um belo axadrezado com
 11 tisna e abrunheiro. Tal traçado é anticristão é claro,
 12 mas o uso do shillelagh nativo como um apoio à caligrafia
 13 mostra um distinto avanço da selvageria ao barbarismo. Alguns
 14 acreditam piamente que a intenção pode ter sido
 15 geodésica, ou, na opinião dos mais sagazes, de economia doméstica.
 16 Mas ao escrever nessa direção de ponta aponta e girando, girando
 17 e de ponta aponta escrevendo aqui e acolá com linhas de litera literando
 18 pra cima e pros laudos de lateras siletrando abaixo, a velha sematouagia
 19 e jafédevolta de cham Let Rariza até Hum Lit. Durma,
 20 onde na sarjeta está o saber?
 21 Outro ponto, em adição à areia original, pó secante,
 22 papel bebrão ou pano suave usado (qualquer vet ou obstinado de
 23 pingüição social pode ver a sena por ensimesmo, um pequeno
 24 quarto ftofrio, a brincadeira barafundou na única kadera, uma darka disheen
 25 de voos de Dalbania, qualquer godidade de raque, um portogal
 26 e alguns buk arrumados no sofer, faz lembrar o
 27 tipo de conversa pra boi dormir que motru costumava nos contar quando éramos todos
 28 biribivas ou nippies e messas) foi que adquiriu acréscimo de
 29 matéria terriciosa enquanto vadiava no passado. A terminação
 30 tingidadechá (não diga a tag, mascarado, ou nosso show é um fracasso!) é um
 31 estudozinho intimista e abstrato todo voltado pra si e, seja ele uma impressão
 32 digital, marcavestada ou apenas um traço pobre do semarte, sua importância
 33 em estabelecer as identidades no complexus do escritor (porque se a
 34 mão foi uma, as mentes dos ativos e agitados eram mais que isso) serão
 35 melhor apreciadas ao não esquecer que ambas antes
 36 e depois da batalha de Boyne era um hábito não assinar cartas

p.115

1 always. Tip. And it is surely a lesser ignorance to write a word
 2 with every consonant too few than to add all too many. The
 3 end? Say it with missiles then and thus arabesque the page. You
 4 have your cup of scalding Souchong, your taper's waxen drop,
 5 your cat's paw, the clove or coffinnail you chewed or champed
 6 as you worded it, your lark in clear air. So why, pray, sign any-
 7 thing as long as every word, letter, penstroke, paperspace is a
 8 perfect signature of its own? A true friend is known much more
 9 easily, and better into the bargain, by his personal touch, habits
 10 of full or undress, movements, response to appeals for charity
 11 than by his footwear, say. And, speaking anent Tiberias and other
 12 incestuish salacities among gerontophils, a word of warning
 13 about the tenderloined passion hinted at. Some softnosed per-
 14 user might mayhem take it up erogenously as the usual case of
 15 spoons, prostituta in herba plus dinky pinks deliberately summer-
 16 saulting off her bisexycle, at the main entrance of curate's per-
 17 petual soutane suit with her one to see and awoh! who picks her
 18 up as gingerly as any balmbearer would to feel whereupon the
 19 virgin was most hurt and nicely asking: whyre have you been so
 20 grace a mauling and where were you chaste me child? Be who,
 21 farther potential? and so wider but we grisly old Sykos who have
 22 done our unsmiling bit on 'alices, when they were yung and
 23 easily freudened, in the penumbra of the procuring room and
 24 what oracular comepression we have had apply to them! could
 25 (did we care to sell our feebought silence in camera) tell our very
 26 moistnostrilled one that father in such virgated contexts is not
 27 always that undemonstrative relative (often held up to our con-
 28 tumacy) who settles our hashbill for us and what an innocent all-
 29 abroad's adverb such as Michaelly looks like can be suggestive
 30 of under the pudendascope and, finally, what a neurasthene nym-
 31 pholept, endocrine-pineal typus, of inverted parentage with a
 32 prepossessing drauma present in her past and a priapic urge for
 33 congress with agnates before cognates fundamentally is feeling
 34 for under her lubricitous meiosis when she refers with liking to
 35 some feeler she fancie's face. And Mm. We could. Yet what need
 36 to say? 'Tis as human a little story as paper could well carry, in

p.115

1 sempre. Tip. E é com certeza uma menor ignorância escrever uma palavra
2 com todas as consoantes muito poucas do que acrescentar todas as demais. Fim?
3 Diga isso com mísseis só então arabesca a página. Você
4 tem sua xícara de Souchong escaldante, seu tantinho de vela de cera,
5 sua brisa do mar, o cravo ou fumo que você mastigou ou triturou
6 ao expressá-la, sua cotovia em pleno ar. Então por que raios assinar qualquer
7 coisa uma vez que toda palavra, letra, pincelada, espaçamento da página é uma
8 perfeita assinatura por si só? Um verdadeiro amigo é conhecido muito mais
9 facilmente, além disso, pelo seu toque pessoal, bem-vestido
10 ou maltrapilho, movimentos, respostas a apelos por caridade
11 do que por seus calçados, digamos. E, falando sobre Tiberias e outras
12 incestuosas lascívias entre gerontófilos, uma palavra de advertência
13 sobre a sublombada paixão sugerida. Algum leitor miolo-mole
14 pode quipás assumi-lo erogeneamente como é comum no caso dos
15 namoricos, *prostituta in herba* plus marvada pinga deliberadamente dando
16 salto mortal em sua bisexclata, na entrada principal da sotaina do cura
17 perpétuo adaptada com sua um dos tez e vai! Quem a colhe
18 tão cuidadosamente como qualquer portador de bálsamo o faria para
19 sentir que a virgem foi muito machucada e gentilmente perguntar: Poronde você esteve
20 tão grace a molando e onde você foi castada minha criança? Por quem,
21 apairtado potencial? E assim wider mas nós medonhos e velhos sykos que fizemos
22 nosso sisudo tanto em ‘alices, quando eles eram yung e
23 facilmente freudzardos, na penumbra do procurado quarto e
24 que compressão oracular tínhamos que lhes aplicar! poderiam
25 (se nos importasse vender nosso silêncio comprado com taxa *in camera*) pra ver que
26 nosso muito nariz-molhado pai em tais contextos virgados não é
27 sempre aquele relativo moderado (muitas vezes apoiado pela nossa
28 contumácia) quem estabelece nossa lei do silêncio para nós e que amplo e inocente
29 advérbio como Michaelmente parece que pode ser sugestivo
30 de sob o pudendascópio e, finalmente, que neurastênica
31 ninfoleta, do tipo endocrino-pineal, de parentesco invertido com uma
32 drauma bem-apeçoada presente em seu passado e um apetite priápico por
33 com agnatos antes que os cognatos fundamentalmente sente
34 muito embaixo de sua lúbrica meiosis quando ela se refere com
35 agrado a algum sensor que a face ela fantasia. E Mm. Poderíamos. Mas
36 pra quê dizer? É tão humana essa historinha quanto papel poderia contar, com

p.116

1 affect, as singsing so Salaman susuing to swittvitles while as un-
 2 bluffingly blurtubruskblunt as an Esra, the cat, the cat's meeter,
 3 the meeter's cat's wife, the meeter's cat's wife's half better, the
 4 meeter's cat's wife's half better's meeter, and so back to our
 5 horses, for we also know, what we have perused from the pages
 6 of I Was A Gemral, that Showting up of Bulsklivism by 'Schot-
 7 tenboum', that Father Michael about this red time of the white
 8 terror equals the old regime and Margaret is the social revolution
 9 while cakes mean the party funds and dear thank you signifies
 10 national gratitude. In fine, we have heard, as it happened, of
 11 Spartacus intercellular. We are not corknered yet, dead hand!
 12 We can recall, with voluntears, the froggy jew, and sweeter far
 13 'twere now westhinks in Dumbil's fair city ere one more year is
 14 o'er. We touned our coasts to the good gay tunes. When from
 15 down swords the sea merged the oldowth guns and answer made
 16 the bold O' Dwyer. But. Est modest in verbos. Let a prostitute
 17 be whoso stands before a door and winks or parks herself in the
 18 fornix near a makeussin wall (sinsin! sinsin!) and the curate one
 19 who brings strong waters (gingin! gingin!), but also, and dinna
 20 forget, that there is many asleeps between someathome's first
 21 and moreinausland's last and that the beautiful presence of wait-
 22 ing kates will until life's (!) be more than enough to make any
 23 milkmike in the language of sweet tarts punch hell's hate into his
 24 twin nicky and that Maggy's tea, or your majesty, if heard as a
 25 boost from a born gentleman is (?). For if the lingo gasped between
 26 kicksheets, however basically English, were to be preached from
 27 the mouths of wickerchurchwardens and metaphysicians in the
 28 row and advokaatoes, allvoyous, demivoyelles, languoaths, les-
 29 biels, dentelles, gutterhowls and furtz, where would their prac-
 30 tice be or where the human race itself were the Pythagorean ses-
 31 quipedalia of the panepistemion, however apically Volapucky,
 32 grunted and gromwelled, ichabod, habakuk, opanoff, uggamyg,
 33 hapaxle, gomenon, ppppfff, over country stiles, behind slated
 34 dwellinghouses, down blind lanes, or, when all fruit fails, under
 35 some sacking left on a coarse cart?

36 So hath been, love: tis tis: and will be: till wears and tears and

p.116

1 efeito, tão singsing como um sussurro de Salamão aos swittviles enquanto que tão
 2 desblefadoramente borrãoabruptobrusco como um Esra, o gato, o encontrador do gato,
 3 a esposa do encontrador de gato, a cara metade da esposa do encontrador de gato,
 4 o encontrador da cara metade da esposa do encontrador de gato, e então voltemos
 5 aos trilhos, pois também sabemos, o que temos lido nas páginas
 6 de *Eu fui um Gemral*, essa sholeuma de Bulsklivismo por
 7 ‘Schottenboum’, que o Padre Michael sobre o período vermelho do terror
 8 branco iguala o velho regime e Margaret é a revolução social
 9 enquanto os bolos significam os fundos do partido e obrigado querido significa
 10 gratidão nacional. In fine, ouvimos falar, como aconteceu, de
 11 Spartacus intercelular. Ainda não estamos conkisvalados, morta mão!
 12 Podemos nos lembrar, com voluntears, o judeu nebuloso, e na mais doce
 13 distância como se agora oestivemos na cidade justa de Dumbil onde um ano
 14 é nosso. Arrodeamos nossa costa ao som das boas e alegres melodias. Quando das
 15 espadas abaixadas o mar imergiu as armas de odowth e pode responder o
 16 destemido O’Dwyer. Mas. *Est modest in verbos*. Deixe uma prostituta
 17 ser quem quer que fica diante de uma porta e pisca ou se abanca em seu
 18 fórnix perto de uma parede makeussin (sinsin! sinsin!) e o taberneiro
 19 o que traz o água-ardente (gingin! gingin!) mas também, e num se
 20 esqueça, que há mais coisas entre os chegados primeiro e
 21 os últimos estrangeiros e que a bela presença de kates
 22 esperosas será por toda vida (!) seja mais que suficiente para fazer qualquer
 23 milkmike na língua das doces tarts punch o calô dos infernos para
 24 sua gêmea nicky e aquele Maggy’s tea, ou sua majesty, se entendida
 25 como um impulso de um cavalheiro nato for (?). Porque se o lingo ofegou entre
 26 chutes de frustração, embora basicamente inglês, eram para ser pregados pelas
 27 bocas de enroladoscuradores de igreja e metafísicos em
 28 ordem e advokaatoes, vagaus, demivoyelles, linguatas, lesbiels,
 29 dentelles, gutterhowls e furtz, onde estariam suas práticas
 30 ou mesmo a própria raça humana se o sesquipedais
 31 pitagóricos do panepistêmio, embora apicalmente volapuque,
 32 rosnasse e aljofrasse, ichabod, habacuque, opanoff, uggamyg
 33 hapaxle, gomenon, ppppfff, acima de quebra-corpos do campo, atrás de moradias
 34 de ardósias, descendo becos sem saída, ou, quando toda fruta falha, embaixo
 35 de algum saco deixado numa carroça cediça?
 36 Assim tem sido, amor: assim assim: e assim será: até que deteriore e

p.117

1 ages. Thief us the night, steal we the air, shawl thiner liefest,
 2 mine! Here, Ohere, insult the fair! Traitor, bad hearer, brave!
 3 The lightning look, the birding cry, awe from the grave, ever-
 4 flowing on the times. Feueragusaria iordenwater; now godsun
 5 shine on menday's daughter; a good clap, a fore marriage, a bad
 6 wake, tell hell's well; such is manowife's lot of lose and win again,
 7 like he's gruen quhiskers on who's chin again, she plucketed them
 8 out but they grown in again. So what are you going to do about
 9 it? O dear!

10 If juness she saved! Ah ho! And if yulone he pouved! The ol-
 11 old stoliolum! From quiqui quinet to michemiche chelet and a
 12 jambebatiste to a brulobruulo! It is told in sounds in utter that, in
 13 signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each auxiliary
 14 neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a
 15 con's cubane, a pro's tutute, strassarab, ereperse and anythongue
 16 athall. Since nozzy Nanette tripped palmyways with Highho
 17 Harry there's a spurtfire turf a'kind o'kindling when oft as the
 18 souffsouff blows her peaties up and a claypot wet for thee, my
 19 Sitys, and talkatalka tell Tibbs has eve: and whathough (revilous
 20 life proving aye the death of ronaldses when winpower wine has
 21 bucked the kick on poor won man) billiousness has been billious-
 22 ness during milliums of millenions and our mixed racings have
 23 been giving two hoots or three jeers for the grape, vine and brew
 24 and Pieter's in Nieuw Amsteldam and Paoli's where the poules
 25 go and rum smelt his end for him and he dined off sooth ameri-
 26 can (it would give one the frier even were one a normal Kettle-
 27 licker) this oldworld epistola of their weatherings and their
 28 marryings and their buryings and their natural selections has
 29 combled tumbled down to us fersch and made-at-all-hours like
 30 an ould cup on tay. As I was hottin me souser. Haha! And as
 31 you was caldin your dutchy hovel. Hoho! She tole the tail or
 32 her toon. Huhu!

33 Now, kapnimancy and infusionism may both fit as tight as
 34 two trivets but while we in our wee free state, holding to that
 35 prestatute in our charter, may have our irremovable doubts as
 36 to the whole sense of the lot, the interpretation of any phrase in

p.117

1 envelheça. Roube-nos a noite, furtamos o ar, xale mais fino querida,
 2 minha! Aqui, Orri! Insulta a bela! Traidor, mau ouvinte, bravo!
 3 O olhar do relâmpago, pássaros em lamento, o temor da tumba,
 4 o semprefluir nos tempos. Feueragusaria iordenágua; agora deussol
 5 brilha na filha dos homens do dia; um bom atroo, um casamento anterior, um mau
 6 diga que o inferno está bem; também a esposa de lot iria perder e reganhar,
 7 como ele deixou crescer barbichas em seu rostin, ela arrancou-as
 8 fora mais elas cresceram mesmo assim. Então o que você vai fazer pra resolver?
 9 Oh céus!
 10 Se junesse ela guardasse! Ah ho! E se yulone ele povesse! A
 11 vevelha stoliolum! De quiqui quinet a michemiche chelet e de um
 12 jambebatiste a um brulobruulo! É contado em sons
 13 com o introito de, em signos e em suma, em universal, em poliglutural, em qualquer
 14 idiom neutral auxiliar, surdomúlticos, florilingua, sheltafocal, flayfluttero, uma
 15 con's cubane, pro's tututa, strassárabe, ereperse e o linguajar que for.
 16 Desde que nozzy Nanette tropou bem-sucedidanente com Highho
 17 Harry há um turfá cospe-fogo um tipo q'atiça com a mesma frequência que o
 18 souffsouff sopra seu tutu pra cima e uma moringa molhada pro xá,
 19 minha Sitys, e talkatalka e neca de piTibbsriba: emboroquê (revoltosa
 20 vida provando pra sempre a morte de ronaldses quando o poder de vencimento
 21 do vinho deu o pinote na pobre com sorte) billiousness tem sido billiousness
 22 durante milliums de milênios e nossas corridas miscigenadas tem dado
 23 di ombros ou tri pudiado a uva, vinha e fermentação
 24 e Pieter está na Nieuw Amsteldam e Paoli está onde as frangas
 25 e rum farejou seu fim pra ele e ele jantou o soo americano
 26 (isso faria alguém soltar a franga mesmo se fosse um kettlelicker normal)
 27 essa epístola velhamunda de suas meteorizações e seus
 28 matrimônios e seus enterros e suas seleções naturais tem
 29 cambaleado tropicando para nós fresca e feita a toda hora como
 30 uma velha xícara de chá. Enquanto eu estava esquentando meu coiso. Haha! E
 31 enquanto você tava esquentando sua dutchy cabana. Hoho! Ela contou o conto
 32 ou seu tom. Huhu!
 33 Agora, capnomancia e infusionismo podem ambas se ajustar tão
 34 rente como duas trempes mas enquanto nós em nosso nanico estado livre, fieis àquela
 35 prestatuta em nosso tratado, podemos ter nossas dúvidas irremediáveis
 36 para todo o sentido do lote, a interpretação de qualquer frase no

p.118

1 the whole, the meaning of every word of a phrase so far de-
 2 ciphered out of it, however unfettered our Irish daily indepen-
 3 dence, we must vaunt no idle dubiousity as to its genuine author-
 4 ship and holusbolus authoritativeness. And let us bringthee cease
 5 to beakerings on that clink, olmond bottler! On the face of it,
 6 to volt back to our desultory horses, and for your roughshod
 7 mind, bafflelost bull, the affair is a thing once for all done and
 8 there you are somewhere and finished in a certain time, be it a
 9 day or a year or even supposing, it should eventually turn out
 10 to be a serial number of goodness gracious alone knows how
 11 many days or years. Anyhow, somehow and somewhere, before
 12 the bookflood or after her ebb, somebody mentioned by name in
 13 his telephone directory, Coccolanius or Gallotaurus, wrote it,
 14 wrote it all, wrote it all down, and there you are, full stop. O,
 15 undoubtedly yes, and very potably so, but one who deeper thinks
 16 will always bear in the baccbuccus of his mind that this down-
 17 right there you are and there it is is only all in his eye. Why?
 18 Because, Soferim Bebel, if it goes to that, (and dormerwindow
 19 gossip will cry it from the housetops no surelier than the writing
 20 on the wall will hue it to the mod of men that mote in the main
 21 street) every person, place and thing in the chaosmos of Alle
 22 anyway connected with the gobblydumped turkery was moving
 23 and changing every part of the time: the travelling inkhorn
 24 (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually
 25 more and less intermisunderstanding minds of the anticollabora-
 26 tors, the as time went on as it will variously inflected, differently
 27 pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable
 28 scriptsigns. No, so holp me Petault, it is not a miseffectual why-
 29 acinthinous riot of blots and blurs and bars and balls and hoops
 30 and wriggles and juxtaposed jottings linked by spurts of speed:
 31 it only looks as like it as damn it; and, sure, we ought really to
 32 rest thankful that at this deleteful hour of dungflies dawning we
 33 have even a written on with dried ink scrap of paper at all to show
 34 for ourselves, tare it or leaf it, (and we are lufted to ourselves as
 35 the soulfisher when he led the cat out of the bout) after all that
 36 we lost and plundered of it even to the hidmost coignings of the

p.118

1 todo, o significado de toda palavra de uma frase até aqui dele
2 decifrada, mesmo que seja desprendida nossa diária independência irlandesa,
3 não devemos nos vangloriar de nenhuma dubiedade vã quanto à sua autoria
4 genuína e resolvida autoridade. E vamos botar fim nas
5 bichinhas nesse tintim, olmond bottler! À primeira vista,
6 voltear de volta aos nossos deslucidos cavalos, e pra sua carrasca
7 mente, baratinado touro, o caso é uma coisa de uma vez por todas finda e
8 lá você está em algum lugar e terminou em certo momento, seja um
9 dia ou um ano ou mesmo vamos supor, isso deve finalmente terminar
10 sendo um número serial que só deus sabe de quantos
11 dias ou anos. De qualquer forma, de alguma forma e algum lugar, antes
12 do livroenchente ou depois de sua vazante, alguém mencionado pelo nome em
13 sua lista telefônica, Coccolanius ou Gollotaurus, o escreveu,
14 escreveu tudo, escreveu tudinho, e aí está, ponto final. O,
15 indubitavelmente sim, e muito provavelmente assim, mas alguém que pensa bem
16 vai sempre ter na bacabuccus de sua mente que esse
17 certo aí está e é isto aí estão só em sua percepção. Por que?
18 Porque sim, Soferim Bebel, se for assim, (e trapeira
19 de futrico vai gritar do telhado não mais seguramente do que a escrita
20 na parede vai matizá-la na mente da gente que moteja na rua
21 principal) cada pessoa, lugar e coisa no caosmos de Alle
22 de algum modo conectado com a gorgoleicadada turkeria estava se movendo
23 e mudando toda parte do tempo: o tinteiro viajante
24 (possivelmente um pot) a lebre e a caneta-tinteiro tartaruga e papel, a continuamente
25 mais e menos mentes interenganadas dos anticollaboradores,
26 com o passar do tempo ele será flexionado variavelmente, pronunciado
27 distintamente, soletrado diferentemente, mutavelmente significando scriptsignos
28 vocáveis. Não, então me acuda Petault, isso não é uma ineficaz
29 desordem ajacintada de borrões e bosquejos e barras e bolas e aros
30 e contorções e anotações justapostas ligadas por arrancos de velocidade:
31 só parece com isso que só; e, claro, temos que ficar realmente
32 agradecidos que nessa hora deleitante de beronhas borbotando
33 temos até um escrito com tinta seca num pedaço de papel e tudo para mostrar
34 para nós mesmos, é rasgar ou folhear, (e somos deixamos sozinhos como
35 um pescador de almas quando deu com a língua no bote) depois de tudo isso
36 nós perdemos e pilhamos disso até as mais recônditas cunhagens da

p.119

1 earth and all it has gone through and by all means, after a good
 2 ground kiss to Terracussa and for wars luck our lefftoff's flung
 3 over our home homoplate, cling to it as with drowning hands,
 4 hoping against hope all the while that, by the light of philo-
 5 phosy, (and may she never folsage us!) things will begin to clear
 6 up a bit one way or another within the next quarrel of an hour
 7 and be hanged to them as ten to one they will too, please the pigs,
 8 as they ought to categorically, as, stricly between ourselves, there
 9 is a limit to all things so this will never do.

10 For, with that farmfrow's foul flair for that flayfell foxfeter,
 11 (the calamite's columitas calling for calamitous calamitance) who
 12 that scrutinising marvels at those indignant whiplooplashes; those
 13 so prudently bolted or blocked rounds; the touching reminiscence
 14 of an incompletet trail or dropped final; a round thousand whirli-
 15 gig glorioles, prefaced by (alas!) now illegible airy plume flights,
 16 all tiberiously ambiembellishing the initials majuscule of Ear-
 17 wicker: the meant to be baffling chrismon trilithon sign \sqcap , finally
 18 called after some his hes heciteny Hec, which, moved contra-
 19 watchwise, represents his title in sigla as the smaller Δ , fontly
 20 called following a certain change of state of grace of nature alp
 21 or delta, when single, stands for or tautologically stands beside
 22 the consort: (though for that matter, since we have heard from
 23 Cathay cyrcles how the hen is not mirely a tick or two after the
 24 first fifth fourth of the second eighth twelfth — siangchang
 25 hongkong sansheneul — but yirely the other and thirtieth of the
 26 ninth from the twentieth, our own vulgar 432 and 1132 irre-
 27 spectively, why not take the former for a village inn, the latter
 28 for an upsidown bridge, a multiplication marking for crossroads
 29 ahead, which you like pothook for the family gibbet, their old
 30 fourwheedler for the bucker's field, a tea anyway for a tryst
 31 someday, and his onesidemissing for an allblind alley leading to
 32 an Irish plot in the Champ de Mors, not?) the steady monologuy
 33 of the interiors; the pardonable confusion for which some blame
 34 the cudgel and more blame the soot but unthanks to which
 35 the pees with their caps awry are quite as often as not taken
 36 for kews with their tails in their or are quite as often as not

p.119

1 terra e tudo que ela passou e certamente, depois de um bom
 2 beichão na Terracussa e por infortúnio nossos rejeitos arremeçados
 3 em nossos home homoplate, agarre-se a isso como mãos que se afogam,
 4 esperando contra esperança o tempo todo que, à luz da filofosia,
 5 (e que ela nunca nos falsábia!) as coisas vão começar a clarear
 6 um pouco de um jeito ou de outro dentro da próxima quarela de hora
 7 e ser pendurada a elas como dez pra uma elas vão também, se tudo deserto,
 8 como elas categoricamente devem ser, como, cá entre nós, há
 9 um limite para todas as coisas então isso nunca vai bastar.
 10 Pois, com aquele faro fétido de frowzendeira por aquela foxfedor de felpaesfolada
 11 (a columita da calamita clamando por calamitosa calamitância) quem
 12 que escrutinando se admira daquelas indignadas chibatadas; aqueles arredondamentos
 13 tão prudentemente trancafiados ou bloqueados; a tocante reminiscência
 14 de uma pista incompleta ou um final descontinuado; em torno de mil rodopiantes
 15 auréolas, prefaciada por (ai de mim!) agora ilegível leve plumaemvoos,
 16 todas biberiosamente ambiembelezando as iniciais maiúsculas de
 17 Earwicker: o dito-cujo embasbacanete símbolo do cristograma trilito π , finalmente
 18 batizado em homenagem a algum his hes hesitação Hec, que, virado
 19 controrariamente, representa seu título em sigla como o menor Δ
 20 carinhosamente chamado seguindo certa mudança de estado de graça e natureza alp
 21 ou delta, quando sozinho, significa ou tautologicamente fica ao lado do
 22 consorte: (apesar de que pra essa questão, já que ficamos sabendo através dos círculos
 23 de Cathay como a galinha não é meramente um tick ou dois depois do
 24 primeiro quinto quarto do segundo oitavo dozeavos — siangchang
 25 hongkong siangchang — Mas anialmente o outro e trigésimo da
 26 nona do vigésimo, nosso próprio vulgar 432 e 1132 irrespectivamente,
 27 por que não tomar o primeiro por uma estalagem do interior, e o último
 28 por uma ponte de pontacabeça, uma marcação de multiplicação para cruzamentos
 29 à frente, o garrancho que quiser para a forquilha da família, sua antiga
 30 carroça pelo campo de picota, chá mesmo assim para um tryst
 31 algum diazin, e seu ladofaltoso por um becotodo sem saída que leva à
 32 à trama irlandesa no Campo de Mors, não? O estável monologuio
 33 dos interiores; a confusão perdoável pela qual alguns culpam
 34 o tacape e outros culpam a fuligem mas desgraças a qual
 35 os pêes com seus caps torcidos são quase sempre tomados
 36 por kês com seus cabinhos em suas orelhas são quase sempre

p.120

1 taken for pews with their tails in their mouths, thence your
 2 pristopher polombos, hence our Kat Kresbyterians; the curt
 3 witty wotty dashes never quite just right at the trim trite
 4 truth letter; the sudden spluttered petulance of some capItallised
 5 mIddle; a word as cunningly hidden in its maze of confused
 6 drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons: that ab-
 7 surdly bullsfooted bee declaring with an even plainer dummp-
 8 show than does the mute commoner with us how hard a thing it
 9 is to mpe mporn a gentlerman: and look at this prepronominal
 10 funferal, engraved and retouched and edgewiped and pudden-
 11 padded, very like a whale's egg farced with pemmican, as were it
 12 sentenced to be nuzzled over a full trillion times for ever and a
 13 night till his noddle sink or swim by that ideal reader suffering
 14 from an ideal insomnia: all those red raddled obeli cayennepep-
 15 percast over the text, calling unnecessary attention to errors,
 16 omissions, repetitions and misalignments: that (probably local or
 17 personal) variant maggers for the more generally accepted ma-
 18 jesty which is but a trifle and yet may quietly amuse: those super-
 19 ciliouslooking crisscrossed Greek ees awkwardlike perched there
 20 and here out of date like sick owls hawked back to Athens: and
 21 the geegees too, jesuistically formed at first but afterwards genu-
 22 flected agrgily toewards the occident: the Ostrogothic kako-
 23 graphy affected for certain phrases of Etruscan stabletalk and, in
 24 short, the learning betrayed at almost every line's end: the head-
 25 strength (at least eleven men of thirtytwo palfrycraft) revealed
 26 by a constant labour to make a ghimel pass through the eye of an
 27 iota: this, for instance, utterly unexpected sinistroyric return to
 28 one peculiar sore point in the past; those throne open doubleyou
 29 (of an early muddy terranean origin whether man chooses to
 30 damn them agglutinatively loo — too — blue — face — ache or
 31 illwoodawpeeohole or, kants koorts, topplefouls) seated with such
 32 floprightdown determination and reminding uus ineluctably of
 33 nature at her naturalest while that fretful fidget eff, the hornful
 34 digamma of your bornabarbar, rarely heard now save when falling
 35 from the unfashionable lipsus of some hetarosexual (used always
 36 in two boldfaced print types — one of them as wrongheaded as

p.120

1 tomados por puês com seus cabinhos em suas bocas, por isso seu
 2 pristóvão polombo, daí nosso Kat Kresbiteriano, os curtos
 3 traços argutos e hirsutos nunca tão exatamente ajustados na encurtada e consueta
 4 carta da verdade; a repentina crepitante petulância de algumas MalúscuLas
 5 no MeIo; uma palavra tão astuciosamente escondida em seu labirinto de confusos
 6 tecidos quanto um rato-camponês em um ninho de fitas coloridas: aquele
 7 absurdo boipebado bê declarando com uma pantomima ainda mais simples
 8 do que faz o mudo costumeiro conosco, como é um troço difícil
 9 mpe mporn um cavalheiro: e olha para este funferal prepronominal,
 10 gravado e retocado e arestapado e colchacochoado,
 11 muito como um ovo de baleia recheado com permmican, como também
 12 condenado a ficar encafuado para sempre por um total trilhão e uma
 13 noite até que sua cabeça afunde ou nade ao lado daquele leitor ideal sofrendo
 14 de uma insônia ideal: todos aqueles obeli vermelho-urucum espalhando
 15 pimenta-caiena sobre o texto, chamando atenção desnecessária para erros,
 16 omissões, repetições, desalinhamento: essa (provavelmete local ou
 17 pessoal) variante *magger* para a mais geralmente aceita majestade
 18 que é nada mais que uma tolice que ainda assim pode tranquilamente divertir: aqueles
 19 ees gregos cruzados parecendo supercílios desajeitadamente enfiçados acolá
 20 e aqui démodé como corujas doentes vendidas de volta para Atenas: e
 21 os geegees também, inicialmente jesuiticamente formados mas depois
 22 genuflexos agilmente em dedereção ao ocidente: a Ostrogótica
 23 cacografia afetada por certas frases da etrusca falaestável e, em
 24 suma, a aprendizagem traída em quase todo fim de linha: a cabeça-durice
 25 (pelo menos onze homens de trintaedois inuteratos) revelada
 26 por um constante labor para fazer uma gímel passar pelo olho de uma
 27 iota. Este, por exemplo, totalmente inesperado retorno sinistrogírico
 28 a um ponto doloroso particular no passado; aqueles doubleyous
 29 trono-abertos (de uma precoce origem muddy terrânia quer o homem escolha
 30 daná-los aglutinativamente loo — too — blue — face — ache ou
 31 illwoodawpeeohole ou, kants koorts, duablo) sentado com tal
 32 floprightdown determinação e lembrando-uus inelutantemente da
 33 natureza em seu mais natural enquanto o furioso e fastidioso eff, a chifruda
 34 dígama de seu bornabarba, raramente ouvida agora salvo quando caída
 35 do lipsus démodé de algum hetarossexual (usado sempre
 36 em dois tipos de impressão em negrito — Um deles tão casmurro quanto

p.121

1 his Claudian brother, is it worth while interrupting to say? —
 2 throughout the papyrus as the revise mark) stalks all over the
 3 page, broods **H** sensationseeking an idea, amid the verbiage,
 4 gaunt, stands dejectedly in the diapered window margin, with
 5 its basque of bayleaves all aflutter about its forksfrogs, paces
 6 with a frown, jerking to and fro, flinging phrases here, there, or
 7 returns inhibited, with some half-halted suggestion, **E**, dragging
 8 its shoestring; the curious warning sign before our protoparent's
 9 ipsissima verba (a very pure nondescript, by the way, sometimes
 10 a palmtailed otter, more often the arbutus fruitflowerleaf of the
 11 cainapple) which paleographers call a leak in the thatch or the
 12 aranman ingperwhis through the hole of his hat, indicating that the
 13 words which follow may be taken in any order desired, hole of
 14 Aran man the hat through the whispering his ho (here keen
 15 again and begin again to make soundsense and sensesound kin
 16 again); those haughtypitched disdotted aiches easily of the rariest
 17 inasdrill as most of the jaywalking eyes we do plough into halve,
 18 unconnected, principial, medial or final, always jims in the jam,
 19 sahib, as pipless as threadworms: the innocent exhibitionism of
 20 those frank yet capricious underlinings: that strange exotic serpen-
 21 tine, since so properly banished from our scripture, about as freak-
 22 wing a wetterhand now as to see a rightheaded ladywhite don a
 23 corkhorse, which, in its invincible insolence ever longer more and
 24 of more morosity, seems to uncoil spirally and swell lacertinelazily
 25 before our eyes under pressure of the writer's hand; the ungainly
 26 musicianlessness so painted in sculpting selfsounder ah ha as
 27 blackartful as a podatus and dumbfounder oh ho oaproariose as
 28 ten canons in skelterfugue: the studious omission of year number
 29 and era name from the date, the one and only time when our
 30 copyist seems at least to have grasped the beauty of restraint; the
 31 lubricitous conjugation of the last with the first: the gipsy mat-
 32 ing of a grand stylish gravedigging with secondbest buns (an in-
 33 terpolation: these munchables occur only in the Bootherbrowth
 34 family of MSS., Bb — Cod IV, Pap II, Brek XI, Lun III, Dinn
 35 XVII, Sup XXX, Fullup M D C X C: the scholiast has hungrily
 36 misheard a deadman's toller as a muffinbell): the four shortened

p.121

1 seu irmão Claudiano, vale à pena interromper pra dizê-lo? —
 2 por todo o papiro como as marcas de revisão) espreita por toda
 3 página, matutos **H** sensassondando uma ideia, em meio à verbiagem,
 4 franzino, fica desalentado na margem da janela ornamentada, com
 5 seu vasquim de louro todo revoltado em sua forqueta, pisa
 6 carrancudo, se sacudindo de um lado para o outro, jogando frases aqui, ali ou
 7 retorna inibido, com alguma sugestão meio interrompida, **E**, arrastando
 8 seus cadarços; o curioso sinal de advertência diante das *ipsissima verba* do
 9 nosso protopai (um nondescrito muito puro, por sinal, às vezes
 10 uma lontra palmarrabada, com mais frequência o arbutus frutaflofolha da
 11 maçã de Cain) que os paleógrafos chamam *uma goteira no palheiro*
 12 *ou um rrossusu de um aranês através do furaco de seu chapéu*, indicando que as
 13 palavras que seguem podem ser tomadas em qualquer ordem desejada, furaco de
 14 aranês o chapéu através do sussurro seu ó! (aqui carpide
 15 outra vez e comece outra vez a fazer som-sentido e sentido-som camaradas
 16 outra vez); os agás erguidos e distorcidos facilmente dos mais raros
 17 na engraçadez como a maioria dos olhos que atravessam desatentos toramos em bandas
 18 desconcetados, principal, medial ou final, sempre jims no jam,
 19 sahib, tão sem carochão como oxirus: o inocente exibicionismo
 20 daqueles francos e caprichosos sublinhados: aquela estranha e exótica
 21 serpentina, já propriamente banida de nossas escrituras, quase tão ventíloca
 22 como um cava-vento ver uma senhorinha direitosa num
 23 cavalo de pau, a qual, em sua invencível insolência, cada vez mais e com
 24 mais morosidade, parecia desenrolar-se em espiral e intumescer-se lagartísticamente
 25 diante de nossos olhos sob a pressão da mão do escritor; a desajeitada
 26 desmusicalidade pintada em escultórica autossoante ah ha tão
 27 bruxolicamente como um *podatus* e surdossonante oh ho aogazarrento como
 28 dez canhões fugazes: a estudiosa omissão do número do ano
 29 e nome da era da data, a primeira e última vez que nosso
 30 copista pareceu pelo menos ter compreendido a beleza do comedimento; a
 31 escorregadia conjugação da última com a primeira: a parceria cigana
 32 de um grande e estiloso cavucar com os bocadillos de segunda categoria (uma
 33 interpolação: esses mastigáveis ocorrem somente na família
 34 Pãoamantegado do MSS.,Bb — Cod IV, Pap II, Brek XI, Lun III, Dinn
 35 XVII, Sup XXX, pleno: M D C X C: o escoliasta a vida a mente confundiu
 36 o sino do padeiro com o sineta do boleiro): os quatro

p.122

1 ampersands under which we can glympse at and feel for ourselves
 2 across all those rushyears the warm soft short pants of the quick-
 3 scribbler: the vocative lapse from which it begins and the accu-
 4 sative hole in which it ends itself; the aphasia of that heroic agony
 5 of recalling a once loved number leading slip by slipper to a
 6 general amnesia of misnomerling one's own: next those ars, rrrr!
 7 those ars all bellical, the highpriest's hieroglyph of kettletom and
 8 oddsbones, wrasted redhandedly from our hallowed rubric prayer
 9 for truce with booty, O'Remus pro Romulo, and rudely from the
 10 fane's pinnacle tossed down by porter to within an aim's ace of
 11 their quatrain of rubyjets among Those Who arse without the
 12 Temple nor since Roe's Distillery burn'd have quaff'd Night's
 13 firefill'd Cup But jig jog jug as Day the Dicebox Throws, whang,
 14 loyal six I lead, out wi'yer heart's bluid, blast ye, and there she's
 15 for you, sir, whang her, the fine ooman, rouge to her lobster
 16 locks, the rossy, whang, God and O'Mara has it with his ruddy
 17 old Villain Rufus, wait, whang, God and you're another he
 18 hasn't for there's my spoil five of spuds's trumps, whang, whack
 19 on his pigsking's Kisser for him, K.M. O'Mara where are you?;
 20 then (coming over to the left aisle corner down) the cruciform
 21 postscript from which three basia or shorter and smaller oscula
 22 have been overcarefully scraped away, plainly inspiring the tene-
 23 brous Tunc page of the Book of Kells (and then it need not be
 24 lost sight of that there are exactly three squads of candidates for
 25 the crucian rose awaiting their turn in the marginal panels of
 26 Columkiller, chugged in their three ballotboxes, then set apart for
 27 such hanging committees, where two was enough for anyone,
 28 starting with old Matthew himself, as he with great distinction
 29 said then just as since then people speaking have fallen into the
 30 custom, when speaking to a person, of saying two is company
 31 when the third person is the person darkly spoken of, and then
 32 that last labiolingual basium might be read as a suavium if who-
 33 ever the embracer then was wrote with a tongue in his (or per-
 34 haps her) cheek as the case may have been then) and the fatal
 35 droopadwindle slope of the blamed scrawl, a sure sign of imper-
 36 fectible moral blindness; the toomuchness, the fartoomanyness

p.122

1 ampersands encurtados sob o qual podemos bisolhar e lamentar por nós mesmos
 2 por todos os apressados anos que as calças curtas macias e quentinhas do
 3 ágil-escriba: o lapso vocativo no qual começa e o fosso
 4 acusativo no qual se finda; a afasia da heroica agonia
 5 de recordar ao número amado levando de tropico a tropeço à
 6 uma amnesia geral ao deixar de se nomear: próximos desses erres, rrrr!
 7 Esses erres todos bélicos, o hieróglifo do sumo sacerdote de kettletom e
 8 tongadamironga, arrancados caboca na botija da nossa oração da santificada rubrica
 9 para trégua com butim, *O'Remus pro Romulo*, e rudemente do pináculo
 10 do templo atirado por porter para dentro do alvo do especialista
 11 do quarteto de rubyjetos entre Aqueles Que estão sem o
 12 Templo desde que a incinerada Destilaria de Roe tragou dum Gorpe na
 13 incendiada Noite Mas gingando a Jarra como Dia na Caixa de dados lançados, banguê,
 14 leal seis eu lidero, sem o sangue do meu coração, se exploda, e lá está ela
 15 para você, senhor, banguê nela, a refinada ooman, rouge para as madeixas
 16 da lagosta, a rossy, banguê, Deus e O'Mara tem isso com o rosado
 17 e velho Villain Rufus, espera, banguê, Nossa e você é outro que ele
 18 não tem pois tem meu spoil five do meu trunfo de espadas, banguê, bata
 19 na Boca desse beijo de porco por ele, K.M. O'Mara onde você está?;
 20 então (vindo para a ala esquerda no canto de baixo) o cruciforme
 21 poscrito do qual três *basia* ou *oscula* mais curtos e menores
 22 foram cuidadosamente arrancados fora, inspirando claramente a tenebrosa
 23 página *tunc* do Livro de Kells (e então não há de se perder
 24 de vista que existem exatamente três esquadrões de candidatos para
 25 a rosa cruzada esperando sua vez nos painéis marginais de
 26 Columkiller, jogado em suas três urnas, depois separado para os
 27 tais comitês suspensos, onde dois eram suficientes para qualquer um,
 28 começando com o velho Matthew, como ele com grande distinção
 29 disse então, assim como desde então as pessoas que falam já tem o
 30 costume, ao falar com uma pessoa, de dizer que duas é companhia
 31 enquanto que a terceira pessoa é aquela da qual maldosamente se fala, e então
 32 aquele último *basium* labiolingual pode ser lido como um *suaviam* se quem
 33 quer que seja o abraçador foi escrito com uma língua na bochecha dele (ou
 34 talvez dela) como pode ter sido caso na época) e o fatal
 35 pendefiante declive do culpável garrancho, um verdadeiro sinal de imperfectível
 36 cegueira moral; a muitosidade, a muitíssimosidade

p.123

1 of all those fourlegged ems: and why spell dear god with a big
 2 thick dhee (why, O why, O why?): the cut and dry aks and wise
 3 form of the semifinal; and, eighteenthly or twentyfourthly, but
 4 at least, thank Maurice, lastly when all is zed and done, the pene-
 5 lopean patience of its last paraphe, a colophon of no fewer than
 6 seven hundred and thirtytwo strokes tailed by a leaping lasso —
 7 who thus at all this marvelling but will press on hotly to see the
 8 vaulting feminine libido of those interbranching ogham sex up-
 9 andinsweeps sternly controlled and easily repersuaded by the
 10 uniform matteroffactness of a meandering male fist?

11 Duff-Muggli, who now may be quoted by very kind arrange-
 12 ment (his dectroscoophonious photosensation under supersonic
 13 light control may be logged for by our none too distant futures
 14 as soon astone values can be turned out from Chromophilomos,
 15 Limited at a millicentime the microamp), first called this kind of
 16 paddygoeasy partnership the ulykkhean or tetrachiric or quad-
 17 rumane or ducks and drakes or debts and dishes perplex (v. Some
 18 Forestallings over that Studium of Sexophonologicistic Schizophre-
 19 nesis, vol. xxiv, pp. 2-555) after the wellinformed observation,
 20 made miles apart from the Master by Tung-Toyd (cf. Later
 21 Frustrations amengst the Neomugglian Teachings abaft the Semi-
 22 unconscience, passim) that in the case of the littleknown periplic
 23 bestteller popularly associated with the names of the wretched
 24 mariner (trianforan deffwedoff our plumsucked pattern shape-
 25 keeper) a Punic admiralty report, From MacPerson's Oshean
 26 Round By the Tides of Jason's Cruise, had been cleverly capsized
 27 and saucily republished as a dodecanesian baedeker of the every-
 28 tale-a-treat-in-itself variety which could hope satisfactorily to
 29 tickle me gander as game as your goose.

30 The unmistakened identity of the persons in the Tiberiast du-
 31 plex came to light in the most devious of ways. The original
 32 document was in what is known as Hanno O'Nonhanno's un-
 33 brookable script, that is to say, it showed no signs of punctua-
 34 tion of any sort. Yet on holding the verso against a lit rush this
 35 new book of Morses responded most remarkably to the silent
 36 query of our world's oldest light and its recto let out the piquant

p.123

1 de todos aqueles emes de quadro pernas:e por que soletrar santo deus com um grande e
 2 grosso dê (why, O why, O why?): os definitivos xises e a discreta
 3 forma da semifinal;e, décimoitavamente ou vigésimaquartamente, mas
 4 pelo menos, obrigado Maurice, finalmente, quando não há mais o que fá zê, a
 5 penelopeana paciência de seu últmo floreio, um colofão de não menos que
 6 setecentas e trinta e duas pinceladas puxadas pela cauda por um saltitante laço —
 7 quem diante de toda essa maravilha não pressionaria ardentemente para ver
 8 o volteio da libido feminina daqueles interramificados ogham sensual e em
 9 movimentos firmemente controlados e facilmente repersuadido pela
 10 uniforme facturalidade de um meandrante punho masculino?
 11 Duff-Muggli, que agora deve ser citado por um arranjo muito airoso
 12 (sua fotossensibilidade dectroescofônica sob o controle de luz
 13 supersônica pode ser perquirida por nossos futuros nada distantes
 14 assim que os valores do tom possam ser retirados dos cromofilomos,
 15 Limitado em um milicêntimo de microampère), primeiro chamou esse tipo de
 16 parceria de paddygoeasy o ulykkheano ou tetrachiricos ou quadrumane
 17 ou desdeixado ou perplexo de debts e dishes (v. Alguns
 18 *prolegômenos sobre aquele Studium da esquizofrenia sexofonológica,*
 19 *vol. xxiv, pp. 2-555*) depois da bem informada observação
 20 feita a milhas de distância do Mestre por Tung-Toyd (cf. *Futuras*
 21 *Frustrações ameios os Ensinamentos Neomugglianos por trás da Semi-*
 22 *inconsciência, passim*) esse é o caso do pouco conhecido períplico
 23 bestteller popularmente associado aos nomes do miserável
 24 marinheiro (trianforam deffwedoff nosso plastro do padrão
 25 deishakifica) um relatório do almirantado Púnico, *De Oshean*
 26 *de MacPerson Contornado pelas Marés de Jason's Cruise*, que foi sabiamente
 27 soçobrado e safadamente republicado como um baedeker dodecanesiano do tipo
 28 cada-conto-aumenta-um-ponto que poderia satisfatoriamente
 29 almejar aticar meu ganso tão prestes como sua gansa.
 30 A inconfundível identidade das pessoas no duplex tiberiano
 31 veio à luz das mais tortusosa das maneiras. O documento
 32 original estava no que é conhecido como o escrito riosistente de
 33 Hanno O'Nonhanno, isto é, não mostrava nenhum sinal de pontuação
 34 de nenhum tipo. Mas ao segurar o verso contra a um junco aceso este
 35 novo livro de Morses respondeu bastante bem à busca silente
 36 da luz mais antiga de nosso mundo e seu recto deixou de fora o picante

p.124

1 fact that it was but pierced butnot punctured (in the university
 2 sense of the term) by numerous stabs and foliated gashes made
 3 by a pronged instrument. These paper wounds, four in type,
 4 were gradually and correctly understood to mean stop, please
 5 stop, do please stop, and O do please stop respectively, and
 6 following up their one true clue, the circumflexuous wall of a
 7 singleminded men's asylum, accentuated by bi tso fb rok engl
 8 a ssan dspl itch ina, — Yard inquiries pointed out → that they
 9 ad bîn "provoked" ay ^ fork, of à grave Brofèsor; àth é's Brèak
 10 — fast — table; ; acùtely profèššionally piquèd, to = introducere a
 11 notion of time [ùpon à plane (?) sù ' ' fâç'e'] by pùnt! ingh oles
 12 (sic) in iSpace?! Deeply religious by nature and position, and
 13 warmly attached to Thee, and smearbread and better and Him
 14 and newlaidills, it was rightly suspected that such ire could not
 15 have been visited by him Brotfressor Prenderguest even under-
 16 wittingly, upon the ancestral pneuma of one whom, with rheuma,
 17 he venerated shamelessly at least once a week at Cockspur Com-
 18 mon as his apple in his eye and her first boys' best friend and,
 19 though plain English for a married lady misled heaps by the way,
 20 yet when some peerer or peeress detected that the fourleaved
 21 shamrock or quadrifoil jab was more recurrent wherever the
 22 script was clear and the term terse and that these two were the
 23 selfsame spots naturally selected for her perforations by Dame
 24 Partlet on her dungheap, thinkers all put grown in waterung-
 25 spillfull Pratiland only and a playful fowl and musical me and
 26 not you in any case, two and two together, and, with a swarm
 27 of bisses honeyhunting after, a sigh for shyme (O, the petty-
 28 bonny rouge!) separated modest mouths. So be it. And it was.
 29 The lettermaking of the explots of Fjorgn Camhelsson when he
 30 was in the Kvinnes country with Soldru's men. With acknow-
 31 ledgment of our fervour of the first instant he remains years most
 32 fainfully. For postscrap see spoils. Though not yet had the sailor
 33 sipped that sup nor the humphar foamed to the fill. And fox and
 34 geese still kept the peace around L'Auberge du Père Adam.
 35 Small need after that, old Jeromesolem, old Huffsuff, old
 36 Andycox, old Olecasandrum, for quizzing your weekenders come

p.124

1 fato de que foi perfurada mas não pontuada (no sentido universitário
 2 do termo) por numerosas facadas ou cortes folheados feitos
 3 por um pontudo instrumento. Estas feridas no papel, de quatro tipos,
 4 foram gradativamente e corretamente entendidas como pare, por favor
 5 pare, queira parar, faça o grande favor de parar respectivamente, e
 6 seguindo essa sua única e verdadeira dica, a parede circunflexa do
 7 asilo dos homens sinceros, acentuado por ped aç osd evid roq uebr
 8 ad oep orc el anar ach ada, — Inquéritos quintáicos apontaram → que
 9 eles fôro “provocados” ay ^ forçado, de um grave Brofêssor; ná s’ua Mêsade
 10 — Cafêda—Manhã; ; comacüidade profêssionalmente *piquéd*, para = introduzir
 11 uma noção de tempo [por uma plana (?) sù’’pèrfiçi ‘e’] por púnc! ação inburacos
 12 (sic) em iSpaços?! Profundamente religioso por natureza e posição, e
 13 calorosamente afeiçoado ao xá, e chimia no pão com mentega e Him
 14 e ovos recém-postos, com razão houve a suspeita de que tal ira não poderia
 15 ter sido revidada por ele Brotfressor Prendergwest mesmo
 16 abobadamente, sob a pneuma ancestral de alguém a quem, com reuma,
 17 ele venerava desavergonhadamente pelo menos uma vez por semana no Cockspur
 18 Common como a menina de seus olhos e o primeiro melhor amigo de seus meninos e,
 19 embora o inglês simples para uma senhora casada enganasse aos montes por aí
 20 ainda assim quando algum espiador ou expiadora detectou que o trevo
 21 de quatro folhas ou o jab quadrifolha era mais recorrente sempre que a
 22 escrita estava clara e o termo terso e que aqueles dois fossem os
 23 exatos pontos naturalmente selecionados para as perfurações de Dame
 24 Partlet em seu monturo, os pensadores todos crescidos em aguadada
 25 Pratilândia apenas e uma ave brincalhona e eu musical
 26 e não você em todo caso, dois e dois unidos, e, com um enxame de
 27 bisses na demanda do mel, um suspiro de veshame (O, o pequeno
 28 boné rouge!) separou modestas bocas. Então que seja. E assim foi.
 29 A feitura da carta dos explots Fjorgn Camhelsson quando ele
 30 estava nas Kvinnes com homens de Soldru. Com reconhecimento
 31 da nossa paixão do primeiro instante ele permanece anos com os melhores
 32 cumprimentos. Para Postscrap ver espólio. Embora o marinheiro ainda não tenha
 33 sorvido aquela sopa nem o camfonês auferido fartura. E fox e
 34 geese ainda não metem o nariz no Auberge du Pére Adam.
 35 Carece pouco depois disso. Velho Jeromesolem, velho
 36 Huffsnuuff, velho Andycox, velho Olecasandrum, para caçar dos gandaieiros venha

p.125

1 to the R.Q. with: shoots off in a hiss, muddles up in a mussmass
2 and his whole's a dismantled noondrunkard's son. Howbeit we
3 heard not a son of sons to leave by him to oceanic society in his
4 old man without a thing in his ignorance, Tulko MacHooley.
5 And it was thus he was at every time, that son, and the other
6 time, the day was in it and after the morrow Diremood is the
7 name is on the writing chap of the psalter, the juxtajunctor of a
8 dearmate and he passing out of one desire into its fellow. The
9 daughters are after going and loojing for him, Torba's nice-
10 lookers of the fair neck. Wanted for millinary servance to
11 elderly's person by the Totty Askinses. Formelly confounded
12 with amother. Maybe growing a moustache, did you say, with
13 an adorable look of amuzement? And uses noclass billiardhalls
14 with an upandown ladder? Not Hans the Curier though had he
15 had have only had some little laughings and some less of cheeks
16 and were he not so warried by his bulb of persecussion he could
17 have, ay, and would have, as true as Essex bridge. And not Go-
18 pheph go gossip, I declare to man! Noe! To all's much relief
19 one's half hypothesis of that jabberjaw ape amok the showering
20 jestnuts of Bruisanose was hotly dropped and his room taken up
21 by that odious and still today insufficiently malestimated note-
22 snatcher (kak, pfooi, bosh and fiety, much earny, Gus, poteen?
23 Sez you!) Shem the Penman.

p.125

1 para R.Q. com: desembestes num sibilo, mesclas na mixórdia
2 e todo ele é um filho desmantelado de noé encarca-o-pé. Todavia não
3 ouvimos falar do filho dos filhos partir por si para a sociedade oceânica e sua
4 ancianidade sem nada em sua ignorância, Tulko MacHooley.
5 era assim que ele era toda vez, aquele filho, noutra vez,
6 o dia estava nele e depois da manhã Diremood é o
7 nome está no chapa escritor do salmo, juxtajunção de um
8 dearmate e ele esmorecendo de um desejo ao seu próximo. As
9 filhas vão com frequência a procura dele, os bons expectadores do
10 belo pescoço de Torba. Procurado para servência milenar à
11 pessoa da velhice pela Totty Askinses. Formalmente confundida
12 amae. Talvez criando um bigode, tu disse, com
13 uma adorável cara de entreticimento? E usa crassos salões de bilhar
14 com escada pra lá e pra cá? Não Hans o Curier apesar de ter
15 tido tivesse apenas tido uma pequena diversão e um pouco menos de cara de pau
16 e se não tivesse tão variado pelo bocado de perseguições que ele poderia
17 passar, sim, e passaria, tão certo quanto a ponte de Essex. E
18 não Vô fofocar, eu declaro pra quem quiser! Noé! Para o alívio de todos
19 uma meia hipótese daquele símio boquirroto aluado das floriadas
20 gracejeiras de Bruisanose foi raivosamente abandonado e seu quarto tomado
21 por aquele odioso e ainda hoje insuficientemente malestimado raptor
22 de notas (kak, pfooi, bobagem e fiasco, muito chistosco, Gus, poitín?
23 Diz tu) Shem o Plumitivo.

5.2. A PICOTA FAZ PICOTES NO PAPEL: COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

A tradução do quinto capítulo de *Finnegans Wake* que trazemos nessa tese – uma pequena porção do livro, se considerarmos que vinte e duas páginas pode não parecer muito diante das seiscentas e vinte e oito que compõem a obra – demandou muitas horas de trabalho e pesquisa. A tradução de oito a dez linhas era a média de um dia inteiro de trabalho. Vale lembrar que se passaram dezessete anos desde o início da escrita de *Finnegans Wake* até a publicação da versão integral da obra. Para ser possível uma visualização temporal menos abstrata, trazemos alguns dos números apresentados por Patrick O’Neill em seu livro *Trilingual Joyce: The Ana Livia Variations*, publicado em 2018, no qual o autor escreve não só sobre o número de horas necessárias para a composição de um capítulo, nesse caso específico o capítulo 1.8, como também as horas gastas por Joyce e sua equipe quando decidiram realizar a tradução do mesmo capítulo para o francês e o italiano.

O’Neill comenta que Joyce afirmou ter gastado mil e seiscentas horas para escrever as vinte páginas que compõem o capítulo. Quando decidiu ter o capítulo traduzido para o francês e o italiano, o processo de tradução também tomou bastante tempo. De acordo com O’Neill, para completar a tradução de apenas sete páginas para o francês, Joyce e sua equipe de colaboradores gastaram mais de cinquenta horas, distribuídas em dezessete reuniões de três horas cada. Para a tradução do texto ao italiano, foram necessárias vinte e quatro reuniões para distribuir as aproximadas cinquenta horas de tradução. Arriscaríamos dizer que para realizar a tradução do quinto capítulo de *Finnegans Wake* para essa tese, gastamos aproximadamente a mesma quantidade de tempo que Joyce precisou para escrever o oitavo capítulo. Diante de tantas horas de pesquisa e de muito malabarismo para tentar recriar alguns efeitos que são característicos da escrita de Joyce em *Finnegans Wake*, seria inviável comentar sobre todas as passagens que consideramos que deveriam ser comentadas nesta seção. Por isso, embora o foco dos comentários de tradução seja as palavras epifanizadas, em suas diferentes categorias ou grupos, faremos uma seleção um tanto restrita, caso contrário, a seção de comentários se tornaria demasiadamente extensa.

Ao logo da leitura e tradução do capítulo selecionado, percebemos que os artifícios linguísticos utilizados por Joyce são dos mais diversos, por esse motivo, embora todas as palavras analisadas nessa seção pertençam ao que chamamos de palavras epifanizadas, elas diferem sensivelmente no que se refere ao seu modo de elaboração. Assim, resolvemos criar algumas categorias para facilitar o entendimento das diferentes formas de manipulação linguística de que Joyce faz uso em *Finnegans Wake*.

A primeira seção de comentários se concentrará no que chamamos de primeiro grupo ou primeira categoria das palavras epifanizadas, isto é, aquelas que são dicionarizadas, mas não cumprem apenas sua função semântica na frase, cumprem principalmente uma função sonora. Um ouvido atento ao “*soundsense*” (FW 121.15), mencionado por Joyce nesse mesmo capítulo, é imprescindível para se perceber os múltiplos sentidos de determinadas palavras.

As palavras selecionadas para o segundo grupo, diferente das primeiras, não são dicionarizadas. No entanto, não são simplesmente neologismos aleatórios, mas sim um trabalho de reconfiguração de palavras existentes, aumentando suas possibilidades de significação. Como já mencionamos, não se trata apenas do que já conhecemos como palavra-valise, pois o trabalho de manipulação não é feito apenas com palavras de um mesmo idioma. No grupo de palavras apresentados a seguir, assim como em toda a obra, o sentido sonoro é indispensável.

5.2.1. Palavras epifanizadas do primeiro grupo: palavras dicionarizadas com sentido sonoro

Nesta subseção direcionaremos os comentários de tradução para uma seleção de palavras que, apesar de dicionarizadas, não trazem apenas os significados atribuídos a elas pelos dicionários. Embora as diversas possibilidades de sentido ou interpretação não se excluam, é interessante notar que uma tradução “ao pé da letra” de algumas dessas palavras faria com que sua ambiguidade fosse perdida. Vejamos alguns exemplos desse tipo de ocorrência.

O capítulo 1.5 inicia-se de maneira a lembrar a oração do Pai Nosso, mas em vez de começar com “em nome do Pai”, ela começa invocando ALP e, ao mesmo tempo, faz alusão às palavras iniciais de quase todos os suras do Alcorão: “In the name of Allah, the Merciful, the Compassionate”¹⁰⁶. Joyce brinca com todas as palavras e a primeira que gostaríamos de apresentar como uma palavra epifanizada que espera uma leitura atenta para se revelar é “*uneven*”, que poderia ser traduzida como “irregular”, “não plano”, “assimétrico”, etc., mas no contexto da referência à oração “as it is uneven!” (FW 104. 1-3) é claramente uma aproximação de *as it is in heaven*, presente no Pai Nosso. Assim, consideramos que o mais apropriado seria buscar uma tradução que se aproximasse dessa referência. Como em

¹⁰⁶ Todas as referências mencionadas aqui podem ser verificadas online nos seguintes sites: <http://www.fweet.org/> e <http://www.finwake.com/>. Ou ainda consultadas em MCHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

português esse trecho da oração é “como no céu”, optamos por traduzir “uneven” para “nascéu” com a intenção de que, uma vez pronunciada em voz alta, o som da palavra remeta a “no céu”, como na oração. Assim, no contexto da referência à oração, o trecho foi traduzindo da seguinte forma: “Em nome de Annah a Allmisericordiosa, a Eviterna, Provedora de Plurabilidades, alabada seja sua véspera, venha a nós o seu canto, seu rio corra à vontade, sem cabeceira como nascéu!”. Algumas frases ou palavras do trecho são as mesmas usadas na oração, assim, acreditamos que a referência foi mantida.

Na página seguinte (FW 105. 22) selecionamos a palavra *January*, janeiro em português, que traz a alusão, entre outras coisas, ao famoso incidente envolvendo Buckley¹⁰⁷ e um general russo. A referência a esse episódio está por toda obra, mas o acontecimento é contado em detalhes entre as páginas 338 e 355. Como Adaline Glasheen comenta em *Third census of Finnegans Wake* (1977), Joyce ficou sabendo dessa história através do seu pai, John Joyce, e achou que esse tipo de humor escatológico representava bem o típico humor irlandês.

Como toda a frase que antecede a palavra “*January*” – “*How the Buckling Shut at Rush in January*” (FW 105. 21-22) – traz outras palavras que aludem ao mesmo episódio, a referência é relativamente visível. No entanto, realizar a tradução esperando manter a mesma referência tornou-se um grande desafio. A palavra “*Buckling*” pode se referir ao filhote macho de algumas espécies de animais com chifre, como veados e antílopes, ou ainda a palavra “*Bückling*”, em alemão, que significa arenque (uma espécie de peixe). Para tentar manter a referência a Buckley, o soldado irlandês, optamos por traduzir essa palavra por Bacurim, que embora seja um regionalismo, traz a referência a filhote, mesmo sendo um filhote do porco e não de um animal com chifres. Além disso, a palavra pode ser usada para se referir ainda a uma criança levada. Sobre a palavra “*shut*” (fechar), que claramente brinca com a palavra “*shot*”, o verbo *shoot* (atirar) no passado simples, tentamos encontrar uma tradução que desse conta dessa ambiguidade, por isso optamos por traduzir “*shut*” por “chumbou”, verbo que traz tanto o sentido de atirar com arma de fogo, quanto o de fechar hermeticamente. Já para a tradução de “*Rush*”, que alude ao gentílico *Russian* (russo) e à uma cidadezinha no condado de Fingal, na Irlanda, optamos por uma referência mais radical na tentativa de manter a alusão sonora. Assim, traduzimos “*Rush*” por Rusga, palavra que

¹⁰⁷ Buckley foi um soldado irlandês na Guerra da Criméia que apontou uma arma para um general russo, mas quando observou suas esplêndidas dragonas e decorações, não conseguiu atirar. Depois de um momento, lembrou-se de seu dever e levantou o rifle novamente, mas nesse momento o general baixou a calça para defecar. A visão de seu inimigo em uma situação tão indefesa e humana era demais para Buckley, que novamente abaixou a arma. Mas quando o general se preparou para terminar o serviço com uma turfa, Buckley perdeu todo o respeito por ele e atirou. Joyce transformou a turfa em algo irlandês e a limpeza em “outro insulto à Irlanda” (GLASHEEN, 1977, p. 42, tradução nossa).

faz referência a um movimento de revolta que aconteceu no período Regencial brasileiro; a inicial maiúscula reforça ainda mais a referência, além da mesma palavra trazer a acepção mais comum que seria um sinônimo de briga, desentendimento, etc.

Já a palavra “*January*” que, colocada junto da palavra “*Rush*”, alude à palavra general, optamos por traduzir como “Janeiral”, transformando o substantivo em um adjetivo que modifica a palavra Rusga, como se a revolta tivesse ocorrido em janeiro, no intuito de fazer com que a palavra ficasse mais próxima do som da palavra general. Como as palavras dicionarizadas parecem ter um sentido secundário, nos concentramos no sentido sonoro que tem a intenção de fazer mais uma vez menção ao caso do general russo. Assim, a tradução proposta para a frase foi a seguinte: “Como o Bacurim Chumbou na Rusga Janeiral”. Outra opção, ainda mais próxima do texto fonte, seria traduzir da seguinte forma: “Como o Bacurim Chumbou na Rusga em Janeiro”, mas a referência ao incidente pareceria ainda mais distante.

Outra palavra dicionarizada que ocorre pelo menos cinco vezes no capítulo 1.5. é o pronome do inglês arcaico “*thee*”, que equivale a “você” na função de objeto. No entanto, a ocorrência do pronome quase sempre alude a “*tea*” (chá). Vejamos algumas ocorrências: “*He Gave me a Thou so I serve Him with Thee*” (FW 106. 01) brinca com o pronome do caso nominativo da segunda pessoa do singular em inglês, *thou*, e o *thee*, que traz consigo a referência a *tea* (chá), inclusive essa referência é reforçada pelo emprego do verbo *to serve* (servir) antes da palavra *Thee*. Em nossa proposta de tradução, optamos por manter a referência ao pronome e ao mesmo tempo a pronúncia da palavra chá em inglês, /ti:/. A frase completa foi traduzida da seguinte forma: “Ele me Veio com um Tu então Eu lhe Sirvo um Ti” (FW 106. 01).

Na terceira ocorrência da palavra “*thee*”, dessa vez grafada com a inicial minúscula – “*when oft as the souffsouff blows her peaties up and a claypot wet for thee*” (FW 117. 18) – a palavra “*thee*” carrega as mesmas ambiguidades anteriores. Poderíamos tentar manter a opção de traduzir como ti, pensando no pronome e na pronúncia de “*tea*” em inglês, mas temos a opção de brincar com a palavra chá em português. Assim, dessa vez, optamos por traduzir “*thee*” por xá, título dos monarcas da Pérsia e do Alfganistão. O problema dessa escolha é que a conotação sexual da frase parece ficar ainda mais evidente do que no texto original. Segundo a explicação trazida pelas duas páginas de referência que estamos utilizando, na variante anglo-irlandesa ou inglês hibernico, “*the tea is wet: the tea is ready*” é um eufemismo para se referir a uma relação sexual. Assim, a frase constrói uma imagem do vento soprando a turfa/anágoas (ao grafar *peat* (turfa) como *peaties*, a alusão a *petticoat* (anáguas) é imediata). Inicialmente pensamos em traduzir “*peaties*” como tuturfas, na

tentativa de trazer as duas referências ao mesmo tempo, no entanto, como a palavra *tutu*¹⁰⁸ possui diversos significados, inclusive Joyce utiliza a palavra *tutus* (113. 08-09) duas vezes nesse capítulo, a ambiguidade é mantida com diversas outras referências. Ainda na mesma frase, gostaríamos de comentar a escolha de tradução para a palavra “*claypot*”, que, apesar de não parecer tão ambígua, pode ser traduzida de forma que signifique literalmente “pote de barro” e ainda traga a referência ao chá. Assim, optamos por traduzir a palavra *claypot* por *moringa*¹⁰⁹.

Apesar da palavra escolhida para o comentário de tradução ter sido “*thee*”, é inevitável não falar das escolhas tradutórias que antecedem ou precedem a palavra em destaque. A frase citada acima foi traduzida, então, da seguinte forma: “com a mesma frequência que o souffsouff sopra seu tutu pra cima e uma moringa está molhada pro xá” (FW 117. 18).

O quinto capítulo, que já argumentamos que é sobre o próprio processo de escrita do *Wake* e seu jogo constante com a possibilidade de diversos significados, brinca também com as letras do alfabeto e as coloca dentro do jogo da ambiguidade. Temos trechos como, “*the pees with their caps awry are quite as often as not taken for kews with their tails in their or are quite as often as not taken for pews with their tails in their mouths*” (FW, 119, 35-36), que toma as letras como objetos animados. Passamos por todas as letras do alfabeto, até chegar na letra *zê*, que gostaríamos de incluir nesta seção de comentários. Assim, na frase: “*...when all is zed and done*” (FW 123. 4), embora a palavra “*zed*” esteja grafada como o nome da letra, a brincadeira está na ambiguidade com a palavra “*said*” da expressão “*When all is said and done*”. Para tentar manter a ambiguidade com a expressão e com a referência a letra do alfabeto, optamos por traduzir a frase da seguinte forma: “quando não há mais o que fá *zê*”, já que o nome da letra foi conservado e foi possível manter um pouco do sentido da expressão.

Na última página do capítulo também temos diversas ocorrências desse tipo. Gostaríamos de comentar primeiro a escolha tradutória para a palavra “*amok*”, na linha

¹⁰⁸ Essa palavra possui as seguintes entradas: *Tutu*¹ Saia, geralmente de tule ou material afim, usada pelas bailarinas de balé clássico. *Tutu*² (quimbundo *quitutu*) 1. [Brasil] Ente imaginário com que se mete medo às crianças. = Papão 2. Chefê local; pessoa muito influente. 3. Iguaria de feijão, farinha de mandioca ou de milho. *Tutu*³ 1. [Portugal, Informal] Nádegas, geralmente de criança. 2. [Brasil, Informal] Dinheiro. In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008 2013, <https://dicionario.priberam.org/tutu> [consultado em 12-12-2019].

¹⁰⁹ *Moringa*¹ design. comum às árvores do gên. *Moringa*, da fam. das moringáceas, que reúne 12 spp., com folhas bipenadas ou tripenadas, flores hermafroditas, pentâmeras, com hipanto cupular, em panículas ou tirso axilares, e cápsulas lenhosas e loculicidas [Nativas de regiões semiáridas da África à Ásia, algumas armazenam água no tronco, e as sementes são us. na purificação da água e para extração do óleo aromático chamado *bem*.]. *Moringa*². Vaso de barro bojudo e de gargalo estreito usado para acondicionar e conservar fresca a água; bilha de barro para água fresca potável.

dezenove. Ela aparece no seguinte contexto: “*To all's much relief one's half hypothesis of that jabberjaw ape amok the showering jestnuts*” (FW, 125. 18-20). A tradução da palavra “*amok*” para o português, então, pode ser, segundo os dicionários, algo próximo de “fúria assassina”, “desejo de matar a todos”, ou “loucura”. No entanto, uma leitura em voz alta nos faz perceber a alusão à palavra “*among*” (entre, no meio de). Entre os diversos níveis de compreensão possíveis dessa passagem, teríamos algo próximo de um macaco falando bobagem entre as castanheiras floridas. Assim, a palavra *amok* não cumpre apenas sua função semântica, portanto, não poderia ser traduzida literalmente. Diante da necessidade de encontrar algo que funcionasse como uma preposição e, ao mesmo tempo, trouxesse a ideia da loucura, optamos por traduzir *amok* por “aluado¹¹⁰”, já que essa palavra traz, ainda que de maneira mais atenuada, o sentido de louco ou lunático proposto na palavra escolhida por Joyce, e a proximidade sonora com “ao lado”, que, apesar de ser um advérbio de lugar, não destoa tanto do sentido proposto na frase. Assim, o trecho de *Finnegans Wake* citado acima (125. 18-20), que, aliás, possui mais de uma palavra epifanizada, foi traduzido da seguinte forma: “Para o alívio de todos uma meia hipótese daquele símio boquirroto aluado das floriadas gracejeiras”. Vale mencionar que a palavra “*jestnut*” nessa mesma frase, fruto de uma brincadeira com a palavra “*chestnut*” (castanheira) e “*jest*” (piada, gracejo) também passou por algumas adaptações. A castanheira se transformou em cerejeira para facilitar o trocadilho com a palavra “*jest*”, resultando em gracejeiras.

O exemplo que trazemos agora demandou um pouco mais de malabarismo na tentativa de manter algumas referências e, ao mesmo tempo, a ambiguidade da frase. A palavra em questão é “*mate*”, que na frase é grafada de duas formas diferentes, “*meet*” e “*mate*”, assim, no contexto da frase: “*drop this jiggerypokery and talk straight turkey meet to mate*” (FW 113.26), o “*meet to mate*” pode ser uma referência a “*man to man*”, e o “*meet to*” tem também o sentido de próximo ou cara a cara. Outros elementos da frase também colaboraram para a escolha tradutória que propomos. No caso da expressão “*talk straight turkey*”, segundo uma das páginas de referência que estamos utilizando, o “*talk turkey*” tem o sentido de expressar algo honestamente e, também, é uma gíria estadunidense que equivale a “*talk business*”. Além disso, a expressão “*talk turkey*” pode fazer referência, como em português, a um modo de falar que não facilita o entendimento. Como quando dizemos que alguém está falando turco. A forma que encontramos para acolher as duas referências foi traduzindo “*meet to mate*” como “de um mano pra otomano”, na tentativa de que a palavra

¹¹⁰ Aluado¹ que ou aquele que ficou distraído, amalucado, por influência da lua; lunático. Aluado² (por extensão) que ou quem tem acessos de loucura. Aluado³ que ou quem acordou de mau humor; mal-humorado; que ou o que está no cio.

otomano ativasse a referência à palavra turco. Assim a frase completa foi traduzida da seguinte forma: “Deixe de engabelação e mande o papo reto de um mano pra otomano”.

5.2.2. Palavras epifanizadas do segundo grupo: palavras não dicionarizadas com sentido sonoro

Nesta subseção comentaremos a respeito das escolhas tradutórias de uma pequena seleção de palavras não dicionarizadas, ou seja, palavras criadas ou remontadas por Joyce, que também possuem, entre tantos outros, sentidos sonoros. Como são muitas ocorrências e não nos parece viável comentar todas elas, faremos uma pequena seleção com base no que julgamos funcionar como exemplos satisfatórios para alcançar nosso objetivo.

Joyce brinca de diversas formas com as palavras, um dos tipos de trocadilho que aparece com bastante frequência na obra é formado pelo imbricamento de duas palavras da língua inglesa, como apresentaremos nos exemplos a seguir. A primeira palavra escolhida para os comentários desta subseção é “*Ventriliquorst*” (FW 105.20), nesse caso, o trocadilho com a palavra “*ventriloquist*” (ventríloquo) e a palavra “*liquor*” (bebida alcoólica) não apresenta dificuldades para a compreensão, tampouco para a tradução. Optamos, então, por traduzir “*Ventriliquorst*” por Ventrilicorista.

Já no caso da palavra “*Miction*”, que aparece na frase “on their China Miction” (FW 106.19), pode tratar-se de um trocadilho que envolve a palavra “*mictio*”, do latim, e “*mission*” (missão), em inglês. Além disso, em francês, a palavra micção também é grafada como “*miction*”. Optamos por traduzir como Micção, que embora seja uma palavra dicionarizada, retoma a ambiguidade, pois está junto da palavra China. Ou seja, a referência à Missão China será mantida.

Outro exemplo que gostaríamos de comentar é a escolha tradutória para a palavra “*palfrycraft*” (FW 120. 25), trocadilho com a palavra “*pencraft*”, que tem o sentido de aptidão literária ou arte de escrever, e a palavra “*paltry*”, (insignificante, reles) ou seja, algo sem valor. Embora a grafia de “*paltry*” tenha sido modificada, a referência permanece. Nesse caso optamos por traduzir “*palfrycraft*” por “*inuteratos*”, brincando com a palavra literato e a palavra inútil. Assim, a frase completa, “(at least eleven men of thirtytwo palfrycraft)” (FW 120. 25), foi traduzida da seguinte forma: “(pelo menos onze homens de trintaedois inuteratos)” (FW 120. 25).

Numa passagem da página 123, na qual lê-se a frase: “*The original document was in what is known as Hanno O'Nonhanno's unbrookable script, that is to say, it showed no signs of punctuation of any sort*” (FW, 123. 32-34), encontramos mais uma ocorrência desse tipo

de procedimento linguístico na palavra “*unbrookable*”. Facilmente reconhecemos a palavra *unbreakable*, mas dependendo da interpretação que fazemos da palavra “*brook*”, somos levados para caminhos diferentes. Em uma das páginas de referência da obra, a palavra *brook* aparece apenas como referência à escritora irlandesa Charlotte Brooke (1740-1793), que aliás, tem um de seus livros, *Reliques of Irish Poetry* (1788), citados em *finneganês*, na página 111 desse mesmo capítulo, “*a genuine relique of ancient Irish pleasant pottery*” (FW 111.22-23). No entanto, no momento da leitura, podemos ver tanto uma referência ao substantivo *brook* (córrego, riacho, regato, etc.) como ao verbo *to brook* (tolerar, permitir). Nesses e em muitos outros casos, nos deparamos com encruzilhadas tradutórias. Escolhemos um caminho, mas nem sempre nos damos por satisfeitos e preferíamos ter pego “*the road not taken*”, como no poema de Robert Frost. Diferente do eu lírico do poema, às vezes podemos pegar dois ou mais caminhos. Para “*unbrookable*” optamos temporariamente por “*riosistente*”, no sentido de que o escrito é resistente a decodificação, e incluímos a palavra *rio* para não perder todas as referências à palavra *brook*.

Comentamos que esta subseção se ocuparia das palavras epifanizadas não dicionarizadas, no entanto, pode acontecer da palavra ser dicionarizada em outro idioma e ter seu sentido sonoro em inglês. A palavra “*schwants*” (FW 113.12), por exemplo, de acordo com as páginas de referência que estão sendo consultadas, pode tanto aludir à palavra *Schwanz* (cauda) em alemão, que também é uma palavra usada para se referir ao órgão sexual masculino, quanto a palavra *Schwan* (cisne) também em alemão, e o sentido sonoro que temos é o de “*she wants*” (ela quer). Assim, no momento da tradução da palavra na frase “*All schwants (schwrites) ischt tell the cock's trootabout him*” (FW 113.12), inicialmente consideramos traduzir “*schwants*”, com a intenção de manter a ambiguidade da palavra cauda e a conotação sexual da mesma, por “*colaquer*”, “*Tudo colaquer*”, usando a palavra *cola* em espanhol que possui tanto o sentido de “*cauda*” como o de “*pênis*”. Mas talvez a alusão sonora ficasse demasiadamente distante de “*Tudo que ela quer*”. Pensamos, então, em fazer algumas modificações nas referências da palavra escrita, sem comprometer o sentido sonoro, por isso optamos por traduzir “*schwants*” por “*kellaquer*”, “*Tudo kellaquer*”. Apesar de nossa proposta de tradução se distanciar bastante das referências escolhidas por Joyce, a referência que incluímos não está fora do contexto do capítulo, muito pelo contrário.

A referência à *Kells*, na palavra *kellaquer* e mais claramente *Kells* na tradução da palavra que aparece entre parênteses na sequência “*(schwrites)*”, “*(kellscreve)*” parece ser uma escolha bem-sucedida uma vez que *The Book of Kells*¹¹¹ (O livro de Kells) tem um

¹¹¹ O Livro de Kells (em inglês: *Book of Kells*; em irlandês: *Leabhar Cheanannais*), também conhecido como Grande Evangeliário de São Columba, é um manuscrito ilustrado com motivos ornamentais, feito por

papel importante no *Finnegans Wake*, inclusive é justamente no quinto capítulo, mas especificamente entre as páginas 119-123, que as referências à “coisa mais puramente irlandesa que temos” (como Joyce teria se referido à obra em determinada ocasião)¹¹² aparecem. Além disso, de acordo com Ellmann, “Em *Finnegans Wake* Joyce faz o Livro de Kells derivar do Wake” (ELLMANN, 1983, p. 545)¹¹³, mais um motivo para a referência ser bem-vinda.

Um ponto importante a ser discutido sobre as palavras epifanizadas em outros idiomas é que uma tentativa de tradução para o português, ou mais próxima do português, poderia ocasionar a perda de uma das principais características do romance, ou seja, a diversidade de línguas e referências que estão presentes. Por isso, algumas palavras ou frases completamente ou quase completamente em outro idioma que não o inglês, são mantidas tais como aparecem. É o caso das diversas frases em latim, como: “*Placeat Vestrae*” (FW 104. 22); “*illico*” (FW 110. 31), “*Habes aures et num videbis? “Habes oculos ac mannepalpabuat?”*” (FW 113. 30), “*Est modest in verbos*” (FW 116. 16); Em francês, como em “*Limon*” (FW 110. 28), “*Notre Dame du Bon Marché*” (FW 112. 32), “*Mesdaims, Marmouselles, Mescerfs!*” Silvapais! (FW 113. 11), “*L’Auberge du Père Adam*” (FW 124.34), entre outras, que manteríamos em qualquer tradução.

Embora *Finnegans Wake* tenha muitos trechos num inglês compreensível, como podemos notar também no capítulo traduzido para essa tese, há a inserção, como trocadilhos ou não, de diversos outros idiomas. Em muitos casos optamos por manter as palavras ou expressões das mais diferentes línguas em nossa tradução. Assim, expressões como “*Kapak kapuk*” (FW 113.13) que aparece no *Finnegans Wake*, fazendo referência a *kapak kapak* (pouco a pouco) na língua albanesa¹¹⁴, ou ainda “*kvinne*” (mulher) em norueguês, apenas para citar alguns, são mantidos na nossa proposta de tradução.

monges celtas por volta do ano 800 AD no estilo conhecido por arte insular. Peça principal do cristianismo irlandês e da arte hiberno-saxônica, constitui, apesar de não concluído, um dos mais suntuosos manuscritos iluminados que restaram da Idade Média. Em razão da sua grande beleza e da excelente técnica do seu acabamento, este manuscrito é considerado por muitos especialistas como um dos mais importantes vestígios da arte religiosa medieval. Escrito em latim, o Livro de Kells contém os quatro Evangelhos do Novo Testamento, além de notas preliminares e explicativas, e numerosas ilustrações e iluminuras coloridas. O manuscrito encontra-se exposto permanentemente na biblioteca do Trinity College de Dublin, República da Irlanda, sob a referência MS A. I. https://pt.wikipedia.org/wiki/Livro_de_Kells.

¹¹² “Joyce sent Miss Weaver Sir Edward O’Sullivan’s *The Book of Kells* (a facsimile of some pages, with commentary) in December 1922 as a Christmas present, and this book was not only to be mentioned prominently in *Finnegans Wake*, but also stood as a kind of model for him. When Arthur Power confessed to Joyce he would like to write but did not know how to proceed, Joyce urged him to study *The Book of Kells*, saying, ‘In all the places I have been to Rome, Zurich, Trieste, I have taken it about with me, and have pored over its workmanship for hours. It is the most purely Irish thing we have, and some of the initial letters which swing right across a page have the essential quality of a chapter of *Ulysses*. Indeed, you can compare much of my work to the intricate illuminations’ (ELLMANN, 1983, p. 545).

¹¹³ In *Finnegans Wake*, Joyce makes the *Book of Kells* derive from the *Wake*.

¹¹⁴ <http://www.finwake.com/1024chapter5/1024finn5.htm>

5.2.3. As palavras epifanizadas e as aliterações

Finnegans Wake está repleto de aliterações. Joyce, porém, faz uso dessa figura de linguagem num sentido amplo, como argumenta Ricardo Navarrete Franco em seu artigo “Alliteration and Reading in *Finnegans Wake*” (1995). Para o autor, entre suas funções, as aliterações no *Wake* se encarregam de fundir ou confundir parte e todo. Muitas palavras modificadas por Joyce, que chamamos de palavras epifanizadas, encontram-se no contexto das aliterações.

Há diversas passagens no quinto capítulo nas quais as aliterações tanto dão o tom rítmico, como reforçam o lado humorístico que é uma característica marcante da obra. Comentaremos apenas uma pequena parcela das passagens nas quais as aliterações aparecem, uma vez que, como aponta Franco, apenas no quinto capítulo “há pelo menos duzentos e cinquenta e oito casos nas suas vinte e duas páginas, entre dez e quatorze por página” (FRANCO, 1995, p.1, tradução nossa).¹¹⁵ A primeira que gostaríamos de comentar se encontra logo na primeira página do capítulo: “*Peter Peopler Picked a Plot to Pitch his Poppolin*” (FW 104.15), embora nem sempre seja possível manter as aliterações com a mesma letra, nesse caso nos pareceu conveniente, sobretudo porque a frase começa com um nome próprio.

Logo depois das duas primeiras palavras da frase, “*Peter Peopler*”, que foram facilmente traduzidas por “Pedro Povoador”, o restante da frase nos trouxe alguns desafios. O primeiro deles foi traduzir “*Picked a Plot*” dada a ambiguidade da frase. De início nos pareceu que Pedro havia escolhido um plano, ou uma história para justificar o estabelecimento do seu povo, mas como a palavra “*plot*” em suas muitas entradas, também significa terreno ou pedaço de terra, o que de certa forma faz mais sentido no contexto da frase (embora as ambiguidades sejam parte do que constitui a própria obra), buscamos um sinônimo de terreno ou pedaço de terra, então, optamos por traduzir a palavra “Plot” por “Pago¹¹⁶”, que entre seus diversos significados, é um sinônimo de aldeia, ou terra onde se nasceu.

Para a palavra “Pitch”, (fixar, estabelecer, entre muitos outros sentidos), optamos por traduzir por “Plantar”¹¹⁷, com o objetivo de manter a aliteração e por esta também trazer o

¹¹⁵ There are at least 258 cases in its 22 pages, between 10 and 14 per page.

¹¹⁶ pago³ (latim *pagus*, -i, aldeia)

1. Pequena aldeia.

2. [Brasil] Lugar onde se nasceu.

3. [Brasil] Residência.

<https://dicionario.priberam.org/pago>.

¹¹⁷ 1. Meter na terra (alguma planta) para que se desenvolva.

2. Semear ou cultivar alguma espécie vegetal ou algum espaço.

mesmo sentido em uma das entradas no dicionário. Por fim, para Popolin que é uma referência a “popolino”¹¹⁸, optamos pelo termo em italiano. No texto fonte, a frase faz referência a uma canção de ninar e ao trava-língua: “Peter Piper picked a peck of pickled pepper”. Na tradução, no entanto, a referência ao trava-língua ou a canção é perdida. O que temos de mais próximo como trava-língua em português brasileiro talvez seja algo como “O pelo do peito do pé do Pedro é preto”, e como canção, “Pedro Pedreiro”, de Chico Buarque, na qual lê-se o seguinte na primeira linha, “Pedro pedreiro penseiro esperando o trem”, aliás, a palavra penseiro é um neologismo do compositor. Como não foi possível incorporar as referências da língua portuguesa, nossa tradução se ateve à aliteração em [p] que resultou na seguinte tradução: “Pedro Povoador Pegou um Pago para Plantar seu Popolino” (FW 104.15).

Na página 119, temos mais uma frase longa com aliteração em [f], “*For, with that farmfrow's foul flair for that flayfell foxfeter*” (FW 119. 10), seguida de outra com aliteração em [c], “*(the calamite's columitas calling for calamitous calamitance)*” (FW 119.11). A diferença da frase com aliteração em [f] para aquela que comentamos anteriormente, com aliteração em [p], é que há diversos trocadilhos que são conectados através das aliterações. Entretanto, é mais comum que os trocadilhos sejam isolados e comentados separadamente. Para Franco (1995), “Os trocadilhos em *Finnegans Wake* recebem mais atenção porque parecem ameaçar o significado das palavras, enquanto a aliteração é menos notada, talvez porque apenas dá conta da sintaxe através de analogias, mas deixa intacta sua capacidade de organização” (FRANCO, 1995, p.2, tradução nossa)¹¹⁹, no caso da frase com aliteração em [f], citada acima, não há apenas a aliteração, mas as palavras também são perfuradas por meio de trocadilhos, como observa Franco, “isso é importante porque Joyce descobriu que a consciência é perfurada quando as palavras são perfuradas, e não quando a sintaxe é interrompida” (FRANCO, 1995, p.2, tradução nossa).

Começando, então, pela palavra “*farmfrow*”, uma justaposição da palavra *farm* (fazenda) em inglês e a palavra *frow* (um arcaísmo para se referir a uma mulher holandêsa). Como não nos pareceu possível traduzir a palavra *frow* sem acarretar uma perda rítmica da

3. [Por extensão] Fincar na terra verticalmente. = assentar, colocar

4. Estabelecer, fundar, construir.

5. Introduzir ou fazer nascer uma ideia, um sentimento. = implantar, inculcar, instilar

6. Fazer, praticar.

7. Fixar, colocar, pôr.

<https://dicionario.priberam.org/plantar>.

¹¹⁸ Italian popolino: the lower classes

¹¹⁹ Puns in *Finnegans Wake* are given more attention, for they seem to threaten the meaning of words, while alliteration is less noticed, perhaps because it only covers syntax with analogies, but otherwise leaves its organizing ability intact. And that is important, because Joyce had discovered that conscience is pierced when words are pierced, and not when syntax is disrupted.

frase, uma vez que a aliteração seria quebrada, optamos, inicialmente, por traduzir “*farmfrow*” por frauzendeira, uma aglutinação da palavra *Frau* (mulher) em alemão com a palavra fazendeira em português. Nossa escolha inicial da troca da palavra em inglês do texto fonte para uma palavra em alemão tinha o intuito de deixar a palavra frauzendeira mais próxima da sonoridade da palavra fazendeira, no entanto, decidimos que a palavra frowzendeira, dependendo da maneira que é lida, pode ter o mesmo efeito sonoro. Para a palavra *foul*, (imundo, nojento, asqueroso, etc.) também definida como algo ofensivo aos sentidos, principalmente por ter um cheiro desagradável, entre outras definições, optamos por traduzir *foul* por fétido. Já para a palavra *flair* (talento, habilidade), no sentido de que se tem uma espécie de aptidão instintiva para algo, ou uma inclinação, optamos pela palavra faro. Talvez outra tradução fosse mais apropriada, já que a palavra faro apenas tangencia um dos significados da palavra *flair*, mas nossa escolha tradutória mantém a aliteração em [f], além de trazer outros sentidos que se harmonizam com o contexto da frase.

Na sequência da frase temos as palavras “*flayfell*” e “*foxfetor*”. A palavra *flayfell* é formada pelo verbo *to flay* (esfolar, pelar, espoliar etc.) e a palavra *fell*, que pode ter função de substantivo (couro, pele de animal, pasto, bainha, etc.) de verbo (lançar por terra, cortar, derrubar) e de adjetivo (terrível, apavorante, cruel, mortal, etc.). A justaposição das duas palavras, *flay+fell*, e sua posição na frase faz com que a palavra criada por Joyce tenha função de adjetivo. Na nossa proposta de tradução, procuramos tanto manter a referência à pele do animal, através da palavra felpa, que entre suas diversas entradas no dicionário, também se refere a penugem de aves e animais, e o adjetivo “esfolado”, utilizado no feminino. Também optamos pela justaposição das palavras “felpa” e “esfolada”, assim, “*flayfell*” se transformou em “felpaesfolada” em nossa tradução. No caso da palavra *foxfetor*, junção da palavra *fox* (raposa, etc.) como substantivo, e *fetor* (fedor, mau cheiro), como não gostaríamos de utilizar a palavra raposa para que essa não prejudicasse a aliteração, buscamos algum sinônimo ou mesmo outro animal da família *Canidae*, ou ainda da família *Mephitidae*. Desta família pensamos inicialmente no gambá e buscamos seus múltiplos sinônimos por todo Brasil (sariguê, saruê, mucura, timbu, cassaco e raposa) mas nenhum deles começava com a letra f, o que prejudicaria nossa aliteração. A palavra “*fetor*” não nos apresentaria problemas de tradução por sua proximidade com a palavra “fedor” em português, mas como decidimos manter a palavra *fox*, depois de vacilar entre “fedor de fox”, “foxfedor”, mantemos a palavra do texto fonte em nossa tradução. Assim, propomos a seguinte solução para a frase: Pois, com aquele faro fétido de frowzendeira por aquela foxfetor de felpaesfolada (FW 119. 10).

Como mencionamos, na sequência da frase com aliteração em [f], temos outra frase com aliteração, dessa vez em [c], que também gostaríamos de comentar, ainda que brevemente, já que essa nos apresentou desafios tradutórios relativamente menores. Em “(*the calamite’s columitas calling for calamitous calamitance*)” (FW 119. 11), temos a palavra “*calamite*” que em português é grafada como *calamita*¹²⁰, o que facilita a manutenção da aliteração em nossa tradução. Além das diversas interpretações possíveis para a palavra “*calamite*”, ou “*calamita*”, há também uma referência a “*calamus*” (*reed-pen*) ou cálamio em português, que felizmente consegue ser mantida na tradução. A próxima palavra, “*columitas*”, faz alusão a palavra do latim “*columis*” (itacto, ileso, sem lesão ou ferimento, que também deu origem à palavra “*incólume*” em língua portuguesa). Para “*calling for*”, talvez a melhor opção de tradução fosse “pedindo por”, pelo contexto da frase, mas, com o objetivo de manter a aliteração, optamos por traduzir “*calling for*” por “clamando por”, já que também não destoa da sequência da frase “*calamitous calamitance*”, que traduzimos por *calamitosa calamitância*, sendo que, tanto a palavra “*calamitance*” quando nossa proposta de tradução, “*calamitância*”, são neologismos. Assim, a tradução completa da frase ficou da seguinte forma: (a columita da calamita clamando por calamitosa calamitância) (FW 119.11).

Por fim, gostaríamos de comentar dois tipos de uso do recurso da aliteração em [b] presentes no quinto capítulo, o primeiro deles em formato de lista, como podemos ver na seguinte passagem: “*blots and blurs and bars and balls and hoops*” (FW 118.29), e o segundo com aliterações internas, em palavras criadas pela justaposição de mais de duas palavras, como em “*blurtubruskblunt*” (FW116.02). A primeira palavra da lista, “*blots*”, foi facilmente traduzida por “borrões”, no entanto, a próxima palavra, “*blurs*” também poderia ser traduzida como borrões ou mancha, mas pra manter a aliteração, optamos por traduzir “*blurs*” por bosquejo, um desenho ligeiro ou rascunho de algo; Por analogia também significa o primeiro apontamento de qualquer produção intelectual. As palavras seguintes, “*bars*” e “*balls*”, foram traduzidas literalmente por “barras” e “bolas”. Com um leve desvio semântico em uma das palavras, conseguimos manter o efeito rítmico trazido pela aliteração propondo a seguinte tradução: “borrões e bosquejos e barras e bolas e aros” (FW 118.29). Já o segundo exemplo que mencionamos, da aliteração interna em [b], “*blurtubruskblunt*”,

¹²⁰ (grego medieval *kalamita*, do grego *kalamites*, relativo ao colmo)
substantivo feminino

1. Variedade de estoraque.
 2. [Botânica] Planta fóssil dos terrenos carboníferos.
 3. Espécie de argila branca.
 4. [Antigo] Bússola, ímã.
- [https://dicionario.priberam.org/\[calamita\]](https://dicionario.priberam.org/[calamita]).

propomos “borrãoabruptobrusco”, embora talvez fosse mais coerente traduzir o início da palavra por bosquejo, ou ainda trocar a ordem da frase em forma de lista e traduzir a segunda palavra, “blurs”, por “borrões”. Seja como for, a tradução de *Finnegans Wake* permite, ou até solicita determinadas liberdades tradutórias. Nesta subseção, procuramos demonstrar, por meio de alguns exemplos, como o último romance de Joyce está repleto de aliterações, sejam elas criadas por meio de palavras dicionarizadas, ou através do trabalho de desmontagem e remontagem que o autor realiza com as palavras.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *Finnegans Wake* nos tira completamente da nossa zona de conforto. Primeiro, como vimos no decorrer desta tese, porque falhamos como leitores e leitoras caso tentemos encarar o processo de leitura de forma convencional, ou seja, decifrando quase automaticamente o que está escrito na página. Segundo, pela grande quantidade de referências e a densidade textual; cada página, de certo modo, traz séculos de história. Em *Joyce's deslocutions*, Fritz Senn escreve que “*Finnegans Wake* parece nos enviar ao estrangeiro, para campos distantes (linguístico, histórico e hagiográfico) além mar, no intuito de nos engajar em nossos próprios exercícios espirituais” (SENN, 1985, p. 53, tradução nossa)¹²¹. Foi justamente esse sentimento que nos atravessou durante a leitura e principalmente durante processo de tradução do capítulo I.5. de *Finnegans Wake*, uma vez que a tradução demanda um mergulho ainda mais profundo no texto.

Antes de iniciar a tradução do capítulo, nosso projeto de pesquisa ambicionava criar uma espécie de metodologia de tradução para o *Finnegans Wake*, que se estruturaria através de categorias. Como tínhamos a hipótese de que a teoria da epifania desenvolvida no início da carreira de Joyce poderia ser aplicada a determinadas palavras de *Finnegans Wake*, denominamos tais palavras de “palavras epifanizadas”, e pensamos que seria possível criar subcategorias com foco nessas palavras para auxiliar em futuras traduções da obra. No entanto, uma vez iniciada a tradução, nosso projeto inicial se mostrou inexecutável.

A abertura à contingência, característica marcante de *Finnegans Wake*, impede a criação de formas de abordagem mais fechadas ou estruturadas, principalmente em relação à tradução. Como discutimos no quarto capítulo, através da argumentação de diversos tradutores e tradutoras da obra, a adoção de determinada teoria ou mesmo uma metodologia de tradução, antes do início do exercício tradutório, não nos pareceu ser de muita serventia. A imersão no texto pareceu a forma mais eficaz de nos prepararmos para iniciar a tradução. E por imersão nos referimos a diversas leituras em voz alta, pesquisa em material de apoio, e um período relativamente longo para a realização da tradução.

Assim, uma vez abandonada a ideia da criação de uma metodologia de tradução para o *Finnegans Wake*, nos entregamos ao trabalho de tradução de maneira mais livre, apenas com os ecos do que os tradutores anteriores da obra haviam comentado sobre suas experiências. Lembramos com frequência especialmente das palavras de Donald Schüler, quando disse em uma entrevista que “*Finnegans Wake* é uma escola de a gente se tornar

¹²¹ *Finnegans Wake* seems to send us abroad into far away fields (linguistic, historical, hagiografical) beyond the seas, to engage us in our own spiritual exercises.

poeta” (SCHÜLER, 2019, p. 299). Para nós, foi também uma escola para nos fazer enxergar a estreita relação entre o processo de transformação das palavras em *Finnegans Wake* e a teoria da epifania. Algo que nos permitiu encarar a tradução de maneira diferente, que nos fez entrar no jogo de desmontagem e remontagem das palavras, do qual Joyce é especialista.

Obviamente que *Finnegans Wake* nos apresenta não apenas os desafios clássicos que envolvem a tradução literária, mas também o entrave do próprio entendimento de diversas passagens da obra. O fato de não termos a língua inglesa como primeira língua dificultou a compreensão de determinados trocadilhos ou outros jogos linguísticos que envolvam expressões populares, canções infantis, músicas, entre outros elementos culturais. Felizmente há inúmeros trabalhos que se ocupam em trazer, nos mínimos detalhes, as referências que já foram decifradas ao longo dos anos. A tradução é que exige um pouco mais do que apenas a compreensão do que está escrito na página. De nós, ela exigiu tempo e repertório. Muitas expressões regionais ou palavras de contextos muito específicos se convidaram a fazer parte da nossa tradução. Desde palavras de origem tupi, como a palavra “tacape” (arma indígena), como tradução para a palavra “*cudgel*” (FW 119.34) (clava, cacete), passando por expressões de origem nagô, como tonga da mironga¹²², expressão que seria uma espécie de xingamento, e que se popularizou através da canção do poeta Vinicius de Moraes e do músico Toquinho, em “A tonga da mironga do kabuletê”. Na nossa tradução, a expressão foi reduzida e grafada de forma diferente, “*tongadamironga*”, para servir como tradução de “*oddsbones*” (FW 122. 8) (uma combinação de um xingamento mais leve, *God’s body*, com outro um pouco mais pesado, *God’s bones*). A preocupação em manter o caráter multilígue e multicultural da obra na tradução esteve sempre presente.

A tradução do capítulo I.V só foi possível porque, entre outras coisas, nos permitimos entrar no jogo da obra, um jogo de ignição, como Senn também comenta em *Joyces’s Dislocutions*¹²³. A partir do momento em que somos “igniciados”, “as palavras de Joyce nos ativam” (SENN, 1984, p. 95) de modo que nossa relação com as palavras da nossa própria língua também passa por algumas mudanças, entre elas, podemos destacar a relativa facilidade com que passamos a fazer trocadilhos. No entanto, nem sempre essa entrada no jogo da obra nos ajudou a resolver determinados problemas tradutórios. Nas passagens mais intrincadas encontramos nosso próprio jogo dentro do texto, como nos aconselha Eco quando

¹²² Segundo o Novo Dicionário Banto do Brasil, de Nei Lopes, tonga (do Quicongo) significa “força, poder”; e (2) mironga (do Quimbundo) significa “mistério, segredo”, mas a frase inteira era uma forma de insulto. No Brasil foi utilizada como uma forma de protesto político, um insulto aos militares durante a Ditadura Militar.

¹²³ “The game of *Finnegans Wake*, at any rate, is an ignitious one, and once we become ignitiated there is no simple way to stop the process. Joyce’s words activate us. The criterion in such exegetical sports then might well be whether there is a reasonable and meaningful relation between our secondary elaboration and the original creation” (SENN, 1984, p. 95).

escreve que como Joyce não pode assumir que alguém saiba “traduzir suas alusões ultravioletas”, o leitor, e nós acrescentaríamos o/a tradutor/a, fica conseqüentemente livre dessa responsabilidade e pode começar a provar os prazeres que a obra lhe oferece (...). A ideia de Eco é que “o leitor [tradutor/a] encontre seu próprio jogo individual dentro da estrutura do Grande Jogo” (ECO, 1989, p.82, tradução nossa)¹²⁴.

Embora tenhamos incluído o/a tradutor/a no comentário de Eco, talvez a decisão de nos livrarmos da responsabilidade de “traduzir as alusões ultravioletas” e aproveitar o prazer do texto seja um tanto arriscada para quem assume a responsabilidade da tradução. Por outro lado, é praticamente impossível realizar a tradução sem a negociação entre o traduzível e o intraduzível (que podemos tentar transformar em uma contribuição) e aceitar o “fardo crítico” (NESTROVSKI, 2010 [1990], p. 90) que pode acompanhar nossa decisão.

Certa vez, possivelmente em uma palestra em 2017, Caetano Galindo comentou que a tradução de *Ulysses*, de Joyce e a de *Infinite Jest*, de David Foster Wallace, tinham sido as experiências com as quais mais tinha aprendido. Ao final da tradução do quinto capítulo do *Finnegans Wake*, foi justamente essa sensação que prevaleceu. Apesar da necessidade de um recorte, no nosso caso, a escolha do foco no que chamamos de palavras epifanizadas, a obra solicita também uma visão mais crítica dos seus diversos aspectos históricos e políticos.

Como procuramos demonstrar na seção 2.3, Joyce não era apenas um exímio estilista, mas também um escritor político. E como escreve Brian Fox, em *James Joyce's America, Finnegans Wake*, é, entre muitas outras coisas, “um barômetro que mede a pressão da mudança transformacional na história da Irlanda, de um país com uma história de invasão para um que se espalha pelo mundo” (FOX, 2019, p. 9, tradução nossa)¹²⁵ (e aqui o autor se refere ao processo de emigração após a Grande Fome irlandesa, que ocorreu entre 1845-1852). Vincent Cheng também compartilha da mesma visão em sua discussão em *Amnesia and the Nation: History, Forgetting and James Joyce*. Para o crítico, a escrita de Joyce está permeada de questões relacionadas à memória nacional/histórica (CHENG, p. 70. 2018), mas nem só da Irlanda; como sabemos, Joyce tinha a pretensão de contar a história do mundo em sua última obra.

Por considerar o viés político do *Finnegans Wake*, “a mais proibitivamente xenófoba de todas as obras em prosa” (SEEN, 1985, p. 53, tradução nossa)¹²⁶, como escreve Fritz

¹²⁴ (...) since the author cannot assume that anyone will know how to translate his ultraviolet allusions, the reader is consequently freed from this responsibility and can set about tasting the pleasures that the work offers him, the fragments that are comprehensible according to personal congeniality. In short, the reader finds his own individual game within the framework of the Big Game.

¹²⁵ The *Wake* is a barometer measuring the pressure of this transformational change in Ireland's history from a country with a history of invasion to one spreading out across the globe.

¹²⁶ The *Wake* is the most forbiddingly xenophobic of all prose works.

Senn, que inclui aproximadamente oitenta línguas, passando por modernas e antigas. Na nossa tradução, incluímos línguas desprestigiadas no Brasil ou mesmo regionalismos, principalmente do Nordeste, mais especificamente da Bahia, que muitas vezes não são bem-aceitos em outras regiões do Brasil. A Bahia, aliás, acolheu muito bem a obra vanguardista de Joyce como inspiração para a criação da Tropicália¹²⁷. Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, quando conta sobre sua volta à Bahia, em pleno carnaval, após o período de exílio imposto pela Ditadura Militar, escreve sobre o gosto tropicalista pelos trocadilhos, que chegou principalmente pela poesia concreta, que por sua vez teve o *Finnegans Wake*, entre outras, como inspiração.

A multidão começou a cantar e dançar sob a chuva e eu, chorando e rindo, vi, escrita no flanco anterior do “foguet” [o trio elétrico Tapajós], a palavra inventada pelo pessoal do trio cujo caminhão agora passava bem perto de nós, subindo para rua Chile: CAETANA VE. O gosto tão tropicalista pelos trocadilhos, por causa da poesia concreta (Joyce!) e dos filmes de Godard, retomado assim pela graça ingênua de pessoas do povo da Bahia, me tocou (VELOSO, 2017, p.456).

O gosto pelo trocadilho, que como Veloso nos lembra, foi trazido para a poesia concreta pela influência de Joyce, foi incorporado por diversos compositores tropicalistas. Gostaríamos, mesmo que rapidamente, de lembrar da influência das inovações linguísticas de Joyce na música, por exemplo, do compositor e multi-instrumentista baiano Tom Zé, que além de compor letras como “Jimi, Renda-se”¹²⁸, construída por meio de trocadilhos, (1970), também criou sua própria “palavra trovão” para servir de introdução para a música “Senhor cidadão”¹²⁹ (1972):

¹²⁷ A tropicália, tropicalismo ou movimento tropicalista foi um movimento poético-musical de vanguarda, iniciado em 1967 e que teve fim em 1968, com a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ver: CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, editora 34, 1997; e SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das orígenes à modernidade*. São Paulo, editora 34, 2008.

¹²⁸ “Guta me look mi look love me
 Tac sutaque destaque tac she
 Tique butique que tique te gamou
 Toque-se rock se rock rock me
 Bob Dica, diga,
 Jimi renda-se!
 Cai cigano, cai, camóni bói
 Jarrangil century fox
 Galve me a cigarrete
 Billy Halley Roleiflex
 Jâni chope chope chope chope
 Ô Jâni chope chope
 Ie relê reiê relê”

(<https://www.lettras.mus.br/tom-ze/164138/>)

¹²⁹ (<https://www.lettras.mus.br/tom-ze/164912/>)

“Atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplas tipubli rapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoraCidade”. Além de ser um dos músicos mais originais e inovadores da música brasileira em termos linguísticos, o aspecto político de sua obra também se destaca, assim como argumentamos ser o caso da obra Joyce. A partir dos ecos de Joyce na obra de Tom Zé, pensamos no caminho inverso, ou seja, como a obra do compositor, e mais especificamente uma de suas letras, “Salva humanidade” (2014), pode trazer alguns conselhos para quem gostaria de se lançar na tradução de *Finnegans Wake*: “Mas o que salva a humanidade / É que não há quem cure a curiosidade / Mas o que salva a humanidade / É que não há quem cure a curiosidade, A curi, a curi /A curiosidade”. Com a curiosidade acurada para os artificios linguísticos presentes em *Finnegans Wake*, muitas palavras, em seus múltiplos gestos e malabarismos, podem se revelar durante o exercício da tradução.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. USA: Earl McPeck, 1999.
- AMARAL, Vitor Alevato do. “Broadening the notion of retranslation”. *Cadernos de Tradução*, v.39 n.1, 2019.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. *A Terceira Margem do Liffey: Uma Aproximação ao Finnegans Wake*. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 2001.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. “A Tradução da Língua de Finnegans Wake”. *Anuário de Literatura*, n.10, 2002.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. *James Joyce e seus tradutores*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Para ler Finnegans Wake de James Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- AQUINO, Tomás de. *Suma teológica*. Trad. A. Roguet, A. Plé, A. Raulin... (et al.). São Paulo: Loyola, 2001.
- ATTRIDGE, Derek. *Joyce Effects on Language, Theory and History*. United Kingdom: Cambridge University Press. 2000.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BASSNETT, Susan; Lefevere, André. “Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights: The cultural turn in translation studies”. In: *Translation, history & culture*. London: Cassel, 1995.
- BASSNETT, Susan. The Translation Turn in Cultural Studies. In: *Constructing Cultures. Essays on Literary Translations*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BEJA, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: University of Washinton Press, 1971.
- BEJA, Morris. *James Joyce – A Literary Life*. Dublin: Gill and Macmillan, 1992.
- BECKETT, Samuel. “Dante... Bruno. Vico...Joyce” In: *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*. London: Faber & Faber, 1929.
- BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Trad. Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da teoria da tradução*. Werner Heidermann org. – 2. ed. – Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; 2ªed. Florianópolis: Tubarão. Copiart PGET/UFSC, 2013.
- BERMAN, Antoine. “La retraduction comme espace de la traduction”. *Palimpsestes*, n. 4, 1990.

BONGIOVANNI, Lynne Ann, *Consuming and consumed: James Joyce and the spoils of empire*. ETD Collection for Fordham University. AAI3083149. 2003. Disponível em: <http://fordham.bepress.com/dissertations/AAI3083149>

BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

BORGES, Jorge Luis. Borges y Joyce, 50 años después. Entrevista concedida a O. Nayarález. Buenos Aires, Año I, N° 1, 1981.

BORGES, Jorge Luis. *Miscelánea*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.

BORGES, Jorge Luis. “Conferência sobre James Joyce”. Produção: Radio Universidad Nacional. 1960. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bhbb0aOnDzA>>

BURGESS, Anthony. *Joysprick: An Introduction to the Language of James Joyce*. New York: A Harvest Book, 1973.

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

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Orgs. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de “Sanscreed Latinized: The Wake in Brazil and Hispanic America”, in: HAYMAN, David, ANDERSON, Elliott. *The Wake of the Wake*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.

CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CANEDA-CABRERA, M. Teresa. “The Untranslatability of Modernism”. In: *Modernism*. Ed. Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, editora 34, 1997.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CIXOUS, Hélène. “Evolução da noção de epifania”. Trad. Olga M. C. Souza. In: *Retratura de Joyce*. Revista Letra Freudiana, Rio de Janeiro: Relume –Dumará, ano XII, nº 13, 1993.

CIXOUS, Hélène. *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Paris: Grasset, 1968.

CHAYES, Irene Hendry. “As epifanias de Joyce” trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. In: *Epifanias*. Trad. Bernardina Pinheiro. Revista da Letra Freudiana, Rio de Janeiro, Relume – Dumará, ano XII, nº 13, 1993.

CHENG, Vincent J. *Amnesia and the Nation: History, Forgetting, and James Joyce*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

CHENG, Vincent J. *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge University Press, 1995.

CHENG, Vincent J. "Race, and Colonialism". Series editors, Luca Crispi and Catherine Fahy. Dublin: The National Library of Ireland, 2004.

COHEN, Joshua. *ATTENTION: Dispatches from a Land of Distraction*. London, Fitzcarraldo Editions, 2018.

CRANGLE, Sara, In: *Prosaic Desires: Modernist Knowledge, Boredom, Laughter, and Anticipation*. Edinburgh University Press, 2010.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Fuoco*. Milano: Fratelli Treves, 1900.

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

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1986

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. "Duas palavras por Joyce" in: NESTROVSKI, Arthur. *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

DUFFY, Enda. *The Subaltern Ulysses*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1994.

DUSZENKO, Andrzej. *The Joyce of Science: New Physics in Finnegans Wake*. 1997. <http://duszenko.northern.edu/joyce/>

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EAGLETON, Terry. *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*. London: Verso, 1995.

EBURY, Catherine. "Becoming-Animal in the Epiphanies: Joyce Between Fiction and Non-Fiction". In: EBURY, Catherine, FRASER, James Alexander (editors). *Joyce's non-fiction writings: Outside his Jurisfiction*. Palgrave Press, 2018.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. trad. Giovanni Cutolo. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. *Experiences in Translation*. Trad. Ellen Esrock. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

ECO, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bézieux. Paris: Éditions Points, 2003.

ECO, Umberto. "Sobre uma noção joyceana". In: *Joyce e o romance moderno*. Org. Stéphane Cordier. Trad. de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

ECO, Umberto. *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Trad. Ellen Esrock. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

ELIOT, T.S. “Ulysses, Order, and Myth”, *The Dial*, vol. LXXV, No 5. Chicago, 1923.
Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/review-of-ulysses-by-t-s-eliot-from-the-dial>.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1983.

ELLMANN, Richard. “Joyce and Politics”. In: *Joyce & Paris: 1902...1920-1940...1975: Papers from the fifth international James Joyce symposium*, edit. Jacques Aubert e Maria Jolas. Paris: Publications de l’Université de Lille 3, 1979.

ESTEVEVES, Lenita Maria Rimoli. *A (im)possível tradução de Finnegans Wake: uma investigação psicanalítica*. Tese. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas, 1999.

FWEET (Finnegans Wake Extiensible Elucidation Treasury)
Disponível em: <http://www.fweet.org/pages/fw_srch.php>.

FILHO, Afonso Teixeira. *A noite e as vidas de Renato Avelar: Considerações sobre a tradução do primeiro capítulo de Finnegans Wake de James Joyce*. Tese. São Paulo: USP, 2008.

FOSTER, Roy. “Was Éamon de Valera Ireland’s Franco?” *The Spectator*, Nov, 2015.
Disponível em: <<https://www.spectator.co.uk/2015/11/was-eamon-de-valera-irelands-franco/>>.

FOX, Brian. *James Joyce’s America*. United Kingdom: Oxford University Press, 2019.

FRANCO, Ricardo Navarrete: “Alliteration and Reading in *Finnegans Wake*”. In: *Papers on Joyce*. Vol. I. 1995.

FROST, Robert. “The Road not Taken”. In: *Mountain Interval*. New York. Henry Holt and Company, 1916.

FRYE, Northrop. “Edymion: The Romantic Epiphanic”. In: *Northrop Frye's Writings on the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Org. Imre Salusinszky. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

GALINDO, Caetano W. “Traduzir o *Finnegans Wake*, paradoxos e liberdades”. *Domínios da lingu@agem*, v. 11, n.5. 2017, p. 1517-1535.

GLASHEEN, Adaline. *Third Census of Finnegans Wake*. California: University of California Press, 1977.

GEIST, Sidney. “The Brancusi Portrait”. In: *Joyce & Paris: 1902...1920-1940...1975: Papers from the fifth international James Joyce symposium*. Jacques Aubert e Maria Jolas (orgs.) Paris: Publications de l’Université de Lille 3, 1979.

- HALPER, Nathan. "Joyce and Brancusi". In: *Joyce & Paris: 1902...1920-1940...1975: Papers from the fifth international James Joyce symposium*, edit. Jacques Aubert e Maria Jolas. Paris: Publications de l'Université de Lille 3, 1979.
- HAYMAN, David. *A first-draft version of Finnegans Wake*. Austin: University of Texas Press, 1963.
- HAYMAN, David "The Purpose and Permanence of the Joycean Epiphany", *James Joyce Quarterly*, vol. 35/36, vol. 35, no. 4 - vol. 36, no. 1 (Summer - Fall, 1998), pp. 633-655.
- HULLE, Dirk Van. *James Joyce's 'Work in Progress' Pre-Book Publication of Finnegans Wake Fragments*. Oxon: Routledge, 2016.
- JOYCE, James. *A shorter Finnegans Wake*. Editado por Anthony Burgess. Nova York: Viking Press, 1968.
- JOYCE, James. *Brouillons d'un Baiser. Premiers pas vers Finnegans Wake*. Trad. Marie Darrieussecq. Paris: Gallimard, 2014.
- JOYCE, James. *De santos e Sábios: escritos estéticos e políticos*. Org: Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Trad: André Cechinel... [et al]. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- JOYCE, James. *Dubliners*. London: Penguin Popular Classics, 1996.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. Org. e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.
- JOYCE, James. *Epiphanies*. In: *The Workshop of Dedalus*. Northwestern University Press, 1965.
- JOYCE, James. *Epifanias*. Trad. Leide Daiane de Almeida Oliveira. Florianópolis: Revista Acácia, n. 2, 2019.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 1992.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Wordsworth Classics. Dublin, 2012.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Trad. Philippe Lavergne. Paris: Gallimard, 1982.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake / Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake (por um fio)*. Trad. Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Trad. Marcelo Zabaloy. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- JOYCE, James. *Poems and Exiles*. London: Penguin books. 1992.
- JOYCE, James. *Retrato do Artista quando Jovem*, trad. José Geraldo Vieira, 3ª.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

- JOYCE, James. *Stephen Hero*. London: Granada Publishing Limited, 1979.
- JOYCE, James. *Stephen le Héros*. Trad. Ludmila Savitsky. Intro. Théodore Spencer. Paris: Gallimard, 1948.
- JOYCE, James. *Stephen Herói*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2012.
- JOYCE, James. *Tales Told of Shem and Shaun. Three Fragments from Work in Progress*. Paris: The Black Sun Press, 1929.
- JOYCE, James. *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Trad. Elton Mesquita. São Paulo: Hedra, 2013.
- JOYCE, Stanislaus. *My Brother’s Keeper*. London: Faber & Faber, 1958
- KEARNEY, Richard. *Epiphanies in Joyce*. Prague: Litteraria pragensia, 2005.
- KIBERD, Declan. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- KIBERD, Declan *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*. Great Britain: Faber and Faber, 2009.
- KIM, Sharon. “Opening the Subject: Joyce and Heidegger on Epiphany”. In: *Literary Epiphany in the Novel, 1850–1950*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- LANGBAUM, Robert. “Epifanic mode in Wordsworth and modern Literature”. In: *Moments of Moments: Aspects of the Literary Epiphany*. Rodopi: Amsterdam. 1999.
- LAERE, François Van. “Finnegans Wake, textualmente”. Trad. Leide Daiane de A. Oliveira. Qorpus, n.025, Florianópolis, 2017.
- LEMINSKI, Paulo. “Joyce Finnegans Wake”. *Scientia Traductionis*, n.8, 2010.
- LERNOUT, Geert. “Joyce as a Reader”. Lecture given at the James Joyce Summer School, Dublin. 1996. Disponível em: <http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/reader.html>.
- LERNOUT, Geert. *The French Joyce*. The University of Michigan Press, 1993.
- LEVIN, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. London: Faber & Faber, 1944.
- LEWIS, Pericles. *Religious Experience and the Modernist Novel*. United Kingdom. Cambridge University Press, 2010.
- MACCABE, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 1979.
- MANGANIELLO, Dominic, *Joyce's politics*. Routledge & Kegan Paul, 1980.
- MARICHALAR, Antonio. James Joyce in His Labyrinth. Introduction and translation by Gayle Rogers. In PMLA, Vol. 124, No. 3, 2009, pp. 926-938.

- MCARTHUR, Murray. *The Example of Joyce: Derrida Reading Joyce*. Tulsa: University of Waterloo, 1995.
- MCHUGH, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- MEDEIROS, Sérgio. “Joyce e o barulho”. In: James Joyce: De santos e sábios. Org: Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Trad. André Cechinel... [et al]. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MILLOT, Catherine. “The Epiphanies”. In: *James Joyce: The Augmented Ninth*. Ed. Bernard Benstock. New York: Syracuse University Press, 1984.
- MILLOT, Catherine. “Epifanias”. Trad. Claudia Moraes Rego. In: *Retratura de Joyce*. Revista da Letra Freudiana, Rio de Janeiro, Relume –Dumará, ano XII, nº 13, 1993.
- MURPHY, James Joseph. The “Hen” Chapter (I,V) of Finnegans Wake: Anotations and Thematic Analysis. Philadelphia: Temple University, Ph.D., 1972.
- NESTROVSKI, Arthur. “Mercius (de seu mesmo): Notes on a Brazilian Translation of Finnegans Wake”. *James Joyce Quarterly*, vol. 27, n. 3. University of Tulsa Stable, 1990.
- NESTROVSKI, Arthur. “Mercius (de seu mesmo): Notas sobre uma tradução brasileira de Finnegans Wake”. Trad. Carolina Geaquinto Paganine. *Scientia Traductionis*, n.8, 2010.
- NICHOLS, Ashton. *The poetics of epiphany: nineteenth-century origins of the modern literary moment*. University Alabama Press, 1987.
- NOLAN, Emar. *James Joyce and Nationalism*. London: Routledge, 1995.
- NOON, William T. *Joyce and Aquinas*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- NORRIS, Margot. *The decentered universe of Finnegans Wake – A structuralist analysis*. London: The John Hopkins University Press, 1988.
- O’BRIEN, Edna. *James Joyce*. Great Britain: Paperview U.K. Ltd., and Irish Independent, 2006.
- O’NEILL, Patrick. *Polyglot Joyce: fictions of translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- O’NEILL, Patrick. *Impossible Joyce: Finnegans wakes*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- O’NEILL, Patrick. *Trilingual Joyce: The anna Livia Variations*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. 2.ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2019.

PRIBERAM. Dicionário online. Disponível em: <http://priberam.pt/dlpo/>.

ROBINSON, Michael; POTTS, L. Donna. “The work of cooking and consumption”. In: Ireland, Irish America, and Work. Edited by POTTS, L. Donna; MAY L. Amy. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2018.

SCHOLES, Robert; CORCORAN, Marlena G. A Teoria Estética e os Estudos Críticos. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Tradução de Jorge Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi... (et al.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHOLES, Robert; WALZL, Florence. *The Epiphanies of Joyce*. Modern Language Association, vol. 82, no. 1. 1967. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/461060>.

SCHOLES, Robert; Kain, Richard. *The Workshop of Dedalus*. Northwestern University Press, 1965.

SCHOLES, Robert. “Joyce and the epiphany: The key to the labyrinth?” *The Sewanee Review*, v. 72, n. 1. 1964.

SCOTTO, Robert M. “Visions” and “Epiphanies”: Fictional Technique in Pa ter’s “Marius” and Joyce’s “Portrait”. *James Joyce Quarterly*, v. 11, n. 1.1973.

SENN, Fritz. *Joyces’s Deslocutions: Essays on Reading as Translation*. The Johns Hopkins University Press, 1984.

SENN, Fritz. “Entrevista com Fritz Senn”. *Qorpus* v.9, n. 3, 2019. Entrevista concedida a Vitor Alevato do Amaral.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das oringens à modernidade*. São Paulo, editora 34, 2008.

SCHÜLER, Donaldo. “A Alquimia da Tradução”. *Irish Studies in Brazil*. Eds. Munira H. Mutran and Laura P. Z. Izarra. São Paulo: Humanitas, 2005.

SCHÜLER, Donaldo. “Donaldo Schüler em torno a tradução e o Finnegans Wake”. *Scientia Traductionis*, n.8, 2010. Entrevista concedida a Marie-Hélène Torres e Mauri Furlan.

SCHÜLER, Donaldo. “Entrevista com Donaldo Schüler”. *Cadernos de Tradução*, v.39. n. 2, 2019. Entrevista concedida a Leide Daiane de Almeida Oliveira, Larissa Lagos e Giovana Ursini

SCHÜLER, Donaldo. “Rememranças oníricas de Finnicius a Finn”. *Qorpus* v.9, n. 3, 2019.

SOUPAULT, Philippe. “A propos de la traduction d’Anna Livia Plurabelle.” *Nouvelle Revue Française*, v. 36. p 633-36. 1931.

SPURR, David. “Joyce’s Shadow Vision”. *Dublin James Joyce Journal*, vol. 7, p. 73-89. 2014.

TINDALL, William Y. *A Reader’s Guide to Finnegans Wake*. London: Thames and Hudson, 1964.

TORTOSA, García Francisco. “A Journey into History and Language”: Interview with Francisco García Tortosa. *Iberjoyce*, v.1, p. 229-242, 2014. Entrevista concedida a Olga Fernández Vicente. 229-242.

TYMOCZKO, Maria. “Translation and political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts”. *The Translator*, v. 6, n.1, p. 23-47, 2000.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Trad. Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. 3ª.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

WILLIAMS, Trevor. *Reading Joyce Politically*. Florida: University Press, 1997.

ZABALOY, Marcelo. “Entrevista con Marcelo Zabaloy, traductor de Joyce al castellano”. *Qorpus* v.9, n. 3, 2019. Entrevista concedida a Luis Henrique Garcia Ferreira.