

LOURDES BERNARDES GONÇALVES

DUBLINERS SOB A LUPA DA LINGÜÍSTICA DE CORPUS:
Uma contribuição para a análise e a avaliação da tradução literária

São Paulo

2006

LOURDES BERNARDES GONÇALVES

***DUBLINERS* SOB A LUPA DA LINGÜÍSTICA DE CORPUS:**
Uma contribuição para a análise e a avaliação da tradução literária

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
Programa Estudos Lingüísticos e
Literários em Inglês, sob a orientação da
Profa. Dra. Stella Esther Ortweiler Tagnin.

São Paulo

2006

LOURDES BERNARDES GONÇALVES

***DUBLINERS* SOB A LUPA DA LINGÜÍSTICA DE CORPUS:**

Uma contribuição para a análise e a avaliação da tradução literária

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Programa Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Stella Esther Ortweiler Tagnin
Universidade de São Paulo
Orientadora

Prof. Dr. Tony Berber Sardinha
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profa. Dra. Sônia Zyngier
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Francis Henrik Aubert
Universidade de São Paulo

São Paulo, 08 de novembro de 2006

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Stella Esther Ortweiler Tagnin, pelas discussões e observações minuciosas sobre a tese e também pela constante presença, apoio e solicitude em todo o processo da orientação, que transcenderam todos os deveres de ofício .

Ao meu marido, Lindberg, e minha filha, Juliana, sem o apoio dos quais seria impossível um doutorado a 3.000 km de casa.

Às minhas colegas e meu colega do Projeto COMET, pela acolhida carinhosa e todo o apoio durante minha passagem pela USP.

À Prof^a Dr^a Lenita Maria Rimoli Esteves, por proveitosas discussões.

À CAPES, pelo apoio financeiro, através do programa PQI-CAPES, estabelecido entre a Universidade Federal do Ceará (UFC) e a Universidade de São Paulo (USP).

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS.....	ix
LISTA DE QUADROS	ix
RESUMO.....	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUÇÃO	1
1 A LINGÜÍSTICA DE CORPUS COMO INSTRUMENTO DE ANÁLISE	5
1.1 Comentários iniciais	5
1.2 Lingüística de Corpus e Tradução	7
1.3 Lingüística de Corpus e o texto literário.....	10
1.4 O programa <i>WordSmith Tools</i>	15
2 A OBRA <i>DUBLINERS</i> DE JAMES JOYCE.....	17
2.1 A recepção de <i>Dubliners</i>	18
2.2 Uma segunda abordagem de categorização das críticas de <i>Dubliners</i>	21
2.2.1 Considerações formais.....	22
2.2.1.1 Aspectos estruturais	22
2.2.1.2 Aspectos estilísticos	25
2.2.1.3 A linguagem em <i>Dubliners</i>	31
2.2.1.4 A utilização da música	34
2.2.2 Questões de conteúdo	37
2.2.2.1 O tema e suas variações	37
2.2.2.2 Joyce e a crítica feminista.....	43
2.3 Um estudo de casos.....	49
2.3.1 “The Sisters”	50
2.3.1.1 Considerações formais	51
2.3.1.1.1 Aspectos estruturais	51
2.3.1.1.2 Aspectos estilísticos	53
2.3.1.1.3 A linguagem em “The Sisters”	55
2.3.1.1.4 A utilização da música	55
2.3.1.2 Questões de conteúdo	56
2.3.1.2.1 O tema e suas variações	56
2.3.1.2.2 A crítica feminista.....	59
2.3.2 “After the Race”.....	60
2.3.2.1 Considerações formais	62
2.3.2.1.1 Aspectos estruturais	62
2.3.2.1.2 Aspectos estilísticos	63
2.3.2.1.3 A linguagem em “After the Race”	67
2.3.2.1.4 A utilização da música	68
2.3.2.2 Questões de conteúdo	69
2.3.2.2.1 O tema e suas variações	69
2.3.2.2.2 A crítica feminista.....	72
2.3.3 “A Little Cloud”.....	73
2.3.3.1 Considerações formais	74
2.3.3.1.1 Aspectos estruturais	74
2.3.3.1.2 Aspectos estilísticos	75

2.3.3.1.3	A linguagem em “A Little Cloud”	79
2.3.3.1.4	A utilização da música	81
2.3.3.2	Questões de conteúdo	81
2.3.3.2.1	O tema e suas variações	81
2.3.3.2.2	A crítica feminista	84
2.3.4	“A Mother”	86
2.3.4.1	Considerações formais	87
2.3.4.1.1	Aspectos estruturais	87
2.3.4.1.2	Aspectos estilísticos	89
2.3.4.1.3	A linguagem em “A Mother”	91
2.3.4.1.4	A utilização da música	93
2.3.4.2	Questões de conteúdo	94
2.3.4.2.1	O tema e suas variações	94
2.3.4.2.2	A crítica feminista	96
3	A LINGÜÍSTICA DE CORPUS NA ANÁLISE LITERÁRIA	99
3.1	A compilação do <i>Corpus</i> de Referência	100
3.2	A pesquisa direcionada por <i>Corpus</i>	102
3.2.1	As palavras-chave	103
3.2.1.1	A formalidade em <i>Dubliners</i>	104
3.2.1.2	A temática do alcoolismo	106
3.2.1.3	A música em <i>Dubliners</i>	107
3.2.2	As concordâncias	117
3.2.2.1	O feminino em <i>Dubliners</i>	117
3.2.2.2	A palavra <i>friends</i>	129
3.2.3	O que as palavras-chave negativas revelam	135
3.3	Comentários acerca da análise	140
4	REVISÃO DOS MODELOS DE AVALIAÇÃO DE TRADUÇÃO:	
	Aplicação ao conto “After the Race” de <i>Dubliners</i>	142
4.1	O Modelo de Juliane House	143
4.1.1	Descrição do modelo	143
4.1.2	Aplicação do modelo	146
4.1.3	Apreciação do modelo	155
4.2	O Modelo de Peter Newmark	156
4.2.1	Descrição do modelo	156
4.2.2	Aplicação do modelo	160
4.2.3	Apreciação do modelo	166
4.3	O Modelo de Antoine Berman	167
4.3.1	Descrição do modelo	167
4.3.2	Aplicação do modelo	171
4.3.3	Apreciação do modelo	177
4.4	O Modelo de Katharina Reiss	179
4.4.1	Descrição do modelo	179
4.4.2	Aplicação do modelo	184
4.4.3	Apreciação do modelo	188
4.5	Comentários Finais	189
5	UMA PROPOSTA DE MODELO HÍBRIDO DE AVALIAÇÃO DE TRADUÇÃO LITERÁRIA	193

5.1 A análise do texto original	194
5.1.1 Macroanálise do texto original	194
5.1.1.1 Inferências a partir das listas de palavras-chave	194
5.1.1.2 A contribuição das palavras-chave negativas	198
5.1.2 Microanálise do texto original	199
5.1.2.1 A palavra <i>friends</i>	199
5.1.2.2 As palavras <i>Mr.</i> , <i>she</i> e <i>her</i>	200
5.2 A análise comparativa do texto original com suas traduções	201
5.2.1 Macroanálise dos textos.....	201
5.2.1.1 Utilizando as Listas de Palavras	201
5.2.1.2 Utilizando as Listas de Palavras-chave.....	205
5.2.2 Microanálise dos textos	206
5.2.2.1 A palavra <i>friends</i>	206
5.2.2.2 A palavra <i>toast</i>	210
5.2.2.3 Outras inferências utilizando as Listas de Palavras	212
5.2.2.4 O contraste do texto original e suas traduções frase a frase	217
5.2.2.5 Figuras literárias	226
5.3 Comentários acerca do modelo.....	237
5.4 Resumo do modelo	238
6 APLICAÇÃO DO MODELO HÍBRIDO PROPOSTO PARA AVALIAÇÃO DE TRADUÇÃO LITERÁRIA	240
6.1 “The Sisters”	240
6.1.1 Análise do texto original.....	240
6.1.1.1 Macroanálise.....	240
6.1.1.2 Microanálise.....	243
6.1.2 Análise comparativa do texto original com suas traduções	244
6.1.2.1 Macroanálise.....	244
6.1.2.2 Microanálise.....	249
6.1.2.3 Figuras literárias	268
6.1.3 Resumo da avaliação	270
6.2 “A Little Cloud”.....	271
6.2.1 Análise do texto original.....	271
6.2.1.1 Macroanálise.....	271
6.2.1.2 Microanálise.....	275
6.2.2 Análise comparativa do texto original com suas traduções	278
6.2.2.1 Macroanálise.....	278
6.2.2.2 Microanálise.....	282
6.2.2.3 Figuras literárias	290
6.2.3 Resumo da avaliação	293
6.3 “A Mother”	294
6.3.1 Análise do texto original.....	294
6.3.1.1 Macroanálise.....	294
6.3.1.2 Microanálise.....	297
6.3.2 Análise comparativa do texto original com suas traduções	299
6.3.2.1 Macroanálise.....	299
6.3.2.2 Microanálise.....	304
6.3.2.3 Figuras literárias	314

6.3.3 Resumo da avaliação	315
6.4 Comentários sobre o modelo	315
CONSIDERAÇÕES FINAIS	317
BIBLIOGRAFIA	322

LISTA DE TABELAS

Tabela 3.1: Composição do Corpus de Referência.....	101
Tabela 4.1: Tipologia textual (reproduzida de Reiss, 2000).....	180
Tabela 5.1: Palavras-chave negativas – aftrac x refcor	198
Tabela 5.2: Palavras-chave negativas – aftrac x dub-af	198
Tabela 5.3: Dados estatísticos: AFTRAC , APC-HT , DDC-OS	202
Tabela 5.4: Número de frases	203
Tabela 5.5: Ocorrências de and e e	204
Tabela 5.6: Palavras-chave: APC-HT e DDC-OS	205
Tabela 5.7: Tabela de abreviaturas de nomes próprios.....	212
Tabela 5.8: Quinze substantivos mais frequentes: original e traduções	214
Tabela 5.9: Verbos <i>dicendi</i> nas traduções	216
Tabela 5.10: Verbos <i>dicendi</i> no original.....	217
Tabela 6.1: Número de frases: texto original e traduções.....	245
Tabela 6.2: Os 15 substantivos mais ocorrentes (texto original e traduções).....	246
Tabela 6.3: Os 15 verbos mais ocorrentes (texto original e traduções).....	247
Tabela 6.4: Pronomes em 1ª pessoa (texto original e traduções).....	248
Tabela 6.5: Compensações (<i>snuff</i> / <i>rapé</i>).....	251
Tabela 6.6: Número de frases: texto original e traduções.....	278
Tabela 6.7: Os 10 substantivos mais ocorrentes (texto original e traduções).....	279
Tabela 6.8: Comparação de número de frases (V&A).....	301
Tabela 6.9: Os 10 substantivos mais ocorrentes (texto original e traduções).....	302
Tabela 6.10: Síntese da tradução dos indicadores de formalidade	303

LISTA DE QUADROS

Quadro 3.1: Concordâncias com <i>drank</i>	107
Quadro 3.2: Concordâncias com <i>bottles</i>	107
Quadro 3.3: Verbos na passiva com sujeito <i>she</i>	119
Quadro 3.4: Concordâncias com <i>friends</i> – prosódia positiva	130
Quadro 3.5: Concordâncias com <i>friends</i> – sentido negativo	131
Quadro 3.6: Concordâncias com <i>friends</i> – uso irônico.....	131
Quadro 3.7: Concordâncias com <i>friends</i> – ironia em “Two Gallants”	131
Quadro 3.8: Concordâncias com <i>friends</i> – prosódia neg. em “The Boarding House” ..	132
Quadro 3.9: Concordâncias com <i>friends</i> – “A Little Cloud”	132
Quadro 3.10: Concordâncias com <i>friends</i> – “Counterparts”	132
Quadro 3.11: Concordâncias com <i>friends</i> – “A Mother”	133
Quadro 3.12: Concordâncias com <i>friends</i> – “Grace”.....	133
Quadro 3.13: Concordâncias com <i>friends</i> – “The Dead”	133
Quadro 3.14: Concordâncias com <i>friends</i> como conhecidos.....	134
Quadro 3.15: Concordâncias com <i>friends</i> com uso diferenciado	134
Quadro 3.16: Concordâncias de <i>accent</i>	140
Quadro 5.1: Concordâncias com o lema <i>friend</i> *	200

Quadro 5.2: Concordâncias de <i>amigo, amigos, amizade</i> (Trevisan)	207
Quadro 5.3: Concordâncias de <i>amigo, amigos, amizade</i> (O’Shea)	207
Quadro 5.4: Concordâncias de <i>toast</i>	210
Quadro 5.5: Concordâncias de <i>brinde</i> (Trevisan).....	210
Quadro 5.6: Concordâncias de <i>brinde</i> (O’Shea).....	211
Quadro 5.7: Preservação dos nomes próprios nas traduções	213
Quadro 5.8: Concordâncias de <i>party</i>	214
Quadro 6.1: Concordâncias de <i>resigned</i> e <i>peaceful</i>	243
Quadro 6.2: Concordâncias de <i>truculent</i>	243
Quadro 6.3: Lista S: Dados estatísticos de “The Sisters” e suas traduções	245
Quadro 6.4: Palavras-chave da lista Trevisan: TITIA positiva; as outras negativas	249
Quadro 6.5: Concordâncias de <i>father</i>	249
Quadro 6.6: Concordâncias de <i>priest</i>	249
Quadro 6.7: Concordâncias de <i>padre</i> no texto de Trevisan.....	250
Quadro 6.8: Concordâncias de <i>snuff</i>	250
Quadro 6.9: Concordâncias de <i>rapé</i> no texto de O’Shea.....	250
Quadro 6.10: Concordâncias de <i>rapé</i> no texto de Trevisan.....	251
Quadro 6.11: Concordâncias de <i>mind</i>	252
Quadro 6.12: Concordâncias de <i>recomeçou</i>	252
Quadro 6.13: Concordâncias de <i>recordei</i>	253
Quadro 6.14: Concordâncias de <i>começou</i>	253
Quadro 6.15: Concordâncias de <i>concordou</i>	253
Quadro 6.16: Concordâncias de <i>confessar</i>	253
Quadro 6.17: Concordâncias de <i>went</i>	255
Quadro 6.18: Palavras-chave – alitel x refcor	272
Quadro 6.19: Palavras-chave – alitel x dub-alc	274
Quadro 6.20: Concordâncias de <i>money</i> e <i>elevenpence</i>	275
Quadro 6.21: Concordâncias do lema <i>friend</i> *	276
Quadro 6.22: Concordâncias de <i>whisky</i>	277
Quadro 6.23: Concordâncias de <i>barman</i>	277
Quadro 6.24: Lista S: dados estatísticos de “A Little Cloud” e suas traduções	278
Quadro 6.25: Palavras-chave O’Shea x Trevisan	281
Quadro 6.26: Concordâncias de <i>pequen</i> * - Trevisan.....	282
Quadro 6.27: Concordâncias de <i>pequen</i> * - O’Shea	282
Quadro 6.28: Palavras-chave: amothr x refcor	296
Quadro 6.29: Palavras-chave: amothr x dub-am	296
Quadro 6.30: Concordâncias de <i>friends</i>	297
Quadro 6.31: Concordâncias de <i>friend</i>	298
Quadro 6.32: Concordância de <i>friendliness</i>	298
Quadro 6.33: Lista S: Dados estatísticos de “A Mother” e suas traduções	299
Quadro 6.34: Exemplos de traduções de pronomes de tratamento – Trevisan.....	300
Quadro 6.35: Novas listas S: “A Mother” e traduções	301
Quadro 6.36: Concordâncias de <i>amigos</i> – Trevisan	304
Quadro 6.37: Concordâncias de <i>amigos/amigas</i> – O’Shea.....	305
Quadro 6.38: Concordâncias de <i>man</i>	306
Quadro 6.39: Concordâncias de <i>time</i>	307

GONÇALVES, Lourdes Bernardes. *DUBLINERS sob a lupa da Lingüística de Corpus: Uma contribuição para a análise e a avaliação da tradução literária*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Esta tese procura demonstrar a valiosa contribuição da Lingüística de Corpus na análise do texto literário e na avaliação da tradução literária. O corpus é formado pelos textos de *Dubliners* (1914), uma coletânea de contos de James Joyce, e duas traduções dessa obra, ambas intituladas *Dublinenses*, uma de Hamilton Trevisan (1964), a outra de José Roberto O’Shea (1993). Primeiramente é apresentado um panorama da Lingüística de Corpus, especialmente como uma abordagem que apresenta interfaces com os Estudos da Tradução e a Análise Literária. Em seguida é feita uma análise da obra original e, logo após, uma avaliação das traduções. Para constatar a efetiva contribuição da Lingüística de Corpus, a análise do texto original e das traduções foi realizada seguindo duas abordagens diferentes, a não computacional e a computacional. Os dados levantados foram comparados, o que permitiu estabelecer que a Lingüística de Corpus de fato representa uma abordagem que traz significativa contribuição aos processos de análise do texto literário e à avaliação de traduções literárias. Assim, foi proposto um modelo híbrido de avaliação de tradução literária, que combina características da abordagem tradicional e da Lingüística de Corpus. Esse modelo foi testado com quatro contos de *Dubliners*.

Palavras-chave: Tradução Literária; *Dubliners*; Lingüística de Corpus; Análise literária; Avaliação de tradução literária.

GONÇALVES, Lourdes Bernardes. *DUBLINERS sob a lupa da Lingüística de Corpus: Uma contribuição para a análise e a avaliação da tradução literária*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This thesis aims at demonstrating the valuable contribution of Corpus Linguistics in the analysis of literary texts and in the evaluation of literary translation. The selected texts are *Dubliners* (1914), a collection of short stories by James Joyce, and two translations thereof, both entitled *Dublinenses*, one by Hamilton Trevisan (1964), and the other by José Roberto O’Shea (1993). Firstly, an analysis of the original work is carried out and, after that, the evaluation of translations. In order to verify the effective contribution of Corpus Linguistics, an analysis of the original text and its translations was performed, using two different approaches, a non computational as well as a computational one. The data thus obtained were compared and, as a result, it could be established that Corpus Linguistics really represents an approach which makes a significant contribution to the processes of literary text analysis and the evaluation of literary translations. Therefore, a model for the evaluation of literary translations was proposed, bringing together characteristics of the traditional approach and that of Corpus Linguistics. This model was then tested on four short stories from *Dubliners*.

Keywords: Corpus Linguistics; *Dubliners*; Literary analysis; Quality assessment; Literary translation.

INTRODUÇÃO

A Lingüística de Corpus é uma abordagem que vem sendo cada vez mais utilizada em várias áreas de estudos lingüísticos. As diversas pesquisas em que a Lingüística de Corpus desempenhou um papel decisivo despertaram nossa curiosidade para investigar se também se prestariam para a análise do texto literário e a avaliação da tradução literária. O fato de essa abordagem permitir a manipulação de grande quantidade de dados, fornecendo estatísticas e revelando padrões que só podem ser obtidos desse modo, levou-nos a formular a hipótese de que a Lingüística de Corpus pudesse vir a complementar perfeitamente uma área de estudos em que a minuciosa observação da letra do texto e a subjetividade do crítico permitiam poucas generalizações e impossibilitavam a determinação de certos padrões estilísticos ou temáticos.

Nossa hipótese nesta tese, portanto, foi a de que a Lingüística de Corpus poderia realizar análises e fornecer informações que métodos não-eletrônicos não poderiam. Para tanto, foi necessário que descrevêssemos estudos não-computacionais sobre um texto literário e suas traduções, para então compararmos essas observações a nossas descobertas sobre os mesmos textos, fazendo uso da Lingüística de Corpus.

Os textos escolhidos para nossa análise foram *Dubliners* (1914), de James Joyce, uma coleção de quinze contos, e duas traduções dessa obra, ambas intituladas *Dublinenses*, uma de Hamilton Trevisan (1964), a outra de José Roberto O'Shea (1993). Os textos citados neste trabalho, contudo, correspondem a edições mais recentes: o de Joyce (Penguin) é de 1996, o de Trevisan (Civilização Brasileira), de 1997 (5ª edição) e o de O'Shea (Siciliano), de 1994 (2ª edição).

Os objetivos do trabalho fizeram com que dividíssemos a tese em seis capítulos, intercalando observações sobre os métodos mais “tradicionais” de análise literária e avaliação da tradução literária com análises utilizando a metodologia sugerida pela Lingüística de Corpus. Passamos agora à descrição de cada um dos capítulos.

No primeiro capítulo, procuramos familiarizar o leitor com algumas características da Lingüística de Corpus e apresentar algumas pesquisas realizadas nas áreas da tradução e de

literatura, usando essa abordagem. Apresentamos também o programa WordSmith Tools (SCOTT, 1996), extensivamente utilizado na nossa pesquisa.

O segundo capítulo faz uma revisão de críticas à obra *Dubliners*. Como o material sobre esse texto é incrivelmente extenso, foi necessária a imposição de alguns critérios para selecionar as críticas a serem abordadas. Iniciamos com algumas observações sobre a recepção de *Dubliners*. Após um exame detalhado das críticas sobre a coleção de contos, decidimos examinar apenas os aspectos que ofereciam possibilidades de comparação com aqueles que foram observados na análise computacional. Dividimos esse estudo basicamente em duas partes: numa, exploramos aspectos da forma – subdivididos no estudo da estrutura, do estilo, da linguagem e da utilização da música como elemento estilístico e temático – e do conteúdo – abrangendo o tema e a crítica feminista. Convém salientar que esta divisão tem apenas um objetivo didático, pois forma e conteúdo, em Joyce, estão intimamente entrelaçados, a ponto de ser difícil a determinação e separação do que seja um ou outro.

Visando uma futura aplicação do modelo por nós proposto, mostramos ainda a análise não-computacional de quatro contos, “The Sisters”, “After the Race”, “A Little Cloud” e “A Mother”. Os critérios para a seleção desses contos em particular foram vários. De início, pensamos escolher um conto de cada grupo, grupos esses definidos pelo próprio autor, respectivamente, como “contos da Infância, da Adolescência, da Maturidade e da Vida Pública” (VIZIOLI, 1991, p.43). Após observarmos as traduções de vários contos, usamos ainda um outro critério de seleção, esse baseado na riqueza de oportunidades de se comentar as traduções. Foram também considerados outros aspectos, tais como a seleção de dois contos com uma marcante presença feminina (“A Mother” e “The Sisters”) e dois outros marcados pela sua ausência, ou pouca participação. Nesses contos também se observa ou não a presença da música, fator cuja importância será ressaltada no terceiro capítulo.

O Capítulo III apresenta um estudo de *Dubliners* utilizando o programa WordSmith Tools (SCOTT, 1996). Estabelecemos comparações entre a obra estudada e uma coleção de contos de outros autores que lhe eram contemporâneos, na procura do que era específico de Joyce. Obtivemos alguns resultados inesperados que, considerados conjuntamente com a

análise não-eletrônica do texto, nos levaram a algumas conclusões que, até onde pudemos verificar, haviam passado despercebidas nas análises não-eletrônicas, como procuramos mostrar por meio da comparação entre os aspectos discutidos nos Capítulos II e III. Entre eles está o tratamento que Joyce dá à música e algumas conclusões acerca da presença do elemento feminino nas suas narrativas. Esclarecemos que nossa metodologia na elaboração dos Capítulos II e III foi a de, uma vez identificadas as informações mais relevantes fornecidas pela Linguística de Corpus, no terceiro capítulo, voltarmos para o segundo, observando as críticas e comentários referentes àqueles dados, para que as informações computacionais e não-computacionais pudessem ser confrontadas.

Uma vez feita a análise dos contos com as duas metodologias, passamos, no Capítulo IV, à avaliação das traduções, descrevendo quatro métodos, os de Juliane House (1997), Peter Newmark (1988), Antoine Berman (1985) e Katharina Reiss (2000) e aplicando todos eles a um mesmo conto de *Dubliners*, “After the Race”. Tratamos de apontar as vantagens e limitações de cada método, sempre tendo em mente que o propósito de cada tradução deve ser considerado e seus objetivos ponderados, antes de se emitir qualquer julgamento de valor sobre os textos traduzidos.

No capítulo V aplicamos a metodologia da Linguística de Corpus para avaliar as traduções ainda do mesmo conto, “After the Race”, fazendo uso dos dados produzidos pelas diversas ferramentas do programa WordSmith Tools, tais como informações estatísticas, palavras-chave e concordâncias. A exemplo da comparação da análise textual realizada pelos métodos tradicionais e pela Linguística de Corpus, apresentada no Capítulo III, também aqui comparamos os resultados obtidos pela Linguística de Corpus com os obtidos pelos métodos descritos no Capítulo IV, desta feita em relação à avaliação das traduções. Essa comparação nos apontou algumas questões que consideramos mais relevantes na avaliação da tradução literária e que nos levaram a elaborar critérios de avaliação para a observação frase a frase do texto traduzido, contraposto ao original. A percepção de alguns aspectos que não foram levados em consideração, ou pelo menos a que não foi dada a devida atenção, pelos quatro teóricos, forneceu-nos elementos para completar nossa lista de critérios de observação frase a frase. Chegamos assim a uma lista de aspectos a serem observados: aspectos semântico, de registro, estrutural e cultural. Observamos, ao longo de nossa análise, que o estudo das figuras literárias não poderia ser enquadrado nos itens

descritos acima, de modo que foram estudadas separadamente e incluídas na subdivisão metáfora, metonímia e ironia. O capítulo encerra-se com um resumo do modelo híbrido que propomos para a avaliação da tradução literária, com o intuito de facilitar a observação de sua aplicação no capítulo seguinte.

No Capítulo VI, as traduções dos contos “The Sisters”, “A Little Cloud” e “A Mother” são analisadas com a utilização de nosso modelo. Os procedimentos de análise usando a Lingüística de Corpus, apesar de seguirem o modelo proposto no Capítulo V, variaram ligeiramente. Isso foi resultado de uma decisão deliberada que tomamos de mostrar a versatilidade do método na pesquisa com o texto. O objetivo desse capítulo final foi comprovar a utilidade da Lingüística de Corpus na avaliação da tradução literária e a viabilidade de se incorporar as análises eletrônica e não-eletrônica nas avaliações, não só das traduções literárias, mas do próprio texto literário, num enriquecimento desses processos analíticos.

As Considerações Finais reúnem os resultados e conclusões a que pudemos chegar depois de testar nosso modelo de avaliação de tradução literária, confirmando a significativa contribuição da Lingüística de Corpus para a análise do texto literário.

Como há poucos estudos literários utilizando a Lingüística de Corpus, acreditamos que este trabalho trará uma contribuição relevante, tanto para a área de análise literária como para a de Estudos da Tradução, particularmente, a da Tradução Literária.

Capítulo I

A Lingüística de Corpus como Instrumento de Análise

1.1 Comentários Iniciais

A Lingüística de Corpus consiste basicamente na manipulação de textos, em formato eletrônico, por meio de ferramentas computacionais, para os mais diferentes estudos. Mais do que uma metodologia, é uma abordagem, uma nova maneira de se estudar o texto: A utilização de um computador nos permite observar uma grande quantidade de dados, o que possibilita a identificação de padrões de ocorrência no texto. A forma de manipular os dados obtidos é também nova, devido ao tratamento estatístico e à capacidade de o computador fornecer, em questão de segundos, informações difíceis, ou mesmo impossíveis, de se coletar manualmente de forma acurada, como por exemplo todas as ocorrências de uma palavra com seus contextos, ou as palavras distintas de um texto por ordem de frequência, entre outras informações.

A utilidade e eficácia de se compilar um *corpus* eletrônico para o estudo de textos já está estabelecida em várias áreas de pesquisa com a linguagem, nas suas mais vastas manifestações. Pesquisas nas áreas de lexicologia e terminologia têm usufruído grandemente dos recursos que essa metodologia fornece, assim como o campo do ensino de línguas estrangeiras.

Com a possibilidade de armazenar e manipular textos eletronicamente, uma quantidade considerável pode ser compilada e arquivada de modo a servir como material de consulta. *Softwares* especiais, que oferecem ferramentas de análise de *corpus*, vêm sendo desenvolvidos para facilitar a manipulação de grandes *corpora*, o que é essencial para que o pesquisador possa obter facilmente as informações de que precisa. Palavras podem ser selecionadas dentre milhares sem que se precise ler todos os textos com que se está trabalhando, ocorrências de palavras são fornecidas imediatamente, em termos de percentagens e contextualizadas em linhas de concordância.

Apesar de a Lingüística de Corpus ser de uso freqüente em algumas áreas, como as descritas acima, sua utilização para a análise literária é ainda uma prática pouco comum. O objetivo desta tese será justamente demonstrar como essa abordagem pode enriquecer a

análise do texto literário e ajudar na avaliação de suas possíveis traduções. No caso desta pesquisa, foi importante usar essa metodologia para identificar palavras-chave dos textos estudados, determinar o número de ocorrências de algumas palavras consideradas centrais para a interpretação do texto, examinar certas concordâncias para avaliar-lhes as prosódias e contextos, e outros procedimentos.

Para a avaliação de traduções do texto literário, foi possível alinhar o texto original com sua tradução de forma quase automática, demandando apenas alguns ajustes manuais. Esse procedimento facilitou enormemente a análise da tradução frase por frase, essencial para uma avaliação detalhada do texto traduzido.

Considerando-se que a avaliação de uma tradução literária envolve não só a análise literária do texto original, mas também a análise literária do texto de chegada, a prática da avaliação de uma tradução literária terá muito a ganhar, a nosso ver, com a combinação de métodos de análise literária não-eletrônicos, que recorrem à literatura de apoio crítico e contextualizadora, com a análise eletrônica propiciada pela Lingüística de Corpus, uma vez que esta última pode trazer à luz fatos que haviam até o momento permanecido “escondidos” ou passado despercebidos. Aliás, em pesquisas literárias, em que o texto é o elemento central das análises, *corpora* já vêm sendo utilizados desde o século XVII e até concordâncias foram pesquisadas e listadas manualmente, como atesta Kennedy (1998, p.13-15), porém com muito sacrifício, consumo de tempo e a inevitável introdução de erros. Assim, a Lingüística de Corpus se evidencia imediatamente como uma metodologia extremamente facilitadora do trabalho de pesquisadores e críticos literários, pois vai além de apenas listar palavras, fornecendo, entre outras possibilidades, palavras-chave dos textos estudados e linhas de concordâncias de diferentes tamanhos, dependendo do objetivo e das necessidades da pesquisa. A conveniência de se associar o estudo de *corpora* a outras metodologias é também ressaltada por Lynne Bowker:

A abordagem de pesquisa baseada em *corpus* pode ser considerada como complementar a alguns elementos de abordagens mais tradicionais; por exemplo, a informação fornecida por especialistas de uma área pode ser explorada de modo mais abrangente num *corpus*, a intuição pode ser verificada usando um *corpus*, ou termos encontrados em dicionários ou textos paralelos podem ser usados como pontos de acesso para um *corpus*¹.

¹ “The corpus-based approach can be seen as complementary to some elements of more traditional approaches; for example, information provided by subject field experts can be explored more fully in a

Neste capítulo faremos um breve resumo de algumas das aplicações da Lingüística de Corpus na área de tradução e a seguir citaremos exemplos de pesquisas mostrando a relação entre Lingüística de Corpus e o texto literário.

1.2 Lingüística de Corpus e Tradução

A utilização de *corpora* não é prática comum entre tradutores. Alguns lançam mão de programas chamados de memória de tradução para lidar com textos técnicos. Esses programas basicamente armazenam frases, expressões ou palavras já traduzidas em trabalhos anteriores e fornecem essa informação sempre que o tradutor depara com passagens idênticas ou similares. São programas úteis quando se traduz textos de especialidade, que tendem a usar expressões formulaicas repetidamente, como no caso de manuais ou alguns tipos de material de propaganda e também quando o texto-fonte contém muitos termos técnicos ou de especialidade.

Poucos são os tradutores que recorrem a *corpora* comparáveis. Um *corpus* comparável é uma compilação de textos, mono- ou bilíngües, organizados por critérios estabelecidos pelo usuário, ou por gênero, tais como textos jornalísticos, trabalhos científicos etc., ou por assunto, como ecologia, economia ou culinária. É útil para mostrar ao tradutor exemplos autênticos do uso das duas línguas, co-ocorrências mais freqüentes, ou até fixas (colocações), ou expressões idiomáticas.

Uma das pioneiras no estudo de tradução baseada em *corpus* foi Mona Baker, do Instituto de Ciência e Tecnologia da Universidade de Manchester (UMIST). Baker e Maria Tymoczko, da University of Massachusetts, Amherst, deram importantes contribuições para os Estudos da Tradução usando *Corpus*. No artigo “*The Role of Corpora in Investigating the Linguistic Behaviour of Professional Translators*” (1999), Baker discutiu aspectos fundamentais a serem considerados: a crescente autonomia do texto traduzido em relação ao texto original e os critérios e hipóteses na elaboração de *corpora*. Analisou também algumas das razões pelas quais a linguagem da tradução é diferente, como o fato de que traduções são textos derivados, e não autônomos, e de que “funcionam num contexto

corpus, intuition can be verified using a corpus, or terms found in dictionaries or parallel texts can be used as access into a corpus” (BOWKER, 2001, p.346). Salvo especificado ao contrário, as traduções presentes nesta tese, inclusive esta, são da autora deste trabalho.

diferente de produção e recepção”². Baker está se referindo aqui ao que chamou os *universais da tradução*, isto é, traços lingüísticos que ocorrem tipicamente nos textos traduzidos, que são *simplificação*, *explicitação* e *normalização*. A autora toma como hipótese que essas características são conseqüências quase inevitáveis do processo tradutório. Em sua argumentação, citou ‘crenças’ que alguns teóricos têm sobre o texto traduzido baseadas principalmente em intuição e opinião pessoal. Como exemplo, a autora menciona a posição de teóricos que julgam, como Pym (2000, então no prelo), que os textos traduzidos tendem a ser menos específicos e mais internacionais, ou Toury (1995), que “sugere que o tradutor tende a preferir o padrão mais seguro, mais típico da língua de chegada e desconsidera inovações ou, por exemplo, repetições de palavras-chave que poderiam ter uma função coesiva em relação ao texto como um todo”³. Toury sugeriu ainda que, na tradução de uma língua de “maior prestígio” para uma língua “menor”, ou “mais fraca”, há uma tendência a se tolerar a interferência de modo que o tradutor pode nesse caso priorizar o texto de partida (BAKER, 1999, p.289-290).

Para tentar verificar a validade de tais questões, Baker propõe o uso do *Translational English Corpus*, de cuja compilação, na UMIST, ela participou, “um *corpus* de textos em inglês traduzidos de uma grande variedade de línguas, européias e não-européias”⁴. Esse *corpus* é composto de quatro sub-*corpora* (ficção, biografia, notícias e revistas de bordo) e espera alcançar o número que considera ideal, de 50 milhões de palavras. A utilidade do *corpus* aqui é evidente, pois pode fornecer exemplos suficientes para comprovar ou não as afirmações acima.

O fato de os estudos de Baker sobre os universais da tradução, realizados nos anos 1980, terem se iniciado, como colocou Sara Laviosa (2002), antes da era do *corpus* aplicado aos Estudos da Tradução, faz Laviosa questionar a validade desses conceitos como onipresentes, em qualquer tradução:

A pesquisa realizada até o momento sobre os universais da tradução apresenta as seguintes características: (a) é específica para um par de línguas; (b) é

² “... they function in a different context of production and reception” (BAKER, 1999, p.283).

³ “... suggests that translators tend to stick to safe, typical patterns of the target language and disregard innovations or, for instance, repetitions of keywords that may serve a cohesive function in the overall text” (Ibid., p.289).

⁴ “... a corpus of English texts translated from a wide variety of languages, both European and non-European” (Ibid., p.284).

principalmente baseada no estudo de textos literários; (c) é de modo geral limitada a análises realizadas no nível da frase; (d) falta-lhe um quadro teórico coerente dentro da qual a evidência levantada possa ser considerada e avaliada; (e) sendo realizada com uma pequena coleção de textos, fornece, por vezes, resultados não conclusivos devido à operação concomitante de estratégias opostas que confundem os efeitos específicos de uma tendência de tradução em particular⁵.

Devemos ressaltar que o estudo de tradução com *corpus* assinala uma mudança de abordagens prescritivas para descritivas, focando no processo e no produto da tradução, conforme aponta Maria Tymoczko (1998), no artigo “*Computerized Corpora and the Future of Translation Studies*”, onde é discutida a centralidade dos estudos de *corpus* dentro dos estudos da Tradução: “Estudos de tradução com *corpus* transformam qualitativa assim como quantitativamente o conteúdo e os métodos da disciplina Estudos da Tradução, de uma forma condizente com a era da informação”⁶. A autora salienta que, provavelmente como um legado positivista, tendemos a valorizar resultados ‘científicos’ mais do que outros e a objetividade mais do que a subjetividade. Alguns estudiosos, como Mona Baker, pretendem encontrar na abordagem baseada em *corpus* um meio de estabelecer leis universais da tradução, contrariando mesmo uma tendência do século XX, que é a introdução dos princípios da incerteza (Heisenberg) e da relatividade (Einstein) em todas as áreas do conhecimento. Na opinião de Tymoczko (1998, p.653-654), não está na objetividade o valor do uso de *corpora* na tradução, mesmo porque por trás de qualquer compilação de *corpus* há a intuição e uma grande dose de subjetividade. Essa é uma razão para se considerar os dados dessa abordagem com cautela. A autora sugere também que os *corpora* usados em tradução sejam desenvolvidos e analisados com o objetivo de revelar características gerais de traduções, quando feitas em situações e contextos culturais semelhantes e alerta contra o perigo de nos perdermos em investigações quantitativas vazias por excessivo rigor científico. A autora acrescenta ainda que os estudos de tradução com *corpora* representam um investimento a longo prazo nos Estudos da Tradução, pois

⁵ “The research conducted so far into the universals of translation presents the following characteristics: a) it is language-pair specific; b) it is mainly based on the study of literary texts; c) it is on the whole limited to analyses carried out at sentence level; d) it lacks a coherent theoretical framework within which the evidence gathered can be accounted for and evaluated; e) being performed on small collections of texts, it yields, at times, inconclusive results owing to the concomitant operation of opposing strategies which confound the specific effects of a particular tendency in translation” (LAVIOSA, 2002, p.58).

⁶ “Corpus translation studies change in a qualitative as well as a quantitative way both the content and the methods of the discipline of Translation Studies, in a way that fits with the modes of the information age” (TYMOCZKO, 1998, p.652).

implicam ainda muito trabalho, como a determinação do maior número possível de *corpora* que se pode trabalhar, os usos a que os *corpora* podem se prestar, as questões que só podem ser endereçadas a *corpora* e os métodos que podem ser utilizados para lidar com os *corpora*. A autora vê essa abordagem como um modo de reunir os ramos teórico e pragmático dos Estudos da Tradução que tendem a se dissociar.

No Brasil houve alguns trabalhos no campo chamado por Tymoczko de CTS (*Corpus Translation Studies*), ou Estudos da Tradução com *Corpus*. Célia Magalhães (2001) relata um trabalho com *corpora* paralelos, na Universidade Federal de Minas Gerais, onde tais *corpora* são utilizados para a verificação da existência dos ‘traços universais da tradução’, definidos por Baker e já mencionados acima.

Vasconcellos e Pagano (2005, p.180) exploram as interfaces da Lingüística de Corpus, dos Estudos da Tradução e da Lingüística Sistêmico-funcional. Esta última baseia-se na teoria hallidayana e as autoras observam que “a noção de *realização de significados* escolhidos a partir das redes de opções das funções ideacional, interpessoal e textual permite considerar o texto (traduzido ou não) como unidade *semântica*, que se realiza, na superfície do texto, em orações”. A perspectiva da lingüística sistêmico funcional, que vê o texto não como um reservatório de conteúdo imutável, mas como uma realização de significados, é propícia para os estudos de *corpora* e tradução. O foco da Lingüística de Corpus, que é o texto autêntico, considera também a língua como “um sistema modulador de realidade(s), que permite a descrição da linguagem como ‘descrição de escolhas’ ” (VASCONCELLOS; PAGANO, 2005, p. 183). Referindo-se aos *corpora* comparáveis, monolíngües, compostos de textos originais e traduzidos, as autoras afirmam: “Este último tipo [de *corpus*] possibilita o estudo do texto traduzido em si próprio, postulando-se a existência de especificidades que o caracterizam independentemente da língua do texto original que traduz” (VASCONCELLOS; PAGANO, 2005, p.193).

1.3 Lingüística de Corpus e o Texto Literário

Ainda é pouco explorada a análise e crítica de um texto literário usando a Lingüística de Corpus. Um dos objetivos deste capítulo é demonstrar como a Lingüística de Corpus pode ser uma ferramenta poderosa, quando aliada a métodos não-computacionais de análise de texto, para trazer à luz interpretações, detalhes temáticos, palavras criticamente importantes

no texto e muitas outras informações que outros tipos de análise podem deixar passar despercebidos.

Bernhard Kettemann (1997), em seu artigo “*Concordancing as input enhancement in ELT*”, dedica uma seção à demonstração de como concordâncias podem ser úteis em estudos de literatura e estilística. Escolheu como *corpus* de estudo um conto de Mary Freeman Wilkin, escrito em 1890, “The Revolt of Mother”. O autor procurou as concordâncias com *she* e *he*, que forneceram algumas das ações realizadas pelas mulheres e pelos homens, respectivamente. No início do conto, os verbos que co-ocorreram com *she* foram “verbos de afazeres domésticos como *assar, cozinhar, limpar, costurar, lavar*”⁷.

Os verbos que co-ocorreram com *he* foram de uma outra classe. Os homens realizaram ações de criar (*design*), consertar, ter planos (por meio do verbo *going to*), pensar, ser confiante.

O que é interessante é que na segunda metade do conto, os colocados mudam radicalmente: “Agora é ela (*she*) que *decide que ação tomar, forma uma máxima*, decide sobre as coisas e persevera, *permanece impassível*, cheia de autoridade e tem sucesso na sua causa, porque no final é *tomada por seu próprio triunfo*”⁸.

Enquanto isso, vemos, co-ocorrendo com *he*, verbos como *lavou, inclinou a cabeça, tentou tirar o casaco, estava chorando*.

Com essa investigação de co-ocorrências, o autor extrai dados importantes sobre o conto: “A estrutura desse conto se torna clara: No pano de fundo dos papéis tradicionais de homem/mulher, uma mudança de papéis é evidenciada. Parece haver uma mudança em direção à justiça e uma melhor distribuição de poder, autoridade e responsabilidade”⁹.

Outra pesquisa envolvendo métodos computacionais aplicados ao texto literário foi realizada por Michael Stubbs (2001), que utilizou a Lingüística de Corpus para determinar o papel do léxico na estrutura do texto, como elemento coesivo, mostrando como identificar

⁷ “... verbs like *baking, cooking, cleaning, sewing, washing*” (KETTEMANN, 1997, p.71).

⁸ “Now it is *she* who *makes up her mind to her course of action, forms a maxim*, decides on something and sticks to it, *looks immovable*, full of authority, and is successful with her cause, because in the end, she is *overcome by her own triumph*” (Ibid., p.71-72).

⁹ “The structure of this story becomes clear now: On the background of traditional male/female roles a role change is foregrounded. It seems to be a change towards justice and a more even distribution of power, authority and responsibility” (Ibid., p.72).

seções temáticas nesse texto. Tomou o conto “Eveline” de James Joyce como objeto de quatro estudos, dos quais vamos narrar um, “*Vocabulary-management Profile*”, em que o autor analisou a posição de cada palavra na sua primeira ocorrência no texto. Baseou-se no método de Youmans (1991), de separar o texto em trechos de 35 palavras (e depois de 151 palavras); cada palavra encabeçando um trecho, assim, no primeiro caso, teríamos o primeiro segmento com palavras de ordem 1 a 35, no segundo, de 2 a 36 e assim por diante. O autor trabalhou também com a relação entre número de palavras diferentes em um texto (types) e o número total de palavras num texto (tokens), mais precisamente a razão entre esses números (type/token, ou n/N). Assim, para cada um desses trechos de 35 palavras Stubbs verificou o número de palavras novas e determinou a razão, sempre considerando os tokens como 35 ($r = n/35$). Ele tinha como saber se cada palavra já havia aparecido em trechos anteriores ou não. A expectativa seria que os primeiros trechos teriam uma razão mais alta, onde várias palavras aparecem pela primeira vez, e essa taxa decairia rapidamente ao longo do texto. Um gráfico foi traçado (type/token versus número da palavra) para cada um desses casos e, de modo geral, a expectativa se confirmou. Porém, a aproximadamente um terço do final do conto, houve duas subidas do valor de $n/35$ no gráfico, correspondentes à decisão de Eveline de escapar da situação doméstica e, mais tarde, aos acontecimentos no porto. Buscando confirmação na interpretação literária do crítico Hart (1969), Stubbs verificou que o crítico dividiu a história em três partes: “Essas três partes correspondem, numa aproximação impressionante, às quedas e picos [no gráfico] identificados pelo programa”¹⁰. Com isso, a impressão subjetiva de Hart sobre uma ausência de variação de vocabulário e estrutura, na primeira parte da história, seguido de uma “conclusão frenética” teve sua confirmação textual objetiva. Stubbs conclui apontando algumas vantagens do método:

[T]ais métodos podem

- identificar características textuais que merecem interpretação mais detalhada;
- explicar algumas reações intuitivas aos textos;
- identificar algumas tipologias de textos e pontos de vista narrativos;

¹⁰ “These three parts correspond astonishingly closely to the troughs and peaks identified by the program” (STUBBS, 2001, p.140).

- levar a generalizações sobre a distribuição de informação nova e conhecida no decorrer de textos longos¹¹.

Gonçalves e Gonçalves (2005) também fizeram uma pesquisa a partir da relação type/token ($r = n/N$) que denominaram de riqueza lexical. Utilizando os dados obtidos com o programa WordSmith Tools (SCOTT, 1996), estudaram a razão type/token em diversos tipos de textos. O fato de que essa razão decresce à medida que o número de palavras total N (tokens) cresce, levou-os à possibilidade de verificar a lei de distribuição de eventos proposta pelo economista Pareto em 1897, acerca da riqueza das nações e indivíduos, e re-utilizada por Zipf em 1932, no âmbito da lingüística. A lei é experimental e diz que, num corpus de língua natural, a freqüência de uma palavra é inversamente proporcional ao número de ordem dessa palavra. Assim, uma palavra de ordem k , por exemplo 3, terá sua freqüência proporcional a $1/k$, isto é $1/3$, enquanto que a primeira palavra da lista ($k = 1$) terá a freqüência proporcional a 1. Essa lei, que é de grande ubiquidade, uma vez que se aplica não só a esses dois campos tão diversos, como também às áreas da música, física, biologia, fenômenos naturais, entre outras, mostrou-se também adequada à descrição de aspectos de literariedade, por assim dizer, dos textos.

Embora o uso de um vocabulário rico não seja a única indicação de criatividade em um escritor, a riqueza lexical é certamente uma das características que se espera de autores da estatura de Joyce, Lawrence, Mansfield e Woolf. Como hipótese, portanto, seria de se esperar que os textos literários tivessem uma alta razão n/N , definindo assim que o gênero literário e não-literário seguem leis de Zipf exibindo gráficos diferentes. Uma segunda hipótese seria a de que, para o mesmo autor literário, a razão n/N seria maior no gênero conto, dado o seu perfil compacto, do que nos seus próprios romances.

A lei de Zipf é definida, matematicamente, como: $N = AK^{-\Phi}$, onde $K = 100 (n/N)$; A é uma amplitude, isto é, um valor, constante para cada gráfico, e Φ , um expoente, ou potência, que também permanece constante para cada gráfico. Desse modo, temos N variando com K , formando um gráfico. Pela curva, pode-se determinar o A e o Φ , que, como veremos, serão típicos para cada gráfico, e portanto podem ser relacionados a cada autor e gênero literário, funcionando assim como uma assinatura. Duas questões importantes se colocaram

¹¹ “... such methods can identify features which deserve close interpretation; /explain some intuitive reactions to texts; / identify some text-types and narrative points of view; / lead to generalizations about the distribution of old and new information across long texts” (Ibid., p. 142).

aqui, a primeira, se era possível atribuir uma “assinatura” a cada autor, por meio do expoente Φ e da amplitude A, e a segunda, se essa assinatura mudaria se a forma literária mudasse. Além disso, seria desejável atribuir diferentes assinaturas a diferentes autores, ainda que dentro de um mesmo gênero literário.

No sentido de verificar essas hipóteses, Gonçalves e Gonçalves (2005) analisaram 15 contos de J. Joyce, 12 de D. H. Lawrence, 17 de K. Mansfield e 20 de V. Woolf, trechos de diferentes tamanhos de cinco romances de Lawrence e oito trechos de romances de diferentes autores. Pretendiam com isso observar a interferência da forma literária, conto ou romance, e a questão das “assinaturas” de cada autor. Consideraram também 30 textos não literários, jornalísticos, do jornal inglês *The Guardian*, sobre assuntos diversos. A razão dessas escolhas foi porque já sabiam de antemão que a curva de densidade lexical (os vários n/N de trechos de tamanhos variados) varia de acordo com o gênero – os contos são bem mais densos que os romances, e os textos não literários são os que apresentam curvas de n/N com os valores mais baixos do nosso conjunto – e um mesmo autor apresenta uma distribuição de n/N diferente, se estiver escrevendo um conto ou um romance.

A partir dos resultados obtidos, concluíram que a lei de Zipf é também, com bastante precisão, aplicável no contexto da análise literária, constituindo-se os seus parâmetros característicos em uma assinatura de cada autor, bem como de cada gênero literário. Além desses parâmetros, mostraram que o desvio padrão da riqueza lexical também pode ser utilizado como parâmetro discriminador dos vários autores e gêneros.

Essas considerações sobre a análise do texto literário podem se estender à tradução literária e podem ser incluídas nesta seção porque, naturalmente, uma tradução de um texto literário é, geralmente, um outro texto literário. Há dois momentos distintos em que a análise de texto é central ao processo. Primeiro, quando se avalia o texto original, percebendo-lhe o estilo e outras marcas particulares que devem ser preservadas numa tradução literária e, num segundo momento, ao proceder-se a uma análise comparativa do texto original e sua tradução. Em ambos os momentos, as vantagens da Lingüística de Corpus se projetam de modo evidente, com recursos como o fornecimento de listas de palavras, palavras-chave, estatísticas, concordâncias etc.

1.4 O programa WordSmith

Mike Scott (1996) criou um programa, *WordSmith Tools*, especialmente para lidar com textos eletrônicos. As ferramentas que mais usaremos em nossa pesquisa são a Lista de Palavras (*WordList*), a Lista de Palavras-chave (*KeyWords*) e o Concordanciador (*Concord*). Os textos têm de estar em formato *.txt* para que possam ser processados pelo programa.

A ferramenta *WordList* processa um texto e fornece listas de palavras, que são de três tipos: a lista S (*Statistics*) fornece os dados estatísticos do texto, como número total de palavras no texto (*tokens*), número de palavras distintas no texto (*types*), número de frases e parágrafos, e outras informações descritivas; a lista F (*Frequency*) fornece todas as palavras distintas do texto em ordem decrescente de ocorrência no texto, juntamente com a percentagem que aquela ocorrência representa no texto; e a lista A (*Alphabetic*) fornece as mesmas palavras da lista F em ordem alfabética.

Podemos comparar as palavras de nosso *corpus*, que chamaremos de ***corpus de estudo***, com palavras de outros textos, para verificar se algumas delas são usadas com maior frequência em nosso *corpus*. Essas serão as nossas palavras-chave e poderão nos apontar a temática do texto. Esses outros textos, que devem ser compilados cuidadosamente, para que possam formar um *corpus* sem marcas temáticas, formarão o ***corpus de referência***, cuja função será fornecer um padrão de comparação. Na comparação, características particulares do *corpus* de estudo vão ficar em evidência, enquanto que as comuns aos *corpora* de estudo e de referência vão se anular. Geralmente escolhe-se um *corpus* chamado *de língua geral*, isto é, que contenha textos de assuntos e gêneros variados. Mas há casos em que são necessários *corpora* de referência especiais. Por exemplo, se estamos analisando contos, e não nos interessarem as características comuns a todos os contos, como será o caso de nossa pesquisa, todos os textos devem ser contos, pois aquelas características serão anuladas na comparação. Como veremos em detalhe no Capítulo III, compilamos um *corpus* de referência de contos para ser comparado com nosso *corpus* de estudo – os contos de *Dubliners* – com atenção ainda a alguns outros aspectos. Por exemplo, tivemos o cuidado de selecionar contistas da mesma época de Joyce. Assim, palavras que poderiam representar ‘modismos’ de uma época estariam presentes nos dois *corpora* e seriam portanto anuladas numa comparação. O instrumento de comparação entre o *corpus* de

estudo e o de referência será a ferramenta *KeyWords*, que nos fornecerá uma lista de palavras-chave, comparando as frequências, em termos de percentagens, dos dois *corpora*. Todas as palavras comuns aos dois textos, com frequências comparáveis, em termos de percentagem, serão eliminadas. Restarão, portanto, aquelas que, em nosso *corpus* de estudo, apresentarem frequências muito maiores ou muito menores que no *corpus* de referência. O quão maiores, ou menores, dependerá do critério estabelecido pelo pesquisador.

Na realidade, nossa pesquisa trabalhará com mais de um *corpus* de estudo e referência. Ao estudarmos as características da obra *Dubliners* como um todo, teremos como *corpus* de referência o *corpus* descrito acima, de contistas diversos (D. H. Lawrence, Katherine Mansfield e Virginia Woolf). As palavras-chave nesse caso nos revelarão o que houver de específico (chave) na obra de Joyce. Quando estivermos interessados em estudar um conto em particular, podemos compará-lo a dois *corpus* de referência: o descrito acima vai nos fornecer o que o conto tem de característico em relação a contos dos outros contistas, enquanto um *corpus* de referência compilado com os outros contos da coletânea de Joyce nos mostrará o que aquele conto tem de específico, dentro do universo textual de *Dubliners*. Nesse caso, o novo *corpus* de estudo será apenas o conto a ser estudado.

Há ainda no WordSmith Tools (Scott, 1996) uma ferramenta chamada *Concord*, um concordanciador que apresentará a palavra selecionada em uma (ou mais) linha(s) do texto e informará em qual texto (no nosso caso, em qual conto) a palavra se encontra. Além disso, a linha de concordância pode ser expandida, se for necessária uma contextualização maior.

A utilização dessas ferramentas será detalhada nos Capítulos III, IV, V e VI, deixando mais clara a sua aplicação à análise textual literária. Esperamos assim, demonstrar o seu valor como instrumento de exploração e avaliação textual.

Capítulo II

A Obra *Dubliners* de James Joyce

But all these men of whom I speak
Make me the sewer of their clique.
That they may dream their dreamy dreams
I carry off their filthy streams

'The Holy Office', James Joyce

As obras de Joyce são constantemente analisadas e criticadas sob os mais diversos prismas, escolas e teorias. *Ulysses* (1922), por ter sido considerada por muito tempo como sua obra-prima, recebeu maior atenção, seguida de *Finnegans Wake* (1939). Mas, ainda assim, *Dubliners* (1914) foi, e é, alvo de muito interesse; leituras e releituras foram realizadas: algumas críticas marcadamente datadas, apontando para uma tendência ou outra, e várias contendo análises universais e atemporais. Não é portanto razoável a ambição de trazer para este capítulo tudo o que foi dito sobre *Dubliners*.

O objetivo deste capítulo é apresentar uma visão panorâmica de alguns aspectos do que foi comentado sobre essa coletânea de contos, na primeira parte oferecendo observações gerais sobre a obra, considerando especialmente as questões enfocadas nos capítulos subsequentes e, procurando mostrar objetivamente diversas tendências críticas, apondo comentários em um ou outro momento. Na segunda, nos deteremos em alguns contos em particular para exemplificar comentários críticos mais pontuais, aos quais também acrescentaremos nossas observações.

Especial atenção será dada neste capítulo à análise textual e hermenêutica que se prende ao texto e tira dele subsídios para conclusões. Justifica-se porque, desde o aparecimento da Escola Formalista Russa no começo do século XX e, mais tarde, do New Criticism americano na segunda metade do mesmo século, o texto voltou a ter uma posição de primazia na análise literária e ainda porque o intuito do estudo de *Dubliners*, feito neste capítulo, é compará-lo à interpretação da obra por meio da Lingüística de Corpus, uma metodologia que tem no texto, usando termos da Lógica, seu exclusivo objeto material, sendo seu objeto formal a análise textual por suas características componenciais e estatísticas.

2.1 A recepção de *Dubliners*

Joyce começou a compor *Dubliners* como uma série de dez contos para um jornal de agricultura, *The Irish Homestead*, em 1904. Em uma carta ao amigo Constantine P. Curran, revelou sua intenção de expor “a alma daquela hemiplegia ou paralisia que muitos consideram uma cidade”¹². As publicações não passaram todavia de três contos (“The Sisters”, “Eveline” e “After the Race”), conforme MacCarthy (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.1), devido à reação contrária dos leitores, que se mostraram ofendidos pelo tratamento dado à Irlanda pelo autor. Ver, por exemplo, Ellmann (1982) e Bosinelli; Mosher Jr., (1998). Joyce já estava na ocasião pensando em reunir esses contos e outros numa coletânea.

O livro foi publicado somente em 1914, contendo quinze contos, após muitas negociações e desentendimentos. Havia o problema de serem o editor e o tipógrafo, juntamente com o autor, considerados responsáveis perante a lei por qualquer ação civil, como as advindas de ofensas morais e alusões não autorizadas a pessoas e estabelecimentos reais em Dublin.

Joyce acreditava que, levantando um espelho diante do povo de Dublin, poderia fazê-los perceber seu estado de paralisia, e com isso iniciar um processo de libertação. Grant Richards, seu editor, insistiu em eliminar certas passagens de *Dubliners* que julgava ofensivas, mas Joyce reagiu violentamente, afirmando: “Acredito sinceramente que você retardará o curso da civilização na Irlanda, evitando que o povo irlandês dê uma boa mirada em si próprio no meu bem polido espelho”¹³.

Além disso, o realismo e a desmistificação com que o autor pintava os quadros de sua cidade ofendiam e chocavam os editores a quem Joyce ofereceu a obra, que pensavam num público cheio de conceitos sentimentais sobre o Renascimento Irlandês, movimento literário chamado romanticamente de *Celtic Twilight*. E, realmente, o livro não teve uma boa recepção. Ellmann (1982), importante biógrafo de Joyce, relata que em 1914 apenas 499 cópias foram vendidas e nos anos seguintes a situação foi ainda pior: “No primeiros

¹² “...the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city” (GILBERT, 1957, p.55).

¹³ “I seriously believe that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass” (Ibid., p. 64).

seis meses de 1915 somente 26 exemplares foram vendidos, nos próximos seis meses, menos, nos seis meses depois, apenas sete”¹⁴.

A diversidade de críticas a *Dubliners* propicia uma diversidade de classificações e subdivisões. Uma maneira possível de classificá-las é considerar o momento histórico em que essas críticas foram feitas, basicamente dividindo os críticos entre aqueles que consideravam *Dubliners* um trabalho da *juvenilia* de Joyce, como promessa mais do que realização, e os que consideravam, como é a postura atual, que o livro já era um trabalho maduro, de conteúdo profundo. Magalaner e Kain (1956, p.55-57) fazem uma revisão da recepção da obra pelos críticos da época, da qual daremos alguns exemplos. Segundo os autores, apenas Gerald Gould, entre os *reviewers* (em *New Statement*, junho de 1914), percebeu em Joyce um gênio, de atitude original e madura. Mas mesmo Gould via Joyce, com *Dubliners*, representando sério risco ao modo de pensar e agir estabelecidos. Vários jornais da época expressaram o desagrado diante do pessimismo, da morbidez e insensibilidade de Joyce, apesar de um deles, o crítico do *Daily Courier*, de Liverpool, ter declarado que, nas palavras de Magalaner e Kain, “a beleza, estranheza e poder das histórias eram inegáveis”¹⁵. *The Times* considerou triviais as questões tratadas e, tênue o fio que ligava os contos. Dos literatos da época, poucos, entre os quais Ezra Pound, que elogiou o caráter estético da obra de Joyce, reconheceram nele um inovador da teoria do conto e um escritor de habilidade com as palavras. E essa reação se prolongou com George Samson, V. S. Pritchett (MAGALANER; KAIN, 1956, p.57) e outros, até um pouco mais tarde, com observações ainda versando sobre a falta de substância dos contos, o provincianismo de Joyce, sua autopiedade e um negativismo que o vinculava muito mais a Gissing e seu naturalismo cru do que aos russos e suas atitudes de vanguarda. Tudo isso é muito irônico, visto em retrospecto, pois a própria resistência fala do caráter inovador de Joyce como contista.

L. A. G. Strong (1949) declarou que “o que devemos observar é a relação do livro com seus sucessores, e o incrível desenvolvimento desse trabalho para outro de ordem diferente”¹⁶.

S. L. Goldberg (1968) fez um resumo das recepções de *Dubliners* :

¹⁴ “In the first six months of 1915 only 26 copies were sold, in the next six months, less, in the six months after that, only 7” (ELLMAN, 1982, p.400).

¹⁵ “...the beauty, strangeness, and power of the stories were undeniable” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.55)

¹⁶ “What we must observe is the relationship of the book to its successors, and the astonishing development from it to work of a different order” (STRONG, 1949, p.23).

Para alguns críticos, *Dubliners* é um relato da vida moderna, uma descoberta que faz Joyce de sua atitude vitalícia (exposição irônica) para com seu assunto vitalício ('paralisia' e alienação). Para outros, sua ironia é romântica, construída sobre o contraste entre os desejos e sentimentos do indivíduo e as sórdidas realidades do mundo moderno. Para outros ainda, sua ironia é apenas um estratagema (como o de Tchekhov) para intensificar a compaixão e o terror da vida (GOLDBERG, 1968, p.52)¹⁷.

Goldberg reconheceu pontos positivos na arte de *Dubliners*, porém qualificou sua apreciação com observações sobre a imaturidade de Joyce:

A força de *Dubliners* é a clareza formal, a sutileza e precisão de sua arte – qualidades que derivam, em parte, de uma disciplina excelentemente sustentada, e em parte, também, de uma imaturidade de compreensão que simplificou os problemas formais (GOLDBERG, 1968, p.55).

Morris Beja (1992) também resume bem a atitude dos primeiros críticos de *Dubliners*, comentando que

...os críticos a *Dubliners* foram respeitosos mas reservados; a economia e a 'mesquinhez escrupulosa' dos contos marcaram um avanço na técnica, talvez até uma revolução, na história do conto em inglês, mas a maioria dos críticos mais avançados da época ficaram especialmente perturbados com o conteúdo de Joyce e a atitude – ou falta de atitude – que percebiam nele¹⁸.

Anthony Burgess (1965) coloca em realce o que o termo 'mesquinhez escrupulosa' significa em contexto: Joyce "tinha de desromantizar a prosa ficcional, despindo-a dos coloridos vernizes que haviam passado por brilho poético no auge do romance do final da época vitoriana"¹⁹.

Mary Power e Ulrich Schneider (1997) apontam razões estético-estilísticas para tal recepção:

Quando *Dubliners* primeiro apareceu em 1914, os contos foram considerados como algo sem dúvida novo, mas não compreendido por todos porque não pareciam se encaixar nos padrões literários estabelecidos por Poe ou Maupassant. Eram parcos e desolados, alguns leitores acharam que lhes faltava um enredo. [...]. [Os contos de *Dubliners*] Vieram a ser considerados como o trabalho inicial do homem que posteriormente empreenderia os grandes experimentos de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Levou um tempo considerável para que os leitores percebessem a arte subliminar e o poder narrativo de *Dubliners*²⁰.

¹⁷ Tradução de Pe. Francisco da Rocha Guimarães.

¹⁸ "The reviewers of *Dubliners* were respectful but reserved; the sparseness and 'scrupulous meanness' of the stories marked a technical advance, perhaps even a revolution, in the history of the short story in English, but most of the original reviewers were especially disturbed by Joyce's content and perceived attitude – or lack of attitude" (BEJA, 1992, p.39)

¹⁹ "... had to deromanticise fictional prose, stripping off the coloured veneers that had passed for poetic brilliance in the heyday of the late Victorian novel" (BURGESS, 1965, p.46).

²⁰ "When *Dubliners* first appeared in 1914, the stories were regarded as something unmistakably new but were not always understood because they did not seem to fit the established literary patterns of Poe or

Esse último comentário identifica os críticos como pertencentes ao grupo que apresenta uma nova postura em relação a *Dubliners*.

E Derek Attridge (1994) prevê por que a recepção de *Dubliners* muda e ainda mudará ao longo do tempo. Referindo-se aos textos de Joyce em geral, declara:

Os textos de Joyce mudam conforme nosso ambiente cultural muda, o que é uma razão para a sua inexauribilidade; outra razão (obviamente relacionada) é que são textos incomumente ricos – e isso inclui os contos aparentemente aparados-até-o-osso de *Dubliners* – que nenhuma pessoa, mesmo com a ajuda de uma biblioteca completa de críticas sobre Joyce, poderia espremer até o bagaço²¹.

2.2 Uma segunda abordagem de categorização das críticas de *Dubliners*

Patrick A. MacCarthy (1998) distingue duas linhas de pesquisa tomadas pelos estudiosos de *Dubliners*, aludindo à tradicional divisão entre forma e conteúdo:

Há, por um lado, uma ênfase na sua forma, que levou a estudos estilísticos e estruturais, incluindo análises de padrões imagísticos e outras leituras dos contos em suas relações uns com os outros. Ao mesmo tempo, há a insistência de Joyce de que as histórias descrevem com precisão a própria Dublin, não só a cidade física, mas o ambiente político e cultural no qual as narrativas são representadas²².

O próprio MacCarthy, porém, reconhece a dificuldade de se separar conteúdo de forma, principalmente tratando-se de Joyce:

Na prática, entretanto, essas duas principais áreas de ênfase cultural são difíceis de separar precisamente porque o estilo e a estrutura de *Dubliners* são ao mesmo tempo os meios pelos quais Joyce apresenta seu assunto e uma parte integrante desse assunto²³.

Apesar de reconhecermos essa superposição de algumas áreas e ainda outro problema em relação às críticas – uma crítica nunca é puramente estrutural, ou feminista, ou temática –,

Maupassant. They were spare and bleak; some readers thought they lacked a plot.[...] They came to be regarded as the early work of a man who was later to undertake the grand experiments of *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* and *Finnegans Wake*. It took considerable time for readers to become aware of the understated artistry and narrative power of *Dubliners*” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.i).

²¹ “Joyce’s texts change as our own cultural surroundings change, which is one reason for their inexhaustibility; another (obviously related) reason is that they are unusually rich texts – and that includes the apparently pared-to-the-bone stories of *Dubliners* – which any single individual, even with the help of a whole library of Joyce criticism, would be unlikely to squeeze dry” (ATTRIDGE, 1994, p.2-3).

²² “There is, on the one hand, an emphasis on its form, which has led to stylistic and structural studies, including analyses of image patterns and other readings of stories in relation to one another. At the same time there is Joyce’s insistence that the stories accurately portray Dublin itself, not only the physical city but the political and cultural milieu in which the narratives are enacted” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.2).

²³ “In practice, however, these two main areas of critical emphasis are hard to separate precisely because the style and structure of *Dubliners* are both the means by which Joyce presents his subject and an integral part of that subject” (Ibid., p.2).

consideramos essa divisão um bom ponto de partida para o exame das críticas a *Dubliners*. Em relação à forma, comentaremos os aspectos de estrutura, estilo, linguagem e a utilização da música. O estudo do conteúdo trará apenas considerações sobre o tema e a crítica feminista, por considerarmos os dois aspectos mais relevantes em nossa abordagem.

2.2.1 Considerações formais

2.2.1.1 Aspectos estruturais

É curioso, historicamente, saber que, a partir dos três contos publicados em *The Irish Homestead*, quando Joyce pensou em uma coletânea, “ele primeiro pensou em unificar a série de *sketches* esparsos, com os quais estava se ocupando, com o título *Ulysses at Dublin*, em vez de *Dubliners*”²⁴. Este pode ser considerado um dos primeiros sinais da intenção de Joyce: dar uma unidade a *Dubliners*. As críticas modernas vêm em *Dubliners* um grupo de histórias inter-relacionadas. Tindall afirma que “o que liga as histórias e faz delas um livro – ou pelo menos um dos princípios controladores – é o tema ou idéia comum”²⁵. O autor chama atenção ainda para o fato de que a unidade temática, comum a todos os contos, é um elemento de coesão na estrutura tradicional do conto: “Vimos que temas comuns asseguram um tipo de coerência ou união.[...] Partes servindo ao mesmo propósito são das mais tradicionais, se não das mais agregadoras”²⁶.

Fritz Senn (1997) dá exemplos de conexões entre os enredos dos contos:

Os contos posteriores se refletem nos anteriores. O que acontece com o casamento em ‘A Little Cloud’ e em ‘Counterparts’ faz a armadilha matrimonial em ‘The Boarding House’ parecer pior. Podemos relacionar as respectivas saídas à noite de Little Chandler, Farrington e Maria e então ver a dos Conroys ainda como um estudo decisivo em desilusão²⁷.

Walter Gabler (1994) sugere ainda como elemento de unificação dos contos os intertextos comuns, em maior ou menor grau, a todas as histórias:

²⁴ “He first thought of unifying the series of disjointed sketches, on which he was then engaged, by the title *Ulysses at Dublin*, instead of *Dubliners*”(LEVIN, 194, p. 67).

²⁵ “What holds them together and makes them a book – or one at least of the controlling principles – is a theme or common idea” (TINDALL, 1995, p.3).

²⁶ “We have seen that common themes assure a kind of coherence or togetherness. [...] Parts serving the same purpose are among the most traditional, if not the tightest, structures” (Ibid., p.7).

²⁷ “Later stories reflect on the preceding ones. What happens to marriage in ‘A Little Cloud’ and in ‘Counterparts’ makes Mr. Doran’s trap in ‘The Boarding House’ seem worse. We can match Little Chandler’s, Farrington’s, and Maria’s respective nights out, and then see the Conroys’ as yet a final study in disillusion” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.37).

Os contos individualmente e como uma coleção coordenada mostram a preocupação cada vez maior de Joyce com estruturas significantes da forma e conteúdo na escrita, como consequência de uma leitura sistematizada dos pré-textos de Dublin, de suas ruas e seus cidadãos, da história, da política e da sociedade da Irlanda, de suas obras literárias, de doutrinas teológicas ou de narrações bíblicas. Críticos de Joyce perceberam nas histórias de *Dubliners*, ou projetaram nelas, uma rica gama de referências intertextuais, assim como exemplos incipientes daquele modo de auto-referenciação – que pode ser chamado de intratextualidade da *oeuvre* – que viria a ser tão importante nos trabalhos posteriores de Joyce²⁸.

Epifanio San Juan Jr. (1972) vê a ação como espinha dorsal das narrativas de *Dubliners*.

Os personagens têm, nessa perspectiva, o papel de dar suporte às ações:

A estrutura da experiência coincide com o enredo, com o padrão de causas e efeitos pelo qual uma mudança na situação do personagem é revelada gradualmente. Os personagens lançados na narrativa, os agentes cujas ações possuem uma determinada qualidade moral passível de passarmos julgamento, são reproduzidos principalmente por causa da ação²⁹.

Karen Lawrence (1994), cuja análise feminista veremos mais adiante, chama atenção para um enredo subliminar que une os contos:

A história do desenvolvimento feminino tem que ser em grande parte inferida: um personagem como Maria poderia ser visto como a consequência humana da decisão de Eveline de não partir com seu marinheiro Frank; Mrs. Kearney, a mãe frustrada e manipuladora em ‘A Mother’, poderia ser o que uma Polly Mooney, grávida e solteira, se tornaria. Mrs. Sinico em ‘A Painful Case’ é um vislumbre do que uma mulher poderia ter significado na vida de um homem³⁰.

Uma última observação em relação à unidade da obra de Joyce: muitos críticos consideram toda ela vinculada através de uma ligação de inter-referencialidade muito forte nas obras, referências essas que podem ser percebidas na reiteração temática, principalmente, mas também na reaparição de personagens em diversas obras – e dentro da mesma obra, no caso

²⁸ “The stories individually and as a co-ordinated collection show Joyce’s developing concern with significant structures of form and matter in the writing, answering to a systematized reading of the pre-texts of Dublin, her streets and citizens, of Irish history, politics and society, of works of literature, theological doctrine or biblical tales. Joyce criticism has read from, or read into, the *Dubliners* stories a rich array of intertextual reference, as well as incipient examples of that mode of auto-referentiality – one might term it the *oeuvre*’s intratextuality – which is to become so prominent in Joyce’s work” (ATTRIDGE, 1994, p.219).

²⁹ “The structure of the experience coincides with the plot, with the pattern of causes and effects whereby a change in the character’s situation is gradually revealed. The characters projected in the narrative, the agents whose actions are seen to possess a determined moral quality on which we pass judgment, are imitated mainly for the sake of the action” (SAN JUAN Jr, 1972, p.23-24).

³⁰ “The story of female development must be largely inferred: a character like Maria might be seen as the human consequence of Eveline’s decision not to go with her sailor Frank; Mrs. Kearney, the frustrated and manipulative mother in ‘A Mother’, might be what the pregnant and unwed Polly Mooney will become. Mrs. Sinico in ‘A Painful Case’ is the fleeting image of what a woman could have meant in a man’s life.” (ATTRIDGE, 1994, p.246).

de *Dubliners* –, e no uso persistente de nomes reais de ruas, bairros e estabelecimentos. Referindo-se a Leopold Bloom, em *Ulysses*, Levin (1941) declara:

Ele é a apoteose daqueles tipos desgraçados que Joyce desenhou em *Dubliners*. Pertence àquela categoria da humanidade que Dostoevsky chamou *Os Insultados e os Humilhados*. Sua odisséia é o épico das frustrações psicológicas e desajustes sociais. Seus clímax são anticlímax. [...] Joyce compreendeu que a estatura trágica não vem nem do conhecimento nem da proeza, mas do sofrimento. ‘Ao longo do dia, Bloom vai ofuscar todos eles’, observou para o artista inglês Frank Budgen. Pela perseguição, acrescentando injúria ao insulto, ele coroou sua mediocridade bonachona com uma certa dignidade³¹.

Joyce afirmou em uma carta, em 1905, a seu irmão Stanislaw – ver, por exemplo, Ellmann (1983, p.208) – que seus contos seriam divididos em histórias da infância (“The Sisters”, “An Encounter” e “Araby”), da juventude (“Eveline”, “After the Race”, “Two Gallants” e “The Boarding House”), da vida madura (“A Little Cloud”, “Counterparts”, “Clay” e “A Painful Case”) e da vida pública (“Ivy Day in the Committee Room”, “A Mother” e “Grace”). Essa declaração foi antes da composição de “The Dead”, que ficou, significativamente, sem classificação, sendo considerada por muitos como uma síntese ou fechamento do livro. Com essa afirmação de Joyce, poucos críticos se dedicaram a criar uma outra divisão para os contos, que não a do próprio artista. Porém houve quem o fizesse, como Jean-Michel Rabaté (1982) e John Paul Riquelme (1994). O primeiro buscou um modo de abordar o texto *Dubliners*, considerando o “Silêncio em *Dubliners*”, título que deu a seu ensaio. Dividiu a coletânea em duas partes, a primeira contendo os contos iniciais até “The Boarding House” e a outra de “A Little Cloud” até o final. É um enfoque interessante, que veremos com mais detalhes no exame da linguagem de “The Sisters”. O autor afirma que no primeiro grupo há a tentativa de interpretação dos silêncios, uma busca de respostas por parte dos personagens, numa “tentadora sedução da hermenêutica”³²; no segundo, o silêncio se manifesta como “uma definição de fracasso pela inadequação de alguma ação”³³.

³¹ “He is the apotheosis of those blighted types that Joyce sketched in *Dubliners*. He belongs to that category of mankind Dostoevsky termed *The Insulted and the Injured*. His odyssey is the epic of psychological frustrations and social maladjustments. His climaxes are anti-climaxes. [...] Joyce understood that the tragic stature comes neither from knowledge or prowess, but from suffering. ‘As the day wears on Bloom should overshadow them all’, he remarked to the English artist Frank Budgen. By persecution, by adding injury to insult, he endows well-meaning mediocrity with a certain dignity” (LEVIN, 1941, p.115).

³² “...a teasing seduction to hermeneutics” (MacCABE, 1982, p.59).

³³ “... a definition of failure through the inadequacy of some performance” (Ibid., p.60).

Riquelme vê os três primeiros contos, “The Sisters”, “An Encounter” e “Araby” e o último, “The Dead”, como uma moldura para os restantes. Ele percebe uma postura diferente do autor nos dois grupos:

Os primeiros três contos [...] e o último [...] diferem em aspectos importantes das histórias a que servem de moldura. Por essa diferença, que é em parte estilística, a coletânea como um todo cria um efeito que nenhum dos contos poderia criar, se lidos separadamente. As figuras centrais nos contos iniciais e final diferem da maioria dos outros personagens centrais porque têm mais consciência, pelo menos em retrospecto, de suas situações e possíveis alternativas. É a orientação retrospectiva nesses contos que os coloca a boa distância dos outros e que faz deles precursores do estilo mais elaborado de memória que viria ser o de Joyce³⁴.

Em resumo, a estrutura de *Dubliners* é caracterizada por uma unidade entre as histórias, em torno de um tema, às vezes também mostrando enredos que se entrelaçam e apresentando intertextos comuns a vários contos. A subdivisão geralmente adotada na análise das obras é a proposta por Joyce – infância, juventude, vida madura e vida pública – apesar de haver outras propostas de divisão, como as de Rabaté e Riquelme.

2.2.1.2 Aspectos estilísticos

Uma das principais razões da rejeição dos contos de Joyce assim que apareceram no *The Irish Homestead*, e que persistiu por muito tempo, foi a inovação na própria concepção de conto. O ano de 1914, em retrospecto, deveria ser considerado como um marco da concepção moderna da teoria do conto. Levin (1948) já observava há quase sessenta anos:

A estrutura aberta, que se adapta casualmente ao fluxo da experiência, e a densa textura, que fornece uma notação precisa à observação sensível, são características da narrativa joyceana. O fato de que tão pouco acontece, exceto pelas rotinas esperadas, une forma ao tema: a paralisia, sem eventos, à qual a cidade moderna reduz as vidas de seus cidadãos³⁵.

Note-se que esse aspecto da escritura de Joyce é um dos que concernem ao mesmo tempo forma e conteúdo. Levin associou Joyce a Tchekhov, um dos primeiros de uma longa lista a fazê-lo:

³⁴ “The first three stories [...] and the concluding story [...] differ in some important respects from the stories they frame. Because of the difference, which is in part stylistic, the collection as a whole creates effects that no one of the stories can when read separately. The central figures in the beginning and ending stories differ from most of the other central characters because they are more aware, at least in retrospect, of their situations and possible alternatives. It is the retrospective orientation in these stories that sets them largely apart from the others and that makes them early precursors for Joyce’s later, more elaborate style of memory” (ATTRIDGE, 1994, p.124).

³⁵ “The open structure, which casually adapts itself to the flow of experience, and the close texture, which gives precise notation to sensitive observation, are characteristics of Joycean narrative. The fact that so little happens, apart from expected routines, connects form with theme: the paralysed uneventfulness to which the modern city reduces the lives of its citizens” (CAPE, 1948, p.21).

A antiga técnica de escrever contos, com Maupassant e O. Henry, tentava fazer a vida cotidiana mais cheia de acontecimentos pela manipulação inescrupulosa de surpresas e coincidências. Joyce – com Tchekhov – descarta tais artimanhas, introduzindo um gênero que foi tão amplamente imitado, que hoje em dia não é fácil detectar sua originalidade³⁶.

Sem contrariar a posição de Levin, Paulo Vizioli (1997) relaciona Joyce e Maupassant no que tange à técnica:

As quinze histórias desse livro, quase desprovidas de enredo, mas com excelentes exemplos de caracterização, revelam claramente as influências de Maupassant e de Tchekhov, quer no cuidado com a forma e na procura da palavra justa, quer na atitude objetiva do autor, que, com a máxima economia, consegue criar, através de alguns poucos pormenores significativos, toda uma sufocante atmosfera de frustração. (MUTRAN; TAPIA, 1997, p.110)

Vários autores referiram-se às possíveis influências sofridas por Joyce. Ver por exemplo, San Juan Jr. (1972, p.15). Vamos nos ater, porém, a Magalaner e Kain (1956), que expuseram mais amplamente um panorama de influências que perceberam em Joyce, qualificando várias delas. Afirmaram que o tipo de conto de Joyce teve início provavelmente com Gogol:

A profusão de detalhes, a feiúra e, ao mesmo tempo, o calor do assunto, o lidar com vidas comuns de funcionários públicos comuns são pontos de semelhança entre os dois escritores. [...] Ambos, Gogol e Joyce, olharam para o povo comum e descobriram dentro dele tantos conflitos internos poderosos, que não havia razão para procurarem seu material em outro lugar³⁷.

Compararam Joyce com Maupassant em termos de conteúdo:

Joyce e Maupassant são realmente bem diferentes em suas abordagens do conto. Nesse gênero, o francês geralmente celebra a emoção violenta, a paixão, o amor, o ódio imortal; [celebra] a ação exuberante e espantosa: duelo, estupro, assassinato brutal. Joyce, por outro lado, raramente levanta a voz quando examina as manifestações menos evidentes do comportamento humano: as inibições, as frustrações e desilusões da pessoa comum. [...] É o choque de nada acontecer, de forma evidente pelo menos, que transmite marcadamente o vazio das vidas que ele revela³⁸.

³⁶ “The old technique of short-story writing, with Maupassant and O. Henry, attempted to make daily life more eventful by unscrupulous manipulation of surprises and coincidences. Joyce – with Chekhov – discarded such contrivances, introducing a genre which has been so widely imitated that nowadays its originality is not readily detected” (Ibid., p.21).

³⁷ “The profusion of detail, the ugliness yet warmth of the subject, the handling of ordinary lives of ordinary civil servants are common to both writers. [...] Both Gogol and Joyce looked at commonplace people and found within them such powerful internal conflicts that there was no reason to seek material elsewhere” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.58).

³⁸ “Joyce and Maupassant are really quite different in their approach to the short story. In that genre, the Frenchman is usually the celebrator of violent emotion, passion, love, undying hate; of flamboyant, startling action: dueling, rape, brutal murder, assassination. Joyce, on the other hand, seldom raises his voice as he examines the less overt manifestations of human behavior: the inhibitions, the frustrations, and the disappointments of the ordinary person. [...] It is the shock of having nothing happening, overtly at least, that brings home the emptiness of the lives that he reveals” (Ibid., p.58-59).

Magalaner e Kain também apontaram a semelhança entre Joyce e Tchekhov: “Ambos os escritores tentaram, em seus contos, representar a superfície plana e o núcleo retorcido da vida. A porção visível do iceberg seria reproduzida fielmente e com aguda sensibilidade aos detalhes realistas”³⁹.

Sobre a qualidade da escritura de Joyce há um consenso entre os críticos em geral, reconhecendo-a como impecável. Vários deles consideraram o estilo de Joyce em *Dubliners* o de prosa poética. Levin afirmou:

Operando na área mais ampla da ficção, ele iria manter a precisão da cadência do poeta. [...] O estilo de Joyce é distinto não somente por seus ritmos ascendentes e descendentes, mas pela sensação da textura de cada palavra. As palavras asseguram um poder mágico sobre as coisas ⁴⁰.

Referindo-se ao conteúdo influenciando o estilo, em outro livro, Levin chamou à atenção que “uma quantidade imoderada de conversas, canções e bebidas acontecem em *Dubliners*. Isso promove o estilo e a poesia e a fantasia – todas qualidades peculiarmente irlandesas e talentos de Joyce”⁴¹.

E Magalaner e Kain afirmaram: “Os contos de Joyce trazem um ritmo e cadência, entretanto, raramente encontrados em contos. É desnecessário citar o melodioso parágrafo final de ‘The Dead’ para indicar a superioridade de Joyce ao escrever prosa musical”⁴².

E Chester G. Anderson declarou a respeito de *Dubliners*:

Se esses contos, com sua combinação de realismo e simbolismo, numa forma de final aberto, parecem menos originais hoje do que na época, é somente porque Joyce e Tchekov chegaram quase que simultaneamente a técnicas similares que deram ao conto moderno sua principal linha de desenvolvimento. Eram originais também em seu ‘estilo mimético’ cuja mesquinhez ajudava a apresentar de forma não distorcida a mesquinhez da cidade e de seus cidadãos (ANDERSON, 1989, p.54)⁴³.

³⁹ “Both writers tried in their stories to represent the flat surface and the twisted core of life. The visible portion of the iceberg was to be reproduced faithfully with acute sensitivity to realistic detail” (Ibid., p.60).

⁴⁰ “Operating within the broader area of fiction, he was to retain the cadence precision of the poet. [...] Joyce’s style is distinguished not only by the rise and fall of its rhythms but by its feeling for the texture of the particular word. Words assert a magical power over things” (CAPE, 1948, p.16).

⁴¹ “An unconscionable amount of talking and singing and drinking goes on in *Dubliners*. This promotes style and poetry and fantasy – all peculiarly Irish qualities, and talents of Joyce” (LEVIN, 1941, p.33).

⁴² “Joyce’s short stories carry a rhythm and cadence, however, rarely found in short stories. It is unnecessary to quote the melodious final paragraph of ‘The Dead’ to indicate Joyce’s superiority in writing musical prose” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.59).

⁴³ Tradução de Eduardo Francisco Alves.

A alusão ao “mimetismo” suscita uma reflexão sobre Joyce e as escolas literárias. Muitos críticos afirmaram ser Joyce um naturalista por usar detalhes da vida real e também por sua atitude distante e não-emocional. Citaremos como exemplo a posição de Levin:

A narração em câmera lenta de Joyce tem o passo do seu assunto paralisado. Ambos estão sincronizados com sua doutrina estranhamente apocalíptica, que atribui ao autor e aos personagens uma parte passiva. O autor meramente observa, os personagens são meramente revelados e a ênfase está na técnica da exposição. O Realismo já estabeleceu o artista como observador; o Naturalismo fez dele um estranho⁴⁴.

Mas vários críticos logo perceberam em Joyce uma abordagem que iria além do Naturalismo, com a incorporação de técnicas simbolistas. Levin (1941, p.10) reconhece ainda que Joyce consegue unir Simbolismo e Naturalismo e menciona a expressão *Dear, Dirty Dublin*, nome de um livro escrito por Lady Morgan. Essa expressão é usada inúmeras vezes em *Finnegans Wake*, e também em “A Little Cloud”, e descreve bem a dualidade ambígua da relação de Joyce com Dublin. Sua obra é cheia de símbolos ambivalentes sobre sua cidade; consideramos um dos mais bonitos a harpa, trazida para a rua, em “Two Gallants”, maltratada, feia e velha, vilipendiada e desprezada pelos passantes, porém capaz de produzir delicadas músicas, de grande sonoridade e encanto. A ambigüidade se reflete no estilo do artista pelo dualismo entre o naturalista e o simbolista, como atestam diversos autores.

Burgess percebeu um aspecto naturalista em Joyce, apesar de não encaixar o artista simplisticamente nessa escola, e aponta que o Naturalismo em Joyce contribuiu para a sua rejeição inicial do público a *Dubliners*:

Mas imprimir os nomes do Monumento a Wellington e da casa de doces Downes's foi, afinal, a última gota d'água. Admita o naturalismo de um cartão postal e você logo estará admitindo também *grafitti* nos banheiros públicos, os palavrões dos cocheiros e o que acontece nas alcovas do Finn's Hotel. *Dubliners* era totalmente naturalista, e nenhum tipo de verdade é inofensiva; como Eliot diz, a humanidade não pode tolerar muita realidade⁴⁵.

⁴⁴ “Joyce’s slow-motion narrative is timed to his paralyzed subject. Both are synchronized with his strangely apocalyptic doctrine, which assigns to both author and characters a passive part. The author merely watches, the characters are merely revealed, and the emphasis is on the technique of exposure. Realism had already established the artist as an observer; naturalism made him an outsider” (LEVIN, 1941, p.30).

⁴⁵ “But printing the name of the Wellington Monument and Downes’s cakeshop was, after all, the thin end of the wedge. Admit the naturalism of a picture postcard and you must soon admit also *grafitti* on lavatory walls, the blaspheming of jarveys, and what goes on in the back bedrooms of Finn’s Hotel. *Dubliners* was totally naturalistic, and no kind of truth is harmless; as Eliot says, mankind cannot bear very much reality” (BURGESS, 1965, p.37) .

A maioria dos críticos, porém, não situaram o autor irlandês em qualquer escola; reconheceram nele uma mistura de naturalista, realista, simbolista e, mais recentemente, minimalista. Riquelme considera que “ao apresentar um estilo que representa a memória em ação e que levanta mais questionamentos do que responde, Joyce transformou sua escrita realista em um estilo alusivo da memória”⁴⁶.

Seamus Dean (1994) percebe um tipo particular de naturalismo em Joyce:

Joyce se investiu do papel de anatomista das ilusões irlandesas, mas isso não o inibiu de modo algum de acreditar que, sob ‘o bisturi da minha arte’, ‘o aço frio do alfinete’ (U I.52-3), a alma do país seria revelada. Ele medicalizou a condição da sua cultura e sujeitou-a a uma análise cirúrgica. Mas o cirurgião em Joyce velou o corpo de um país morto ou moribundo; o padre em Joyce cuidou da alma que se desprende de sua condição terminal⁴⁷.

San Juan Jr. observou também a carga emocional presente nas aparentemente frias análises de Joyce: “Combinando comisseração apaixonada com distanciamento crítico, Joyce, pelas evidências de suas cartas, nos convence a assumir uma visão equilibrada, se não positiva, nos aproximando da visão do artista na formulação dos efeitos emocionais últimos de cada conto”⁴⁸.

Magalaner e Kain, quando comparam Joyce a Tchekhov, identificam em ambos os escritores uma emoção que tem de ser contida com o freio do distanciamento:

A objetividade e impessoalidade dos dois escritores foi várias vezes mal interpretada e atribuída a uma falta de calor e compreensão humana. [...] Mas essa aparência de dureza e distanciamento é um artifício deliberado dos escritores que sentiam intensamente a piedade e o terror das situações e das pessoas que criavam e, por isso mesmo, não confiavam neles mesmos para escreverem sem contenção sobre o que lhes era tão próximo⁴⁹.

⁴⁶ “In producing a style that presents memory at work and raises more questions than it answers, Joyce has turned his realistic writing into an allusive style of memory” (ATTRIDGE, 1994, p.126).

⁴⁷ “Joyce set himself up as the anatomist of Irish illusions, but this did not in any sense inhibit him from believing that, under the ‘lancet of my art’, ‘the cold steel pin’ (U I.52-3), the soul of the country would be revealed. He medicalized the condition of his culture and subjected it to a surgical analysis. But the surgeon in Joyce attended upon the corpse of a dead or moribund country; the priest in Joyce attended upon the soul that was released from its terminal condition” (Ibid., p.40).

⁴⁸ “Combining passionate sympathy and critical detachment, Joyce on the evidence of his letters persuades us to take a balanced if not positive view approximating the artist’s in formulating the ultimate emotional effects of each story” (SAN JUAN Jr., 1972, p.17).

⁴⁹ “The objectivity and impersonality of the two writers have often been misunderstood and ascribed to a lack of warmth and human understanding. [...] But this appearance of hardness and detachment is a deliberate device of writers who felt intensely the pity and terror of the situations and the people whom they created, and yet could not trust themselves to write without restraint of what was closest to them” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.62).

Não seria possível falar no estilo de Joyce sem nos referirmos à ironia, um de seus traços marcantes. Várias vezes o narrador convida o leitor para com ele ridicularizar um personagem, como acontece em “A Little Cloud”. Pode ocorrer também o leitor rir da suposta ingenuidade do narrador, que parece não entender bem o que está se passando, como na descrição do comportamento de Polly, em “The Boarding House”. Nessas situações, parece que é o autor que se junta ao leitor para rir do narrador e às vezes também dos personagens.

O modo irônico está relacionado com a postura do narratário⁵⁰ em relação à ação e aos personagens. Considerando os Modos de Ficção definidos por Northrop Frye (1973, p.33-67), temos que, no modo irônico, o protagonista é considerado inferior em poder ou inteligência em relação ao narratário, e é geralmente associado a situações de escravidão, malogro ou absurdez. Depois de uma análise da tragédia e da comédia do modo irônico, como definido por Frye, concluímos que *Dubliners* se enquadra na tragédia, onde os personagens centrais assumem a posição do *eíron*, que na tragédia grega representava o homem que se censura ironicamente, ou que quer parecer o que não é. Na tragédia grega a objetividade é completa; há a suspensão de julgamentos morais explícitos, nenhuma compaixão ou medo é demonstrado.

Como tudo em Joyce, não há uma adequação perfeita com os modelos literários à sua volta. Ele demonstra conhecer os modelos, mas os modifica ao seu bel-prazer. Assim, enquanto alguns de seus protagonistas percebem ironicamente sua situação, como os personagens apontados por Riquelme, vários não se dão conta de suas paralisias e frustrações, ou pelo menos não a ponto de tentar mudar alguma coisa. Farrington (“Counterparts”) quer parecer o que não é e, até certo ponto, Little Chandler (“A Little Cloud”), mas nem todos têm esse comportamento.

Considerando a objetividade e distanciamento do modo irônico, vemos Joyce mais uma vez divergindo do canônico. San Juan Jr. percebeu isso: “Se examinarmos os pronunciamentos do próprio Joyce sobre o processo imaginativo e extrapolarmos desses dados a própria teoria de Joyce da forma narrativa, veremos que o modo alegórico, geralmente

⁵⁰ Note-se a diferença entre leitor e narratário: “A distinção a ser feita entre leitor e narratário é a mesma que se faz entre autor e narrador: o primeiro é pessoa física, individualizado em seu grupo social, enquanto o segundo não passa de uma criação ficcional” (PIRES, 1989, p.210).

caracterizado pelos críticos como o seu método típico de executar sua ficção, é bastante contraditório à concepção que o artista tem de sua própria arte”⁵¹. O crítico declarou que, “em *Dubliners*, o narrador em toda a obra não é o espírito cômico encarnado, que renuncia a qualquer parte no mundo que retrata; ao contrário, ele está profundamente preocupado com seus personagens, colocando-os em situações em que nós possamos compreender por que eles fazem certas coisas, por que razões e com que fim”⁵² – o que, naturalmente, não é característico do modo irônico. Mesmo assim, o crítico reconheceu que Joyce se prendeu bastante ao modo irônico, apenas introduzindo nele uma outra dimensão, a da empatia e emoção, sem todavia cair no patético:

O que Joyce imita em *Dubliners* são ações (ou atividades) cujos participantes são principalmente cidadãos da classe média, ou freqüentemente classe média baixa, cujas deficiências os colocam abaixo de nós, ou alienam nossas simpatias. A discordância nos personagens geralmente reflete algum mal funcionamento ou conflito entre o consciente e a realidade. Diferenças de ações (ou atividades) se devem a diferenças dos agentes que darão determinação moral a cada incidente do enredo que compõe a ação⁵³.

Em suma, os críticos perceberam em *Dubliners* influências de Gogol e, principalmente, de Tchekhov; o estilo de Joyce se caracteriza por ter o enredo reduzido a um mínimo, um ritmo que o classifica como prosa poética ou musical. O autor também mostrou tendências a tipos particulares de Naturalismo e Simbolismo e fez largo uso da ironia, também adaptando-a a seus propósitos, sem o distanciamento comum, revestindo-a de empatia e emoção velada.

2.2.1.3 A linguagem em *Dubliners*

Muito do que foi dito sobre a manipulação da língua por Joyce aplica-se especialmente a *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Pode-se argumentar que, como Joyce tinha com *Dubliners* a intenção de aplicar um “remédio moral” para o povo das ruas de Dublin, não seria essa a

⁵¹ “If we examine Joyce’s own pronouncements on the imaginative process and extrapolate from such data his own theory of narrative form, we shall find that the allegorizing mode, usually characterized by critics as Joyce’s typical method of executing his fiction, is quite contradictory to the artist’s own conception of his art” (SAN JUAN Jr., 1972, p.16).

⁵² “In *Dubliners*, the narrator throughout is not the incarnate comic spirit who renounces any share in the world he portrays; on the contrary, he is deeply concerned with his characters, placing them in situations where we can fully understand why they do certain things, for what reasons and what ends” (Ibid., p.20-21).

⁵³ “What Joyce imitates in *Dubliners* are actions (or activities) whose participants are chiefly middle-class or often lower-middle class citizens whose deficiencies rank them below us, or alienate our sympathies. The discord in the characters usually reflects some disjunction or conflict between consciousness and actuality. Differences of actions (or activities) make for differences of the agents required to give moral determination to each incident in the plot embodying the action” (Ibid., p.27).

ocasião para experimentos com a linguagem, como o escritor fez com as duas últimas obras. Seamus Deane (1994) referiu-se extensamente à linguagem de Joyce em geral, mas algumas de suas reflexões podem se aplicar a *Dubliners*. O crítico começou afirmando que Joyce precisou definir uma língua para si antes de começar a escrever: “[Joyce] poderia escrever a história espiritual de seu próprio país, mas somente quando encontrasse um modo de inglês apropriado para a experiência irlandesa, através do qual o irlandês pudesse se reapropriar de sua experiência num inglês que seria inegavelmente irlandês”⁵⁴. Para Joyce, essa questão era política, uma forma de resistência:

O falante do inglês irlandês, num mundo de um inglês cada vez mais padrão, acha muito difícil se conformar às maneiras imperialistas. Ele toma como seu credo o conselho: ‘Em Roma, faça como os gregos’. Há um certo escândalo nesse comportamento. É uma maneira lingüística de subverter uma conquista política. Subversão é parte do empreendimento joyceano⁵⁵.

É importante notar que o crítico se referiu ao inglês modificado pelos costumes e tradições irlandeses e não a uma transformação lingüística de cunho individual e artístico, como ocorreu posteriormente nos trabalhos de Joyce.

Deane chamou também atenção para o fato de que o inglês da Irlanda é permeado de oralidade e com muita interferência dialetal:

Como outros escritores irlandeses do começo do século [XX], Joyce aprendeu as vantagens de incorporar à sua escrita os vários dialetos ou versões do inglês falado na Irlanda. Isso não era simplesmente uma questão de dar mais vida a uma linguagem literária pálida usando coloquialismos. Ele foi mais longe que isso. Incorporou à sua escrita vários modos de linguagem e, fazendo isso, explorou a complexa situação lingüística na Irlanda para servir seu objetivo.[...] Certamente, a língua inglesa falada na Irlanda do século XIX e XX foi profundamente alterada em sua sintaxe, gramática e vocabulário pela migração de falantes irlandeses de uma cultura predominantemente oral. [...] Dublin era uma estranha mistura das culturas oral e letrada. Orgulhava-se de sua reputação de espirituosidade, boa conversa, mexericos maliciosos, oratória, drama e jornalismo. A obra de Joyce reflete esse aspecto da cultura da cidade⁵⁶.

⁵⁴ “He could write the spiritual history of his own country, but only when he found that mode of English appropriate to Irish experience, through which the Irish could repossess their experience in an English which was unmistakably an Irish English” (ATTRIDGE, 1994, p.34).

⁵⁵ “The speaker of Irish-English in the world of increasingly standard English finds it too difficult to conform to the imperial way. He takes as his script the advice: ‘When in Rome, do as the Greeks do’. There is a certain scandal in such behaviour. It is a linguistic way of subverting a political conquest. Subversion is part of the Joycean enterprise” (Seamus Deane, ATTRIDGE, 1994, p.43-44).

⁵⁶ “Like other Irish writers of the turn of the century, Joyce learned the advantages of incorporating into his writing the various dialects or versions of English spoken in Ireland. This was not simply a matter of enlivening a pallid literary language with colloquialisms. He went much further than that. He incorporated into his writing several modes of language and, in doing so, exploited the complex linguistic situation in Ireland to serve his goal. [...] Certainly, the English language, as spoken in nineteenth- and twentieth-century

Burgess elogiou os diálogos de Joyce, marcando basicamente os atributos da língua irlandesa mencionados por Deane:

Mas o ouvido milagroso para a nuance verbal pode ser admirado melhor no diálogo. Os livros de Joyce são sobre a sociedade humana, e a maioria das falas sociais são ‘fáticas’, para usar o útil termo de Malinowski. [...] O falar da cidade da Irlanda é o mais fático de todo o mundo falante de inglês: é todo cor, ritmo e gesto⁵⁷.

Relacionando a linguagem ao tema de paralisia, Trevor L. Williams comenta:

No primeiro conto, as numerosas elipses na conversa das mulheres chamam atenção para a inabilidade de alguns personagens de controlar ou ‘possuir’ sua própria língua, como se a língua pertencesse a (não somente se derivasse de) um outro lugar. Alguns personagens, como Maria em ‘Clay’ e o ‘*queer old josser*’ em ‘An Encounter’ são verdadeiramente marginais na língua, destinados a não progredir além da aquisição lingüística de um nível inferior, implícito na palavra ‘*nice*’ (que aparece onze vezes em ‘Clay’). Outros personagens, como Mr. Duffy e Little Chandler, são incapazes de escrever, mas no conto altamente verbal, ‘Ivy Day in the Committee Room’, Joe Hynes, com seu poema a Parnell, consegue convencer seus ouvintes e ele mesmo de que tem controle sobre a língua. O primeiro comentário ao poema depois de sua recitação é o ‘Pok!’ da rolha voando da garrafa perto da lareira, uma lembrança de que, com todos os belos sentimentos evocados no poema, a maior parte da conversa dos personagens até esse momento havia sido superficial e venal, fixa num passado em que eles quase nem acreditavam mais⁵⁸.

Voltamos a Seamus Deane para a palavra final sobre a linguagem de Joyce. Comparando-o a Oscar Wilde e Bernard Shaw, o crítico declarou:

Esses três escritores cosmopolitas, como os nacionalistas culturais do Renascimento [Irlandês], produziram um trabalho de uma virtuosidade lingüística deliberada no qual o inglês era manipulado a tal ponto que o domínio

Ireland, was profoundly altered in its syntax, grammar and vocabulary by the migration of Irish speakers from a predominant oral culture. [...] Dublin was a strange mix of the oral and the literate cultures. It prided itself on its reputation for wit, good conversation, malicious gossip, oratory, drama, and journalism. Joyce’s work reflects this aspect of the city’s culture” (Ibid., p.42-43).

⁵⁷ “But the miraculous ear for verbal nuance is seen best in the dialogue. Joyce’s books are about human society, and most social speech is ‘phatic’, to use Malinowski’s useful term. [...] Irish town speech is the most phatic of the entire English-speaking world: it is all colour, rhythm and gesture” (BURGESS, 1965, p.46).

⁵⁸ “In the first story the numerous elipses in the women’s conversation draw attention to the inability of some characters to control or ‘possess’ their own language as if language is owned (not merely derived from) elsewhere. Some characters, such as Maria in ‘Clay’ and ‘the queer old josser’ in ‘An Encounter’, are truly on the margins of the language, doomed not to progress beyond the low level of linguistic achievement implied in the word ‘*nice*’ (which appears eleven times in ‘Clay’). Other characters, such as Mr. Duffy and Little Chandler, are unable to write, but in the highly verbal ‘Ivy Day in the Committee Room’, Joe Hynes, with his poem to Parnell, manages to convince his listeners and himself that he has control over the language. The first comment on Hynes’s poem after his recitation is the ‘Pok!’ of the cork flying from the bottle on the hearth, a reminder that for all the fine sentiment evoked by the poem, most of the characters’ conversation leading up to this moment has been shallow and venal, fixated upon a past they scarcely believe in any longer” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1995, p.96).

dele começava a soar como o domínio que se adquire de uma língua estrangeira⁵⁹.

Resumindo, Joyce em *Dubliners* forjou um inglês irlandês como forma de subversão política e introduziu uma carga de oralidade. Muitas vezes a linguagem refletiu a situação do conto, nos remetendo ao tema da paralisia.

2.2.1.4 A utilização da música

Muitos leitores de Joyce já sabiam que o escritor tinha grande sensibilidade e conhecimento musical antes de lerem *Dubliners*. Vários são os registros de reconhecimento desta característica. Anthony Burgess lembrou o fato de que o próprio autor era um tenor. Referindo-se ao pai do escritor, e depois a James Joyce, Burgess relatou: “John Joyce não era simplesmente um tenor, mas um bom tenor, e seu filho mais velho foi quase um grande tenor. A importância da canção em seus livros não pode ser exagerada – *Ulysses* canta em todo o seu percurso ou, quando não canta, declama ou entoa. Foi transformado em uma peça de teatro – *Bloomsday*; também poderia ser transformado em uma ópera”⁶⁰.

Paulo Vizioli (1991, p. 27) também ressaltou esse aspecto joyceano: “A influência da música na obra de Joyce é mais que óbvia. Em *Ulysses*, por exemplo, é responsável não só pelas constantes alusões a árias e cenas operísticas, mas também por alguns símbolos empregados (como a ‘Dança das Horas’) e pelo esquema de alguns capítulos (como o das ‘Sereias’, que reproduzem uma ‘fuga per canonem’)”.

Pouco foi comentado, no entanto, sobre a música em *Dubliners*. Algumas canções foram discutidas, notadamente pelo Prof. Zack Bowen (1974), e consideradas esclarecedoras como motivações nas histórias, assim como possíveis símbolos metafóricos.

Há várias alusões a canções nos contos de Joyce, assim como personagens que cantam, tocam, dançam ou simplesmente gostam de música e se reúnem para cantar ou ouvir. Strong nota que:

⁵⁹ “These three cosmopolitan writers, like the cultural nationalists of the Revival, produced work of a self-conscious linguistic virtuosity in which English was manipulated to the point at which mastery over it began to sound like the mastery that can be achieved over a foreign language” (ATTRIDGE, 1994, p.39).

⁶⁰ “John Joyce was not just a tenor but a fine tenor, and his eldest son was almost a great tenor. The importance of song in his books cannot be exaggerated. *Ulysses* sings all the way or, when it does not sing, it declaims or intones. It has been turned into a stage play – *Bloomsday*; it could also be turned into an opera” (BURGESS, 1965, p.28).

Em *Dubliners*, como vimos, há uma grande quantidade de cantorias e cantores. *Clay* consegue seu efeito final do contraste entre a pequena lavadeira [sic] de meia-idade e a música que ela canta – ‘Sonhei que morava em aposentos de mármore’. Joyce faz com que ela erre no final e cante a primeira estrofe duas vezes. A *Painful Case* contém uma sugestão interessante de futuros acontecimentos. Mr. Duffy mora em Chapelizod, i. e. *Chapelle d’Iseult*⁶¹.

Há aí uma alusão a *Tristão e Isolda* e seu amor impossível.

A estrofe que Maria omite foi citada por Zack Bowen (1974, p.17):

I dreamt that suitors sought my hand;
That knights on bended knee,
And with vows no maiden heart could withstand,
They pledg’d their faith to me,
And I dreamt that one of the noble host
Came forth my hand to claim;
But I also dreamt, which charm’d me most,
That you lov’d me still the same.

Bowen dedicou um livro inteiro às alusões musicais nos trabalhos de Joyce. Referido-se a *Dubliners*, diz: “Como em trabalhos futuros, a música é freqüentemente usada para orquestrar e reiterar temas existentes, sem realmente contribuir com associações novas ou vitais, ou interpretações temáticas”⁶².

Segundo Bowen, a música tem três funções mais comuns: ela pode reforçar um aspecto do tema, quando o tema da canção aludida se identifica com o do conto – como a ópera *The Bohemian Girl*, em “Eveline” e “Clay”, e “Cadet Roussel” em “After the Race” –; pode ter a função de contrapor um contraste irônico com a ação – como em “The Dead”, com Tia Júlia cantando “Arrayed for the Bridal”, que se refere a uma mocinha se preparando para casar, numa idade mais próxima à de um funeral – e, finalmente, como no caso de “Araby”, a canção (do mesmo nome) pode inspirar o tema.

Trevor L. Williams (1995) reforça o caráter irônico das canções, referindo-se à canção ‘*Silent, O Moyle*’, tocada na harpa, do conto “Two Gallants”: “O texto [musical] aludido

⁶¹ “In *Dubliners*, as we have seen, there is a good deal about singing and singers. *Clay* gets its final effect from the contrast between the little middle-aged laundry worker and the song she sings – ‘I dreamt I dwelt in Marble Halls’. Joyce makes her go wrong in it, and singing the first verse twice. A *Painful Case* contains an interesting hint of future developments. Mr. Duffy lives in Chapelizod, i. e. *Chapelle d’Iseult*” (STRONG, 1949, p.29-30).

⁶² “As in the later works, music is often used to orchestrate and reiterate existing themes, without really contributing new or vital links or thematic interpretations” (BOWEN, 1974, p.11).

terá então quase invariavelmente função irônica, reforçando as contradições no coração dos textos de Joyce”⁶³.

Há, porém, dois momentos em que Bowen (1974) considera a música como elemento de unidade entre os enredos. No primeiro, a música ajuda a estabelecer a conexão ente Eveline e Maria (em “Clay”):

[...] conexões superficiais entre os dois contos contribuem para a conexão final mais importante, que é com *The Bohemian Girl*. Quando Frank canta para Eveline ‘sobre a moça que ama um marinheiro’ ele estabelece conotações musicais para seu amor. [...] Quando Maria canta ‘Sonhei que Morava’ de *The Bohemian Girl*, o caminho já estava preparado por outras semelhanças para a associação entre Maria e Eveline. [...] Apesar de Maria ser mais que uma Eveline envelhecida, suas experiências são essencialmente as mesmas: a morte em vida de um animal aprisionado para Eveline e a iminência de morte literal, anunciada pelo punhado de barro, além da morte em vida, para Maria. Suas vidas envolvem a mesma experiência⁶⁴.

O segundo momento em que, de acordo com Bowen, a música é usada como elemento coesivo ocorre em “The Dead”, quando Bartell D’Arcy canta “The Lass of Aughrim”:

O fato de D’Arcy ter dor de garganta e um resfriado fornece uma ligação temática entre o morto, Furey, que vive na mente de Gretta-Irlanda porque expôs seu corpo e alma à vida e seus elementos, e Gabriel e o resto das pessoas da festa das Morkans, cujas galochas, sobretudoos, convenções e existências virtuais protegem-nos de pneumonia e do real viver a vida⁶⁵.

Assim, vimos que a música, segundo os críticos, foi usada em *Dubliners* para reforçar e mesmo inspirar os temas, ou contrapor um caráter irônico à ação. Teve também uma função coesiva, contribuindo para a unidade entre os contos.

⁶³ “The alluded-to text will then almost invariably work ironically, reinforcing the contradictions at the heart of Joyce’s texts” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1995, p.106).

⁶⁴ “... superficial connections between the two stories set up the more important final connection, which is to *The Bohemian Girl*. When Frank sings to Eveline ‘about the lass that loves a sailor,’ he establishes musical connotations for their love. [...] When Maria sings ‘I Dreamt that I Dwelt’ from *The Bohemian Girl*, the way has already been paved by the other similarities for the association of Maria and Eveline. [...] Though Maria is more than an Eveline grown old, their experience is essentially the same: the living death of the caged animal for Eveline and the imminence of literal death, foreshadowed by the lump of clay, as well as living death, for Maria. Their lives encompass the same experience” (BOWEN, 1974, p.12).

⁶⁵ “The fact that D’Arcy has a sore throat and cold provides a thematic link between the dead Furey, who lives in the mind of Gretta-Ireland because he exposed his soul and body to life and the elements, and Gabriel and the rest of the Morkans’ company, whose galoshes, overcoats, conventions, and vicarious existences protect them from pneumonia and the actual living of life” (Ibid., p.12).

2.2.2 Questões de conteúdo

2.2.2.1 O tema e suas variações

Joyce preocupou-se profundamente com os problemas da Irlanda, não apenas no aspecto político, mas social e mesmo pessoal de seu povo. A angústia de reconhecer a opressão que em seu país se instalara em todos os níveis, macroscopicamente pela dominação inglesa e microscopicamente no coração e atitudes de cada irlandês, fez com que o autor escolhesse como tema geral dos contos a paralisia e a estagnação. Seamus Deane descreveu a situação da Irlanda de Joyce:

A Irlanda era realmente um país especial. Vivia sob a dominação política da Inglaterra e a dominação religiosa de Roma, enquanto abraçava a retórica da liberdade, exclusividade e privilégios especiais. A Irlanda era, de fato, especialmente sem privilégios e estava, nesse respeito, mais suscetível a, e mais necessitada de, uma arte exemplar do que qualquer outro país europeu⁶⁶.

E, realmente, Joyce procurou mostrar que não só a Inglaterra, mas a própria Irlanda, exercia sobre seus filhos um efeito paralisante, quer pela pressão da religião, como em “The Sisters”, quer como resultado da imposição de rígidos códigos sociais, como em “The Boarding House”.

A Irlanda que Joyce queria para seu povo, explicou Vizioli, não era a idealizada pelo movimento do Renascimento Irlandês:

Os escritores nacionalistas, como Lady Gregory, George Russel (A E) e mesmo W. B. Yeats em sua juventude, consciente ou inconscientemente, procuravam contrapor à Inglaterra industrializada e comercialista, encarnação do presente, do coletivismo e do racionalismo árido, a imagem ideal de uma Irlanda agrícola e espiritualizada, que representava a beleza do passado, do individualismo e da imaginação. Joyce, como eles, também amava a terra natal; mas não podia aceitar com a mesma facilidade a sua idealização. Por trás desse romantismo, ele percebia a estreiteza mental e a hipocrisia de muitos de seus compatriotas – responsáveis, por exemplo, pela queda e pelo trágico fim do grande líder político, Charles Stewart Parnell, que tanto batalhara pela autonomia do país. (MUTRAN; TAPIA, 1997, p.108)

Suzette Henke (1990) chamou a atenção, a respeito de Parnell, para a hipocrisia irlandesa exposta em “Ivy Day in the Committee Room”, em que Joyce mostra a reação dos

⁶⁶ “Ireland was indeed a special country. It lived under the political domination of England and the religious domination of Rome while it espoused a rhetoric of freedom, uniqueness, especial privilege. Ireland was, in fact, especially underprivileged and was, on that account, more susceptible to and more in need of an exemplary art than any other European country” (ATTRIDGE, 1994, p.39).

membros do comitê político ao aceitar a visita à Irlanda do Rei Eduardo VII, cujo comportamento, muito mais libertino do que o de Parnell, perdoavam liberalmente:

Agora que Parnell, o filho despudorado que ousou desafiar o patriarcado britânico, estava ‘morto e enterrado’, os homens que o traíram se sentiam à vontade para santificar sua memória com lendas sentimentais e reminiscências nostálgicas. Os irlandeses deram as boas-vindas ao Rei Eduardo VII, cujos favores significariam um influxo de dinheiro para a comprometida economia colonial⁶⁷.

Patrick A. McCarthy (1998) reproduziu um trecho de uma carta de Joyce a Grant Richards, que publicou *Dubliners*, mostrando justamente sua intenção moral e a escolha do estilo ao escrever a obra:

Minha intenção foi escrever um capítulo da história moral do meu país e escolhi Dublin para a cena porque a cidade me parecia o centro da paralisia. [...] Escrevi a maior parte num estilo de mesquinhez escrupulosa e com a convicção de que é um homem muito corajoso aquele que se atrever a alterar, ou ainda mais deformar, a apresentação do que quer que ele tenha visto ou ouvido⁶⁸.

Intimamente associada à paralisia está a frustração, pois a pessoa paralisada se vê incapaz de sair da situação encurralada em que se encontra, seja para se livrar de um casamento indesejado, como em “The Boarding House”, ou de um emprego, como em “Counterparts”, ou ainda de sua própria pequenez, como em “A Little Cloud”; daí a frustração.

É comum também essa situação ser descrita como aprisionamento – ver Levin (CAPE, 1948, p.12) e Magalaner; Kain (1956, p.61) –, o que é na verdade uma variação sobre o mesmo tema.

O modo irônico tradicional, como vimos, não se aplica totalmente à escritura de Joyce por causa do envolvimento do escritor com seu tema. Há em Joyce, segundo San Juan Jr., um propósito de mostrar a verdade, de fazer o homem comum de Dublin – ou talvez o homem universal – chegar ao autoconhecimento, ponto de partida para qualquer mudança. Assim, o crítico viu a ironia em Joyce apenas como um dos modos de chegar ao objetivo último, ao conhecimento e à verdade – à ‘epifania’, como descrita por Joyce:

⁶⁷ “Now that Parnell, the impudent son who dared challenge British patriarchy, is ‘dead and gone’, the men who betrayed him feel free to sanctify his memory with sentimental legends and nostalgic reminiscences. The Irish welcome a visit from King Edward VII, whose patronage will mean an influx of money for a beleaguered colonial economy” (HENKE, 1990, p.38).

⁶⁸ “My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. [...] I have written it for the most part in a style of scrupulous meanness and with the conviction that he is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more deform, whatever he has seen or heard” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.2).

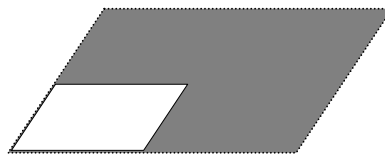
Mas a ironia é apenas parte do modo todo de representação, um traço estilístico controlado pelo efeito total que o artista quer produzir. Se se admite que a ironia fornece a fonte das revelações parciais orgânicas no enredo, que levam à ‘epifania’, seja no personagem, seja no leitor, então pode-se dizer que o tema da paralisia é subordinado a um propósito constitutivo maior: o conhecimento. Pois qual a utilidade de qualquer revelação senão como um julgamento de valor, como uma iluminação adequada de seu objeto revelado?⁶⁹

Além da intenção moral de fazer despertar o povo irlandês, Tindall reconhece em Joyce uma razão mais pessoal:

Para Joyce, eu creio, *Dubliners* não foi somente uma censura moral, um retrato ambíguo e uma visão caridosa, mas uma declaração de suas razões para o exílio e sua justificativa. Não apenas um quadro do que ele havia escapado, o livro é um quadro do que ele poderia ter se tornado, se tivesse permanecido⁷⁰.

Uma interpretação temática interessante foi dada por Goldberg e confirmada por outros: “As frases iniciais da primeira história, *As Irmãs*, como chegamos a entendê-las gradualmente, são algo semelhante a uma exposição dos temas principais de todo o livro” (GOLDBERG, 1962, p.49). Ele se referia particularmente às palavras ‘paralisia’, ‘gnomon’ e ‘simonia’.

Gnomon, na geometria euclideana, é a figura obtida quando se tira de um paralelogramo um outro paralelogramo menor, proporcional ao primeiro, como mostra a figura abaixo:



A interpretação de Goldberg considerou também uma outra acepção de ‘gnomon’, que é o ponteiro do relógio de sol: “ ‘Gnomon sugere seu método artístico, pelo qual o todo é sugerido pela parte ou (como acontece no relógio de sol) a luz, por sua sombra: a simples mas eficiente metáfora ‘luz-trevas’ é usada em muitas das histórias” (GOLDBERG, 1962, p.50).

⁶⁹ “But irony is only part of the whole mode of representation, a stylistic feature controlled by the total effect the artist wants to produce. If one grants that irony provides the source of the organic, incremental disclosures in the plot which lead to ‘epiphany’ in either the character or the reader, then one can say that the theme of paralysis is subordinate to a larger, informing purpose: knowledge. For what good does any revelation serve except as a judgment of value, as an adequate illumination of its revealed object?” (SAN JUAN Jr., 1972, p.19).

⁷⁰ “To Joyce, I think, *Dubliners* was not only moral censure, ambiguous portrait, and charitable vision, but a statement of his reasons for exile and its justification. Not only a picture of what he had escaped, the book is a picture of what, had he remained, he might have become” (TINDALL, 1995, p.6).

Entretanto, como gnomon é a figura maior, a idéia de sinédoque talvez não fosse o que Joyce tivesse em mente. A figura resultante da retirada da menor nos sugere incompletude, imperfeição, algo a ser revisto e completado. Jackson e McGinley parecem concordar com essa interpretação, pelo menos aceitando-a como uma delas, pois afirmaram:

O *Dictionary of Symbols* de Cirlot descreve-o [gnomon] como um retângulo danificado, significando sofrimento e irregularidade interna, mas deve ser dito também que o gnomon é por definição incompleto. Em ‘The Sisters’, o danificado Padre Flynn tenta ‘completar’ a si mesmo ensinando o menino, fazendo uma pequena réplica dele próprio, mas ele também pode ser visto como uma peça que falta no gnomon da Igreja danificada que o rejeitou⁷¹.

A sensação de incompletude está por toda a parte em *Dubliners*, como por exemplo em “A Little Cloud” e “Clay”.

Um exemplo de como a crítica joyceana é dinâmica e mutante é uma nova interpretação de gnomon sugerida por Fritz Senn. Ele admitiu que a percepção de gnomon como uma figura incompleta teve uma função simbólica importante na temática não só de “The Sisters”, mas de todo *Dubliners*. Mas talvez fosse o momento de se encarar o gnomon por outro prisma: “A analogia foi inspiradora e satisfatória, e muitos de nós reiteramos ou expandimos sua aplicação (Eu fiz isso). Portanto, pode ser a hora de sugerir aplicações alternativas”⁷². Senn afirmou:

Parece evidente que, visto como uma forma, um gnomon é mais interessante, mais desafiador, mais complexo que um paralelograma rígido: é mais delineado, tem mais caráter, mais lados e vértices, por exemplo, mais possibilidades de variação. Em si mesmo um gnomon *não é* um paralelograma danificado; por natureza não é intrinsecamente inferior ao seu pai euclideano. De fato, representa um movimento, que acontece ser também uma inclinação joyceana, do simples para o intrincado⁷³.

Senn ofereceu ainda uma outra explicação: “... se você tomar um paralelograma e acrescentar um menor sobre um de seus cantos (com lados paralelos) você terá o mesmo

⁷¹ “Cirlot’s *Dictionary of Symbols* describes it as a damaged rectangle, signifying suffering and inner irregularity, but it should also be said that the gnomon is by definition incomplete. In ‘The Sisters’ the damaged Father Flynn tries to ‘complete’ himself by teaching the boy, making him a small replica of himself but he also can be seen as the missing piece in the gnomon of that damaged church which has rejected him” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.11).

⁷² “The analogy has been inspiring and satisfactory, and many of us have reiterated or expanded its application (I have). So it may be that the time has come to suggest alternative applications” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.249).

⁷³ “It seems evident that seen as a shape, a gnomon is more interesting, more challenging, more complex, than a straightlaced parallelogram: it has more delineation, more character, more sides and corners, for instance, more scope for variation. In itself a gnomon is *not* a failed parallelogram: by nature it is not intrinsically inferior to its Euclidean parent. In fact it represents a move, which also happens to be a Joycean proclivity, from the simple towards the intricate” (Ibid., 1998, p.249-250).

resultado: uma construção *ambos e*. [...] Podem escolher: uma forma menor é retirada da maior, ou então é implantada sobre ela”⁷⁴. O crítico não pareceu se importar com o fato de que não é esse o conceito euclideo, e concedeu mesmo uma “prioridade autoral” para a primeira interpretação, mas afirma que a perspectiva pode ser mudada, “do empobrecimento à expansão artística” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.250).

O crítico exemplifica a aplicação da interpretação (de acréscimo) de gnomon, da qual citaremos alguns casos:

Poderíamos acrescentar a pequena moeda de ouro que fecha “Two Gallants”. Dá ao triste caso de amor (se é que se pode chamar assim) um toque mercenário (pode-se evocar simonia), mas também abre outra porta em relação a um mistério menor. Ou considerar o poema de Hynes sobre a morte de Parnell: uma pequena forma análoga, anexada ao padrão dominante, acarreta uma mudança de tom e atmosfera. Musas baratas baixaram no comitê. No jogo da véspera de Todos os Santos [Dia das Bruxas], em ‘Clay’, algo que não é parte das regras é furtivamente substituído, perturbando o curso tradicional dos acontecimentos. Literalmente, as crianças provêm uma extensão que não é parte das regras do jogo. A *soft substance* que Maria toca (com quase nenhuma surpresa) pode ser ligada ao título do conto. Se não tivéssemos esse título, ficaríamos perdidos: é uma figura (geométrica) que é colada por cima⁷⁵.

Senn mencionou também alguns títulos de contos que, segundo ele, têm o valor acessório: “como algo não inerente aos eventos narrados, estimulam os leitores a excursões”⁷⁶. São eles: “Counterparts”, “A Little Cloud” e “Grace”, este último apontando para algo que está faltando (no sentido tradicional de gnomon), mas também para o que será acrescido, supostamente, depois do retiro: a graça, ou estado de graça.

Simonia, a troca de benefícios religiosos por dinheiro, revela uma atitude mesquinha e interesseira, que nada tem do verdadeiro espírito religioso. Jackson e McGinley se referiram ao catecismo do reverendo Joseph Deharbe, de 1877, que, segundo eles, Joyce

⁷⁴ “... if you take one parallelogram, and join a smaller one to its corner (with parallel sides) you get the same result: a construction of *both and*. [...] Take your choice: a smaller shape is taken away from a bigger one, or else it is implanted on it” (Ibid., 1998, p.250).

⁷⁵ “We might adduce the small gold coin that closes ‘Two Gallants’. It gives the preceding shabby love affair (if that’s what it is) a mercenary twist (simony may be evoked), but it also opens another door toward a minor mystery. Or consider that poem by Hynes on the death of Parnell: a small analogous shape appended to the prevailing pattern, it entails change of tone and atmosphere. Cheap muses have descended into the committee room. In the Hallow Eve game played in ‘Clay’, something not part of the rules is furtively substituted, upsetting the traditional course of events. Quite literally, the children provide an extension that is not part of the game rules. The ‘soft wet substance’ that Maria touches (with next to no surprise) can be linked to the story’s title. If we did not have that title, we would be at a loss: it is a (geometrical) figure that is tacked on” (Ibid., 1998, p.250-251).

⁷⁶ “... as something not inherent in the narrated events it stimulates readers into excursions” (Ibid., 1998, p.251).

provavelmente conhecia e que dava uma definição – no formato típico de perguntas e respostas dos catecismos – de simonia:

- Quem é culpado de simonia?
- Aquele que compra ou vende coisas espirituais, privilégio e coisas do gênero, por dinheiro ou algo valioso; como Simon, o mágico, pretendeu fazer⁷⁷.

A respeito de simonia, Ulrich Schneider citou o conto “Grace”. Iniciou com a recuperação da palavra ‘gratuito’ como um dos sentidos de ‘graça’: “ ‘Grace’ no seu sentido original de um presente gratuito acrescenta um toque irônico aos estratagemas ‘*ingratiating*’ [que quer agradar] de Mr. Fogarty”⁷⁸, que traz como presente uma garrafa de uísque para se fazer bem-vindo. E no final do conto temos o Padre Purdon (a associação com *pardon* é irreprimível) usando a metáfora de rever as contas com o “contador espiritual”, ele mesmo (JOYCE, 1996, p.198).

Afastando-nos um pouco do sentido estritamente religioso, considerando simonia como troca de dinheiro por sentimentos e favores, há outros exemplos de simonia nos contos, como na ação de Corley, em “Two Gallants”. E, em “Counterparts”, Farrington contempla, de uma bela mulher, “*the plump arm which she moved very often and with much grace*”⁷⁹ (JOYCE, 1996, p.105). Schneider afirmou: “Num certo sentido, esse é um presente gratuito que garante a Farrington uma certa dose de prazer *voyeurístico*, mas que, como o uísque de Mr. Fogarty, é certamente oferecido na expectativa de alguma recompensa”⁸⁰.

O retinir do dinheiro em “Araby” (e em “Two Gallants”) e a atitude de Mrs. Kearney em “A Mother” são ainda bons exemplos de simonia.

Exemplos de paralisia são vários, o primeiro conto especialmente, mas também em “An Encounter” – onde “a paralisia é a obsessão mórbida” (GOLDBERG, 1962, p.51) –, em “A Painful Case” e outros mais.

Goldberg relaciona os três aspectos temáticos nos contos:

⁷⁷ “Who is guilty of simony? / He who buys or sells spiritual things, preferments and the like, for money or money’s worth; as Simon, the magician, intended to do” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.2).

⁷⁸ “ ‘Grace’ in its original meaning of a free gift adds an ironic touch to Mr. Fogarty’s ingratiating stratagems” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.202).

⁷⁹ Todas as citações da obra *Dubliners* serão em inglês porque as duas traduções disponíveis para o português serão objetos de análise nos próximos capítulos e a autora não pretende privilegiar uma ou outra tradução, adotando-a.

⁸⁰ “In a sense, this is a free gift, which grants Farrington a certain amount of voyeuristic pleasure, but like Mr. Fogarty’s whiskey, it is certainly offered in the expectation of some recompense” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.202).

E as histórias se tornam imagens: do automatismo paralisado da vontade, da mão paralisante do passado, da debilidade moralizante da imaginação moral, de uma disposição simoníaca, para comprar e vender a vida do espírito, a timidez, a frustração, a autoprobidade, o medo da convenção, o temor do pecado, a hipocrisia, a vulgaridade, a trivialidade. Cada uma, com notável habilidade, faz a vivisseção do material, para pôr a nu a enfermidade moral que destorce até sua forma presente (GOLDBERG, 1962, p.51).

Em face do que foi visto, podemos definir o tema de *Dubliners* como de paralisia, estagnação e frustração. E, aparecendo quase como uma conseqüência desse tema, temos da incompletude (gnomon) e a simonia, esta apontando para uma atitude mercenária e farisaica da vida e cultura irlandesas.

2.2.2.2 Joyce e a crítica feminista

Suzette Henke (1990) começou a Introdução de seu livro *James Joyce and the politics of desire* com a pergunta: “Como poderia uma feminista iniciar uma abordagem sobre os escritos de James Joyce?”⁸¹ Seguiu dizendo que houve críticos que consideraram aqueles escritos como chauvinistas, sem mencionar nomes. Mas foi na vida de Joyce que Henke foi buscar subsídios para avaliar melhor sua posição em relação às mulheres e descobriu que: “Em toda a sua vida, Joyce caricaturou noções *machistas* do comportamento masculino e expressou horror à doutrina católica de apropriação conjugal do corpo feminino no casamento”⁸². E acrescentou: “...o Joyce maduro defendeu o que chamou da contemporânea ‘revolta das mulheres contra a idéia de que são meros instrumentos dos homens’ e defendeu a ‘emancipação das mulheres’, que descreveu como ‘a maior revolução do nosso tempo na relação mais importante que existe – aquela entre homens e mulheres’ ”⁸³.

A crítica considera que Joyce leva essa postura para sua arte:

Comicamente desvalorizando os estereótipos dos papéis sexuais da proeza masculina e da passividade feminina, Joyce tende a advogar princípios mais esclarecidos do comportamento andrógino nas complexas políticas de desejo que governam as transações sexuais⁸⁴.

⁸¹ “How can a feminist begin to approach the writings of James Joyce?” (HENKE, 1990, p.1).

⁸² “Throughout his life, Joyce caricatured *machismo* notions of manly behaviour and expressed horror at the Catholic doctrine of conjugal appropriation of the female body in marriage” (Ibid., p.2).

⁸³ “... the mature Joyce championed what he termed the contemporary ‘revolt of women against the idea that they are the instruments of men’ and defended the ‘emancipation of women,’ which he described as ‘the greatest revolution in our time in the most important relationship there is – that between men and women’ (Ibid., p.2).

⁸⁴ “By comically deflating sex-role stereotypes of masculine prowess and feminine passivity, Joyce tends to advocate more enlightened principles of androgynous behavior in the complex politics of desire that govern sexual transactions” (Ibid., p.4).

Morris Beja (1990) confirma que “uma das principais razões de sua [de Joyce] intensa admiração por Henrik Ibsen era de fato o feminismo do dramaturgo”⁸⁵. E Richard Brown é da opinião que “não fosse pela liberdade sexual nascida do feminismo aparente em *Egoist* [revista], *Dubliners* poderia nunca ter sido publicado”⁸⁶, sugerindo a posição da obra de Joyce como vanguardista no campo da sexualidade.

Karen Lawrence (1994), por outro lado, percebeu nas mulheres de *Dubliners* uma posição de opressão pior que a dos homens, numa explicitação do tratamento comumente dado ao sexo feminino:

Mulheres não figuram proeminentemente na maioria desses contos. Quando se destacam, como em ‘Eveline’ e ‘Clay’, elas demonstram a mesma paralisia geral de Dublin que seus correspondentes masculinos mas, como a criança em ‘Counterparts’, essas mulheres sofrem sendo as oprimidas dos oprimidos⁸⁷.

Parece, entretanto, que ambas as autoras concordam que o tratamento dado aos homens evidencia a triste situação destes, nada invejável do ponto de vista feminino, apesar de a situação feminina ser descrita por Lawrence como a de maior opressão.

Brown apresenta uma outra perspectiva na qual se pode considerar as mulheres que aparecem nos contos paralisadas, como Eveline, incapazes de agir por causa de suas inibições, ou como Maria, em “Clay”, ou ainda exploradas por homens como Corley, em “Two Gallants”, sugerindo uma intenção de denúncia por parte de Joyce: “Espezinhadas elas são, mas a maneira como são oprimidas, levadas por vãs ambições românticas e forçadas a se venderem para a melhor oferta matrimonial do mercado, sugere um tipo de protesto contra as instituições sociais que governam as vidas das mulheres, semelhante aos que muitas feministas fizeram”⁸⁸.

⁸⁵ “One of the primary reasons for his intense admiration of Henrik Ibsen was in fact the playwright’s feminism” (BEJA, 1992, p.22).

⁸⁶ “Were it not for the sexual liberty born of feminism shown by the *Egoist*, *Dubliners* might never have found its way into print” (BROWN, 1990, p.146).

⁸⁷ “Women do not figure prominently in the majority of these stories. When they do, as in ‘Eveline’ and ‘Clay’, they display the general Dublin ‘paralysis’ of their male counterparts, but, like the child in ‘Counterparts’, these women suffer by being the oppressed of the oppressed” (ATTRIDGE, 1994, p.245).

⁸⁸ “Downtrodden they are, but the manner of their constraint, misled by vain, romantic longings and forced to sell themselves to the highest matrimonial bidder, suggests a kind of complaint against the social institutions governing the lives of women similar to that which many feminists have made” (BROWN, 1990, p.94).

Joyce apresentava casamentos com desconfiança, “como uma instituição legalista ou econômica”⁸⁹. Mas, embora os casamentos sejam pintados em cores escuras, Joyce sugere que o celibato, com sua solidão, é ainda pior: “Se o casamento tem suas armadilhas em *Dubliners*, o celibato parece representar uma armadilha ainda mais perigosa, de isolamento físico e espiritual num cenário de mesquinhez escrupulosa”⁹⁰. Isto pode ser considerado como um tributo à mulher. A crítica implícita em “A Painful Case” não se atém hipocritamente ao aspecto clandestino da relação amorosa, mas ao fato de Mr. Duffy não ser capaz de se abrir a um sentimento e depois se sentir excluído do banquete da vida. Joyce dessacraliza o que é sagrado apenas na forma, como também o amor de Gabriel por Gretta, que se dissolve em luxúria diante de um amor idealizado do jovem morto. É curioso contrastar a reação do jovem de “Araby”, considerando vulgar a conversa que ouve no mercado árabe, com a sensação de exclusão que Mr. Duffy tem face a uma situação semelhante, numa sugestão de que se aprende na vida a valorizar expressões de sensualidade e erotismo, às vezes até pagando o preço de alguma vulgaridade.

Brown afirma que Joyce associava o casamento muito mais a burocracias do que ao amor e era, portanto, como provou na sua vida pessoal, a favor do amor livre: “O amor livre, nesse sentido do reconhecimento da inadequação da fórmula matrimonial da relação sexual e da apresentação de indivíduos como fundamentalmente separados um do outro, apesar de Joyce não tentar argumentar diretamente a favor dele, está presente na compreensão dos relacionamentos em todas as suas obras, quer essas relações sejam formalizadas por casamento ou não”⁹¹.

O casamento em *Dubliners* está dissociado do amor: “... mulheres como Eveline Hill e Polly Mooney têm apenas uma opção para sobreviverem – sucesso no mercado matrimonial, de preferência numa união que prometa ascensão social. Muitas, Joyce deixa

⁸⁹ “... as an economic or legalistic institution” (BROWN, 1990, p.117).

⁹⁰ “If marriage has its pitfalls in *Dubliners*, celibacy seems to offer a more dangerous trap of physical and spiritual isolation in a land of scrupulous meanness” (HENKE, 1990, p. 33)

⁹¹ “Free love, in this sense of the recognition of the inadequacy of the matrimonial formulation of the sexual relationship and the presentation of individuals as fundamentally separate from each other, though Joyce makes little attempt to argue directly for it, runs through the understanding of relationships in all his works, whether those relationships be formalized by marriage or not” (BROWN, 1990, p.35).

implícito, tomam o caminho de Annie Chandler, que reage à frustração conjugal aterrorizando seu tímido marido e se dedicando excessivamente ao seu bebê”⁹².

Referindo-se aos personagens femininos em geral, Levin (1948) apontou que: “As mulheres de Joyce tendem a ser ou mães ou filhas, tipos Goetheanos ou Dantescos”⁹³. Karen Lawrence comentou sobre os papéis femininos em *Dubliners*:

O registro dos papéis femininos é mais limitado que o dos homens – mães prepotentes (Mrs. Mooney, Mrs. Kearney), solteironas reprimidas (as eponímicas Irmãs, Maria em ‘Clay’, Julia e Kate Morkan em ‘The Dead’), esposas frustradas (Gretta, Mrs. Chandler), objetos de fantasia (a jovem em ‘Araby’), a nova mulher política (Molly Ivors). A frustração dos personagens femininos é assinalada por esse limitado repertório de papéis, mas sua marginalidade também ocorre devido ao esquema básico de Joyce para os contos, o de pintar os estágios de desenvolvimento da juventude à maturidade do protagonista masculino⁹⁴.

Henke comentou como é tênue a linha entre o estereótipo e uma descrição bem acabada:

Tradicionalmente, os leitores ou elogiaram Joyce por seu íntimo conhecimento da psiquê feminina ou condenaram sua visão de mulheres como estereotipada e redutora. Como Simone de Beauvoir nos lembraria, não é grande o pulo da celebração da mulher como um arquétipo para o seu denegrir como estereótipo⁹⁵.

Definiu uma divisão dicotômica na tipologia das mulheres joyceanas: “A dicotomia na sua mente não era, aparentemente, entre a virgem e a prostituta, mas entre a virgem narcisista e a mãe fálica – entre a intocada e intocável *ingénue* e a experiente mulher maternal”⁹⁶.

Henke definiu claramente sua posição em relação a Joyce quando se referiu aos objetivos de seu livro: “Um dos propósitos deste estudo é mostrar como Joyce, ao longo de sua

⁹² “... women like Eveline Hill and Polly Mooney have only one option for survival – success on the marriage market, preferably in a match that promises upward social mobility. Many, Joyce implies, take the path of Annie Chandler, who reacts to marital frustration by bullying her timorous husband and doting excessively on her infant son” (HENKE, 1990, p.4).

⁹³ “Joyce’s women tend to be either mothers or daughters, Goethean or Dantesque types” (CAPE, 1948, p.18).

⁹⁴ “The register of female roles is more limited than that of the males – overbearing mothers (Mrs. Mooney, Mrs. Kearney), repressed spinsters (the eponymous ‘Sisters’, Maria in ‘Clay’, Julia and Kate Morkan in ‘The Dead’), frustrated wives (Gretta, Mrs. Chandler), objects of fantasy (the girl in ‘Araby’), the new political woman (Molly Ivors). The frustration of the female characters is signalled by this limited repertory of roles, but their marginality also arises from Joyce’s basic scheme for the stories, to depict the stages of development from youth to maturity of a male protagonist” (ATTRIDGE, 1994, p.245).

⁹⁵ “Traditionally, readers have either praised Joye for his intimate knowledge of the female psyche or condemned his view of women as stereotyped and reductive. As Simone de Beauvoir would remind us, it is not a very great leap from the celebration of woman as archetype to a denigration of her as stereotype” (HENKE, 1990, p.3).

⁹⁶ “The dichotomy in his mind was not, apparently, between virgin and whore, but between narcissistic virgin and phallic mother, between the untouched and untouchable *ingénue* and the experienced maternal female” (Ibid., p.2).

carreira, se tornou um escritor tão revolucionário, forjando novas posições-sujeito psicosssexuais num discurso controverso de desejo”⁹⁷.

Rafaella Baccolini (1998) fez um interessante estudo sobre o uso da memória em *Dubliners*, associando-a às epifanias joyceanas.

Baccolini chamou atenção para o fato de existirem dois tipos de memória, questão filosófica central entre os pensadores do começo do século XX:

Para a maioria de filósofos e escritores que lidaram com o tema memória na virada do século [passado], os hábitos atrapalham o crescimento individual, mas a memória é, entretanto, positiva na sua associação com o reconhecimento. Eles parecem defender, na realidade, uma distinção entre diferentes tipos de memórias; distinguem entre uma memória menos valiosa e outra altamente funcional, uma distinção que até certo ponto esteve sempre presente no debate sobre a arte da memória. Henri Bergson, por exemplo, distingue um tipo de memória mais limitado (e limitador) e um espontâneo (quase superior)⁹⁸.

Ao segundo tipo de memória mencionado pertencem a “memória involuntária” de Proust e as epifanias de Joyce. Baccolini partiu desse conceito para afirmar que:

Se a memória tem um efeito desequilibrador, mas ainda assim positivo nos protagonistas masculinos de Joyce, a situação é significativamente diferente para seus personagens femininos porque, no uso particular da memória pelo autor, aos seus personagens femininos é negada a subjetividade. Uma vez que permanecem trancados dentro da memória – em referência às suas próprias vidas e como figuras da memória para os personagens masculinos – ao contrário dos homens, as mulheres em *Dubliners* não parecem atingir um reconhecimento sobre si próprias e uma compreensão de sua identidade [...] A memória, de fato, é funcional apenas para os homens em *Dubliners*; as mulheres joyceanas, por outro lado, são figuras da memória para os homens, instrumentos funcionais para o crescimento e conscientização dos homens, mas de outro modo incapazes de atingir uma compreensão de si mesmas e atingir o *status* de *sujeito* de suas próprias vidas, quer sejam elas o centro de consciência de um conto, quer não⁹⁹.

⁹⁷ “One of the purposes of this study is to show how Joyce, in the course of his career, became such a revolutionary writer, forging new psychosexual subject-positions in a controversial discourse of desire (Ibid., p.10).

⁹⁸ “For most of the philosophers and writers who dealt with the issue of memory at the turn of the century, habits hinder individual growth, but memory is nonetheless positive in its association with recognition. They seem to maintain, in fact, a distinction between different types of memories; they distinguish between a less valuable memory and a highly functional one, a distinction that to a certain extent had always been present in the debate on the art of memory. Henri Bergson, for example, distinguishes between a more limited (and limiting) and a spontaneous (almost superior) kind of memory” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.148-149).

⁹⁹ “If memory has an unsettling but still positive effect on Joyce’s male protagonists, the situation is significantly different for his female characters, because in the author’s particular use of memory his female characters are denied subjectivity. Since they remain locked into memory – both in reference to their own lives and as figures of memory for the male characters – unlike men, women in *Dubliners* do not seem to reach a recognition about themselves and an understanding of their identity [...] Memory, in fact, is functional only to men in *Dubliners* ; Joyce’s women, on the other hand, are figures of memory for men, functional instruments for men’s growth and awareness but otherwise incapable of reaching an understanding about

Sempre afirmando ser a mulher instrumental apenas no processo de autoconhecimento masculino, a quem é negada a revelação, subjetividade e possibilidade de mudança, Baccolini declarou: “Tal diferença de gênero emerge nos contos de Joyce temática e estruturalmente: porque seus personagens femininos são quase sempre sem voz e convencionais, seu ponto de vista, e portanto sua subjetividade, quase nunca revelada”¹⁰⁰.

Consideramos essa afirmação muito forte. A crítica deu como exemplo “The Boarding House”. Descreveu como o tema do conto foi introduzido pelas considerações de Mrs. Mooney, especulando como conseguir reparação para a filha e com isso assegurar-lhe um casamento. Baccolini acrescentou:

As últimas páginas do conto, por outro lado, são dominadas pelas memórias de Doran e Polly e, enquanto para Doran a memória se torna mais e mais associada ao aspecto físico do corpo de Polly, levando-o ao reconhecimento da sedução e da armadilha, para Polly a memória a conduz a sonhos, sem sinal de iluminação¹⁰¹.

Parece-nos que Baccolini deliberadamente deixou de lado o comportamento de Mrs. Mooney, a quem a epifania já havia ocorrido bem antes, o que a fez arquitetar o plano bem sucedido para “tirar Polly de suas mãos” (JOYCE, 1996, p.71).

Há ainda a dúvida, que a crítica não considerou, quanto ao grau de envolvimento da filha na trama da mãe. Se se pensar nesses termos, há muito de irônico nos clichês que Polly lança sobre Doran. Baccolini parece não perceber isso ao afirmar de Polly:

Ela é a filha sem voz de Mrs. Mooney que parece ‘a little perverse madonna’ (D 62-63). Sua própria identificação com o corpo reforça sua mudez e nega sua subjetividade. Polly, cuja voz nunca ouvimos exceto pelos clichês ‘What am I to do... O my God!’ e que ‘she would put an end to herself’ (D 66-67), é quase sempre descrita através da percepção de Doran: até o último parágrafo, onde Polly está descrita como sentada pacientemente em seu quarto enquanto a mãe e Doran decidem seu futuro por ela, o que o leitor sabe dela é principalmente mediado pelos pensamentos e memórias de Doran¹⁰².

themselves and attaining the status of *subjects* of their own lives, whether they are the center of consciousness of a story or not” (Ibid., p.147-148).

¹⁰⁰ “Such gender difference emerges in Joyce’s stories both thematically and structurally: because his female characters are mostly voiceless and conventional, their point of view, and hence their subjectivity, is hardly revealed (Ibid., 1998, p.149).

¹⁰¹ “The last pages of the story, on the other hand, are governed by Doran’s and Polly’s memories, and while for Doran memory becomes increasingly associated with the physicality of Polly’s body, leading him to recognition of seduction and entrapment, for Polly memory leads her into reverie and to no sign of illumination (Ibid., p.149-150).

¹⁰² “She is Mrs. Mooney’s voiceless daughter who looks like a ‘perverse madonna’ (D 62-63). Her own identification with the body reinforces her voicelessness and denies her subjectivity. Polly, whose voice we never hear except for the clichés ‘What am I to do... O my God!’ and that ‘she would put an end to herself’

Se concordarmos com esse posicionamento e considerarmos que na arte do conto – e principalmente nos contos de Joyce – todo detalhe é significativo, como interpretaríamos a canção de Polly no início do conto e sua descrição como “*perverse madonna*”? (JOYCE, 1996, p.67)

Em relação ao feminismo, portanto, Joyce recebeu críticas contraditórias. Enquanto Henke considera que o autor deu seu testemunho de vida, num protesto contra a sujeição da mulher e culpando a sociedade por isso, outras vozes apareceram com posições contrárias. Lawrence e Baccolini identificaram a posição da mulher em *Dubliners* como mais oprimida que a dos homens e incapazes de atingir sua autoconsciência. Joyce também foi notado por dessacralizar o ‘amor burocrático’, mesmo se sancionado pelo casamento, e exalta o valor que o amor teria, se pudesse ser encontrado.

2.3 Um estudo de casos

Foram vários os critérios que direcionaram a seleção dos quatro contos de *Dubliners* que serão analisados a seguir:

- 1) contos representativos das fases de vida que Joyce decidiu representar, isto é, a infância (com “The Sisters”), a juventude (com “After the Race”), a vida madura (com “A Little Cloud”) e a vida pública (com “A Mother”) – ver, por exemplo, Vizioli (1991, p.43);
- 2) dois contos com marcante presença feminina, aspecto a ser explorado adiante (“The Sisters” e “A Mother”), um com a presença de apenas um personagem feminino no final (“A Little Cloud”) e outro sem nenhuma (“After the Race”);
- 3) dois contos em que a utilização da música, outro aspecto relevante em nossa futura análise, foi proeminente (“After the Race” e “A Mother”) e dois sem menção musical significativa (“The Sisters” e “A Little Cloud”);
- 4) contos que apresentariam aspectos relevantes para a discussão de opções por parte dos tradutores.

(D66-67), is mostly described through Doran’s perception: until the story’s last paragraph where Polly is described sitting patiently in her room while her mother and Doran decide her future for her, what the reader knows of Polly is mainly mediated by Doran’s thoughts and memories” (Ibid., p.151).

A metodologia para essa etapa será apresentar um resumo comentado dos enredos e depois proceder à análise distribuída pelos itens que dizem respeito à forma e ao conteúdo, como explorados na seção anterior.

2.3.1 “The Sisters”

O conto “The Sisters” se inicia com a observação do menino-narrador, cujo nome nunca ficamos sabendo, completamente fora de contexto: “There was no hope for him: it was the third stroke” (JOYCE, 1996, p.7). Jackson e McGinley (1993) chamaram atenção para a ambigüidade da declaração: “Não como se poderia imaginar, [*stroke*] de um relógio”¹⁰³. Em seguida o leitor se defronta com a idéia mais desafiadora do conto, em torno da qual muitos críticos afirmaram, como vimos, gira toda a obra *Dubliners*: “I said softly to myself the word paralysis. It has always sounded strangely in my ears, like the word gnomon in the Euclid and the word simony in the Catechism” (JOYCE, 1996, 7).

Há várias frases entrecortadas, inacabadas, frases que mostram dúvidas, incertezas e mistérios: “How do you mean, Mr. Cotter?” (JOYCE, 1996, p.7), pergunta a tia do menino. O tio começa uma frase com uma idéia e muda radicalmente de assunto: “Education is all very fine and large... Mr. Cotter might take a pick of that leg of mutton” (JOYCE, 1996, p.9) e o próprio Mr. Cotter, um senhor amigo da família, deixa também frases em aberto: “When children see things like that, you know, it has an effect...” (JOYCE, 1996, p.9). Todas essas questões enchem o ar desde o início do conto.

Pouco a pouco o leitor vai percebendo que o Padre Flynn, amigo e instrutor religioso do menino, havia sofrido o terceiro infarto e jazia paralisado, esperando a morte. Apesar de manter vigília, o garoto fica sabendo de sua morte por um amigo da família, o velho Cotter, e procura esconder suas emoções para não dar motivos a comentários do velho. O leitor se pergunta se aí não existiria um sentimento de culpa, pois logo notamos que as emoções do menino são contraditórias: qualifica o padre de ‘very truculent’ (JOYCE, 1996, p.7), mas se considera seu amigo; sente sua falta e ao mesmo tempo reconhece em si ‘a sensation of freedom’ (JOYCE, 1996, p.7), como se libertado de alguma coisa que o afligia.

¹⁰³ “Not as might be thought, of a clock” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.2).

O menino vai dormir angustiado, tem pesadelos, sonha que o padre desejava se confessar com ele, e na manhã seguinte passa em frente à casa do padre, sem ousar entrar, mantendo-se no lado ensolarado da rua. Mas à noite faz a visita de pêsames com a tia.

São recebidos pelas duas irmãs do padre, uma das quais não fala nada; é surda e, como seria desrespeitoso gritar num velório, a tia se comunica com ela através de gestos. A outra irmã estabelece com a tia uma conversa formal, cheia de clichês e frases inacabadas. A importância da conversa, além de expor maneiras de ser dos personagens, é mostrar o comportamento estranho do padre: havia deixado cair um cálice, que quebrou, e isso parece que afetou sua mente, pois foi encontrado um dia rindo para si mesmo no confessionário, o que revela uma insatisfação ou inadequação. Toda a visita é mostrada pelos olhos do menino, numa perspectiva sensorial, carregada de emoções contraditórias.

O nível social do garoto e da tia é estabelecido claramente como superior ao das irmãs, tanto pelo tratamento respeitoso destas como pelos disparates lexicais proferidos por uma das irmãs – *rheumatic wheels* no lugar de *pneumatic wheels*, por exemplo – e outros detalhes.

Caracteristicamente, o conto termina com uma frase incompleta de uma das irmãs do padre, pessoa com acentuada ‘paralisia’ lingüística: “So, then, of course, when they saw that, that made them think that there was something wrong with him...” (JOYCE, 1996, p.7).

2.3.1.1 Considerações formais

2.3.1.1.1 Aspectos estruturais

O início do conto deliberadamente deixa o leitor confuso pois leva o conceito *in media res* ao extremo. Fritz Senn (1997) notou que:

Esta primeira frase de ‘The Sisters’ exhibe uma quebra da convenção narrativa: evoca um antecedente não mencionado. O leitor se confronta com um presente imediato que é o resultado de eventos até o momento desconhecidos. A apresentação é incomum no sentido de que presume que não havia leitores ou ouvintes ali para serem informados do que se passava (ou então, que eles sempre estiveram ali)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ “This first sentence of ‘The Sisters’ displays a breach of narrative convention: it evokes an unstated antecedent. The reader is facing an immediate present which is the outcome of events as yet unknown. The presentation is unusual in that it assumes there were no readers or listeners there to be brought up to date (or else had been there all along)” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.24).

Riquelme (1994) comentou que “é somente depois que conhecemos alguns detalhes da vida do menino que compreendemos que ‘ele’ se refere a um velho padre que havia se tornado amigo do menino e ‘stroke’ se refere à doença do padre, e não a um relógio”¹⁰⁵.

Essa percepção difusa, que o leitor vai dominando aos poucos, revela a intenção impressionista do autor. San Juan observou, entretanto, que essa forma impressionista da narrativa vai se concretizando e se tornando mais realista à medida que a história progride:

O movimento do próprio enredo delinea o progresso do sonho e memória para a notação concreta do que está realmente acontecendo e assim fornece a chave para o sentido de ‘The Sisters’. [...] A ação do conto substanciada no enredo se move de impressões não questionadoras e noções confusas para o relato do diálogo entre adultos (entre Cotter e os tutores do menino) e então para a lembrança¹⁰⁶.

Essa mudança pode significar o amadurecimento do narrador, entrando na realidade do mundo adulto.

Ainda em relação à primeira frase, Jackson e McGinley chamaram atenção para o fato de que “a primeira frase é composta inteiramente de monossílabos, como a primeira linha do primeiro livro de Joyce e a última linha do seu último”¹⁰⁷.

Essa observação nos remete a uma apreciação sobre a unidade entre os contos de *Dubliners*, baseada em repetições de personagens e equivalências de posição no enredo etc. para estabelecer uma coesão. Magalaner e Kain (1956) associaram “The Sisters” a “An Encounter”. Referindo-se aos meninos, em “An Encounter”, que gazeteiam a aula, os críticos comentam:

O velho perverso que eles encontram – um símbolo do amor que azedou no clima exasperante de Dublin de cinquenta [hoje cem] anos atrás – exibe uma curiosa semelhança com Padre Flynn. Ambos são velhos, a decadência física sendo indicada pela referência aos ‘*big discoloured teeth*’ de Flynn e à boca do velho anônimo, onde havia ‘*great gaps... between his yellow teeth*’. [...] Flynn é

¹⁰⁵ “It is only after we become acquainted with some details of the boy’s life that we understand that ‘him’ refers to an old priest who has befriended the boy and ‘stroke’ refers to the priest’s illness, not a clock” (ATTRIDGE, 1994, p.125).

¹⁰⁶ “The movement of the plot itself charts the progress from dream and memory to the concrete notation of what is actually happening and thus provides the key to the meaning of ‘The Sisters’ [...] The action of the story embodied in the plot moves from unquestioning impressions and haphazard notions to the reporting of dialogue among adults (between Cotter and the boy’s guardians) and then to recollection” (SAN JUAN Jr., 1972, p.40).

¹⁰⁷ “The first sentence is composed entirely of monosyllables, like the first line of Joyce’s first book and the last line of his last” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.2).

um símbolo de um Deus impotente e os meninos chamam o pervertido de ‘jossler’, que é Deus em ‘pidgin English’¹⁰⁸.

2.3.1.1.2 Aspectos estilísticos

Notamos imediatamente em “The Sisters” um modo indireto de narrar, onde o implícito e o detalhe vão revelar o essencial da história. Esse efeito foi deliberado e Joyce incluiu-o posteriormente, nas revisões do conto. Como o espaço entre a composição de “The Sisters” e a publicação de *Dubliners* foi de dez anos, o autor teve oportunidade bastante para modificá-lo. E assim o fez, como Magalaner e Kain ressaltaram:

A versão final de ‘The Sisters’ que aparece em *Dubliners* está para a versão de *Homestead* [revista em que primeiro foi publicada] como *A Portrait* está para *Stephen Hero*. A quantidade de informação na última versão pode ser maior, mas há mais arte na primeira. Ficamos sabendo no conto de *Homestead* que Cotter tem uma destilaria e possui cachorros setter de raça. Em *Dubliners* temos que inferir sua ocupação por sua fala, ‘*talking of faints and worms*’. Na primeira versão encontramos que Nannie ‘é quase totalmente surda’; ficamos sabendo de sua surdez na versão final quando aqueles que falam com ela levantam a voz. No curto intervalo entre a primeira versão e a última, Joyce aprendeu a usar a técnica simbolista de expressão por meio da sugestão, em vez do explícito¹⁰⁹.

Tindall (1995) também observou uma mudança de estilo entre a primeira e última versões de “The Sisters”:

Os métodos pelos quais Joyce estabeleceu essa ambigüidade são diversos e apropriados, variando em tipo, das reticências expressivas do monólogo do velho Cotter (‘*I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences*’) à conversação, imagem, ritmo e sonho. O fato de que nenhum desses artifícios estivesse na primeira versão (publicada no *Irish Homestead* em 1904) prova que são deliberados¹¹⁰.

¹⁰⁸ “The perverted old man whom they encounter – a symbol of love turned sour in the enervating Dublin climate of fifty years ago – bears an interesting resemblance to Father Flynn. Both are old men, the decay of their physical being indicated by reference to Flynn’s ‘big discoloured teeth’ and to the anonymous old man’s mouth in which there were ‘great gaps... between his yellow teeth’. [...] Flynn is the symbol of impotent God, and the boys call the pervert a ‘jossler’, pidgin English for ‘God’” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.76).

¹⁰⁹ “The final *Dubliners* version of ‘The Sisters’ is to the *Homestead* draft what *A Portrait* is to *Stephen Hero*. The quantity of information in the latter may be greater, but there is more artistry in the former. We learn in the *Homestead* story that Cotter is ‘the old distiller’ and that he owns ‘prize setters.’ In *Dubliners* we must assume his occupation from his ‘talking of faints and worms.’ In the former we find that Nannie ‘is almost stone deaf’; we learn of her deafness in the final version when all those who talk to her raise their voices. In the short interval between first and last drafts, Joyce had learned to use symbolist technique of expression through suggestion rather than through explicit telling” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.71-72).

¹¹⁰ “The methods by which Joyce establishes this ambiguity are various and appropriate, ranging in kind from the expressive dots of old Cotter’s monologue (‘I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences.’) to conversation, image, rhythm, and dream. That none of these devices was present in the first version (published in the *Irish Homestead* in 1904) proves them deliberate (TINDALL, 1995, p.16).

O estilo de Joyce se coaduna perfeitamente com o assunto tratado, tanto que Anderson (1989, p.54) chamou-o de “estilo mimético”:

Esse estilo chegou a uma rápida fruição em ‘The Sisters’, com a imagem do falecido parafítico, Padre Flynn, nas mentes paralisadas de seus banais sobreviventes. O estilo mimético é uma das grandes realizações de Joyce. Se não se pode dizer que ele o inventou, pode-se no entanto garantir que foi o seu maior executante. Na obra de Joyce, ele se constitui em uma conspiração de padrões e frases, imagens e ações que expressam não o som do sujeito, mas do objeto – não o som da voz do autor, mas da voz, dos pensamentos e sentimentos do personagem¹¹¹.

Essa particularidade de Joyce torna muito difícil a tarefa de se analisar conteúdo e forma separadamente, daí a forçosa incursão da análise em outras áreas. É o caso também do estudo do simbolismo. Um estilo simbólico, questão formal, se caracteriza naturalmente pelo uso de símbolos, questão de conteúdo.

À tia e ao menino são oferecidos vinho e bolachas. O garoto aceita o vinho mas recusa os cream crackers. Magalaner e Kain comentaram sobre a “intenção de Joyce de expressar simbolicamente aqui a hesitação do menino em aceitar ‘Comunhão’ ”¹¹².

O sonho do menino também pode ter um significado simbólico. Tindall percebeu nele um efeito de epifania: “O pesadelo do menino, com o rosto abatido e cinzento do Padre Flynn, sorrindo fracamente, e a sua murmurada confissão é uma das mais terríveis epifanias do conto”¹¹³. É possível que o menino tivesse compreendido naquele momento que não desejava ser padre, o que o fez recusar os biscoitos no velório.

O sonho subverte a realidade, fazendo do menino o confessor. Rabaté apontou, ao contrário de Tindall, um certo prazer no pesadelo:

O que importa aqui é a troca das funções sacerdotais entre o garoto e o padre. Ele confessa o padre, cuja voz se ouve, mas não suas palavras, e o prazer pervertido da cena, em ‘pleasant and vicious regions’, deriva da inversão de papéis e da transmissão do sorriso paralisado do padre para o menino¹¹⁴.

¹¹¹ Tradução de Eduardo Francisco Alves.

¹¹² “Joyce’s intention to express symbolically here the boy’s hesitation to accept ‘Communion’ ” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.72).

¹¹³ “The boy’s nightmare of Father Flynn’s heavy grey face, feebly smiling, and of his murmured confession is one of the most terrible epiphanies of the story” (TINDALL, 1995, p.16).

¹¹⁴ “What matters here is the exchange of sacerdotal functions between the boy and the priest. He confesses the priest, whose voice is heard, but not his words, and the perverse enjoyment of the scene in such a ‘pleasant and vicious region’ derives from the inversion of the roles and the transmission of the frozen smile from the priest to the boy” (MacCABE, 1982, p.49).

Outros simbolismos aparecem no conto: o menino vai para o lado ensolarado da calçada para se manter longe da sombria questão da morte. Também várias interpretações simbólicas foram dadas às palavras paralisia, gnomon e simonia, mas não as mencionaremos aqui, pois já foram citadas em alguns exemplos anteriormente.

Note-se que a discussão já tecida sobre a questão de o texto ser naturalista ou simbolista se coloca ainda aqui, por causa da pronunciada presença do simbolismo associada a claros exemplos naturalistas, como a expressão “black cavernous nostrils and circled by a scanty white fur” (JOYCE, 1996, p.13), o que torna impossível filiar o texto a uma escola literária ou outra, exclusivamente.

2.3.1.1.3 A linguagem em “The Sisters”

Como já vimos, a linguagem do conto, de uma forma mimética, reproduz o tema da paralisia. Frases entrecortadas, idéias não concluídas, tudo contribui para o clima angustiante de inação.

Jean-Michel Rabaté (1982), em seu ensaio “Silence in *Dubliners*”, identificou três tipos de silêncio:

... silêncio pode significar a inversão da fala, o seu espelho [...] sem silêncio, a fala se torna um mero barulho, um estardalhaço sem sentido; silêncio pode revelar um hiato, um espaço em branco no texto, que pode ser justificado em termos de personagens que se traem por falhas, lapsos, omissões; [...] Silêncio pode finalmente aparecer como o fim, o limite, a morte da fala, sua paralisia¹¹⁵.

Percebemos que os três tipos de silêncio coexistem em “The Sisters”, o que é associado por Rabaté a um silêncio que se estende a todo *Dubliners*: “A problemática do silêncio pode oferecer uma abordagem que iria além do antagonismo fácil entre o realismo de superfície dos contos e as sugestões, alusões e táticas quase-simbolistas de inferência por cruzamento de referências”¹¹⁶.

2.3.1.1.4 A utilização da música

¹¹⁵ “... silence can mean the inversion of speech, its mirror [...] without silence, speech becomes a mere noise, a meaningless clatter; silence can reveal a gap, a blank space in the text, that can be accounted for in terms of the characters who betray themselves by slips, lapsus, omissions; [...] Silence can finally appear as the end, the limit, the death of speech, its paralysis” (Mac CABE, 1982, p.45).

¹¹⁶ “The problematics of silence can offer an approach which would go beyond the facile antagonism between the surface realism of the stories and the suggestions, allusions and quasi-symbolist tactics of inferring by cross-references” (Ibid., p.46).

Não há menção explícita à música em “The Sisters”. Ninguém toca, dança ou canta. Há um clima único de tristeza e luto, além do fato de que pessoas semiparalisadas não são predispostas à receptividade musical.

Contudo, San Juan Jr. (1972) falou da sonoridade do texto como reforço temático, por meio da aliteração: a ênfase nos sons sibilantes sugere segredos murmurados e também reforça a onipresença do pecado (sin):

O elemento som demonstrou ser uma pista iluminadora quanto às circunstâncias confusas do pecado [*sin*] do Padre Flynn. ‘*Paralysis*’ ecoa com ‘*sisters*’ e um conjunto de assonâncias reverberadoras: ‘*Catechism*’, ‘*sin*’, ‘*chalice*’, ‘*simony*’, ‘*sipping*’, ‘*coffined*’, ‘*vicious*’ e outras¹¹⁷.

2.3.1.2 Questões de conteúdo

2.3.1.2.1 O tema e suas variações

As três palavras-chave, gnomon, simonia e paralisia já foram bastante exploradas neste capítulo, como temas do livro como um todo e um dos fatores de unidade entre os contos.

O tema relativo a gnomon, circunscrito pelo conto “The Sisters”, tem conotações de incompletude ou inadequação, como vimos amplamente. San Juan deu ainda uma nova interpretação, agora numa visão retrospectiva decorrente do fato de o menino ter amadurecido no processo e percebido aspectos aos quais antes era alheio:

Padre Flynn pode ser considerado o gnomon na narrativa, [...]. O paralelogramo abstraído pode se referir à supressão da admiração do menino por ele quando o menino é modificado pelo ele que aprende posteriormente, ou pode se referir ao defeito, uma perda de força de vontade, que tornou Padre Flynn incapaz de cumprir suas obrigações¹¹⁸.

E o crítico sugeriu ainda uma outra interpretação para gnomon como temática, agora tomando o termo como ponteiro do relógio de sol: “Como um gnomon de um relógio de sol, que indica o tempo pela sombra que projeta, o padre revela o tempo ou período do despertar do menino para uma vida livre e independente”¹¹⁹.

¹¹⁷ “The element of sound proves to be an enlightening clue to the tangled circumstances of Father Flynn’s ‘sin’. ‘Paralysis’ is echoed by ‘sisters’ and by a host of reverberating assonances: ‘Catechism’, ‘sin’, ‘chalice’, ‘simony’, ‘sipping’, ‘coffined’, ‘vicious’ and so on” (SAN JUAN Jr., 1972, p.35).

¹¹⁸ “Father Flynn may be considered the *gnomon* in the narrative [...] The removed parallelogram may refer to the boy’s withdrawn admiration for him as he is chastened by what he learns later, or it may refer to the flaw, a loss of will, which rendered Father Flynn unfit to fulfill his duties” (Ibid., p.36).

¹¹⁹ “Like a sundial’s gnomon, which indicates time by the shadow it casts, the priest reveals the time or period of the boy’s awakening to a free, independent life” (Ibid., p.36).

Note-se que essa visão é corroborada pela deliberada escolha do menino pela calçada ensolarada.

Em relação à simonia, Magalaner e Kain comentaram:

No contexto específico deste conto, simonia pode envolver simplesmente a relação superior de Flynn com o menino, já que a Igreja católica define simonia como qualquer troca de coisas espirituais por temporais. O que pode tomar a forma de se ter um aplicante prestando homenagem, ‘o que consiste em subserviência, a prestação de serviços indevidos’¹²⁰.

E há ainda a troca de instrução religiosa pelo rapé *High Toast*, do qual o menino parece ser uma fonte inesgotável.

A paralisia do padre pode representar a paralisia de toda a Igreja católica, incapaz de reverter uma situação de injustiça e opressão do povo irlandês:

O Padre Flynn cuja essência sombria domina a última versão do conto parece ser ilustrativo, para Joyce, do decadente Deus da Igreja católica irlandesa. Pertencendo ao ambiente paralisado irlandês, o Deus dessa Igreja está também paralisado. [...] A Igreja não só sofre de paralisia física, mas está moralmente doente, se o tema de perversão pode ser transferido – como deve ser – do homem para a Igreja. [...] E muita importância é dada para a conveniência de manter a nova geração, representada pelo menino narrador, longe da influência pervertida da religião irlandesa, que tem ‘sorrindo continuamente’ mas tem sido culpada de terríveis pecados¹²¹.

Fritz Senn propôs outro tema para o conto: “É possível ler ‘The Sisters’ como uma sondagem da vocação sacerdotal, olhando-se em retrospecto”¹²².

Outra visão temática interessante é que o conto se coloca, em relação a *Dubliners*, como uma introdução, como o lançamento de uma declaração fulcral sobre os problemas da Irlanda:

O papel de ‘The Sisters’ é colocar o problema a ser considerado. A última linha do conto assim o diz: ‘there was something gone wrong with him.’ Nada está explícito – nunca descobrimos precisamente o que é que ‘has gone wrong’ com

¹²⁰ “In the specific context of this story, simony may involve simply the superior relationship of Flynn to the boy, since the Catholic church defines simony as any exchange of spiritual for temporal things. It can take the form of having the applicant pay homage, ‘which consists in subserviency, the rendering of undue services’” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.73).

¹²¹ “The Father Flynn whose shadowy essence dominates the revised story appears to be illustrative of the, to Joyce, decaying Irish Catholic God. Being a part of the paralyzed Irish environment, the Deity of the church is also paralyzed.[...] Not only does the church suffer from physical paralysis, but morally it is sick, if the perversion theme may be transferred – as it must be – from the man to the church. [...] And much is made of the advisability of keeping the younger generation, represented by the boy narrator, away from the perverted influence of Irish religion, which has ‘smiled continually’ but has been guilty of awful sins” (Ibid., p.73).

¹²² “It is possible to read ‘The Sisters’ as probing into priest’s vocation through hindsight” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.5).

Padre Flynn, nem o menino sabe. [...] Padre Flynn é a chave [...] A palavra [paralisia] faz o menino lembrar de duas outras palavras que soam estranhas, *gnomon* e *simonia*. Juntas, essas três palavras, cujo sentido o menino possa talvez não dominar, anunciam as preocupações do livro. Nenhuma delas reaparece nos contos subseqüentes, mas afirmam o que está errado com as pessoas em Dublin e, talvez mesmo, pois somos todos seres humanos, com a humanidade em geral¹²³.

Soluções não são apresentadas, a não ser na perspectiva de que o caminho da cura é a tomada de consciência, e isso se reflete no nível da história, onde perguntas também não são respondidas:

Apenas a dúvida é bem estabelecida. Nosso conhecimento, tal como ele é, deriva de três conflitos: o primeiro dentro do velho Cotter, entre suspeita e prudência, o segundo dentro do menino, entre afeição e desconforto, e o terceiro na atitude das irmãs, ao mesmo tempo defensivas e ansiosas¹²⁴.

Depois de todas essas considerações sobre o tema, é interessante considerar o título do conto. Como o enredo se concentra no padre e no menino, a razão do título fica obscura. As explicações podem variar das mais simples às mais elaboradas. Uma explicação bastante simplista foi sugerida por Magalaner e Kain, quando chamaram atenção para a mudança da primeira versão para a última: “Joyce alongou o conto para quase duas vezes seu tamanho original. Também mudou a ênfase das irmãs para o menino e seu ambiente”¹²⁵

San Juan Jr. oferece uma explicação mais plausível, consistente com a arte bem acabada de Joyce:

O título ‘The Sisters’, referindo-se às irmãs ineficientes do Padre Flynn, deriva sua razão de ser da intenção de Joyce de enfatizar laços pessoais comuns e relações íntimas necessárias para cruzar o abismo entre jovem e velho e (re)vitalizar uma sociedade privada de qualquer coerência familiar. Reparem na distância do menino órfão de sua tia e tio e sua elevada alienação da sociedade adulta. Seja qual for a importância simbólica associada a elas, as irmãs – os

¹²³ “The role of ‘The Sisters’ is to state the problem to be addressed. The last line of the story says it: ‘there was something gone wrong with him.’ Nothing is explicit – we never discover precisely what it is that has ‘gone wrong’ with Father Flynn, nor does the boy know [...] Father Flynn is the key. [...] The word reminds the boy of two other strange-sounding words, *gnomon* and *simony*. Together, these three words, the meaning of which the boy may not quite grasp, announce the concerns of the book. None of them reappears in later stories, but they state what is wrong with people in Dublin, and perhaps even, for we are all human beings, with the whole of mankind” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.11).

¹²⁴ “Doubt alone is well established. Our knowledge, such as it is, comes from three conflicts: the first within old Cotter between suspicion and prudence, the second within the boy between affection and uneasiness, and the third that of the sisters, at once defensive and anxious” (TINDALL, 1995, p.16).

¹²⁵ “Joyce had lengthened the story to almost twice its original size. He had also shifted the emphasis from the sisters to the boy and his environment” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.72).

adultos em geral – funcionam como agentes que preparam a iniciação do menino¹²⁶.

Mas a interpretação apresentada por Jackson e McGinley mostra mais uma vez como a crítica a Joyce é dinâmica, e interpretações audaciosas sempre irão aparecer: “Vários comentaristas especularam que o título pode aludir à homossexualidade (‘sisters’ na gíria vitoriana, podia significar um casal masculino gay)”¹²⁷.

2.3.1.2.2 A crítica feminista

Fritz Senn chamou atenção para a posição da tia do menino no conto, claramente considerando-a um tributo à mulher:

Calmamente se afirmando, a tia é uma leve perturbação para os homens. Ela pede esclarecimento (como nós) sobre a razão por que Mr. Cotter gostaria que as crianças não se aproximassem muito de ‘*a man like that*’ – referindo-se ao Padre Flynn:

- How do you mean, Mr. Cotter? asked my aunt. (D10)¹²⁸.

Senn colocou em evidência o comportamento da tia, talvez o mais sensato e equilibrado do conto, e mostra que há perguntas que ela gostaria de ver respondidas, mas não consegue, como o leitor:

Como tantas perguntas em *Dubliners*, a dela nunca é respondida, exceto com evasivas. A tia pode ser irritante e intrusa aos olhos de seu marido e Mr. Cotter, mas ela faz as perguntas certas e tem uma mente questionadora. A visita à casa de luto mais tarde na história deve algo à sua curiosidade. A tia está do lado do leitor e na posição do leitor. Sua pergunta é básica e implica a escrupulosidade do autor¹²⁹.

¹²⁶ “The title ‘The Sisters’, referring to the ineffectual sisters of Father Flynn, derives its rationale from Joyce’s intention of stressing common personal bonds and intimate relationships needed to bridge the gap between young and old and to [re]vitalize a society deprived of any familial coherence. Witness the orphan-boy’s distance from his Aunt and Uncle, and his hightening alienation from adult society. Whatever symbolic import may be assigned to them, the sisters – the adults in general – function as agents who prepare the boy’s initiation” (SAN JUAN Jr., 1972, p.43).

¹²⁷ “Various commentators have speculated that the title might hint at homosexuality (‘sisters’ in late Victorian slang could mean a gay male couple)” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.11).

¹²⁸ “Quietly asserting herself, the aunt is a minor disturbance to the men. She requests clarification (as we do) about why Mr. Cotter would like children not to become too close to ‘a man like that’ – referring to Father Flynn: - How do you mean, Mr. Cotter? asked my aunt (D10)” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.2).

¹²⁹ “Like so many questions in *Dubliners*, hers is never answered except by evasion. The aunt may be irritating and intrusive to her husband and Mr. Cotter, but she asks the right questions, and has an inquisitive mind. The visit to the house of mourning later in the story owes something to her curiosity. The aunt is on the reader’s side, and in the reader’s position. Her question is basic and implies the scrupulousness of the author” (Ibid., p.2).

Henke também descobriu algumas qualidades nas irmãs que apontam para um uso diferente de força e poder, tipicamente feminino, o poder de apoiar e resistir, sem se deixar dominar ou sucumbir à situação:

Embora barradas do discurso dominante, elas expressam uma simpatia suave por um irmão que procuram proteger dos assaltos de um mundo perigoso. [...] Nannie e Eliza cuidam das necessidades dele sem sucumbir à demência. Respondem à truculência do padre com caldo de carne e conversa; e sobrevivem, [...] para servir uma comunhão de *sherry* e biscoitos no seu velório¹³⁰.

Depois da morte do padre, as irmãs conseguem colocar as coisas em perspectiva e crescer, epifanicamente:

Livres das intrusões da imperiosa autoridade masculina, as sobreviventes celebram um velório que as libera da arraigada hostilidade e lhes permite admirar o padre como um espetáculo visual seguramente cristalizado num quadro fotográfico não ameaçador¹³¹.

2.3.2 “After the Race”

Após uma corrida de carros, que realmente aconteceu em Dublin, a 2 de julho de 1903 – *The Gordon Bennett Cup* – um grupo de rapazes de várias nacionalidades comemoraram o segundo e terceiro lugar dos franceses. O conto se inicia com uma imagem importante: “The cars came scudding in towards Dublin, running evenly like pellets in the groove of the Naas Road” (JOYCE, 1996, p.44). A idéia de uma bola rolando numa canaleta evoca o barulho surdo de um trovão longínquo, como um mau presságio sobre a narrativa. O rolar de uma bola dá também a idéia do inexorável, da velocidade, da intoxicação, do mundo em suspense, da sensação de irrealidade. É portanto uma imagem extremamente importante na narrativa. Os personagens são cuidadosamente descritos. Todos são apresentados por suas nacionalidades – francês, canadense, húngaro, inglês e americano –, exceto o irlandês, Jimmy, “a neat groomed young man named Doyle” (JOYCE, 1996, p.44). Jimmy mantém-se relativamente discreto no meio da algazarra: “Villona and Rivière were the noisiest, but all the men were excited” (JOYCE, 1996, p.49). As comemorações se iniciam com um

¹³⁰ “Although barred from the dominant discourse, they express gentle sympathy for a brother whom they tried to protect from the assaults of a perilous world.[...] Nannie and Eliza minister to his needs without succumbing to dementia. They respond to the priest’s truculence with beef-tea and conversation; and they survive, [...] to serve a communion of sherry and crackers at his wake” (HENKE, 1990, p.15).

¹³¹ “Freed from the intrusions of imperious male authority, the survivors celebrate a wake that releases them from deepseated hostility and allows them to admire the priest as a safely crystallized visual spectacle in a non-threatening, photographic tableau” (Ibid., p.16).

jantar no hotel do francês, Ségouin, e terminam no iate do americano, Farley, onde, num jogo de cartas, Jimmy perde uma grande quantidade de dinheiro. Ségouin é uma obra-prima joyceana, pois o fato de ser rico não lhe abona o caráter, e mesmo sua fortuna é de proporções discutíveis. Ao mesmo tempo em que o narrador usa em relação a ele termos dúbios como em “*reputed to own some of the biggest hotels in France*” (JOYCE, 1996, p.45), e “Ségouin had the unmistakable *air* of wealth” (JOYCE, 1996, p.47) (itálicos nossos), o narrador afirma fatos concretos como ser ele o dono do caríssimo carro esporte e estar hospedado num hotel de luxo. Fica assim uma dúvida no leitor se Jimmy foi deliberadamente ‘depenado’ de seu dinheiro ou não. A nosso ver, a dúvida se resolve se se pensar nos rapazes como ícones dos próprios países. Na mesa de jogo, como numa mesa de negociações internacionais, Routh (Inglaterra) sugestivamente ganha a parte do leão, seguido por Ségouin (França), num embate dos inimigos clássicos. Rivière (Canadá) não tem perdas ou ganhos excessivos. Farley (Estados Unidos) e Jimmy (Irlanda) são os que mais perdem. Pode-se ler nessas descrições a simpatia pessoal de Joyce no plano internacional: os Estados Unidos, país que tradicionalmente recebeu os imigrantes irlandeses, perde, como se pagando por isso, mas o maior perdedor, o país mais oprimido, é a Irlanda. Mas também está presente aqui o tema que perpassa toda a obra *Dubliners*: a crítica de Joyce ao povo irlandês, paralisado, impotente diante dos obstáculos da vida. É interessante notar que Villona, o húngaro, proveniente de um país de grande sensibilidade musical, não participa do jogo e prefere ficar tocando piano, provavelmente por ser pobre. O húngaro sobe para o convés do iate assim que o jogo de cartas começa e só volta a aparecer depois da última cartada, quando Jimmy, como que saindo de um sonho, percebe que bebeu demais, perdeu muito dinheiro e começa a se dar conta de que talvez tenha sido ludibriado: “He knew that he would regret it in the morning, but at present he was glad of the dark stupor that would cover up his folly.” (JOYCE, 1996, p.51) Esse começo de percepção, ou de luz, reforçado pela primeira luz da aurora, faz parte do que Joyce chama de *epifania* do conto: uma luz se projeta sobre o conto, revelando a verdade. Neste conto a epifania é muito perceptível e anunciada pela última frase da narrativa, proferida por Villona: “Daybreak, gentlemen!” (JOYCE, 1996, p.51) A frase ecoa de modo similar ao ruído de vidro quebrando, com o estardalhaço de uma revelação: o desastre foi consumado.

2.3.2.1 Considerações formais

Seguiremos também aqui a divisão proposta na primeira parte deste capítulo, analisando os aspectos estruturais e estilísticos, a linguagem do conto e a utilização da música.

2.3.2.1.1 Aspectos estruturais

O primeiro parágrafo do conto, segundo San Juan Jr. (1972), traz uma síntese da narrativa.

O crítico analisa o parágrafo – e o conto – a partir da palavra *scudding*:

Essa passagem contém num microcosmo o padrão básico analógico da história. A palavra *scudding* (*scud* – mover-se, correr ou voar com rapidez) antecipa o iate de Farley, colocando em evidência sua referência náutica a ‘correndo rapidamente adiante do vento, especialmente antes de um vendaval com pouco ou nenhum vento nas velas’. O tema [*motif*] de imprudência descuidada é também introduzido pela conotação do verbo. Jimmy tem metaforicamente pouco ou nenhum vento em suas velas na viagem em direção à classe alta. No seu sentido geral, *scud* sugere movimento veloz contra forte resistência: o desesperado esforço de Jimmy para ser aceito na alta sociedade, acentuado pela insistência dos pais, é desse modo colocado às claras¹³².

Temos duas cenas dos rapazes em movimento, antes e depois do jantar, intercaladas com outras duas de confrontação, no jantar e no iate. A coesão do conto é garantida pela existência de um pequeno núcleo narrativo – a reunião sem união dos rapazes – que se reproduz na história.

Um crescendo de irrealidade, num padrão linear, é outro elemento coesivo do conto. À medida que a história progride, a noção de realidade se distancia e entramos num mundo impressionista: “They drove by the crowd, blended now into soft colours, to a music of merry bells” (JOYCE, 1996, p.49). Sobre essa passagem, San Juan comenta: “Uma gradual desrealização do ambiente com uma técnica de impressionismo e estilização ótica pode ser observada nas descrições de Joyce”¹³³. O mesmo efeito impressionista está na descrição: “the city hung its pale globes of light above them in a haze of summer evening” (JOYCE, 1996, p.48).

¹³² “This passage contains in microcosm the basic analogic pattern of thge story. The word *scudding* (*scud* – to move, run, or fly swiftly) anticipates Farley’s yacht foregrounding its natural reference to ‘runnung rapidly before the wind, especially before a gale, with little or no sail set.’ The motif of reckless imprudence is also introduced by the verb connotation. Jimmy has metaphorically little or no sail set in his voyage toward the upper rank. In its general sense, *scud* implies swift movement against strong resistance: Jimmy’s desperate effort to ingratiate himself in high society, aggravated by his parents’ coaxing, is thus clarified” (SAN JUAN Jr., 1972, p.80).

¹³³ “A gradual de-realization of environment by a technique of impressionism and optic stylization may be observed in Joyce’s descriptions” (Ibid., p. 85).

2.3.2.1.2 Aspectos estilísticos

O conto “After the Race” foi considerado por alguns críticos, por exemplo, Tindall (1995, p.23), como fraco, comparado aos outros, embora essa opinião não reflita um consenso, como mostra a opinião de San Juan:

Críticos alegaram que Joyce, presumivelmente pouco familiarizado com a ambiência da classe alta, não conseguiu retratá-la com alguma plausibilidade ou verossimilhança convincente. Mas essa é uma acusação que deliberadamente não se dá conta da preocupação temática da história, isto é, o que acontece com Jimmy Doyle – *acontece*, usado neste contexto no sentido de recepção sem compreensão completa¹³⁴.

Em outras palavras, Jimmy não percebe bem o que está acontecendo, e Joyce, ao transmitir essa perplexidade – Jimmy “recebe” a ação, sem compreendê-la completamente –, pode passar a idéia de que ele – autor – está fora de seu ambiente.

Há, no entanto, outros aspectos estilísticos do conto que merecem ser observados e que mais tarde darão oportunidade de comparações enriquecedoras com os textos traduzidos. Um deles é o seguinte: Uma das características mais importantes do conto é a noção de velocidade que Joyce conseguiu imprimir ao conto, mesmo sem fugir do tema predominante de paralisia que perpassa a obra. Vejamos como o autor consegue isso. Já comentamos sobre a metáfora de velocidade que abre a narrativa. O ritmo é agitado, desde o início. Jackson e McGinley comentam que “Joyce possivelmente detectou no *Zeitgeist* [espírito da época] italiano a obsessão futurista e pré-fascista com a velocidade”¹³⁵.

A velocidade, a música cantarolada por Villona, o vento, tudo isso confunde Jimmy e deixa-o atônito: “A música e a máquina contribuem para a frustração de Jimmy; o automóvel rápido e o vento soprando apagam toda a comunicação entre Jimmy e os que ele considera seus ‘superiores’ ”¹³⁶.

¹³⁴ “Critics have alleged that Joyce, presumably unacquainted with the milieu of the upper class, has failed to portray it with any degree of plausibility or cogent verisimilitude. But this is a charge that deliberately misreads the thematic concern of the story, that is, what happens to Jimmy Doyle – *happens* being used in this context in the unwittingly receptive sense” (Ibid., p.79).

¹³⁵ “Joyce had possibly detected in the Italian *Zeitgeist* the Futurist and pre-Fascist obsession with speed” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.37).

¹³⁶ “Music and machine contribute to Jimmy’s frustration; the rapid motor car and the opposing wind drown all communication between Jimmy and what he considers his ‘superiors’ ” (SAN JUAN Jr., 1972, p.83).

O estilo do conto é impossível de se colocar na rígida divisão das escolas literárias. É naturalista por basear-se em vários acontecimentos reais, com preocupação documentária. Gifford (1982) relata:

A corrida foi a quarta corrida anual de automóveis Gordon-Bennett, realizada na Irlanda a 2 de julho de 1903. [...] O vencedor, Camille Jenatzy, um belga que pilotou uma Mercedes alemã, completou a corrida em 6 horas, 36 minutos e 9 segundos. Dois dos competidores franceses (ambos [dirigindo] Panhards) se colocaram nos segundo e terceiro lugares e um dos britânicos (um Napier) sobreviveu para terminar em quarto lugar¹³⁷.

Magalaner e Kain (1956) oferecem ainda a seguinte informação: “Embora a competição propriamente dita possa não ser o centro de interesse em ‘After the Race’, é emocionante reconhecer que não só a corrida realmente ocorreu, mas que o jovem Joyce foi contratado para cobrir um evento semelhante para o jornal local”¹³⁸.

Reforçando o aspecto naturalista, Morris Beja se reporta a uma carta que Joyce escreveu ao irmão, Stanislaus, sobre detalhes reais que o autor queria relatar fielmente, em que perguntava: “A polícia recebe suas provisões do governo, ou através de contratos privados?”¹³⁹ Joyce estava, naturalmente, levantando informações para usar na ocupação de Mr. Doyle, pai de Jimmy.

San Juan nota ainda aspectos simbolistas no conto, introduzido com as metáforas de que o autor faz uso. Comenta sobre o iate, “a embarcação que simboliza o ponto inicial da viagem pelo perigoso mar da vida”¹⁴⁰, viagem essa que termina por sair do controle de Jimmy. Veremos outras metáforas mais tarde, como parte do exame do tema.

É importante notar que, quando os rapazes embarcam no iate e a viagem começa, o estilo muda novamente. A cena parece ser vista pelos olhos de Jimmy e o discurso indireto livre, cheio de pontos de exclamação, traduz seu deslumbramento, sua pouca percepção da

¹³⁷ “The race was the fourth annual Gordon-Bennett automobile race, which was held in Ireland on 2 July 1903. [...] The winner, Camille Jenatzy, a Belgian who drove a German Mercedes entry, accomplished their course in 6 hours, 36 minutes, 9 seconds of driving time. Two of the French entries (both Panhard cars) placed second and third, and one of the Britain entries (a Napier) survived to finish fourth” (GIFFORD, 1982, p.52).

¹³⁸ “Though the contest itself may not be the center of interest in ‘After the Race’, it is exciting to recognize that not only did such a race take place but that young Joyce was commissioned to cover a like event for the local newspaper” (MAGALANER; KAIN, 1956, p.66).

¹³⁹ “Are the police supplied with provisions by government or by private contracts?” (BEJA, 1992, p.36).

¹⁴⁰ “... the vessel which symbolizes the starting-point of the voyage into the dangerous sea of life” (SAN JUAN Jr., 1972, p.85).

realidade: “What merriment! [...] What jovial fellows! What company they are!” (JOYCE, 1996, p.50)

Sonja Bašić comenta essa mudança de estilo:

No meio da história o ponto de vista passa a ser o de Jimmy, o que é indicado pelos marcadores sintáticos ‘clássicos’: o uso de pontos de interrogação e exclamação. Em vários lugares, entretanto, não podemos ter certeza de quem está vendo e falando¹⁴¹.

A crítica, a seguir, coloca que a percepção que Jimmy tem da realidade é crucial para a definição do personagem, o que é incontestável. Porém, parece ser da opinião de que o protagonista seria melhor delineado se fosse capaz de mostrar uma apreensão da realidade:

Quanto da percepção de Dublin ‘wearing the mask of a capital’ e da beleza de seus ‘pale globes of light’ pendurados sobre ela é compartilhada por Jimmy? A extensão desse compartilhamento é bastante crucial para a interpretação do protagonista. Jimmy seria, talvez, um personagem mais significativo se fosse capaz de verbalizar essas expressões, se elas fossem seus pensamentos colocados num discurso indireto livre, e não descrições do narrador¹⁴².

Consideramos equivocada essa posição. Parece-nos que justamente a ingenuidade de Jimmy, seu estado de excitação que não lhe permite avaliar sua situação nem apreciar verdadeiramente o ambiente – “was too excited to be genuinely happy” (JOYCE, 1996, p.45) – é que vai dar a verossimilhança dos personagens e dos acontecimentos.

Há outra mudança no estilo da narrativa quando o jogo de cartas começa. O narrador retoma o controle, o realismo se instala para gradualmente dar lugar a um ritmo acelerado, com frases como “The wit was flashing. Play ran very high and paper began to pass” (JOYCE, 1996, p.51). O turbilhão envolve Jimmy: “Jimmy did not know exactly who was winning, but he knew that he was losing” (JOYCE, 1996, p.51). É o realismo dando lugar ao futurismo, à corrida vertiginosa, para acabar subitamente com a retomada da realidade.

A construção dos personagens se restringiu a poucos traços significativos. As nacionalidades tiveram nesse caso uma função de ‘pano de fundo’, cada estereótipo reforçando o personagem correspondente.

¹⁴¹ “Halfway through the story the point of view shifts to Jimmy, which is indicated by ‘classic’ syntactic markers: the use of questions and exclamations. In many places, however, we cannot be sure who is seeing and speaking” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1996, p.18).

¹⁴² “How much of the awareness of Dublin ‘wearing the mask of a capital’ (D46) and of the beauty of its ‘pale globes of light’ (D45) hung above it shared by Jimmy? The extent of this sharing is rather crucial for our interpretation of the protagonist. Jimmy would, perhaps, be a more significant character if he were able to verbalize these phrases, if they were his thoughts rendered in free indirect style rather than narratorial rendering” (Ibid., 1996, p.18-19).

A escolha dos nomes também foi relevante. Em relação ao francês, Jackson e McGinley referem-se a Ségouin dizendo que: “O nome foi possivelmente adaptado por Joyce de *sagouin*, que em francês quer dizer um camarada sujo, física ou moralmente. Aqui, após uma viagem nas estradas empoeiradas, ambos os sentidos se aplicam”¹⁴³.

O sobrenome Routh, do inglês, pode ter uma conexão com *rout* (“*to defeat sb completely in a competition*” – Oxford Advanced Learner’s Dictionary), que nos remete ao jogo de cartas e à situação da Irlanda versus Inglaterra.

San Juan mostra outra técnica que Joyce usou para definir os personagens, a contraposição de características opostas: o idealismo e a ingenuidade de Jimmy, em sua falta de autoconfiança, não colocou em perspectiva o comportamento dos companheiros, ao contrário de Villona, que conhecia suas possibilidades e seus limites:

Villona aparece como a figura heróica que pode reconciliar mecânica e música, pose instintiva e gosto refinado. [...] O prazer físico exerce um apelo à sua natureza ‘otimista’; tem bastante autocontrole para evitar ser ludibriado e para encarar os acontecimentos com uma indiferença crítica¹⁴⁴.

Um toque do estilo ‘conto de fadas’, não infreqüente na galeria de estilos de que Joyce lança mão, está na descrição de um dos competidores franceses: “At the control Ségouin had presented him to one of the French competitors and, in answer to his confused murmur of compliment, the swarthy face of the driver had disclosed a line of shining white teeth” (JOYCE, 1996, p.46).

San Juan comenta que “com a quebra na comunicação, Jimmy percebe ‘the swarthy face’, mostrando ‘shining white teeth’ – sugestões de fraudulência”¹⁴⁵. Talvez o crítico esteja aludindo ao estereótipo do “mal” das histórias infantis, ou ao estereótipo latino, na visão anglo-saxônica.

¹⁴³ “The name was possibly adapted by Joyce from *sagouin*, which is French for a dirty fellow, either physically or morally. Here, after a drive on the dusty roads, both meanings apply” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.35).

¹⁴⁴ “Villona appears as the heroic figure who can reconcile mechanics and music, instinctive aplomb and refined taste. [...] Physical enjoyment appeals to his ‘optimistic’ nature; he has control of himself enough to refrain from being duped, and to take the proceedings with tongue-in-cheek indifference” (SAN JUAN Jr., 1972, p.82)

¹⁴⁵ “With the breakdown in communication, Jimmy perceives ‘the swarthy face’ disclosing ‘shining white teeth – intimations of fraudulence” (SAN JUAN Jr., 1972, p.84).

2.3.2.1.3 A linguagem em “After the Race”

Já foi repetidamente notado o fato de que é quase impossível se examinar separadamente a forma e o conteúdo em Joyce. O sentimento duplo, ambíguo, que ele manteve por sua terra e cidade, até o fim de seus dias, é traduzido lingüisticamente por antíteses como a identificação dos dublinenses como “the gratefully oppressed” (JOYCE, 1996, p.44). Jackson e McGinley conseguem rastrear uma possível origem dessa expressão: “Esse sardônico detalhe lembra que quando a Rainha Alessandra visitou Dublin com Eduardo VII, em 1904, comentou sobre a multidão que “quanto mais pobres são, mais nos saúdam”¹⁴⁶.

Ironicamente, ‘gratefully oppressed’ é uma expressão que descreverá apropriadamente Jimmy no final do conto: “He knew that he would regret in the morning, but at present he was glad of the rest, glad of the dark stupor that would cover up his folly” (JOYCE, 1996, p.51).

O narrador do conto mostra, com sua linguagem, que é bem mais experiente que Jimmy: empresta-lhe a voz às vezes, no uso do discurso indireto livre, mas há momentos, como na menção dos ‘gratefully oppressed’, que sua visão nada tem da ilusão do rapaz. Em relação a essa expressão, Bašić comenta:

Sabemos que na caracterização do público de Dublin em ‘After the Race’ como ‘gratefully oppressed’, Joyce deixa o narrador ‘falar’ porque Jimmy, que várias vezes participa do estilo de discurso indireto livre da história, não poderia ter sido a fonte dessa expressão¹⁴⁷.

A autora aponta que, neste conto em particular, o narrador, em Joyce, geralmente imparcial diante da narrativa, coloca várias vezes sua opinião.

É uma característica de Joyce usar as palavras com múltiplos níveis de referência intra e extratextuais, arte que transcende o domínio da polissemia. Isso faz com que o leitor experiente encare qualquer palavra como potencialmente indicativa de ‘algo mais’. Assim, o título do conto pode se referir a mais do que o evento em si: “Em níveis múltiplos,

¹⁴⁶ “This sardonic detail recalls that when Queen Alexandra visited Dublin with Edward VII in 1904, she observed of the crowds that ‘the poorer they are the more they cheer’ ”(JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.35).

¹⁴⁷ “We know that in characterizing the ‘gratefully oppressed’ Dublin crowds in ‘After the Race’ (D42), Joyce is letting the narrator ‘speak’ because Jimmy, who often participates in the free indirect style of this story, could not be the source of that phrase” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1996, p.16).

‘corrida’ denota competição (*agon*) e evidencia a disparidade na *raça* [*breed*] (classe, nacionalidade, pedigree etc.)”¹⁴⁸.

O mesmo acontece com a expressão ‘great game’: “Some one gave the toast of the yacht *The Belle of Newport*, and then some one proposed one great game for a finish” (JOYCE, 1996, p.51). Jackson e Mc Ginley comentam: “A diplomacia secreta no século XIX era conhecida como ‘Great Game’, envolvendo espiões, disfarces e traição”¹⁴⁹. A inferência é óbvia.

A intertextualidade, algo extremamente presente em toda a obra de Joyce, representa mais um vínculo de aproximação de *Dubliners* com suas futuras obras.

2.3.2.1.4 A utilização da música

A música *Cadet Roussel*, representada pelo estribilho *Ho! Ho! Hohe! Vraiment!*, deu origem a duas interpretações, bem diferentes, ambas pertinentes em suas relações com o tema do conto. Bowen relaciona a canção com aquisição, ou falta, de riqueza:

A canção cômica do Cadete Roussel trata de um homem que ‘foi bem sucedido’ no sentido de ter três de tudo. A opulência da canção está associada com aquisição ou falta dela, um tema central em ‘After the Race’. Jimmy e o velho Doyle vêm adquirindo uma posição no topo da classe média de Dublin. Os gastos exagerados de Jimmy tendo lhes garantido uma dignidade adicional, eles estão tentando ir além do estreito confinamento de Dublin para se ocupar das aquisições no continente. Portanto, ‘Cadet Roussel’, sobre um homem que tem três de tudo, age como um tipo de canção que dá o tema musical¹⁵⁰.

Gifford refere-se à canção enfocando seu contexto francês:

Uma marcha regimental francesa, que se originou anonimamente nos anos 1870. [...] No conteúdo, a canção zomba do cadete por suas peculiaridades. A tradição na França associa conotações mais sérias à canção do que seu conteúdo poderia sugerir. Seriadamente, o cadete é considerado como o jovem que, injustamente zombado (como a nova República francesa foi zombada), é capaz de uma aceitação heróica e estóica para suportar sua posição imerecida¹⁵¹.

¹⁴⁸ “On multiple levels, ‘race’ denotes competition (*agon*) and highlights disparity in breed (class, nationality, pedigree, etc.)” (SAN JUAN Jr., 1972, p.79).

¹⁴⁹ “Undercover diplomacy in the nineteenth century was known as the ‘Great Game’, involving spies, disguises and treachery” (JACKSON; Mc GINLEY, 1993, p.40).

¹⁵⁰ “The comic song of Cadet Roussel deals with a man who has ‘arrived’ in the sense of having three of everything. The opulence of the song is associated with acquisition and lack of it, a central theme in ‘After the Race’. Jimmy and the elder Doyle have been acquiring their way to the top of Dublin’s middle class. Jimmy’s conspicuous consumption having accrued for them additional dignity, they are trying to go beyond the narrow confines of Dublin to engage in the acquisitions of the continent. Hence ‘Cadet Roussel’ about the man who has three of everything, acts as a sort of musical theme song” (BOWEN, 1974, p.15).

¹⁵¹ “A French regimental marching song which originated anonymously in the 1970s. [...] In context, the song mocks the cadet for his oddities. Tradition in France associates more serious connotations with the song than

Gifford termina assim seu comentário, mas podemos inferir que, ironicamente, Ségouin está sugerindo, com a canção, que Jimmy aceite as injúrias e injustiças nobremente, como o fez o Cadete Roussel.

A referência que Villona faz aos instrumentos antigos ingleses – “Villona, with immense respect, began to discover to the mildly surprised Englishman the beauties of the English madrigal, deploring the loss of old instruments” (JOYCE, 1996, p.48) – evidencia o desconhecimento do inglês do seu próprio patrimônio cultural. Gifford coloca num contexto extratexto essa frase “Os círculos intelectuais e artísticos *avant-garde* estavam começando a redescobrir a música elizabetana e a reproduzir instrumentos elizabetanos e renascentistas no começo do século XX”¹⁵².

2.3.2.2 Questões de conteúdo

Segundo o padrão das outras análises deste capítulo, vamos nos ater a considerações sobre o tema e a crítica feminista.

2.3.2.2.1 O tema e suas variações

A denúncia da opressão da Irlanda, a variação do tema de paralisia em termos de nação, está presente no conto. Trevor Williams dá vários exemplos da dominação britânica em outros contos, como em “A Little Cloud”; com a ‘exaustão literária’ da escola celta, em “Grace”; com a degradação de Mr. Kernan, e em “Two Gallants”, com a pungente imagem da harpa, e conclui:

Todas essas imagens são lembretes, breves mas insistentes, da dependência econômica, política e, antes de tudo, psicológica da Irlanda, lembretes também de que os dominados no relacionamento colonial não apenas são explorados, mas forçados a pagar (nem que seja só por sua psicologia da dependência) pelo privilégio de serem explorados. A abertura de ‘After the Race’ descreve esse processo exatamente: é ‘the cheer of the gratefully oppressed’¹⁵³.

its content would suggest. Seriously, the cadet is regarded as the youth who, unfairly derided (as the new French republic had been derided), is able with heroic and stoic acceptance to bear his undeserved position” (GIFFORD, 1982, p.54).

¹⁵² “Avant-garde intellectual and artistic circles were just beginning to rediscover Elizabethan music and to reproduce Elizabethan and Renaissance instruments at the beginning of the twentieth century” (Ibid., 1982, p.54).

¹⁵³ “All these snapshots are brief but insistent reminders of Irish economic, political, and, above all, psychological dependence, reminders too that the dominated within the colonial relationship are not only exploited but also asked to pay (if only through their psychology of dependence) for the privilege of being exploited. The opening of ‘After the Race’ describes this process exactly: it is ‘the cheer of the gratefully oppressed’ ” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.95).

“After the Race” é tanto mais importante, nesse aspecto temático, porque contém um dos poucos momentos em *Dubliners* em que há um confronto colonial direto:

Tais passagens (em que há um confronto entre ‘Inglaterra’ e ‘Irlanda’) são raras. Em *Dubliners* há duas : em ‘After the Race’, o inglês, Routh, depeña o irlandês, Jimmy, nas cartas, e em ‘Counterparts’ Farrington é humilhado quando perde na queda de braço para o jovem inglês, Weathers¹⁵⁴.

Mas acrescenta: “por poucas que sejam as manifestações da presença britânica em *Dubliners*, elas ressaltam consistentemente a desigualdade inscrita na relação colonial”¹⁵⁵.

Ainda no tema de opressão colonialista, Jackson e McGinley notam que, no brinde aos países, “é um detalhe imperialista que André não brinde seu Canadá”¹⁵⁶ e, aludindo ao fato de que Jimmy e Farley, o americano, foram os que mais perderam dinheiro nas cartas, acrescenta que os dois rapazes são os únicos de sangue irlandês. Referem-se ao fato de que Farley é um sobrenome de origem irlandesa.

Como foi mencionado, Joyce conseguiu imprimir o efeito de velocidade ao conto e manter-se coerente com o seu tema de paralisia. Jimmy, apesar de temporariamente envolvido num turbilhão, tem um comportamento paralítico – e parasitário – em relação à aquisição de riquezas que lhe são, contraditoriamente, tão importantes:

‘After the Race’ acaba em um estupor alcoólico, mas (ou talvez porque) antes disso, a narrativa vinha insistindo (com a repetição da palavra *money*) no *status* extremamente parasita de Jimmy, não só em relação aos ricos europeus, mas em relação a seu próprio passado e à fonte (britânica) de sua riqueza. Além disso, embora Jimmy esteja ‘conscious of the labour latent in money’[...] e consiga ‘translate into day’s work that lordly car in which he sat’[...], a alusão é ao trabalho não de Jimmy, mas ao de seu pai e seus empregados¹⁵⁷.

¹⁵⁴ “Such passages (in which there is a confrontation between ‘England’ and ‘Ireland’) are rare. In *Dubliners* there are two: in ‘After the Race’, the Englishman Routh, cleans out the Irishman, Jimmy, at cards, and in ‘Counterparts’ Farrington is humiliated when he loses at arm wrestling to the young Englishman, Weathers” (Ibid., p.89).

¹⁵⁵ “Few as the manifestations of British presence in *Dubliners* are, they consistently underscore the inequality inscribed within the colonial relationship” (Ibid., p.95).

¹⁵⁶ “...it is an imperial detail that André does not toast his own Canada” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.39).

¹⁵⁷ “ ‘After the Race’ ends in alcoholic stupor, but (or perhaps because) prior to this the narrative has insisted (through the repetition of the word ‘money’) on Jimmy’s utterly parasitic status not only in relation to the rich Europeans but in relation to his own past and the (British) source of his wealth. Moreover, though Jimmy is ‘conscious of the labour latent in money’ [...] and is able to translate into day’s work that lordly car in which he sat’[...], the allusion is to the labour not of Jimmy but his father and his father’s employees” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.97).

As aspirações de Jimmy, de ascensão social, são também ‘paralisadas’: “O ingênuo Jimmy tece fantasias de poder comercial e privilégio aristocrático sustentado por aspirações *nouveau riche* de uma ascensão social”¹⁵⁸.

Não fica claro se a epifania do conto envolve também Jimmy, fazendo-o perceber o que realmente aconteceu. Na verdade, nem o leitor sabe o que realmente aconteceu. Mas há, sem dúvida, um jogo que constitui um subtema da opressão: a tênue fronteira entre a ilusão e a realidade. O dar-se conta de uma situação é o primeiro passo para mudá-la. A luz que desponta no final, anunciada pelo húngaro Villona, é emblemática desse despertar. Jimmy parece ter mergulhado num mundo que não era o seu, para acordar subitamente com a intrusão repentina da realidade, com o amanhecer e a frase de Villona, “Daybreak, gentlemen!” (JOYCE, 1996, p.51).

Jackson e McGinley dão um outro significado para a última frase do conto: “Um húngaro anunciando a uma audiência na Irlanda que um novo dia raiou foi considerado por alguns como um símbolo do programa de Arthur Griffiths para a Irlanda. Ele publicou *A Ressureição da Hungria* em 1904, no qual as ‘duas coroas’ de Habsburgo seriam adotadas como um modelo para o problema local, de modo que Dublin seria a Budapeste para a imperial Viena, no caso, Londres”¹⁵⁹.

Os temas relacionados a gnomon e simonia, mencionados em relação à obra inteira, encontram um eco em “After the Race”: quer se considere a figura geométrica como faltando uma parte (Jimmy aspira completar o quadro junto aos outros), ou tendo uma parte a mais, sobreposta (os outros companheiros talvez o achem ‘demais’ no grupo), o tema de gnomon está evocado. De uma maneira mais óbvia, há um processo simoníaco, ainda que leigo, no fato de Jimmy trocar dinheiro por sua aceitação num ambiente de outro modo provavelmente fechado para ele. É a vitória do materialismo, como aponta Boldrini (1998): “A moral decadente da cidade e seu apego exagerado ao dinheiro e a valores materiais reverberam através do resto da coletânea [de contos] e está ilustrada por exemplo em ‘After

¹⁵⁸ “Jimmy entertains fantasies of commercial power and aristocratic privilege bolstered by *nouveau riche* aspirations toward upward social mobility”(HENKE, 1990, p.24).

¹⁵⁹ “A Hungarian telling an audience in Ireland of a new day dawning has been seen by some as a symbol of Arthur Griffiths’s Irish programme. He published *The Resurrection of Hungary* in 1904, in which the Habsburg ‘Two Crowns’ formula was adopted as a model for the local problem, so that Dublin could be Budapest to imperial London’s Viena” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.40).

the Race’ [...] onde dignidade, honestidade, arte, ‘those qualities of humanity, of hospitality, of kindly humour which belonged to an older day’ [citação de ‘The Dead’], deram lugar a preocupações crassas, mesquinhas e materiais”¹⁶⁰.

2.3.2.2.2 A crítica feminista

Não há muito a observar neste tópico, uma vez que as mulheres que aparecem no conto não podem sequer ser consideradas como personagens secundários. São apenas dois vultos que Farley coloca num táxi. Mas Suzette Henke traça um paralelo curioso entre Jimmy e Eveline:

O jovem Doyle em ‘After the Race’ é pintado como uma réplica invertida da ingênua Eveline. Frequentou um ‘big Catholic college’ na Inglaterra e ‘[has] been sent to Cambridge to see a little life’[...]. Seu pai, antes um açougueiro em Kingston, juntou bastante riqueza [...] para sustentar seu filho no estilo de lazer civilizado ao qual o jovem, feliz, se acostumou¹⁶¹.

Há, implícita nesse comentário, uma afirmação de que, mesmo dadas a ele oportunidades que Eveline não teve, Jimmy não conseguiu sair de sua paralisia inicial. É um tributo indireto à posição da mulher em *Dubliners*. Ao comparar as duas situações, o leitor pode se perguntar: se Eveline conseguisse se libertar e partir, como seria o seu futuro? O marinheiro Frank, apesar de todas as indicações de sensibilidade e genuíno afeto por Eveline, traz consigo o estigma do estereótipo de ter ‘uma mulher em cada porto’, o que deixa o leitor na dúvida. Mas, se Eveline não sai superior nessa comparação, há pelo menos o benefício da dúvida sobre seu desempenho, enquanto Jimmy provou não saber o que fazer com a ‘liberdade’ que lhe foi dada pelas circunstâncias de nascimento e sexo.

Uma possível razão para não haver mulheres neste conto é uma sugestão de Joyce estar descrevendo um mundo homossexual: “Na história não há indícios de que qualquer dos homens estejam interessados em mulheres mas vários de que não estejam. As tradições

¹⁶⁰ “The decayed morals of the city and its undue attachment to money and material values reverberated throughout the rest of the collection and is illustrated for instance in ‘After the Race’1, [...] where dignity, honesty, art, ‘those qualities of humanity, of hospitality, of kindly humour which belong to an older day’ (D203), have given way to crass, mean, material concerns” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.235).

¹⁶¹ “Young Jimmy Doyle in ‘After the Race’ is portrayed as an inverted replica of the naïve Eveline. He has attended a ‘big Catholic college’ in England and ‘been sent to Cambridge to see a little life’[...]. His father, an erstwhile Kingstown butcher, has amassed sufficient wealth [...] to support his son in ther style of civilized leisure to which the young man has happily become accustomed” (HENKE, 1990, p.24).

homossexuais de uma parte de Cambridge, ou da decadência européia, pode ter uma influência aqui”¹⁶².

2.3.3 “A Little Cloud”

O conto, escrito em 1906, tem um enredo aparentemente simples. Dois amigos voltam a se ver após oito anos. Um deles, Ignatius Gallaher, retorna da Inglaterra onde foi tentar a vida como jornalista londrino, viajado e *bon vivant*. O outro, Thomas Chandler, permaneceu na Irlanda e tem para mostrar depois desse mesmo tempo uma vida banal que passa entre o trabalho entediante e a mulher limitada e medíocre. O narrador se refere a Chandler na grande maioria das vezes como “Little Chandler”, para ressaltar a pequenez do rapaz, não tanto física como espiritual e intelectual, e ao amigo como Ignatius Gallaher, nome pomposo, que sugere ignição, fogo, e ao mesmo tempo uma pessoa galante (ou galanteadora), bem sucedida, além de uma possível alusão irônica a Sir Galahad, legendário cavaleiro do Rei Artur.

Logo no início da narrativa, Chandler, ainda no escritório, olha pela janela e verifica que na praça desce uma poeira dourada sobre seus habituais freqüentadores, babás mal vestidas e velhos decrépitos. É como se um toque de mágica envolvesse os habitantes da praça e o narrador sugere que o feitiço se estende a todos os que por ela passam. Assim se entende a transformação de Chandler, quando vai ao encontro do amigo, tornando-o intrépido e resoluto, a ponto de imaginar-se escrevendo poemas e mostrando-os a Gallaher – ele que não consegue vencer a timidez nem para ler poemas de autores consagrados, como Byron, para a própria esposa.

Há uma grande ironia implícita na descrição do comportamento de Chandler, assim como no uso da palavra *friend*, uma vez que o sentimento do ‘pequeno rapaz’ pelo outro era uma amizade mesclada de inveja, despeito e frustração. Ao final da entrevista, quando Gallaher se afirma como um ‘cidadão do mundo’, com uma vida plena e excitante, fica patente a condescendência do jornalista, a raiva surda de Chandler ao percebê-lo, e a angústia do

¹⁶² “In the story there are no hints that any of the men are interested in women, and several that they are not. The homosexual traditions of a part of Cambridge, or European decadence, might have a bearing on this” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.39).

último frente à própria timidez que o incapacita para a vida. Há também um sentimento de decepção de Chandler face à vulgaridade que passa a perceber no colega de juventude.

Chandler volta para casa e a mulher, irritada com seu atraso, deixa-lhe nos braços o filho, numa sala medíocre e decorada com gosto vulgar – “He found something mean in the pretty furniture” (JOYCE, 1996, p.91) –, e sai para comprar chá, já que Chandler esqueceu de trazer o café que prometera. Quando o bebê irrompe no choro, ele impaciente dá-lhe um grito, despejando sobre ele toda sua frustração, para depois se envergonhar, num dano ainda maior à sua auto-estima. Chandler se reconhece inexoravelmente como um prisioneiro da mediocridade.

Joyce parece atribuir a paralisia e a mediocridade que cerca a vida de Chandler não só à sua timidez e falta de coragem, mas também à religião. Há a sugestão de que Annie Chandler é uma mulher religiosa – chama o filho de ‘cordeirinho’ –, mas nem por isso é particularmente boa ou caridosa. Finalmente, ao se analisar o título do conto, percebemos que a palavra *little* tem uma importância emblemática em toda a vida de Chandler, estendendo-se à vida de todos os irlandeses. E a nuvem que baixa sobre Chandler, com a epifania joyceana, pode revelar uma percepção da própria vida: é na verdade uma grande nuvem negra da qual o pequeno rapaz nunca será capaz de se livrar. Veremos outras interpretações do título mais tarde, ao analisarmos o tema.

O conto foi um dos preferidos de Joyce, e Senn comenta: “Joyce pode muito bem ter sido sincero quando escreveu a Stanislaus [seu irmão] que ‘Uma página de A Little Cloud me dá mais prazer do que todos os meus versos’ (18 de out. de 1906, LI, 182). [...] O lado criativo de Joyce gostou do que ele fez, nos conta a carta, e gerações de leitores concordaram”¹⁶³.

2.3.3.1 Considerações formais

2.3.3.1.1 Aspectos estruturais

San Juan classificou o enredo de “A Little Cloud” como um enredo de emoção [*a plot of pathos*], “em que as intenções dos personagens não interferem na progressão dos incidentes

¹⁶³ “Joyce may well have been sincerer when he wrote to Stanislaus that ‘A page of A Little Cloud gives me morer pleasure than all my verses’ (18 Oct 1906, LI, 182). [...] Joyce’s creative self liked what he had done, the letter tells us, and generations of readers have agreed” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.42).

e portanto não ocorre reversão ou reconhecimento”¹⁶⁴. Daí o caráter ‘patético’ dos protagonistas. Mesmo com a epifania, que lhe mostra sua condição, o personagem não consegue mudar a situação.

Senn (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.38-40) assinala um padrão na estrutura do conto: observando as seis primeiras frases, ele nota que todas elas vão, ao longo da narrativa, se revelando como falsas. É o uso de *friend*, na primeira; o questionável sucesso de Gallaher, na segunda; o seu *fearless accent*, que em algum momento passou a ser vulgar, na terceira. Há o aspecto dos talentos, na quarta frase: “Few fellows had talents like his, and fewer still could remain unspoiled by such success” (JOYCE, 1996, p.76). Senn comenta: “A evidência posterior que temos de Gallaher mostra que seu talento inegável é uma exuberância arrogante, mas nunca longe do sentido que *talentum* tinha originalmente, na Bíblia, uma soma de dinheiro para ser bem investida”¹⁶⁵. A quinta frase, que se refere ao coração de Gallaher, ‘in the right place’, contrasta com sua condescendência e a recusa de conhecer o lar de Chandler. Tudo isso leva o leitor a questionar a conotação positiva da sexta frase, “It was something to have a friend like that” (JOYCE, 1996, p.76).

Logo, podemos considerar a abertura do conto como uma exposição de premissas que pouco a pouco vão sendo refutadas pelos fatos.

Em termos da unidade relativa a outros contos, a cena do choro da criança introduz as cenas mais fortes de agressão do próximo conto, “Counterparts”, em que uma família ainda mais malajustada e um pai, talvez mais frustrado, mostram um possível futuro de Chandler.

2.3.3.1.2 Aspectos estilísticos

Iniciaremos as observações sobre o estilo do conto com um estudo do ponto de vista. O narrador em “A Little Cloud” é uma obra-prima de concepção joyceana. Aparentemente simples, a narrativa é cheia de discursos indiretos livres, em que Chandler interfere a ponto de se tornarem indistintas as vozes, num discurso verdadeiramente polifônico. Bašić comenta:

¹⁶⁴ “... in which the intentions of the characters do not interfere with the progression of incidents and hence no reversal or recognition takes place” (SAN JUAN Jr., 1972, p.240).

¹⁶⁵ “What further evidence we have of Gallaher shows that his undeniable talent is a brash exuberance, but never far away from what *talentum* originally was in the Bible, a sum of money to be well invested” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.39).

A impossibilidade de se decidir sobre o estilo indireto livre é particularmente proeminente em ‘A Little Cloud’ [...]. Nessa história é permitido ao leitor compartilhar muitas das ilusões de Little Chandler e alguns de seus pensamentos na forma clássica do estilo indireto livre. Entretanto, algumas vezes o texto apresenta declarações contraditórias que podem ou não estar coloridas pelo estilo indireto livre¹⁶⁶.

Além disso, o leitor não pode confiar no que é narrado. Tomemos a segunda e terceira frases do conto: “Gallagher had got on. You could tell that by his travelled air, his well cut tweed suit, and fearless accent” (JOYCE, 1996, p.76). A instintiva postura do leitor de acreditar no narrador nos leva a não questionar afirmações desse tipo. Mas é só examinarmos o tempo, na narrativa, para percebermos que há algo de estranho. Essas duas frases estão claramente em discurso indireto livre, reproduzindo pensamentos de Chandler. Entretanto, Senn aponta um ponto importante para reflexão:

O que poderia realmente nos fazer parar para pensar é como a frase ‘You could tell that...’ se encaixa. Chandler, ficamos sabendo depois, não via Gallagher há oito anos, portanto o ‘ar viajado’ ainda não é parte de sua própria experiência¹⁶⁷.

Esse é um exemplo da maestria de Joyce em fazer parecer simples o que é complexo. Frases como as citadas acima precisam ser colocadas em contexto e percebidas, como diz Senn, num arranjo espacial, e não puramente seqüencial, isto é, utilizando-se todas as informações sobre Chandler que aparecerem em qualquer ponto da narrativa: “Quanto mais os pensamentos de Chandler que abrem o conto são estudados e lidos num cruzamento referencial (o que significa mudar a seqüência linear para um arranjo espacial em que quaisquer dois pontos podem ser relacionados), mais emerge o fato de que Chandler está criando frases em sua mente que podem explicar ou gabar o seu encontro e, ao mesmo, tempo sugerir sua própria importância secundária”¹⁶⁸.

¹⁶⁶ “The undecidability of free indirect style is particularly prominent in ‘A Little Cloud’ [...]. In this story the reader is obviously allowed to share many of Little Chandler’s delusions and some of his insights in classical free indirect style fashion. However, sometimes the text holds contradictory statements that may or may not be colored by free indirect style” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.19).

¹⁶⁷ “What might give us pause is how the whole ‘You could tell that’ sentence fits in at all. Chandler, we find out afterwards, has not seen Gallagher for eight years, so the well-travelled air is not part of his own experience as yet” (POWER; SCHNEIDER, 1994, p.40).

¹⁶⁸ “The more Chandler’s opening thoughts are studied and read cross-referentially (which means changing a linear sequence into a spatial arrangement in which any two points can be connected), the more it emerges that Chandler is turning over phrases in his mind he might use to explain or brag about his encounter while implying his own secondary importance (Ibid., p.40).

Senn segue ainda sugerindo que, considerando-se o mau humor e a intolerância de Annie Chandler, o rapaz poderia estar preparando seu discurso para se justificar diante da esposa, e é uma das ironias do conto que esse discurso nunca chegue a ser proferido.

Vários fatos sustentam a idéia de que o leitor não pode confiar no narrador, muitas vezes apropriado por Chandler. Há outro aspecto curioso na narrativa: o leitor fica às vezes sem saber quem é o narrador por causa das inconsistências da narração. Parece-nos que, em certos momentos, há dois narradores, presentes e em contradição. Por exemplo, na passagem: “A horde of grimy children populated the street. They stood or ran in the roadway, or crawled up the steps before the gaping doors, or squatted like mice upon the thresholds. Little Chandler gave them no thought” (JOYCE, 1996, p.77). Como, depois da detalhada descrição das crianças, é possível afirmar que Chandler não lhes deu atenção? Senn aponta a contradição e dá sua interpretação:

A menos que essa [‘Little Chandler gave them no thought’] seja uma narrativa distanciada, em um ponto de vista estritamente externo, [...] a frase contradiz seu próprio contexto. [...] Little Chandler vê um grande número de crianças e nota-lhes a sujeira. Tenta ignorar-lhes a individualidade e a humanidade; transformá-las em uma depreciativa ‘horda’ e, sobretudo, joga-lhes em cima a triste símile ‘squatted like mice’ (presumindo que ratos se agachem). Esse comentário, se representa a resposta mental de Chandler, *não é*, enfaticamente, *não* pensar nelas. [...] O que a frase expressa não é a ausência de pensamento, mas uma ordem interna para ignorar a ‘vermin-like life’ [a vida de vermes] que se intromete tanto. Assinala repugnância, repressão e uma grandeza presumida; sugere uma pose de não honrar a vida em volta dele, com a atenção que ela já atraiu”¹⁶⁹.

Outro ponto a se observar é que, contrariando a tendência geral, em que o discurso indireto livre estabelece uma empatia entre leitor e personagem, Joyce claramente não coloca Chandler numa posição simpática diante do leitor. San Juan sugere que, devido às próprias características do personagem, o leitor pode observar suas infelicidades de uma maneira desprendida e objetiva:

As implicações patéticas ou amedrontadoras do sofrimento ou infortúnio são distanciadas precisamente pela ausência geral de qualidades especialmente

¹⁶⁹ “Unless this is distanced narrative, a strictly outside point of view, [...] the sentence contradicts its own context. [...] Little Chandler sees a great many children, and notices their griminess. He tries to ignore their individuality and humanity; he transforms them into a devaluative ‘horde’ and, above all, bestows upon them the dismissive simile ‘squatted like mice’ (assuming that mice squat). This commentary, if it represents Chandler’s mental response, is so emphatically *not* giving them *no* thought. [...] What the sentence expresses is not the absence of thought, but an internal command to ignore the vermin-like life that intrudes too much. It signals repugnance, repression, and assumed grandeur; it suggests a pose of not dignifying the life around him by the attention it has already commanded” (POWER; SCHNEIDER, 1994, p.8-9).

admiráveis no personagem. Esse traço da estratégia retórica de Joyce também enfraquece qualquer piedade séria ou em potencial que poderíamos sentir pelo personagem¹⁷⁰

Em relação às escolas literárias, encontramos também neste conto uma mistura de Naturalismo e Simbolismo. A primeira tendência se revela sobretudo nas repetidas alusões a lugares, ruas, prédios como *Bewley's*, *Henrietta Street* e *King's Inns*. O bar em que se passa a maior parte da história foi também identificado por Gifford como o do *The Burlington Hotel*:

Em 1904 o hotel já pertencia e era dirigido pelos irmãos Jammet, que o adquiriram de Thomas Corless. Alguns dublinenses o chamaram de Jammet's; outros continuaram a chamá-lo Corless's¹⁷¹.

Há também muito de simbólico no conto. Além das interpretações dos nomes apresentadas no início desta análise, Jackson e McGinley dão mais uma interpretação para *Ignatius*:

O nome é com certeza uma alusão irônica a Ignatius Loyola (1491-1559), fundador dos Jesuítas. [...] Loyola formulou o que se chamam os Exercícios Espirituais Inacianos, muito usados em retiros.[...] Esses exercícios eram geralmente em três partes: preparação, seguida de meditação e finalmente petição a (ou conversa com) Deus. Embora não estejam de acordo, ambos, Gallaher e Loyola, deram instruções de como viver¹⁷².

Algumas frases têm um valor que transcende sua função específica e são emblemáticas de toda uma situação. Em relação à última frase proferida por Chandler, "I didn't do anything..." (JOYCE, 1996, p.93), Jackson e McGinley comentam: "Praticamente as últimas palavras de Chandler na história, e elas são uma mentira. [...] Mas, com essa curta frase, ele poderia quase estar escrevendo seu próprio epitáfio"¹⁷³.

A antítese também é usada no conto, simbolicamente. O sentimento ambivalente de Joyce por Dublin, seu amor e rejeição, seu desejo de reforma e sua convicção da enorme resistência de seus compatriotas, faz com que ele recorra a um uso da língua também ambivalente, contraditório e cheio de antíteses. É fácil compreender por que a expressão

¹⁷⁰ "The pathetic or fearsome implications of the suffering or misfortune are distanced precisely by the general absence of notably admirable qualities in the character. This feature of Joyce's rhetorical strategy also weakens any potential or serious pity we might entertain toward the character" (SAN JUAN Jr., 1972, p.237).

¹⁷¹ "By 1904 the hotel was owned and managed by the Jammet Brothers, who had taken over from Thomas Corless. Some Dubliners called it Jammet's; others went on calling it Corless's (GIFFORD, 1982, p.68).

¹⁷² "The name is surely an ironic allusion to Ignatius Loyola (1491-1559), founder of the Jesuits.[...] Loyola formulated what are called the Ignatian Spiritual Exercises, much used in retreats. [...] These exercises were generally in three parts: preparation, then meditation, and finally petition to (or conversation with) God. Though they do not agree, both Gallaher and Loyola issued instructions upon how to live" (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.63).

¹⁷³ "Virtually Chandler's last words in the story, and they are a lie. [...] But with this short sentence, he might almost be writing his own epitaph" (Ibid., p.74).

dear dirty Dublin, cunhada por Lady Sydney Morgan (GIFFORD, 1982, p.69), possivelmente por sua aliteração e por conter elementos antitéticos, tanto agradou a Joyce, que a colocou na boca de Gallaher.

Jackson e McGinley ressaltam outra antítese, no uso do claro e escuro:

Gallaher é ‘a brilliant figure’, à vontade com a luz e o barulho dos bares, onde até o brilho das taças de vinho confundem Chandler. Ele [Gallaher] tem ‘a gaudy manner’. Seus olhos azuis brilham acima de sua vívida gravata laranja e carrega um relógio de ouro. Em contraste, Chandler é uma criatura da escuridão. Sua história ocorre numa noite de outono. Quando ele deixa o escritório, o pôr-do-sol que viu pela janela está morrendo¹⁷⁴.

Raciocinando talvez na linha de que opostos são, por definição, comparáveis, San Juan reconhece em Chandler e Gallaher figuras contrapostas:

Os dois amigos representam contrapartidas de várias maneiras: seus nomes rimam; a ambos falta coragem e ambos temem a complexa responsabilidade da vida. Gallaher, embora agressivo e falante, é basicamente o mesmo perdulário de oito anos atrás. Little Chandler, paroquial e pudico, nutre ambições pueris que refletem sua mente descontrolada¹⁷⁵.

2.3.3.1.3 A linguagem em “A Little Cloud”

A linguagem do conto vai estar envolvida, de uma maneira ou de outra, em todos os aspectos tratados até agora. Por exemplo, a questão da variação da *persona* do narrador vai fazer com que haja também uma mudança na linguagem. E o próprio Chandler vai alterar seu estilo, dependendo dos pensamentos do momento.

Jackson e McGinley mostram como o estado psicológico de Chandler se reflete no seu modo de se expressar, quer diretamente, quer com o recurso do estilo indireto livre. A título de ilustração, referem-se à frase: “He felt how useless it was to struggle against fortune, this being the burden of wisdom which the ages had bequeathed to him” (JOYCE, 1996, p.77), nos seguintes termos:

A narrativa é filtrada através da mente de Little Chandler e por isso passagens de ‘escrita elegante’, nessa veia, aparecem regularmente. É freqüente, entretanto, quando está pensando em Gallaher, que o estilo tome emprestada a arrogância

¹⁷⁴ “Gallaher is ‘a brilliant figure’, at home in the light and noise of bars, where even the shining of wine-glasses confuses Chandler. He has a ‘gaudy manner’. His blue eyes shine out above his vivid orange tie and he carries a gold watch. By contrast, Chandler is a creature of the dark. His story takes place one autumn evening. By the time he leaves his office, the sunset he saw through the windows is waning” (Ibid., p.75).

¹⁷⁵ “The two friends are counterparts in various ways: their names rhyme; both lack courage and fear the complex responsibilities of life. Gallaher, though aggressive and articulate, is basically the same wastrel of eight years ago. Little Chandler, paroquial and prudish, nourishes puerile ambitions that reflect his unruly mind” (SAN JUAN Jr., 1972, p.125).

do jornalista. Esse recurso, um tipo de ‘camaleonismo literário’, permite a Joyce produzir uma variedade de efeitos irônicos¹⁷⁶.

É uma definição do personagem, primordialmente pelas diferentes manifestações da linguagem, o que reflete também a preferência pelo falar, em detrimento do agir.

A incapacidade de se expressar, revelada com angústia por Chandler, faz da linguagem uma expressão da paralisia. Relembrando que Rabaté definiu três tipos de silêncio, conforme exposto na seção 3.1.1.3 – ‘A linguagem em ‘The Sisters’ – o segundo tipo de silêncio é definido como a incompetência de atuação (ou *performance*). O crítico afirma:

No caso de Chandler, a questão principal é sua cegueira sobre o processo real de escrever: ele não consegue pensar em qualquer mediação entre um estado de espírito imaginativo, um certo estado psicológico, e o produto final, o livro de poemas idealizado. Ele, conseqüentemente, vive num mundo de clichês de mau gosto romântico e no final não consegue nem ler o consolo exortativo proporcionado pela *juvenilia* de Byron¹⁷⁷.

É significativo que Chandler tenha escolhido o poema ‘*On the death of a Young lady, cousin of the author, and very dear to him*’. Conforme Gifford (1982, p.71), esse poema abre o volume *Hours of Idleness* (1807). É considerado como uma produção fraca, piegas, visto muito mais como uma promessa do jovem poeta do que como uma realização; e o longo título se presta a um comentário irônico.

O movimento Celta, de que Chandler se imagina fazendo parte, também chamado de *Celtic Twilight*, e que exorta uma romântica volta ao passado agrícola da Irlanda, rejeitado por Joyce, dá o contexto que sempre manterá Chandler prisioneiro:

Ele [Chandler] se vê como o poeta sentimental irlandês que Joyce se recusou a ser [...], que ignoraria o sofrimento de seu povo e transformaria a Irlanda contemporânea numa paisagem de contos de fada. [...] T. Malone Chandler nunca se libertará de uma retórica sombria de clichês românticos porque ele vive nas nuvens e lhe falta o olhar desanuviado, necessário para interpretar as amargas realidades da indigência irlandesa¹⁷⁸.

¹⁷⁶ “The narrativa is filtered through the mind of Little Chandler, and so passages of ‘fine writing’ in this vein appear regularly. Often, however, when Chandler is thinking of Gallaher, the style takes on some of the journalist’s brashness. This device, a form of ‘literary chameleonism’ allows Joyce to produce a wide range of ironic effects” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.63).

¹⁷⁷ “In Chandler’s case, the main issue is his blindness to the real process of writing: he cannot think of any mediation between an imaginative mood, a certain psychological state, and the finished product, the idealised book of poems. He accordingly lives in the world of clichés of romantic bad taste, and finally cannot even read the hortatory consolation afforded by Byron’s *juvenilia*” (Mac CABE, 1982, p.60-61).

¹⁷⁸ “He envisages himself as the sentimental Irish poet that Joyce refused to be [...], who would ignore the suffering of his people and transform contemporary Ireland into a landscape of fairy dreams. [...] T. Malone Chandler will never be able to extricate himself from a murky rhetoric of romantic cliché because he lives in the clouds and lacks the unclouded eye necessary to interpret the seering realities of Irish indigence” (HENKE, 1990, p.29).

Um uso político da língua é a resistência ao inglês britânico oferecida por Joyce ao incorporar palavras em inglês irlandês (*Irish English*). Gifford (1982, p.71-72) chama a atenção para a expressão *deoc an doriús*, cuja tradução literal seria ‘um drinque à porta’, explicada pelo próprio Gallaher ao empregá-la, e para o uso de *Lambabau*, por Annie Chandler, que no dialeto irlandês significa cordeiro-bebê, ou cordeirinho.

2.3.3.1.4 A utilização da música

Há uma única alusão direta à música no conto, no convite de Little Chandler: “My wife will be delighted to meet you. We can have a little music and – ” (JOYCE, 1996, p.87). Podemos interpretar essa sugestão como uma sensibilidade de Chandler não compartilhada pelo amigo, ou talvez uma demonstração de que para Chandler as artes ficam sempre fora do seu mundo, de suas possibilidades de manifestação; adiadas, por assim dizer.

A música, entretanto, nunca está muito longe da mente de Joyce. Na frase referente a Chandler: “No memory of the past touched him, for his mind was full of present joy” (JOYCE, 1996, p.77), Gifford (1982, p.68) notou uma associação com a canção ‘*There is a flower that bloometh*’, da ópera *Maritana* (1845):

There is a flower that bloometh
When autumn leaves are shed.
.....
Oh, pluck it ere it wither
‘Tis the memory o the past!

A canção lamenta a passagem da primavera e do verão e de amigos que se foram. A última linha se repete na canção, com alguma variação.

2.3.3.2 Questões de conteúdo

2.3.3.2.1 O tema e suas variações

O título do conto é talvez o mais obscuro dentre os quinze que compõem *Dubliners*. Há algum consenso, por exemplo, Gifford (1982, p.63) e Tindall (1995, p.26-27), de que o título foi tirado do Livro dos Reis, da Bíblia, capítulo 18. Ali temos a história do confronto entre o profeta Elias e Ahab, que estava levando o povo israelita a adorar Baal, em vez de Deus. Elias profetizou que haveria uma seca de dois anos, no final da qual ele voltou, destruiu os profetas de Baal e fez chover. O início da chuva foi marcado por uma pequena

nuvem no horizonte, não maior que a mão de um homem. Mesmo assim, há muitas dúvidas sobre o que a pequena nuvem simboliza:

Isso [a referência bíblica] parece bastante claro, mas sua aplicação ao caso de Little Chandler é incerta. O que é a sua pequena nuvem, precisamente, e o que ela pressagia: escuridão cada vez maior ou chuva salvadora? Ela promete, depois da escuridão, um fim à estiagem particular de Chandler ou, numa iluminação geral, de Dublin? Cinco ou seis pequenas nuvens são possíveis, mas não esteja muito certo sobre a sua¹⁷⁹.

Essa interpelação direta ao leitor nos faz duvidar de uma solução bem definida sobre o significado da nuvem. San Juan oferece inúmeras interpretações, das quais reproduziremos algumas:

O título 'A Little Cloud' faz um jogo de palavras com o frívolo dilema de Little Chandler que chega ao clímax com uma explosão final de lágrimas, depois do acúmulo de anseios 'vaporosos'. Anteriormente seus pensamentos geraram uma 'infant hope' de sucesso, com uma nuvem obscurecendo as possibilidades imediatamente à sua volta, até que os soluços da criança assustam sua mente enevoada e expõem a deficiência de vida no seu ser intelectual. 'Cloud' pode corresponder ao mundo remoto, idílico, de beleza, procurado por Little Chandler¹⁸⁰.

Jackson e McGinley interpretam que "Gallaher pode ser visto como a pequena nuvem, porque ele finalmente lança uma melancólica sombra sobre Chandler, fazendo-o perceber que é um prisioneiro"¹⁸¹.

Mosher relaciona o título a um provérbio:

Ao chamar atenção para Little Chandler, o título o conecta ironicamente ao clichê 'every cloud has a silver lining' [toda nuvem tem seu forro de prata]: isto é, as esperanças de Chandler, inspiradas pelo drinque e pela conversa com Gallaher, de escapar de suas presentes circunstâncias de aperto tornando-se um poeta famoso parecem pouco promissoras. O que a 'prata' no clichê conota, além de uma situação melhor, é, naturalmente, dinheiro, e um estudo de outros exemplos de linguagem gasta, palavras repetidas e suas variações com sinônimos, revela uma oposição fundamental entre certos ideais 'românticos' e a dura realidade da vida, que exige dinheiro¹⁸².

¹⁷⁹ "This seems clear enough, but its application to the case of Little Chandler is uncertain. What is his little cloud, precisely and what does it portend: increasing darkness or saving rain? Does it promise, after darkness, an end to Chandler's private drought or, through a general enlightenment, to Dublin's? Five or six little clouds are possible, but do not be too sure of yours" (TINDALL, 1995, p.27).

¹⁸⁰ "The title, 'A Little Cloud', puns on Little Chandler's trifling dilemma climaxed by the final outburst of tears after the accumulation of 'vaporous' longings. Earlier his thoughts had begotten an 'infant hope' of success, a cloud obscuring the possibilities immediately around him, until the child's sobbing startles his dazed mind and locates the deficiency of life in his ineffectual self. 'Cloud' may correspond to the idyllic, remote world of beauty sought by Little Chandler" (SAN JUAN Jr., 1972, p.131).

¹⁸¹ "Gallaher can be seen as the little cloud because he finally casts a gloomy shadow on Chandler, making him realize that he is a prisoner" (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.75).

¹⁸² "In calling attention to Little Chandler, the title connects him ironically with the cliché 'every cloud has a silver lining': that is, Chandler's hopes, inspired by the drink and talk with Gallaher, to escape from his

Essa afirmação nos leva a pensar nos três grandes temas de *Dubliners*, paralisia, gnomon e simonia, pela menção de dinheiro e da sugestão de um contraste entre realidade e sonho, ação e inação, que é uma manifestação de paralisia. Passamos a analisar esse último aspecto.

Para que se compreenda a ironia do conto, é preciso verificar que a figura de Gallaher, no início descrita como a de um vencedor, mesmo para Chandler, perde o seu valor.

A temática vai bem além da idéia de que, para vencer na vida, basta sair da Irlanda, e a proposição de Joyce “if you wanted to succeed you had to go away” (JOYCE, 1996, p.79) passa a ser vista na perspectiva de uma condição essencial, mas jamais suficiente, para o sucesso:

Sua [de Gallaher] vulgaridade desencanta Little Chandler, anula sua admiração e suspende seu planejado êxodo. Observe ainda como Gallaher, ardentemente prático, deficiente no intelecto, domina fisicamente, enquanto seu frágil correspondente se retrai numa introspecção fascinada¹⁸³.

E a epifania de Chandler não é um motivo para ação, ou uma postura de lutar contra a paralisia que ele percebe, mais do que nunca, envolvê-lo; é uma aceitação de suas limitações e um conformismo abjeto a um estado de prisioneiro:

Ele se dá conta de que o comportamento impulsivo de Gallaher não se encaixa com – e na verdade destrói – sua concepção idealizada. [...] A busca por sua *persona* romantizada gera uma insólita percepção de Gallaher, o ser que ele gostaria de ser, mas de estatura agora diminuída. Sofre com os fatos espantosos e aí seu equilíbrio é restaurado; com o novo conhecimento de suas limitações, ele se torna humilde diante da experiência. Seguindo a inversão da afeição de Little Chandler pelo amigo, da aprovação inquestionável à descrença qualificada e finalmente à alienação muda, Joyce consegue que essa seção dramatizada se adeqüe à organização formal da história¹⁸⁴.

present straitened circumstances by becoming famous as a poet would seem not to promise fulfillment. What ‘silver’ in the cliché connotes in addition to improvement is, of course, money, and a study of other hackneyed language, repeated words, and their variation by synonyms reveals a fundamental opposition between certain ‘romantic’ ideals and the harsh reality of living, which demands money” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.75).

¹⁸³ His vulgarity disenchant Little Chandler, nullifies his wonder, and suspends his planned exodus. Observe further how the ardently practical Gallaher, deficient in intellect, dominates physically, while his frail counterpart withdraws to mesmerized introspection” (SAN JUAN Jr., 1972, p.125).

¹⁸⁴“He realizes that Gallaher’s behaviour does not fit, and indeed destroys, his idealized connection. [...] His pursuit of his romanticized persona generates disquieting insight about Gallaher, the self he would like to be, but its stature now diminished. He suffers from the look at appalling facts, then his balance is restored; with the fresh knowledge of his limitations he humbles himself before experience. In following the reversal of Little Chandler’s affection for his friend, from unquestioning approval to qualified disbelief and then to mute alienation, Joyce contrives this dramatized section to conform to the formal organization of the story (Ibid., p.128).

E, por que não dizer, à organização formal de *Dubliners*.

O traço mais patético da epifania de Chandler, como a de muitos outros personagens joyceanos, é que o sofrimento por que ele passa é ineficaz para mudar a situação, apesar de ser uma etapa necessária de amadurecimento. A paralisia se instala de tal modo que não se pode pensar realmente na percepção do personagem como uma mola propulsora de mudança. Essa característica, parte da temática da paralisia, é tão prevalente nos contos de *Dubliners* que age como um dos mais poderosos elementos de unidade na obra.

Aspectos de simonia, ainda que leiga, aparecem no conto, ligando Gallaher a um possível casamento por interesse, o que é parte central do processo de desilusão de Chandler: o amigo o decepciona por sua vulgaridade e ele percebe que Gallaher continuava o mesmo, capaz de enganar e burlar. Mosher aponta a diferença entre os dois rapazes e chama atenção para o uso de clichês, linguagem esvaziada, que traduz a ironia da situação:

Uma série de clichês, repetições e sinônimos centrados em dinheiro qualifica a idéia de Gallaher sobre o casamento: ‘You may bet your bottom dollar’; ‘I mean to marry money’; ‘playing my cards properly’; ‘I mean business’. E a posição antonímica (talvez associada a ‘connubial bliss’) dessa posição é expressa por outro clichê, ‘moonning and spooning’¹⁸⁵.

2.3.3.2.2 A crítica feminista

Apesar de Annie Chandler ser a única presença física de mulher na narrativa, o conto é permeado de figuras femininas, que fascinam Chandler e, até certo ponto, Gallaher.

A posição de Joyce contra o casamento formal, que ele parece associar mais a uma transação comercial do que a uma união de amor, faz com que a proposta de Chandler de se casar por amor pareça tão fadada ao fracasso como a de Gallaher, de se casar por dinheiro.

Brown comenta:

O jornalista arrogante e bem-sucedido, Gallaher, em ‘A Little Cloud’, deseja cinicamente se casar com alguém ‘rotten with money’, mas, de qualquer modo, é apresentado menos como vítima do sistema do que Chandler, que se casou com sua Annie por amor¹⁸⁶.

¹⁸⁵ “A series of clichés, repetitions, and synonyms centered on money qualifies Gallaher’s idea of marriage: ‘You may bet your bottom dollar’; ‘I mean to marry money’; ‘play my cards properly’; ‘I mean business’ (D81). And the antonymic position (perhaps associated with ‘connubial bliss’) to this stance is expressed in another clichê, ‘moonning and spooning’ (D81)” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.58-59).

¹⁸⁶ “The brash, successful journalist Gallaher in ‘A little Cloud’ desires to marry cynically someone ‘rotten with money’ (D84) but, if anything, he is presented as less of a victim of the system than Little Chandler who has married his Annie for love” (BROWN, 1990, p.31).

Pelos olhos de Chandler o leitor percebe Annie como medíocre e sufocante. Mas, como não há uma estreita empatia entre personagem e leitor, este pode perceber a realidade vista pelos olhos da mulher. Henke coloca que:

A história de Joyce evoca implicitamente simpatia por Annie, embora a narrativa nunca penetre sua consciência. [...] Chandler pode beber uísque e fumar com os amigos, alimentar sonhos de importância literária e dar-se ao luxo de uma melancolia celta. Mas Annie, que tem de ficar em casa, cozinhar, limpar e cuidar do bebê, está ainda mais aprisionada e sitiada do que seu temeroso marido¹⁸⁷.

E, mais adiante, contrasta a eficiência da esposa com a incompetência do marido: “Inepto e pouco prático, ele é totalmente dependente dos cuidados de Annie, mesmo que a vida que ela organiza seja num modelo ‘prim and pretty’, de respeitabilidade de classe média”¹⁸⁸.

San Juan reconhece em Annie uma mulher forte, que reduz o marido à condição de menino. Referindo-se ao choro do bebê, o crítico comenta:

Medo arde no fundo de seu ego até que Annie retorna para acusá-lo, feroz e cheia de ódio. Intimidado, ele age como uma criança. Incapaz de controlar os afazeres de casa, ele tristemente admite a derrota de suas ambições nebulosas e se encolhe diante da mulher furiosa que lhe anula a masculinidade¹⁸⁹.

Henke também arriscou um julgamento psicanalítico ao afirmar:

[E]le [Chandler] inevitavelmente alimenta ressentimento e rivalidade fraternal em relação à criança entregue a seus cuidados. Esse filho recém-nascido claramente usurpou o lugar de seu pai no coração de Annie. Chandler caracteristicamente tenta ignorar o bebê, a quem identifica somente em termos do pronome objeto ‘it’ – nunca ‘ele’ ou ‘meu filho’. Em um momento de terror, fica apavorado com o que aconteceria ‘if it died’; mas essa ansiedade é fundada mais no medo da raiva que imagina de sua esposa do que a perda potencial de uma criança que o ameaça com sua ascendência edipiana¹⁹⁰.

¹⁸⁷ “Joyce’s story implicitly evokes sympathy for Annie, though the narrative never penetrates her consciousness. [...] Chandler can drink whisky and smoke with the boys, foster dreams of literary eminence, and luxuriate in reveries of Celtic melancholy. But Annie, who must stay indoors, cook, clean, and tend her baby, is even more trapped and beleaguered than her timorous mate” (HENKE, 1990, p.30).

¹⁸⁸ “Inept and impractical, he is totally dependent on Annie’s care, even if the life she arranges is a ‘prim and pretty’ model of middle-class respectability” (Ibid., p.31).

¹⁸⁹ “Fear smolders in the dungeon of his ego until Annie returns to scold him fiercely and hatefully. Intimidated, he figures as a little child. Unable to control his household affairs, he miserably admits the defeat of his hazy ambitions and shrinks before the angry wife who cancels his manhood” (SAN JUAN Jr., 1972, p.130).

¹⁹⁰ “[H]e inevitably harbours resentment and sibling rivalry against the child entrusted to his care. This newborn son has clearly usurped its father’s place in Annie’s heart. Chandler characteristically tries to ignore the baby, whom he identifies solely in terms of the objective pronoun ‘it’ – never ‘him’ or ‘my son’. In a moment of terror, he is frightened of what would happen ‘if it died’ (D 84); but his anxiety is founded more on a fear of his wife’s imagined wrath than on the potencial loss of a child who threatens him with Oedipal ascendancy” (HENKE, 1990: 31).

Ironicamente, as mulheres que povoam os sonhos de Chandler, aquelas com “dark Oriental eyes” (JOYCE, 1996, p.91), ou as Atalantas, seriam justamente aquelas mulheres fortes, que provavelmente o dominariam ainda mais completamente que Annie.

É significativa a menção a Atalanta, princesa da mitologia grega, capaz de correr velozmente. Conta a lenda que “um oráculo preveniu-a contra o casamento, então ela testava os pretendentes desafiando-os para uma corrida, ultrapassando-os na corrida e atingindo-os com uma lança por trás”¹⁹¹.

É, sem dúvida, um tributo de Joyce às mulheres fortes, que não se submetem docilmente aos caprichos masculinos.

2.3.4 “A Mother”

Numa leitura superficial, vemos neste conto, Mrs. Kearney, mãe dedicada, defendendo furiosamente os direitos da filha Kathleen. Havendo combinado com Mr. Holohan, secretário da sociedade Eire Abu, que Kathleen participaria de quatro concertos, quando o comitê decidiu suspender o concerto de sexta-feira, para garantir o sucesso do de sábado, a mãe insistiu para que a filha fosse paga integralmente. Apesar de Mrs. Kearney ser amparada pelo fato de um contrato ter sido assinado, garantindo o pagamento, e de ela ter ajudado com conselhos e sugestões na organização dos concertos, nem todos a apoiaram. E sua atitude mesquinha e mercantilista fez com que, no final, ela se encontrasse sozinha, apenas amparada silenciosamente pelo marido, e impotente para mudar a decisão do comitê, tendo sacrificado a oportunidade de Kathleen de se apresentar na ‘*grand finale*’ do sábado, sem ao menos uma consulta à filha.

Num *flash-back*, ficamos sabendo que Mrs. Kearney, educada cuidadosamente num colégio de freiras, onde aprendeu música e francês, casou-se mais tarde com um fabricante de botas de Dublin, sensato, piedoso e confiável.

Temos, ao longo do conto, vislumbres das vidas de alguns dos componentes do concerto: Mr. Duggan conseguiu sua primeira oportunidade como cantor de ópera quando o cantor

¹⁹¹ “An oracle warned her against marriage, so she tested her suitors by challenging them to a footrace and then by overtaking them in the race and spearing them in the back” (GIFFORD, 1982, p.68).

titular caiu doente e ele foi chamado como substituto; Mr. Bell, tenor, medíocre e invejoso da habilidade dos colegas, cobria sua inferioridade com fingida afetividade; Mr. Fitzpatrick, membro do comitê da sociedade organizadora, apresentado de forma ridícula e mercantilista, absolutamente desinteressando pelo aspecto artístico do espetáculo, assim como o repórter Mr. Hendrick, e Mr. O'Madden Burke, personagem influente na sociedade de Dublin; Mrs. Glynn, uma cantora vinda da Inglaterra, caricaturada como um personagem patético e antiquado; Miss Healy, amiga de Kathleen, que ficou do lado da amiga, mas finalmente, quando Mrs. Kearney não permitiu que a filha tocasse na apresentação de sexta-feira, aceitou substituir Kathleen ao piano.

Mrs. Kearney retirou-se do teatro com o marido e Kathleen, destruindo as chances de a filha seguir uma carreira artística: “Mr. O'Madden Burke said it was the most scandalous exhibition he had ever witnessed. Miss Kathleen Kearney's musical career was ended in Dublin after that, he said” (JOYCE, 1996, p.166).

2.3.4.1 Considerações formais

2.3.4.1.1 Aspectos estruturais

Em “a Mother” temos o tipo de enredo em que a personalidade da protagonista é determinante no desenrolar dos acontecimentos. San Juan (1972, p.270) classifica esse tipo de enredo como ‘enredo de personagem’ e afirma:

No episódio de personagem, a ação se concentra na escolha habitual que compele o protagonista a responder a várias situações sem qualquer alteração radical em seu caráter. O que a história apresenta são situações que se desenvolvem, propiciando ocasião para o protagonista reafirmar sua escolha habitual, assim provocando um julgamento moral no leitor¹⁹².

Em outras palavras, o leitor não está julgando um incidente isolado, e sim um padrão de comportamento – isso o deixa mais confortável e, conseqüentemente, mais distanciado do personagem. Essa perspectiva, pela qual o leitor acompanha os acontecimentos, é fundamental para a compreensão da personalidade de Mrs. Kearney, um contraste permanente entre sonhos românticos e ferrenha ambição realista. Essa dualidade se manifesta na estrutura do conto, onde há também intercalações: Mrs. Kearney aparece

¹⁹² “In the episode of character, the narrative action concentrates on the habitual choice that compels the protagonist to respond to varying situations without any radical alteration in his character. What the story presents are developing situations that provide the occasion for the protagonist to reiterate a habitual choice, thus evoking moral judgement in the reader” (SAN JUAN Jr., 1972, p.244-245).

primeiro como colaboradora bem-intencionada, mulher de conhecimento e tato, mãe zelosa dos interesses da filha. Logo essa imagem é interrompida com um *flash-back*, em que vemos claramente a protagonista, dividida entre sonhos românticos e bombons de chocolate e a decisão racional de garantir para si um marido prosaico e confiável: “After the first year of married life, Mrs. Kearney perceived that such a man would wear better than a romantic person, but she never put her own romantic ideas away” (JOYCE, 1996, p.153-154).

Essas ‘idéias românticas’ vão buscar sua realização na filha, Kathleen Kearney, em quem a mãe passa a depositar suas esperanças de reconhecimento artístico e até de admiração política, nos círculos sociais de Dublin.

Na organização dos concertos, vemos Mrs. Kearney recebendo Holohan em sua casa e o excesso de atenções vai contrastar mais tarde com o tom vulgar que a discussão finalmente toma.

O caráter econômico dos contos de Joyce torna todo detalhe importante. O pequeno episódio de Mr. Duggan e sua primeira oportunidade de cantar na ópera tem seu paralelo na cena de Miss Healy tomando o lugar de Kathleen Kearney: “But Miss Healy had kindly consented to play one or two accompaniments” (JOYCE, 1996, p.168).

Essa frase vale por parágrafos inteiros mostrando como Kathleen perdeu a oportunidade; como Miss Healy, do mesmo modo que Mr. Duggan, aproveitou o momento e de certa maneira traiu a amiga, tomando-lhe o lugar; e, finalmente, como Mrs. Kearney estava romanticamente iludida sobre a importância da filha que, na verdade, não passava de uma figura secundária, acompanhando os cantores ao piano. Mary Power observa: “Mrs. Kearney, cuja consciência dita a narração, considera Kathleen o centro dos eventos. Entretanto, ela está equivocada, porque acompanhadores nunca têm o maior prestígio”¹⁹³.

Note-se que, na análise acima, conteúdo e forma estavam de tal modo entrelaçados que seria impossível falar de um sem abordar o outro.

Uma das manifestações da unidade em *Dubliners* é o vínculo constante entre as histórias por reaparição de personagens. Jackson e McGinley (1993, p.123) parecem relacionar Mr.

¹⁹³ “Mrs Kearney, whose consciousness dictates the narration, considers Kathleen the center of events. However, she is misguided, because accompanists never have top billing” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.224).

Mead, com seu número cômico, com os *artistes* de “The Boarding House” e apontam também que o repórter, *the Freeman man*, aparece rapidamente em “Grace” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.129). Há ainda a menção de Kathleen Kearney em “The Dead”, que será comentada com mais detalhes adiante. E um personagem viaja até *Ulysses*, como aponta Gifford: “Mr. O’Madden Burke aparece como um personagem no episódio *Aeolus* e é mencionado alhures em *Ulysses*”¹⁹⁴. Isto contribui para a unidade da obra de Joyce como um todo.

2.3.4.1.2 Aspectos estilísticos

Novamente encontramos o estilo do conto oscilando entre o simbólico e o naturalista. A simbologia está patente logo no título. A palavra ‘mãe’ é relacional, pois supõe um personagem central com o qual ela tem relação de maternidade. Ao mesmo tempo, o título se refere *a ela* e não a qualquer outro personagem. Semanticamente, ‘mãe’ está associada a um comportamento devotado e mesmo abnegado, especialmente na cultura católica irlandesa, com a forte presença da Virgem Maria. Desse modo, a ironia do comportamento prepotente e egocêntrico de Mrs. Kearney torna-se mais pungente. Tindall estabeleceu explicitamente a relação entre a figura maternal e a da Virgem Maria, afirmando que Mrs. Kearney pode ser tomada como a Igreja da Irlanda (*Ireland Church*):

Parecemos convidados a ousar essa hipótese. Como a Igreja, Mrs. Kearney mistura ‘the doubtful items in between the old favourites’. Como a Igreja, oferece vinho e biscoitos para os visitantes que domina. Como a Igreja, insiste em ser paga; e como a Igreja, ela inutilmente excomunga aqueles que a desagradam¹⁹⁵.

Rabaté (1982) comenta sobre uma simbologia fálica e menciona guarda-chuvas “na série de substitutos fálicos parodiados, culminando com o gesto de O’Madden Burke como legislador definitivo, ‘poised upon his umbrella’ ”¹⁹⁶.

Há uma rica simbologia também na escolha de nomes próprios, que será explorada quando estudarmos a linguagem em “A Mother”, na seção 2.3.4.1.3.

¹⁹⁴ “Mr O’Madden Burke appears as a character in the *Aeolus* episode and is mentioned elsewhere in *Ulysses*” (GIFFORD, 1982, p.100).

¹⁹⁵ “We seem invited to dare this hypothesis. Like the Church, Mrs Kearney slips ‘the doubtful items in between the old favourites.’ Like the Church, she offers wine and biscuits to the visitors whom she dominates. Like the Church, she insists on being paid; and like the Church, she futilely excommunicates those who displease her” (TINDALL, 1995, p.37).

¹⁹⁶ “...in a series of parodic phallic substitutes, culminating with O’Madden Burke’s gesture as a final law-giver, ‘poised upon his umbrella’ ” (MacCABE, 1982, p.54).

O Naturalismo se manifesta principalmente pela referência a nomes de lugares e eventos reais. Gifford (1982, p.100) e Jackson e McGinley (1993, p.127) relembram o festival *Feis Ceoil*, em irlandês ‘Festival de Música’, que existia desde 1897, com a finalidade de promover a música irlandesa, ligado ao Renascimento Irlandês, o *Celtic Twilight*. Joyce refere-se ao festival associando-o ao segundo tenor: “Mr. Bell, the second tenor, was a fair-haired little man who competed every year for prizes at the Feis Ceoil” (JOYCE, 1996, p.160).

Apesar de *Eire Abu* ser um nome inventado, há uma forte correlação entre ela e outras sociedades reais do mesmo tipo: “O nome significa ‘Irlanda para a Vitória’, ‘Vida Longa para Irlanda’. Nenhuma organização com esse nome foi encontrada, mas havia vários grupos nacionalistas/culturais nessa época em Dublin”¹⁹⁷. Gifford (1982, p.96) traduziu o nome da sociedade como ‘Irlanda madura, ou amadurecida’ (*ripe or mature Ireland*) e associou-a ao Renascimento Irlandês.

O estabelecimento em que Mrs. Kearney comprou o cetim para reformar o vestido de Kathleen (JOYCE, 1996, p.155-156) realmente existiu: *Brown, Thomas and Company*, “em *Grafton Street*, uma loja da moda que se anunciava em 1904 como sendo famosa pela ‘melhor qualidade’ de rendas e roupa branca irlandesas havia cem anos”¹⁹⁸. Outra menção no conto é a de dois teatros muito conhecidos, o *Antient Concert Rooms* e o *Queen’s Theatre*.

O naturalismo se manifesta ainda na crua determinação temática, ao mostrar a objetividade e o distanciamento de Joyce no diagnóstico do patriotismo, da cultura e da religião do povo irlandês. Mary Power, num estudo sobre os três contos representativos da vida pública – “Ivy Day in the Committee Room”, “A Mother” e “Grace” – coloca: “Penso que essas últimas [sic]¹⁹⁹ três histórias fecham a porta a qualquer banalidade elegante acerca do patriotismo, da cultura ou da fé religiosa dos irlandeses”²⁰⁰. Cada um dos três contos se

¹⁹⁷ “The name means ‘Ireland to Victory’, ‘Long Live Ireland’. No organization of this name has been traced, but there were several nationalist/cultural groups at this time in Dublin” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.122).

¹⁹⁸ “...in Grafton Street, a fashionable shop which advertised itself in 1904 as having been famous for ‘the best quality’ of Irish laces and linens for one hundred years (GIFFORD, 1982, p.99).

¹⁹⁹ Na verdade, os três últimos contos são “A Mother”, “Grace” e “The Dead”.

²⁰⁰ “I think these last three stories close the door on any elegant platitude about Irish patriotism, culture or religion faith” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p. 212).

refere a um dos aspectos mencionados, e Power (1997, p. 213) comenta que as apresentações musicais em “A Mother” são de qualidade variável, amadorísticas e sem brilho; e o suporte financeiro, mais do que frágil.

A observação do ponto de vista do conto revela um narrador que não induz no leitor sentimentos de rejeição ou empatia, deixando-o livre para tirar suas conclusões. San Juan mostra que essa tendência transcende este conto em particular e comenta:

No conto convencional, a autoridade do narrador pode ser vista manipulando a ação de tal forma que nossa identificação do vilão e do herói das histórias assegurará a exata distribuição de simpatia e culpa quando o conflito é resolvido no final. Não é o que pode ser encontrado em nenhum dos contos de *Dubliners*²⁰¹.

É um ponto de vista que seria adotado posteriormente por vários outros escritores, notadamente Ernest Hemingway (1899-1961).

2.3.4.1.3 A linguagem em “A Mother”

Algumas expressões marcantes devem ser estudadas separadamente. A primeira é “he had tact” (JOYCE, 1996, p.155). Essa frase é seguida imediatamente por duas que se iniciam “She knew...”, o que parece confirmar o tato de Mrs. Kearney, e não se tratar de uma ironia. No entanto, esta é, como se vê mais tarde, uma das maiores ironias do conto. Fritz Senn comenta:

A expressão ‘*She had tact*’ vai além de sua habilidade em montar um programa; resume e continua o que já sabíamos sobre ela. A história, entretanto, vai demonstrar o fracasso de tal habilidade, mesmo no sentido superficial [da palavra] ‘tato’; seu senso do que é apropriado e estrategicamente adequado a deserta; ela não consegue mais alcançar os resultados desejados. [...] Até etimologicamente, Mrs. Kearney termina fora de ‘contato’ com os acontecimentos”²⁰².

Joyce introduz algumas deformações lingüísticas que remetem à oralidade irlandesa, um desvio que torna seu inglês menos britânico e mais irlandês. Podemos perceber quase um carinho na maneira que descreve o falar de Mr. Duggan: “He said *yous* so softly that it

²⁰¹ “In the conventional short story, the narrator’s authority may be seen to manipulate the action in such a way that our identification of villain and hero of the stories will ensure the exact distribution of sympathy and blame when the conflict is resolved in the end. No such thing can be found in an story in *Dubliners*” (SAN JUAN Jr., 1972, p.238-239).

²⁰² “The phrase ‘*She had tact*’ goes beyond her ability to assemble a programme; it sums up and continues what we already know of her. The story, however, will demonstrate the failure of such skill, even the superficial sense of ‘tact’; her sense of what is appropriate and strategically fitting, deserts her; she no longer achieves the desired results. [...] Even etymologically, Mrs Kearney ends up being out of ‘touch’ with events” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.6-7).

passed unnoticed...” (JOYCE, 1996, p.160). Gifford nota que, “em seu sotaque de homem do campo ele [Mr. Duggan] acrescenta um *s* em *you*”²⁰³.

A primeira impressão que Mr. Fitzpatrick causa em Mrs. Kearney é desfavorável: “She noticed that he wore his soft brown hat carelessly on the side of his head and that his accent was flat” (JOYCE, 1996, p.156). A palavra *flat* aqui está sendo usada na acepção irlandesa: “Um sotaque da classe baixa de Dublin era freqüentemente descrito como *flat*”²⁰⁴. A mesma referência vale para a palavra *cometty*, deliberadamente corrompida de *committee* por Mrs. Kearney para representar pejorativamente a fala de Mr. Fitzpatrick.

Também expressões como “the dear knows” (JOYCE, 1996, p.160) de Miss Beirne, um coloquialismo tipicamente irlandês (GIFFORD, 1982, p.99), contribuem para o efeito irlandês do discurso.

As escolhas de nomes próprios em “A Mother” são ricas em simbolismo. ‘Hoppy’ Holohan, com a onomatopéia do saltador, além de abrir a cena do conto “walking up and down” (JOYCE, 1996, p.153), é escorregadio e consegue sempre escapar de um posicionamento ou deliberação: “Seu apelido parece tão adequado – moral, física e estilisticamente – que seu nome de batismo, como o de Mrs. Kearney, fica perdido para o leitor”²⁰⁵.

O nome de Kathleen Kearney, devido principalmente à peça teatral de W. B. Yeats, *Cathleen ni Holihan* (1902), importante representante do repertório do *Celtic Twilight*, é associado à Irlanda: “Kathleen, que traz o nome que a Irlanda toma quando assume um corpo para fins alegóricos, estudou Gaélico e sabe algumas palavras nessa língua”²⁰⁶.

Numa visão mais crítica, Jackson e McGinley comparam Kathleen com a Irlanda em termos mais pessimistas: “Kate Kearney é uma personificação da Irlanda [...]. Ela apóia a causa, mas faz o que sua mãe ordena”²⁰⁷.

²⁰³ “In his countryman’s accent he adds an *s* to ‘you’ ” (GIFFORD, 1982, p.99).

²⁰⁴ “A lower-class Dublin accent has frequently been described as ‘flat’ ” (Ibid., p.99).

²⁰⁵ “His nickname seems so apt – morally, physically and stylistically – that his Christian name, like Mrs Kearney’s is lost to the reader” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.218).

²⁰⁶ “Kathleen, who bears the name Ireland takes for herself when assuming body for allegorical purposes, has studied Gaelic, and knows a few words of it” (TINDALL, 1995, p.37).

²⁰⁷ “Kate Kearney is a personification of Ireland [...]. She supports the cause but does what her mother tells her” (JACKSON; MCGINLEY, 1993, p.134).

Gifford (1982, p.97) lembra que *Kate Kearney* é o nome de uma canção irlandesa de Lady Sydney Morgan (1783-1859). Mary Power expande essa idéia:

A menção do nome Kathleen Kearney evoca a heroína de uma antiga canção irlandesa – ‘O, did you not hear of Kate Kearney? / She lives on the banks of Killarney,’ – e, talvez inadvertidamente, uma artista *Cockney*, de teatros de variedades da época, Kate Carney²⁰⁸.

Mais curiosa é a escolha do nome de Miss Healy. Anthony Burgess lembra que a primeira publicação de Joyce foi um poema “Et Tu, Healy”, sobre o herói nacionalista Parnell e a traição que sofreu, que remete o leitor à traição de Júlio César (*‘Et Tu, Brutus?’*): “O primeiro trabalho de Joyce dentre os produzidos em sua juventude foi um poema de louvor a Parnell, morto, e um ataque ao principal inimigo de Parnell. Foi intitulado *Et Tu, Healy* e escrito quando ele tinha nove anos”²⁰⁹.

Quando relembremos a frase “But Miss Healy had kindly consented to play one or two accompaniments” (JOYCE, 1996, p.168), percebemos quão ironicamente a palavra *kindly* foi usada. Observemos que há um texto paralelo subentendido, em que Joyce comenta a ação sem parecer interferir nela. Faz mesmo humor, ao usar *kindly* para se referir à traição de Miss Healy à amiga.

Power (1997, p.219) ainda menciona outros nomes de *artistes* no conto, comentando sobre o simbolismo ou alusões que trazem consigo.

2.3.4.1.4 A utilização da música

Já mencionamos a presença implícita da música no personagem de Kathleen Kearney.

A canção *Killarney*, cantada por Madam Glynn, é um balada do compositor irlandês Michael William Balfe e canta as belezas da região de Killarney (GIFFORD, 1982, p.100). É irônico que seja cantada por alguém que veio de Londres, para uma platéia irlandesa. Não é de se admirar a recepção que a cantora recebeu: “The first part of the concert was very successful except for Madam Glynn’s item. The poor lady sang *Killarney* in a bodiless gasping voice, with all the old-fashioned mannerisms of intonation and pronunciation

²⁰⁸ “Mention of the name Kathleen Kearney conjures up the heroine of an old Irish song – ‘O, did you not hear of Kate Kearney?/She lives on the banks of Killarney,’ – and inadvertently perhaps, a popular *Cockney* music hall *artiste* of the day, Kate Carney” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.218).

²⁰⁹ “Joyce’s first piece of published juvenilia was a verse encomium on dead Parnell and an attack on Parnell’s chief enemy. It was called *Et Tu, Healy* and it was written when he was nine” (BURGESS, 1965, p.35).

which she believed lent elegance to her singing” (JOYCE, 199, p.165). E Zack Bowen comenta: “Essa canção era especialmente bem conhecida e cantada frequentemente, talvez porque não exigisse muito, vocalmente. As lindas cenas descritas na canção formam um contraste interessante com a interpretação de Madam Glynn”²¹⁰.

Apesar de o pano de fundo do conto ser uma série de concertos, não se encontram nele observações sobre a qualidade da arte apresentada nem das escolhas musicais. Essa insensibilidade aponta para o sentimento mesquinho e mercantilista que toma conta da história: “a música, que deveria ser a principal preocupação da série de concertos, está praticamente ausente em ‘A Mother’ ”²¹¹. E Henke reafirma esse aspecto:

Numa atmosfera de traições e mesquinhas, os nobres ideais da Renascença Celta contemplados por William Butler Yeats, John Millington Synge e Lady Augusta Gregory estão, de forma chocante, ausentes da prática cultural da Irlanda²¹².

2.3.4.2 Questões de conteúdo

2.3.4.2.1 O tema e suas variações

Perseguindo as três grandes linhas temáticas – chamadas emblematicamente de paralisia, simonia e gnomon – passaremos a analisar cada uma delas separadamente.

A paralisia em “A Mother” manifesta-se de forma cultural:

‘A Mother’ exhibe os interesses e as pretensões culturais de Dublin. O concerto de terceira categoria dos *artistes* no *Antient Concert Rooms* é tão desolador como a reunião de políticos de terceira categoria em *Wicklow Street* [em “Ivy Day...”]. Claramente, Dublin sofre de paralisia cultural, assim como política²¹³.

Pode-se identificar o poder paralisante da Igreja no episódio em que o repórter do jornal *Freeman* opta por fazer a cobertura de um evento religioso em detrimento de um artístico: “The *Freeman* man had come in to say that he could not wait for the concert as he had to report the lecture which an American priest was giving in the Mansion House” (JOYCE,

²¹⁰ “This song was especially well known and often sung, perhaps because it is not too vocally taxing. The beautiful scenes described in the song form an interesting contrast to Madam Glynn’s rendition” (BOWEN, 1974, p.18).

²¹¹ “Music, which ought to be the main concern of the series of concerts, is practically absent in ‘A Mother’ ” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.251).

²¹² “In an atmosphere of back-biting and petty-mindedness, the noble ideals of the Celtic Renaissance envisaged by William Butler Yeats, John Millington Synge, and Lady Gregory are shockingly absent from Irish cultural practice” (HENKE, 1990, p.41).

²¹³ “ ‘A Mother’ displays Dublin’s cultural interests and pretensions. The third-rate concert of ‘*artistes*’ in the Antient Concert Rooms is as desolating as the meeting of third-rate politicians in Wicklow Street. Plainly Dublin suffers from cultural as well as political paralysis” (TINDALL, 1995, p.36).

1996, p.162-163). Ulrich Schneider comenta a atitude do repórter, que “decide cobrir o discurso de um padre americano em vez do concerto irlandês. Sua escolha parece reafirmar a aliança profana da imprensa com a Igreja, ao mesmo tempo em que trai a promessa de emancipação inscrita no título do jornal”²¹⁴.

A paralisia tem um caráter econômico: o dinheiro pára de circular:

Até o dinheiro (em “A Mother”) parou de circular: Mrs. Kearney com sua consciência de classe, que tratou o talento da filha e a filha como bens de consumo, descobre que a própria vida quase (e seu bem-estar social, certamente) depende da circulação do dinheiro²¹⁵.

Há um aspecto pessoal no tema da paralisia. Mrs. Kearney se recusa a rever sua posição face ao desenrolar dos fatos. Gifford coloca em perspectiva essa atitude ao explicar:

Contratos teatrais e musicais desse tipo, quase amadorísticos, eram considerados (e ainda o são, até certo ponto, na Inglaterra e na Irlanda) mais uma promessa do que uma garantia, desde que a pessoa não fosse uma estrela consagrada. A promessa era que a quantia acertada seria paga se o concerto fosse um sucesso financeiro; se não, os participantes dividiriam a renda apurada, depois de pagas as despesas. A atitude de Mrs. Kearney viola esse acordo implícito sobre a natureza improvisada dos acordos econômicos nos mundos teatrais e de concertos²¹⁶.

Depois desse esclarecimento compreendemos melhor a reação adversa encontrada por Mrs. Kearney, uma vez que outros artistas do concerto estariam provavelmente numa situação parecida com a de Kathleen.

O mercantilismo de Mrs. Kearney nos remete à segunda veia temática, a simonia. Já deixamos claro como os valores artísticos e culturais são apagados pelo interesse econômico e questões mesquinhas. Por outro lado, a quebra do contrato é uma realidade, e os membros do comitê buscam se eximir da culpa por trás da fachada de respeitabilidade da sociedade *Eire Abu*:

²¹⁴ “... decided to report on the speech of an American priest rather than on the Irish concert. His choice seems to uphold the unholy alliance of the press and the Church at the same time it belies the emancipatory promise of the newspaper’s title” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.278).

²¹⁵ “Even money (in ‘A Mother’) has ceased to circulate: the class-conscious Mrs Kearney, who had treated her daughter’s talent and her daughter as commodities, discovers that life itself almost (but certainly her social well-being) depends on the circulation of money” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.97).

²¹⁶ “Theatrical and musical contracts of this quasi-amateur sort were regarded (and still are to a certain extent in England and Ireland) as more promising than binding, provided the person was not an established star. The promise was that the contracted fee would be paid if the concert was not an established star. The promise was that the contracted fee would be paid if the concert was a financial success; if not, the performers would share whatever proceeds there were after expenses had been paid. Mrs Kearney’s attitude is in violation of this unstated assumption about the improvisatory nature of economic agreements in the theatrical and concert worlds” (GIFFORD, 1982, p.98-99).

Hoppy e Fitzpatrick esbravejam, mentem e fingem raiva porque acham que ela [Mrs. Kearney] fez o impensável; perturbou o *status quo*. Na verdade, ela realisticamente ousou questionar a honra e a solidez financeira da sociedade *Eire Abu*, enquanto eles pensavam que tal instituição ainda oferecia completa segurança como um esconderijo ou uma desculpa²¹⁷.

Fica assim claro que, se se pode falar de um pecado de simonia, Mrs. Kearney não é a única pecadora. A falta de interesse artístico é uma generalidade: “Em ‘A Mother’ ninguém atrás dos bastidores presta muita atenção à resposta do público aos *artistes*. Mesmo se um ato ou outro teve uma ovação do público, os patrocinadores ignoraram o fato”²¹⁸.

O aspecto temático de gnomon tornou-se evidente ao discutirmos simonia. Obviamente, o que faltava às apresentações e, por extensão, à vida sociocultural da Irlanda, era uma postura artística, a preservação de valores como competência e profissionalismo artístico, um espírito de grupo, que só se consegue quando todos estão centrados no mesmo objetivo, que deveria ser a qualidade e o sucesso do evento. Faltou também uma discriminação dos números apresentados, o que revelou uma ausência de um diretor artístico, interessado no caráter cultural da exibição, jamais mencionado no conto. O fato de as ausências em Joyce serem tão importantes quanto o conteúdo é um dos fatores, como veremos no Capítulo III, que tornam a Lingüística de Corpus uma metodologia importante na análise literária, porque nos oferece mecanismos objetivos de determinar ausências.

2.3.4.2.2 A crítica feminista

O fato de Mrs. Kearney não ter sido representada de forma particularmente simpática não nos impede de reconhecer nela um personagem forte e independente. Ela ousa se rebelar contra o comitê e exige o pagamento integral da filha. Mas nesse processo se trai, de forma patética, deixando perceber sua projeção na filha dócil, que parece aceitar a usurpação de seu sujeito:

Talvez o exemplo mais patético de uma mulher tentando penetrar a estrutura de poder de domínio masculino ocorra no conto ‘A Mother’. Mrs. Kearney, a protagonista da história, é uma matriarca determinada e voluntariosa que tenta viver ‘por procuração’ a vida da tímida filha Kathleen. [...] Mrs. Kearney

²¹⁷ “Hoppy and Fitzpatrick bluster, prevaricate and feign anger because they feel she has done the unthinkable; she has upset the *status quo*. In fact, she has realistically dared to question the honor and financial solidity of the *Eire Abu Society* while they think such an institution still provides complete safety as a hiding place or an excuse” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.220-221).

²¹⁸ “in ‘A Mother’ no one backstage pays much attention to the audience’s response to the *artistes*. Even if an act or two did bring down the house, the sponsors are oblivious” (Ibid., p.228).

confunde os desejos da filha com os seus e termina por exclamar, intransigente, *'I'm asking for my rights'*, sem qualquer consideração pelo bem de Kathleen²¹⁹.

É importante notar, contudo, que a estrutura e o objetivo de concertos como aquele foram colocados em pauta, para a apreciação do leitor, por meio da ação de Mrs. Kearney que, apesar de patética, ousou questionar valores estabelecidos. Henke percebe uma lição de moral embutida na ação da história: “Mulheres que ousam sair da linha e transgredir os códigos de estereótipo sexual de comportamento são inevitavelmente destinadas a sofrer duras conseqüências por desafiarem um obstinado patriarcado”²²⁰.

Porém, ao considerarmos que o comportamento masculino foi nivelado ao de Mrs. Kearney, parece-nos que a epifania seria a revelação da mediocridade e do mercantilismo que tomaram conta do mundo das artes na Irlanda, levando-a a uma paralisia cultural. Henke comenta sobre a situação final:

A ironia do conto tem duas faces. Os empresários burgueses que controlam a cultura de Dublin formam de fato um triste grupo; e não é de se surpreender que eles imediatamente ostracizem uma matriarca audaciosa que não sabe o seu lugar. Mrs. Kearney, por sua vez, está tão obsessivamente motivada pela cobiça e ambição financeira que compromete a carreira musical da filha pela promoção de seu próprio ego e a preservação de um princípio virtuoso apenas aos próprios olhos²²¹.

E a ironia da frase pronunciada por O'Madden Burke, “You did the proper thing, Holohan” (JOYCE, 1996, p.168) torna-se evidente. Uma interessante especulação sobre o efeito de todo o episódio na personalidade de Kathleen é colocada por Fritz Senn:

Podemos nos perguntar se alguma coisa aconteceu a Kathleen Kearney, que em ‘A Mother’ parece uma filha tão completamente submissa e dedicada, e constantemente acompanhada; mas em ‘The Dead’, Kathleen é mencionada como fazendo parte de uma excursão a West Ireland – ‘Mr. Clancy is coming, and Mr. Kilkelly and Kathleen Kearney’(D189) – sem qualquer menção à sua mãe. Terá ela adquirido alguma liberdade como resultado do desastre no Antient Concert Rooms? Muitos contos contêm lacunas narrativas, eventos importantes

²¹⁹ “Perhaps the most pathetic example of a woman trying to break into a male-dominated power structure occurs in the story ‘A Mother’. Mrs Kearney, the protagonist of the tale, is a stubborn, self-willed matriarch who tries to live vicariously through her timid daughter Kathleen. [...] Mrs Kearney confuses her daughter’s desires with her own and ends by claiming, intransigently, ‘I’m asking for my rights’ (D148), with little consideration for Kathleen’s welfare” (HENKE, 1990, p.40).

²²⁰ ‘Women who dare to step out of line and transgress sex-stereotyped codes of behaviour are inevitably doomed to suffer harsh consequences for challenging an obdurate patriarchy’ (Ibid., p.41).

²²¹ “The irony of the story is double-edged. The bourgeois impresarios who control Dublin culture are a sorry lot indeed, and it is not surprising that they immediately ostracize a brash matriarch who fails to keep her place. Mrs Kearney, in turn, is so obsessively motivated by greed and financial ambition that she compromises her daughter’s musical career for the sake of bolstering her own ego and maintaining a self-righteous principle” (Ibid., p.41).

que fazem parte do enredo, frequentemente uma parte decisiva e, no entanto, não são contados expressa ou claramente²²².

No caso de ‘A Mother’ essa lacuna aponta para um desenvolvimento de Kathleen na direção da independência, emancipando-a da tirania da mãe e unindo-a a Molly Ivors, o personagem feminista e nacionalista, em “The Dead”.

Este capítulo pretendeu dar uma visão panorâmica das críticas referentes a *Dubliners* e a alguns dos contos em especial – “The Sisters”, “After the Race”, “A Little Cloud” e “A Mother”. Foram abordados os aspectos da forma, com ênfase na estrutura, estilo, linguagem e utilização da música, e do conteúdo, com o exame do tema e aspectos feministas. Essas análises servirão de subsídio para avaliar a contribuição das investigações nos mesmos tópicos, utilizando a Lingüística de Corpus, que serão apresentadas nos próximos capítulos.

²²² “We may wonder if anything has happened to Kathleen Kearney, who in ‘A Mother’ seems an utterly submissive, and dutiful daughter, and is constantly chaperoned, but in ‘The Dead’ Kathleen is listed as joining an excursion to the West of Ireland – ‘Mr Clancy is coming, and Mr Kilkelly and Kathleen Kearney’ (D189) – without any mention of her mother. Has she gained some freedom as a result of the disaster in the Antient Concert Rooms? Many stories contain gaps, events of importance that are part of the plot, often a decisive part, and yet neither expressly nor too clearly told” (POWER; SCHNEIDER, 1997, p.37).

Capítulo III

A Lingüística de Corpus na Análise Literária

‘Computer tools
don’t do the thinking.’
Mike Scott

Neste capítulo passamos a examinar *Dubliners* por meio da Lingüística de Corpus, num estudo dirigido pelo *corpus* (*corpus-driven*), procurando verificar a contribuição da LC para a análise literária.

Assim como as palavras-chave de um texto indicam as palavras mais relevantes desse texto e, como corolário, o seu tema, se tivéssemos um modo de determinar as palavras-chave em *Dubliners*, poderíamos ter uma idéia da temática da obra. Isso é possível utilizando-se uma ferramenta do programa WordSmith Tools (SCOTT, 1996), *KeyWords*, que compara um *corpus* de estudo com um de referência, fornecendo uma lista de palavras “cujas freqüências são estatisticamente diferentes no *corpus* de estudo e no *corpus* de referência” (BERBER SARDINHA, 2004, P.96). Se a diferença for positiva, isto é, se a palavra estudada for significativamente mais freqüente no texto estudado (ou *corpus* de estudo), dizemos que a palavra apresenta uma ‘chavicidade’ positiva; e se, por outro lado, uma palavra se mostrar especialmente ausente do *corpus* de estudo, dizemos que sua ‘chavicidade’ é negativa. Os dois tipos de palavras são extremamente importantes na análise realizada pelos métodos da LC, como ficará claro mais adiante.

O primeiro passo para se obter uma lista de palavras-chave é definir um *corpus* de referência, com o qual vamos comparar o nosso *corpus* de estudo – este último, no caso presente, o conjunto dos quinze contos de Joyce. Para isso devemos levar em consideração várias questões.

Em primeiro lugar, a linguagem literária é particular e difere do tipo de linguagem apresentada nos grandes *corpora* de referência, como o BNC (*British National Corpus*). O vocabulário é mais seletivo e a densidade lexical, maior. Além disso, a forma literária de *Dubliners* é a do conto. Como tal, tem características estruturais próprias – ver, por exemplo, Pires (1989), Gotlib (1988) e May (1994) –, das quais a mais importante de se

salientar é a compressão de linguagem. Em termos da Lingüística de Corpus, essa compressão se traduz numa alta razão de *type/token* (razão entre o número de palavras diferentes num texto e o número de palavras total do texto). Essa razão é distinta para cada forma de discurso e Gonçalves e Gonçalves (2005) demonstraram como a densidade lexical varia mesmo dentro da escritura literária, conforme o gênero. Portanto, é de se supor que o estilo e as peculiaridades de Joyce possam ser melhor avaliados se se comparar o *corpus* de estudo com coletâneas de contos de outros autores, o que anulará os aspectos comuns a todos os contos. Também o vocabulário típico de uma época deve ser levado em consideração. Para que um termo de época não fosse considerado como uma idiossincrasia de Joyce, foi necessária a seleção de autores da mesma época. Desse modo, a contemporaneidade dos autores poderia garantir que algum modismo exibido em mais de um autor fosse eliminado num confronto de textos. Assim, para possibilitar a comparação de textos “similares”, foi necessário compilar um *corpus* de referência com características especiais, que será chamado simplesmente de *Corpus* de Referência.

3.1 Compilação do *Corpus* de Referência

Os contos no início do século XX guardavam ainda uma estrutura bastante rígida, herança da preocupação em diferenciar o que se chamava na Inglaterra *tale* e *short-story* (MAY, 1994, p.44-55 e 165-181). Este último gênero era caracterizado, segundo a definição tradicional, como geralmente apresentando um só enredo, em que trechos dissertativos e mesmo descrições eram reduzidos a um mínimo, exibindo grande compressão de linguagem. Depois da poesia, o conto era considerado o gênero mais compacto. Todos os detalhes irrelevantes à trama eram suprimidos, os personagens se revelavam pelas ações e falas. Assim, faz sentido que o *Corpus* de Referência, para ser comparado aos contos de Joyce, fosse um *corpus* de contos. A necessidade de que as idiossincrasias próprias da linguagem de um tempo fossem anuladas fez com que escolhêssemos escritores da mesma época de Joyce (1882–1941), início de século XX. Naturalmente, os autores escolhidos não eram a única escolha possível, mas alguns critérios foram considerados para que se criasse um *Corpus* de Referência verdadeiramente relevante. Procuramos nomes que influenciaram os rumos do conto como forma literária. Virginia Woolf (1882–1941), nossa primeira escolha, é uma figura reconhecidamente diferenciada na literatura, que se impõe de imediato por muitas razões, inclusive por ter utilizado técnica semelhante à do fluxo da

consciência, com o seu uso dos monólogos interiores. Katherine Mansfield (1888–1923), a segunda escolha, além de voluntariamente expatriada e falante nativa não-britânica como Joyce (era neozelandesa), é notadamente uma grande contista. Seguindo a tradição de Tchekhov, elaborou contos perfeitamente dentro da estrutura formal e ainda assim trouxe inovações, como por exemplo iniciar o conto *in media res*, colocar em foco a trivialidade da comédia da vida e algumas vezes deixar o final em aberto, suscitando a direta participação do leitor no enredo. E, finalmente, o terceiro, D. H. Lawrence (1885–1930) aparece como um contista relevante e polêmico, embora não se possa dizer que considerava o efeito de compressão tão essencial como as escritoras mencionadas. Desafiou as convenções de sua época e privou, assim como Mansfield e Woolf, dos círculos de escritores mais seletos de seu tempo. Dessa forma, o *Corpus* de Referência foi então composto da seguinte maneira:

Autores	Nº de contos	Total de palavras
V. Woolf	23	53.659
K. Mansfield	12	79.087
D. H. Lawrence	17	79.845
Tabela 3.1: Composição do <i>Corpus</i> de Referência		

O total de palavras do *Corpus* de Referência assim constituído é de 212.591 palavras. Note-se que os contos de Virginia Woolf, embora em maior número, constituem o menor sub *corpus*. Porém, conforme atesta Margaret Drabble (1996), editora do *The Oxford Companion to English Literature*, estes foram todos os contos que Woolf escreveu. Comparando com o nosso *Corpus* de Estudo (*Dubliners*), de 67.936 palavras, constatamos que o *Corpus* de Referência é 3,13 vezes maior, o que é um tamanho aceitável, como afirma Berber Sardinha: “Os tamanhos críticos de *corpora* de referência são 2, 3 e 5 vezes o tamanho do *corpus* de estudo. *Corpora* de referência com estas dimensões retornam significativamente mais palavras-chave do que *corpora* de tamanhos menores.” (2004, p.102). Nomeamos cada um dos quinze contos com um código de, no máximo, seis letras, para possibilitar o reconhecimento de cada um no decorrer da utilização do WordSmith Tools, conjunto de ferramentas para a exploração e investigação dos *corpora*.

Quanto às características do *Corpus* de Referência, trata-se de um *corpus* monolíngüe, em linguagem escrita, estático, relativo a uma época determinada e representativo de três escritores; somente contempla o gênero contos, com textos completos. A nomeação dos

contos no *Corpus* de Referência seguiu o modelo do *Corpus* de Estudo. O *subcorpus* “Lawrence” foi composto de contos tirados do texto eletrônico *The Prussian Officer and Other Stories* (<http://www.gutenberg.net.au/ebooks03>); O *subcorpus* “Mansfield” foi constituído de 15 contos tirados do texto eletrônico *The Garden Party and Other Stories* (<http://www.gutenberg.net/etext/1429>) e, para completar o número de palavras desejável, acrescentamos mais dois contos da autora, “Bliss” e “Prelude”, também obtidos da *web* (<http://www.digital.library.upenn.edu/women/mansfield.html>). O *subcorpus* “Woolf” consta dos 23 contos da autora, tirados do texto eletrônico *A Haunted House and Other Stories* (<http://www.gutenberg.net.au/ebooks02>).

Uma vez compilado o *Corpus* de Referência, esse permite que várias pesquisas possam ser feitas a partir de sua comparação com o *Corpus* de Estudo, como as que veremos a seguir. Lembramos que o *Corpus* de Estudo, na pesquisa de que se ocupará este capítulo, é o conjunto dos 15 contos de *Dubliners*.

3.2 A pesquisa direcionada por *corpus*

Tognini-Bonelli (2001, p.65-99) distingue dois tipos básicos de pesquisa com *corpus*, aquela direcionada pelo *corpus* (*corpus-driven*), que pressupõe do pesquisador uma postura aberta, pronta para tirar vantagem das informações que a Lingüística de *Corpus* fornecer, e a baseada em *corpus* (*corpus-based*), que é calcada em hipóteses pré-formuladas pelo pesquisador e recorre aos *corpora* para sua confirmação ou refutação. Na análise literária a que procederemos aqui será utilizada primordialmente a primeira abordagem, embora reconheçamos o valor e a importância da segunda em certas situações.

Uma vez definidos o *Corpus* de Estudo e o *Corpus* de Referência, usamos as ferramentas do software WordSmith Tools, para conseguir as Listas de Palavras, por meio da ferramenta *WordLists*, dos dois *corpora*. Lembramos que podemos obter três listas: a lista S (*Statistics*), a lista F (*Frequency*) e a lista A (*Alphabetic*).

A partir da comparação das listas F dos textos que compõem o *Corpus* de Estudo e o de Referência, o software, por meio da ferramenta *KeyWords* (Palavras-Chave), identifica as palavras que se sobressaem no *Corpus* de Estudo, por nele ocorrerem em frequência significativamente maior – ou menor – do que no *Corpus* de Referência. Obtemos assim uma nova lista, a Lista de Palavras-chave, que nos mostra as palavras e suas ocorrências em

cada *corpus*. São as palavras-chave que vão revelar o que há de peculiar no *Corpus* de Estudo. Vamos também trabalhar com as concordâncias de várias palavras, usando para isso a ferramenta *Concord*. A pesquisa que se faz utilizando as ferramentas do WordSmith Tools leva muitas vezes ao uso concomitante de mais de uma ferramenta. Assim, por mais que tentemos, por motivos de clareza, discutir os momentos de uso das diferentes ferramentas, o leitor deverá levar em consideração que haverá ocasiões em que duas delas terão de ser usadas simultaneamente.

3.2.1 As palavras-chave

A lista de palavras-chave obtida com a ferramenta *KeyWords* pode ser dividida em grupos semânticos, usando a teoria de campos semânticos, como apresentada por Lehrer (1974). A autora afirma que “uma teoria de campo lida com um conjunto de palavras relacionadas que pertencem a um domínio (campo semântico, área de assunto)”²²³ e que “uma teoria de campo semântico fornece um bom modelo para se decidir o que procurar e o que descrever quando se está lidando com conjuntos de palavras que são obviamente relacionadas intimamente”²²⁴. As palavras podem ser definidas por meio de seus componentes, que, nesse caso, seriam características semânticas que definiriam essas palavras, o que Lehrer (1974, p.46-73) trata na análise componencial. Itens lexicais podem ser organizados de um grande número de modos; um deles é agrupá-los de modo que todos no grupo apresentem um componente comum em suas definições, mesmo que o resultado possa parecer pouco usual, ou pouco homogêneo (LEHRER, 1974, p.70-1). A autora utiliza também em parte o conceito de Lyons (1963, 1968) para compor os grupos, o que pode auxiliar na determinação de palavras pertencentes ou não a um grupo semântico: “Lyons sugere várias relações semânticas primitivas – sinonímia, incompatibilidade, inclusão de classe, antonímia, complementaridade e reciprocidade – embora algumas outras devam ser incluídas e talvez outras possam ser ainda divididas”²²⁵. Esses critérios serão usados no estabelecimento de nossos grupos semânticos.

²²³ “A field theory treats a related set of words that belong to a domain (semantic field, subject area)” (LEHRER, 1974, p.7).

²²⁴ “The field theory provides a good model for deciding what to look for and what to describe when dealing with sets of words that are obviously closely related” (Ibid., p.41).

²²⁵ “Lyons suggests several primitive semantic relationships – synonymy, incompatibility, class inclusion, antonymy, complementarity, and converseness – although a few others should be added, and perhaps some of these can be further divided” (Ibid., p.22-3).

Há na lista de palavras-chave uma variável chamada *keyness*, traduzida por “chavicidade”, que dá a medida em que uma palavra é original e característica do *Corpus* de Estudo, em relação ao *Corpus* de Referência. Trata-se de um resultado estatístico obtido quando se comparam as *WordLists* dos dois *corpora* (utilizando-se as fórmulas estatísticas do qui-quadrado ou *log-likelihood*) (BERBER SARDINHA, 2004, p.104). Associada a esse número, há uma grandeza estatística selecionada pelo usuário, **p**, que dará a significância do resultado obtido. Assim, por exemplo, no caso de se usar o teste do qui-quadrado, “um valor [de **p**] de 0,01 sugere um risco de 1% de se estar errado ao se afirmar uma relação”²²⁶.

3.2.1.1 A formalidade em *Dubliners*

Em nossa pesquisa, a palavra de maior chavicidade (ch) foi *Mr* (ch = 916,1). Como referência, ressaltamos que, no campo das ciências humanas, costuma-se aceitar como chavicidade significativa valores maiores que 4,0 (SCOTT, 1996, WordSmith Tools Manual).

Partindo daí, pesquisamos palavras como *he* (ch = 116,9), *his* (ch = 193,0) e *man* (ch = 39,5), que mostraram a predominância de personagens masculinos ou, pelo menos, a importância dada por Joyce a esses personagens, apesar de contos como “Eveline”, “The Boarding House”, “Clay”, “A Painful Case” e “A Mother”, em que os personagens centrais são femininos. Utilizamos **p** = 0,001, isto é, trabalhamos com uma margem de erro de 0,1%, ou seja, com a probabilidade de 1 em cada 1000 palavras estar listada erroneamente.

Há uma medida de chavicidade (ch) negativa que indica palavras que aparecem marcadamente no *Corpus* de Referência e não apresentam uma frequência (f) relevante no *Corpus* de Estudo. No *Corpus* de Estudo a palavra de maior chavicidade negativa foi *she* (ch = -376,6; f = 695), acompanhada de outras como *her* (ch = -112,5; f = 790) e *herself* (ch = -45,2; f = 26), o que confirma a predominância de referências de Joyce a seus personagens masculinos. Notamos, porém, que nem *Mrs* nem *Miss* aparecem como palavras de chavicidade negativa, o que seria de se esperar dadas as ocorrências de *she*, *her* e *herself*. Uma consulta à Lista de Palavras (*WordLists*) do *Corpus* de Estudo mostra a frequência de *Mr* (573 ocorrências), *Mrs* (117 oc.) e *Miss* (99 oc.).

²²⁶ “A value of 0.01 suggests a 1% danger of being wrong in claiming a relationship” (SCOTT, 1996, WordSmith Tools Manual).

Isso significa que, embora os personagens femininos do *Corpus* de Estudo sejam menos mencionados, mesmo proporcionalmente, que no *Corpus* de Referência, praticamente todas as vezes que são mencionados vêm acompanhados de *Mrs* ou *Miss*, levantando a chavicidade destes dois últimos termos em relação ao *Corpus* de Referência. A conclusão é que a relação de Joyce com seus personagens sugere formalidade. O autor dá-lhes amiúde o título de *Mr*, *Mrs* e *Miss*, o que os outros três autores do *Corpus* de Referência não fazem. O tratamento formal de Joyce se confirma ainda com a alta chavicidade da palavra *gentlemen* (ch = 61,7), enquanto *man* apresenta uma chavicidade mais baixa (ch = 39,5) e também com a chavicidade de *ladies* (ch = 27,6), apesar da destacada escassez de pronomes femininos no texto, comprovada pelas chavidades já mencionadas, e ainda pela chavicidade negativa da palavra *woman* (ch = -12,9). Uma explicação para esse fenômeno é que há um distanciamento entre narrador e personagem, importante para Joyce, que parece fazer um relato não-emotivo, racional, do perfil do dublinense. Acreditamos que qualquer envolvimento emocional turvaria a descrição e diminuiria a qualidade objetiva de sua apresentação, já que revelaria uma postura subjetiva do autor/narrador. Não se deve confundir, entretanto, essa atitude de Joyce com a postura cientificista, distante, dos naturalistas. Vimos no Capítulo II que a situação da Irlanda e dos irlandeses era profundamente comovedora e preocupante para o autor. Ele, porém, parecia sentir que só poderia fazer uma análise equilibrada da situação por meio de um distanciamento artístico.

Como observamos no capítulo anterior, apesar de os homens e suas atividades serem o centro de atenção dos contos de *Dubliners*, Joyce não é acusado particularmente de anti-feminista. A flagrante omissão do pronome *she* (ch = -376,6) parece ter passado despercebida aos críticos. É, na nossa percepção, uma surpresa a ausência do pronome *she* na narrativa de *Dubliners* e a aceitação pacífica desse fato pelas feministas que analisaram a obra. Para tentarmos compreender essa aparente incongruência da crítica feminista, resolvemos dar a esse fato um tratamento estatístico, objetivo.

A escolha de Joyce por retratar a vida dos dublinenses por meio de uma amostragem de comportamentos predominantemente masculinos é incontestável e uma opção válida, mesmo para a crítica feminina. A questão, na perspectiva feminista, é determinar se as mulheres, quando aparecem, são tratadas como pouco importantes, com um comportamento submisso, como já vimos que K. Lawrence definiu – “essas mulheres sofrem sendo as

oprimidas dos oprimidos” (Attridge, 1994, p.245) – ou apresentam um comportamento independente, capaz de ações deliberadas e movidas por vontade própria. O caminho a que nos levou a pesquisa é o de examinarmos as concordâncias de *she* em toda a obra que constitui o *Corpus* de Estudo, o que será feito na seção 3.2.2.1.

3.2.1.2 A temática do alcoolismo:

Várias palavras-chave que denotam a preocupação de Joyce com uma possível tendência ao uso exagerado do álcool entre os irlandeses remetem a uma área semântica bem definida:

bottles (34,9); *stout* (29,8); *whisky* (28,8); *drank* (23,4); *bar* (22,9); *punch* (19,9); *bottle* (15,4); *corkscrew* (14,4); *porter* (14,1); *glasses* (13,2); *barman* (11,3).

É importante notar que a palavra *stout* é utilizada no *Corpus* de Estudo (***Dubliners***) 21 vezes, 12 como tipo de bebida e 9 descrevendo um tipo físico. A palavra *glasses* é usada em 15 das 20 ocorrências como ‘copos’; e *porter* aparece 11 vezes, 3 das quais como tipo de bebida.

Aparecem na lista de palavras do *Corpus* de Estudo ainda outras palavras, que não são chave, relativas ao consumo de álcool:

glass (24 dentre 38 oc.) – *drink* (19 oc.) – *wine* (12 oc.) – *public-house* (7 oc.) – *bass* (1 dentre 8 oc.) – *drinking* (7 oc.) – *drunk* (7 oc.) – *toast* (5 dentre 7 oc.) *beer* (6 oc.) – *drinks* (5 oc.) – *port* (4 dentre 5 oc.) – *sherry* (5 oc.) – *decanter* (4 oc.) – *spirits* (1 dentre 4 oc.) – *ale* (3 oc.) – *bitter* (1 dentre 3 oc.) – *booze* (3 oc.) – *distillery* (3 oc.) – *draught* (2 dentre 3 oc.) – *drunkard* (3 oc.) – *rum* (2 dentre 3 oc.) – *pledge* (2 dentre 3) – *whiskies* (3 oc.) – *drunken* (2 oc.) – *liquor* (2 oc.) – *tumblers* (2 oc.).

Há uma grande quantidade de palavras que aparecem no texto uma única vez. São o que se chama na Lingüística de *Corpus* de *hapax legomena* (ver BERBER SARDINHA, 2004, p.24). Já foi verificado que a maioria das palavras que aparecem em um texto, qualquer texto, só aparecem uma vez, isto é, são *hapax*. No caso do nosso *corpus* de estudo, ***Dubliners***, num total de 67.936 palavras (tokens), com 7.374 palavras distintas (types) o número de palavras de ocorrência 1 é de 3.720. A presença de *hapax* nessa subárea temática não se mostra tão significativa como as palavras de origem irlandesa, mas também contribuem para reforçar o grupo: *bars*, *bitters*, *boozing*, *brewers*, *decanter*, *grog*, *intemperance*, *intemperate*, *lager*, *liqueurs*.

Na verdade, o tratamento que Joyce dá ao uso do álcool pelos irlandeses mostra a ambigüidade do autor em relação a seus próprios símbolos. Ao mesmo tempo em que o

álcool é considerado como uma válvula de escape para a frustração, opressão e paralisia de um povo, o que leva a um consumo exagerado, há o aspecto positivo associado à confraternização, celebração da vida e hospitalidade tipicamente irlandesa. Usaremos abaixo novamente a ferramenta *Concord* para salientar aspectos negativos:

N	Concordance
8	ead Mr Mooney began to go to the devil. He drank , plundered the till, ran headlong
N	Concordance
15	h a rakish set of fellows at that time drank freely and borrowed money o
Quadro 3.1: Concordâncias com <i>drank</i>	

e também os positivos, no contexto de confraternização:

N	Concordance
11	one of the stewards was uncorking bottles for a few gentlemen. One of
N	Concordance
13	I face and voice that the distribution of the bottles of stout took place amid general
N	Concordance
8	han you two'd get in a week." "Open two bottles of stout, Jack," said Mr O'Connor.
Quadro 3.2: Concordâncias com <i>bottles</i>	

3.2.1.3 A música em *Dubliners*

Conforme apontamos acima, na pesquisa direcionada por *corpus* o investigador depara muitas vezes com fatos que não faziam parte de suas hipóteses e até mesmo haviam escapado à sua intuição. Foi o que ocorreu quando observamos um campo semântico que se destacou de modo impressionante no exame das palavras-chave: o de referências musicais, que apresentava como componente comum a **música**, quer diretamente, como o caso de *opera* – no sentido de “*dramatic performance or composition of which music is an essential part[...]*” (The Concise Oxford Dictionary, 1964, p.848) – ou *song* – no sentido de “*singing, vocal music[...]*”(The Concise Oxford Dictionary, 1964, p.1220), quer de um modo indireto, como em *tenor* – definido como “*(music for, singer with) highest ordinary adult male voice*” (The Concise Oxford Dictionary, 1964, p.1335).

Determinamos assim um campo semântico de música, que passamos a especificar com suas chavidades:

tenor (45,4); *concert* (43,8); *artistes* (34,0); *concerts* (24,9); *baritone* (22,7); *clapping* (22,7); *song* (20,5); *opera* (17,0); *piano* (15,7); *music* (14,6); *sing* (14,4); *musical* (14,4); *artiste* (14,2); *accompanist* (14,2); *waltz* (13,8); *melody* (11,8); *singers* (11,3).

O lema *ARTISTE**²²⁷ sempre apareceu ligado a exibições musicais.

Há mais palavras ainda usadas por Joyce nesse campo semântico que, embora não sejam chave, podem ser obtidas por meio de uma busca na Lista de Palavras (*Wordlist*) do *Corpus* de Estudo:

*PLAY** – 27 ocorrências musicais em 56; *SING** – 37 ocorrências; *DANCE** – 12 ocorrências; *air* – 9 ocorrências como *música* entre 40 (por exemplo, “*He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife*”, em “*The Dead*”); *bass* – 7 ocorrências musicais em 8; *audience* – 5 ocorrências musicais em 7; *piece* – 5 ocorrências musicais em 16; *theatre* – 4 ocorrências relativas a apresentação musical em 5; *applauded* – 3 ocorrências; *choir* – 3 ocorrências; *contralto* – 3 ocorrências; *organ* – 3 ocorrências, todas musicais; *prelude* – 3 ocorrências; *soprano* – 3 ocorrências; *pianist* – 2 ocorrências; *sound* – 2 ocorrências relativas a música em 12; *tune* – 2 ocorrências; *waltzing* – 2 ocorrências; *applause* – 1 ocorrência musical em 6; *ball* – 1 ocorrência musical em 3; *band* – 1 ocorrência musical em 2; *chorus* – 1 ocorrência musical em 3; *pieces* (1 ocorrência musical em 4).

O grupo de *hapax* que encontramos em *Dubliners* relativo à música foi:

accompaniment, airs, ballad, balls, chanting, choirs, chords, dancers, dances, encores, harmonium, instruments, keyboard, lutes, madrigal, melodious, minstrels, octave, octaves, operas, operatic, players, polkas, tenors, waltzes (25 palavras).

A grande quantidade de palavras da área musical sugere que Joyce usou a música de uma forma mais profunda e abrangente do que a crítica notou até agora. Essa é uma hipótese a ser testada a seguir.

A Lingüística de Corpus torna a desempenhar aqui um papel fundamental por possibilitar uma observação minuciosa do contexto das palavras pertencentes ao campo semântico musical. O exame das concordâncias foi mais uma vez essencial para que se pudesse confirmar o sentido de algumas palavras que tinham homônimos, como *ball, play, piece* etc., como foi feito acima. Examinando então as concordâncias das palavras-chave relativas à música, pudemos perceber-lhes a importância fundamental na tessitura de *Dubliners*. Contrariando a afirmação de Bowen (1974), de que a música teria uma participação “periférica”, ela mostrou-se parte integrante da estrutura da obra.

²²⁷ A palavra em caixa alta seguida de um asterístico indica a forma lematizada, correspondendo a todas as formas com que a palavra se apresenta no texto; neste caso, corresponde às formas do singular e plural.

Vimos, no Capítulo II, que vários críticos, principalmente Zack Bowen, ressaltaram, nos textos de Joyce, a importância da música como um recurso simbolista que reforça o tema da passagem descrita, seja num conto, seja num romance. Mas o que pretendemos demonstrar agora é que a música tem um papel mais fundamental na narrativa joyceana. Ela, entre outras atuações, define personalidades. Essa observação parece resolver o problema mencionado anteriormente de como Joyce transmite a sensibilidade de seus personagens e, por extensão, dá vazão à sua sensibilidade, mantendo uma linguagem seca, isto é, com poucas expressões de emoção, e objetiva. Mas a função da música vai além de delinear personagens; ela define ambientes, estados de espírito e dá muitas vezes o tom da narrativa. A título de exemplo, vejamos como a influência da música se faz sentir na definição e descrição de ações de alguns personagens e, em seguida, como ela dá o tom da narrativa e influi na ambientação das cenas descritas.

Em “An Encounter”, o menino narrador revela sua felicidade em estar livre das aulas na ação de marcar o ritmo de uma música imaginária:

The granite stone of the bridge was beginning to be warm, and I began to pat it with my hands in time to an air in my head. I was very happy (JOYCE, 1996, p.21)²²⁸.

“Araby” nos mostra uma interpretação do estado apaixonado do jovem narrador por meio de uma delicada figura musical: “But my body was like a harp, and her words and gestures were like fingers running upon the wires” (JOYCE, 1996, p.31).

Em “Two Gallants”, a música de uma harpa que acompanha os dois personagens principais, Corley e Lenehan, é descrita como “the mournful music following them” (JOYCE, 1996, p.58); e essa música se ajustou tanto ao estado de espírito de Lenehan, quando este é deixado sozinho, que chegou a dominar seus movimentos:

The air which the harpist had played began to control his movements. His softly padded feet played the melody while his fingers swept a scale of variations idly along the railings after each group of notes (JOYCE, 1996, p.60).

Em “Eveline”, o marinheiro, Frank, que tenta tirar a jovem da paralisia em que ela se encontra, oferecendo-lhe casamento e uma nova vida em Buenos Aires, “took her to see

²²⁸ Não será apresentada neste capítulo uma tradução das linhas de *Dubliners* porque um dos objetivos desta tese é avaliar duas traduções da obra. Seria inoportuno a autora deste trabalho optar por uma tradução neste momento, privilegiando assim algum tradutor.

The Bohemian Girl and she felt elated as she sat in an unaccustomed part of the theatre with him. He was awfully fond of music and sang a little” (JOYCE, 1996, p.40). Claramente se percebe a idéia que associa o fato de o marinheiro gostar de música ao de ser uma pessoa boa e generosa, já que o jovem fez Eveline sentar num bom lugar no teatro. A própria moça parece ser avaliada favoravelmente por apreciar a música e também quem é musical.

Assim como o marinheiro, Jimmy e Villona, em “After the Race”, têm uma descrição simpática ao leitor, que é relacionada à afinidade deles com a música. Assim, Jimmy, o irlandês de um grupo de jovens de diferentes nacionalidades, “had money and he was popular, and he divided his time curiously between musical and motoring circles” (JOYCE, 1996, p.45) E Villona, o húngaro, “was entertaining also – a brilliant pianist – but, unfortunately, very poor” (JOYCE, 1996, p.46). Note-se que o fato de ser bom pianista está tão ligado à prosódia positiva que o autor introduz uma adversativa para mencionar o fato de o húngaro ser pobre.

Pode ocorrer que a maneira de uma pessoa cantar represente, numa metonímia, o modo de ela ser e agir. Em “A Mother”, temos a observação do narrador acerca de Madam Glynn, cantora inglesa: “The poor lady sang Killarney in a bodiless gasping voice, with all the old-fashioned mannerism of intonation and pronunciation which she believed lent elegance to her singing” (JOYCE, 1996, p.165). Há aqui também uma crítica implícita sobre o fato de uma inglesa vir para a Irlanda cantar uma canção irlandesa, uma música que os irlandeses conheciam muito bem e em relação à qual podiam estabelecer comparações de desempenho. Logo, a música tem nesse caso uma função adicional de fazer referência a questões políticas, mostrando um sentimento nacionalista como um aspecto positivo, além de se mostrar como um dos elementos culturais irlandeses.

No mesmo conto, a sensibilidade do segundo tenor, Mr. Bell, revela-se também através da música: “The first tenor and the baritone and Miss Healy stood together, waiting tranquilly, but Mr. Bell’s nerves were greatly agitated because he was afraid the audience would think that he had come late” (JOYCE, 1996, p.164).

A ironia desta descrição é mais claramente percebida se se observar a descrição de Mr. Bell:

Mr. Bell, the second tenor, was a fair-haired little man who competed every year for prizes at the Feis Ceoil. On his fourth trial he had been awarded a bronze medal. He was extremely nervous and extremely jealous of other tenors and covered his nervous jealousy with an ebullient friendliness (JOYCE, 1996, p.160)

Mais uma vez, há uma forte relação entre música e caráter, já que seu comportamento em relação à competição musical foi tomado como emblemático de sua personalidade. Trata-se de um músico medíocre que ao mesmo tempo exhibe um caráter invejoso e mesquinho.

Uma sensibilidade autêntica revelada pela apreciação sincera da música encontra-se em “The Dead”, com tia Kate: “‘A beautiful, pure, sweet, mellow English tenor,’ said Aunt Kate with enthusiasm” (JOYCE, 1996, p.228).

As duas irmãs em “The Dead” diferem das duas irmãs em “The Sisters” não tanto por terem diferentes status sociais – diferença essa que, na verdade, não é muito marcante –, mas principalmente pela sensibilidade musical demonstrada pelas Misses Morkan. Através da música, as duas senhoras deram uma nova dimensão a suas vidas, introduziram um novo tópico de interesse em suas conversas, estabeleceram o hábito de recepcionar os amigos em um baile todos os anos e, apesar de Gabriel, seu sobrinho, comentar obliquamente “What did he care that his aunts were only two ignorant old women?” (JOYCE, 1996, p.219), pode-se notar um maior requinte nas duas senhoras em “The Dead” do que nas irmãs do padre Flynn.

Encontramos, ainda em “The Dead”, um caso de confronto entre o gosto refinado e detalhista da mãe e sua não-aptidão para a música, que aparece como uma surpresa, neste caso talvez justificada pelo predomínio do racional sobre o sensível. Fica nas entrelinhas que seria de se esperar pendores musicais em uma senhora com tantas habilidades:

His mother had worked for him as a birthday present a waistcoat of purple tabinet, with little foxes’ heads upon it, lined with brown satin and having mulberry buttons. It was strange that his mother had had no musical talent, though Aunt Kate used to call her the brains carrier of the Morkan family (JOYCE, 1996, p.212).

No mesmo conto, a música aparece intimamente ligada à sensualidade, na reação de Gabriel à proximidade da sua mulher: “But now, after the kindling again of so many memories, the first touch of her body, musical and strange and perfumed, sent through him a keen pang of lust” (JOYCE, 1996, p.246)

Numa passagem de “A Mother”, encontramos de novo o uso de uma conjunção adversativa, agora para contrapor a música a uma alusão desabonadora de comportamento: “He sang his music with great feeling and volume and was welcomed by the gallery; but unfortunately, he marred the good impression by wiping his nose in his gloved hand once or twice out of thoughtlessness” (JOYCE, 1996, p.160).

Um caráter duvidoso também pode ser denunciado através da música. Em “The Boarding House”, o traço agressivo e grosseiro de Jack, filho de Mrs. Mooney, a dona da pensão, se evidencia pelo seu gosto por músicas cômicas, vulgares:

When he met his friends he had always a good one to tell them, and he was always sure to be on to a good thing – that is to say, a likely horse or a likely artiste. He was also handy with the mits and sang comic songs (JOYCE, 1996, p.67).

Polly, filha de Mrs. Mooney, mostra também seu lado vulgar e provocador pela música que escolhe para cantar:

She sang:

I’m... a naughty girl...
You needn’t sham:
you know I am.

Polly was a slim girl of nineteen; she had light soft hair and a small full mouth. Her eyes, which were grey with a shade of green through them, had a habit of glancing upwards when she spoke with anyone, which made her look like a perverse madonna (JOYCE, 1996, p.67).

Essa passagem tem importância fundamental, influenciando no julgamento do leitor posteriormente, quando esse observa que existem diferentes possibilidades de interpretar o envolvimento de Polly na trama da mãe e a extensão de sua inocência: é a música que, mais uma vez, sugere a chave do enigma.

Em “Clay”, Maria, solteirona e introvertida, não consegue cantar a segunda parte da música e a substitui pela primeira. Com isso mostra como foi afetada pelo incidente do bonde, em que um cavalheiro prestou-lhe atenção, e também com a alusão, ainda na lavanderia, de que ela encontraria o anel no bolo e portanto se casaria naquele ano. A estrofe omitida, segundo Bowen (1974), seria a explicitação do desejo mais íntimo de Maria de casar e ser amada:

I dreamt that suitors sought my hand;
That knights on bended knee,
And with vows no maiden heart could withstand,
They pledg’d their faith to me,
And I dreamt that one of the noble host
Came forth my hand to claim;
But I also dreamt, which charm’d me most,

That you lov'd me still the same. (BOWEN, 1974, p.17)

Apesar de Bowen reconhecer a importância desse lapso, ele não faz qualquer associação ao uso da música como definição do estado psicológico de Maria. Preocupou-se apenas em demonstrar como a música nesse caso uniu Eveline e Maria, ressaltando a unidade do livro ao fazer uma conexão entre as histórias, o que é muito interessante do ponto de vista da análise estrutural da obra, mas deixa de apontar o papel fundamental da música na definição dos personagens de *Dubliners*. O crítico afirmou:

Mais importante em termos estruturais, a canção é de *The Bohemian Girl*, a ópera à qual Frank levou Eveline que, como Maria, tomou conta de seus irmãos após a morte da mãe. Assim, a referência à canção é parte da sugestão intencional de Joyce de que na Irlanda as Evelines de hoje serão as Marias de amanhã.²²⁹

Isto é, Bowen reconhece a função da música como reforçando a unidade estrutural das histórias em *Dubliners*, pelo fato de, aludindo à mesma ópera nos contos “Eveline” e “Clay”, Joyce colocar em evidência que os contos se referem ao mesmo tipo de mulher, em diferentes estágios de sua vida. Porém, o crítico parece não perceber como o conteúdo daquela música em particular ajuda a definir uma postura e um estado de espírito do personagem, principalmente em “Clay”.

Joyce chega mesmo a fazer ironias musicais. Em “A Painful Case”, encontramos Mr. James Duffy, que gosta de música, mas não é capaz de mostrar solidariedade à sua própria amante. Examinemos a seguinte passagem:

His evenings were spent either before his landlady's piano or roaming about the outskirts of the city. His liking for Mozart's music brought him sometimes to an opera or a concert: these were the only dissipation of his life (JOYCE, 1996, p.120-121).

A ironia se faz notar pelo uso da palavra *dissipation*. É como se a ida à ópera ou a um concerto fosse para ele, em sua vida vazia, algo excepcional, chegando a ser considerado um prazer quase proibido ou imoral.

Há a sugestão de que Mr. Duffy não tolere a fraqueza e só admita a música de Mozart, freqüentemente considerado pelos apreciadores de música como perfeita. Essa posição é ainda reforçada pela adesão de Duffy à filosofia de Nietzsche: “Some new pieces of music

²²⁹ “More importantly in structural terms, the song is from *The Bohemian Girl*, opera to which Frank took Eveline, who, like Maria, took care of her brothers after her mother's death. Thus, the song reference is part of Joyce's intentional suggestion that in Ireland the Evelines of today become the Marias of tomorrow” (BOWEN, 1974, p.18).

encumbered the music-stand in the lower room and on his shelves stood two volumes by Nietzsche: *Thus Spake Zarathustra* and *The Gay Science*” (JOYCE, 1996, p.124-5). O que sugere a adesão do personagem às idéias de auto-controle e auto-superação contidas na teoria do *Übermensch* (superhomem) do filósofo. Esta foi a razão de ter terminado seu caso ilícito: um aparente assomo de retidão, mas, na verdade, um real descaso pelos sentimentos da companheira. Assim que toma conhecimento da morte da antiga amante, sua reação é de revolta, repulsa: “The whole narrative of her death revolted him and it revolted him to think that he had ever spoken to her of what he held sacred” (JOYCE, 1996, p.128). Joyce, porém, ironiza sua “respeitabilidade” e enfatiza sua solidão. A mesma sensibilidade que o fez apreciar Mozart e a trocar músicas com a amante o força finalmente a reconhecer sua culpa na morte (provável suicídio) da companheira, ação que parece mostrar que um apreciador genuíno de música não pode permanecer para sempre insensível. Evolui de reflexões como: “Not merely had she degraded herself; she had degraded him” (JOYCE, 1996, p.128) a outras bem diferentes: “One human being had seemed to love him and he had denied her life and happiness: he had sentenced her to ignominy, a death of shame” (JOYCE, 1996, p.130).

Joyce mostra também de forma irônica que nem todos os que foram expostos à música internalizaram a sensibilidade ou emotividade relativa a ela; alguns permanecem frios. Mrs. Kearney, em “A Mother”, teve uma formação musical:

She had been educated in a high-convent, where she had learned French and music. As she was naturally pale and unbending in manner she made few friends at school. When she came to the age of marriage she was sent out to many houses where her playing and ivory manners were much admired (JOYCE, 1996, p.153).

Isso contudo não evitou que ela tivesse um comportamento mercenário na negociação do pagamento dos concertos de piano da filha. É como se tivesse aprendido música por uma imposição da família, ou um costume de época, não se tratando de uma escolha pessoal dela, e a música nunca a tivesse realmente sensibilizado; percebe-se mais claramente esse aspecto considerando-se o adjetivo *ivory*, qualificando *manners*, que pontua a frieza do personagem.

Outro exemplo de ironia está em “The Dead”, na escolha da música que tia Julia resolveu cantar, *Arrayed for the Bridal*, que evoca uma bela jovem se preparando para o casamento e

para a felicidade, uma vez que a pobre senhora estava bem mais perto da morte que da vida, celebrada de maneira romântica pela canção, reforçando a noção que permeia todo o conto, de que os vivos estão mais mortos que os mortos, e vice-versa. Essa ironia é explicitada na passagem:

Poor Aunt Julia! She, too, would soon be a shade with the shade of Patrick Morkan and his horse. He had caught that haggard look upon her face for a moment when she was singing Arrayed for the Bridal (JOYCE, 1996, p.254).

A atmosfera de um conto frequentemente se instala por meio do clima musical que se faz sentir. Em “Araby”, o ambiente do mercado nas ruas de Dublin é retratado com mais realismo com a introdução da música como parte do *background* primordialmente sonoro, por meio de um vocabulário ligado à música :

We walked through the flaring streets, jostled by drunken men, and bargaining women, amid the curses of labourers, the shrill litanies of shop-boys who stood on guard by the barrels of pig’s cheeks, the nasal chanting of street-singers, who sang a come-all-you about O’Donovan Rossa, or a ballad about the troubles in our native land (JOYCE, 1996, p.31).

É interessante notar como as sensações auditivas são importantes nas descrições de Joyce. E mais uma vez a música é também um veículo político, pois a balada faz referência ao herói nacionalista O’Donovan Rossa.

Em “After the Race”, a corrida vertiginosa dos acontecimentos, que termina no luxo do iate do americano e no jogo de cartas alucinante, é toda pontuada pela música, que contribui para uma descrição vívida dos acontecimentos, como fica evidente nos trechos:

Decidedly Villona was in excellent spirits; he kept up a deep bass hum of melody for miles of the road (JOYCE, 1996, p.46).

They drove by the crowd, blended now into soft colours, to a music of merry bells (JOYCE, 1996, p.49).

There was to be supper, music, cards. Villona said with conviction: ‘It’s delightful’. There was a yacht piano in the cabin. Villona played a waltz for Farley and Rivière [...] (JOYCE, 1996, p.50).

Em “The Dead”, lembrando os tempos passados de Dublin, há uma evocação de sua qualidade musical, ainda superior à atual, dourando as lembranças:

He [Mr. Browne] told too of how the top gallery of the old Royal used to be packed night after night, of how one night an Italian tenor had sung five encores to Let me like a soldier fall, introducing a high C every time, and of how the gallery boys would sometimes in their enthusiasm unyoke the horses from the

carriage of some great prima donna and pull her themselves through the streets to her hotel (JOYCE, 1996, p.227).

Essa passagem mostra como uma grande emoção pode ser narrada por Joyce sem que ele se desvie de seu estilo contido. No mesmo conto ainda é a música que dá o tom de festividade à reunião:

All the guests stood up, glass in hand, and turning towards the three seated ladies, sang in unison, with Mr. Browne as leader:

‘For they are jolly gay fellows,
For they are jolly gay fellows,
For they are jolly gay fellows,
Which nobody can deny’ (JOYCE, 1996, p.234).

A festa musical atrai até os que passam na rua, apesar do frio:

The piano was playing a waltz tune and he would hear the skirts sweeping against the drawing-room door. People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music (JOYCE, 1996, p.227).

Por outro lado, o sentido de tristeza – e principalmente luto – é transmitido pela ausência de música, como em “The Sisters”, onde não há qualquer alusão musical, ou, explicitamente, em “Eveline”: “The organ-player had been ordered away and given sixpence” (JOYCE, 1996, p.41).

Há ainda toda a função simbólica da música nos contos de Joyce, mas esse não será abordado em detalhe por ser um aspecto reconhecido pela maioria dos críticos que trataram desse aspecto. Apenas a título de exemplo de como a música tem realmente o efeito de envolver os contos numa abrangente metáfora, vamos examinar no conto “Two Gallants” a passagem do tocador de harpa na rua:

Not far from the porch of the club a harpist stood in the roadway, playing to a little ring of listeners. He plucked at the wires heedlessly, glancing quickly from time to time at the aces of each new-comer and from time to time, wearily also, at the sky. His harp, too, heedless that her covering had fallen about her knees, seemed weary of the eyes of strangers and of her master’s hands. One hand played in the bass the melody of Silent, O Moyle, while the other hand careered in the treble after each group of notes. The notes of the air sounded deep and full (JOYCE, 1996, p.57-8).

A simbologia gira em torno da harpa, que representa a Irlanda. O desrespeito com que o músico toca (“*heedlessly*”) ecoa por todo o livro, mas principalmente nesse conto, na atitude dos jovens em relação à moça perseguida por Corley e, em última análise, em relação ao próprio amor. A personificação da harpa como uma mulher, provavelmente sugerida por uma figura de mulher esculpida nela, mostra um ser violentado, desnudo

diante de uma multidão indiferente, ela também “heedless”, como numa fuga, para não ter que suportar toda a dessacralização de seu corpo. O uso da harpa para conseguir dinheiro tem como contraponto as estratégias de Corley para conseguir algum dinheiro da doméstica que tenta conquistar.

A canção *Silent, O Moyle* fala de uma donzela contando suas tristezas à estrela da noite e revela o desejo de que, quando chegar o dia, a moça seja aquecida pela estrela do dia, a estrela da paz e do amor (BOWEN, 1974, p.15). Essa esperança, sugere o conto, vai se tornando cada vez mais improvável com a noção de que o dia não raiará tão cedo na Irlanda.

3.2.2 As concordâncias

Além das co-ocorrências mostradas na seção 3.2.1.4, as concordâncias podem também, se expandidas, fornecer o contexto em que uma palavra ocorre, permitindo a análise de aspectos como ironia, prosódia e determinação de denotações e conotações. A ferramenta *Concord* localiza todas as ocorrências da palavra selecionada pelo pesquisador e lista a(s) frase(s) em que ela aparece, à maneira que vimos com o caso de *accent*. Vamos demonstrar como é possível realizar diferentes pesquisas utilizando essa ferramenta, na análise do feminino em *Dubliners* e no estudo da palavra *friends*.

3.2.2.1 O feminino em *Dubliners*

Como a palavra *she* foi a de chaticidade mais negativa (-376,6), resolvemos partir dela para investigar o tratamento da mulher na obra *Dubliners*.

Na listagem das concordâncias de *she*, o programa WordSmith Tools (SCOTT, 1996) forneceu 713 ocorrências, e não as 695 que a *WordList* nos deu, isto é, houve um erro de precisão de 2,5% entre as duas informações. Quando isso acontece, o pesquisador deve observar as listas para verificar se há omissões na lista de menor número, ou se há repetições na lista mais extensa. Neste caso, verificamos que a lista de concordâncias foi a mais precisa. Nas 713 ocorrências de *she*, esse pronome foi quase sempre o sujeito da frase, com as exceções de:

N 229 : “*He was much older than she.*”

N 514: “*Then she would be married – she, Eveline.*”

Houve também dois casos de orações adjetivas, em que, apesar de o sujeito ser *who*, o verbo pode ser considerado como associado a *she*:

N76: “*It was **she** who had chosen the name of her sons for she was very sensible of the dignity of family life.*”

N300: “*On nights when he came in very late it was **she** who warmed up his dinner.*”

A análise sistêmica permite, no nível da frase, que se considere *it was she* em posição de tema, sugerindo a importância da palavra *she*.

No estudo das concordâncias, encontramos uma impressionante maioria de ocorrências de verbos na voz ativa, num total de 684 ocorrências. Apenas 27 ocorrências em todo o *corpus* apresentam *she* como sujeito da passiva: (*be...*) *caught, dead, educated, fooled, gone, introduced, laid, led, let, made, married, paid, perished, put, repaid, resurrected, said* (2 vezes), *sent* (2 vezes), *settled, tempted, thrown, told* (2 vezes), *treated, watched*.

Desses casos, oito verbos não indicam realmente uma submissão: *dead, gone (=was dead), introduced, married, tempted, paid, repaid, said* e *watched*. Apenas *married* e *tempted* refletem processos em que houve participação volitiva da mulher. O primeiro representa uma ação recíproca, pois naturalmente *she was married to...* tem seu correspondente em *he was married to...* E *she was tempted* não evoca submissão; antes sugere uma idéia ou atitude nova. Nenhum dos outros oito verbos solicita da mulher qualquer reação, seja de aceitação ou repúdio. No caso de *fooled* e *treated*, a negativa anula a idéia de submissão: “*But she would see that her daughter got her rights: she wouldn't be fooled.*” / “*She would not be treated as her mother had been.*” Quanto a *perished*, o contexto é de uma hipérbole, que nada tem de submissão da pessoa a que *she* se refere (no caso Gretta, em “*The Dead*”): “*Both of them kissed Gabriel's wife, said she must be perished alive, and asked was Gabriel with her.*” Os outros verbos também poderão ser indicadores de submissão ou não dependendo do contexto, razão pela qual voltamos às concordâncias para analisá-los:

<i>laid</i>	<i>Not long before, when she had been laid up for a day, he had read her out a ghost story and made toast for her at the fire.</i>
<i>let</i>	<i>"But as for Gretta there," said Gabriel, "she'd walk home in the snow if she were let."</i>
<i>made</i>	<i>She had been made awkward by her not wishing to receive the news in too cavalier a fashion ...</i>
<i>put</i>	<i>Her faith was bounded by her kitchen, but, if she was put to it, she could believe also in the banshee and in the Holy Ghost.</i>
<i>sent</i>	<i>When she came to the age of marriage she was sent out to many houses, where her playing and ivory manners were much admired. She was always sent for when the women quarrelled over their tubs and always succeeded in making peace.</i>
<i>settled</i>	<i>At last she was settled comfortably and Freddy Malins invited Mr. Browne into the cab.</i>
<i>thrown</i>	<i>"I often told Julia," said Aunt Kate emphatically, "that she was simply thrown away in that choir. "</i>
<i>watched</i>	<i>Polly knew that she was being watched, but still her mother's persistent silence could not be misunderstood.</i>
Quadro 3.3: Verbos na passiva com sujeito <i>she</i>	

Notamos que os verbos na tabela acima indicam algum tipo de sujeição, com a exceção da segunda das co-ocorrências de *sent* e o caso de *settled*. Ficam assim, apenas 10 casos (1,46% do total de verbos com sujeito *she*) em todo *Dubliners* tendo *she* como sujeito da voz passiva, com sentido realmente de sofrer a ação, em vez de agir. É interessante ainda lembrar que a voz passiva coloca o objeto da ativa, nesse caso *she*, em destaque, na posição de sujeito, ou seja, de tema.

Nosso trabalho de análise para observar as co-ocorrências de *she* concentrou-se no estudo dos predicados verbais, na voz ativa. Desconsideramos os verbos de ligação, uma vez que a carga semântica das orações que eles compõem está no predicativo. A análise das co-ocorrências com um sujeito feminino nesse caso seria um exame dos adjetivos ou substantivos que surgiriam. Mas, considerando-se a escritura sutil de Joyce, sabemos que a adjetivação seria um modo direto demais de definir os personagens femininos. Logo, acreditamos ser mais provável obtermos informações sobre o tratamento joyceano da mulher observando os verbos que co-ocorrem com sujeitos femininos.

É conveniente para o nosso estudo uma classificação semântica dos verbos que facilite a análise das co-ocorrências com *she*. Assim, vamos dividi-los em **volitivos**, quando descrevem uma ação deliberada, **intelectivos**, isto é, quando se referem a processos mentais ou operações de raciocínio, e **afetivos**, quando exprimem emoções e sentimentos.

Com a ferramenta *Concord* obtivemos todas as ocorrências de *she*, e selecionamos aquelas, quase todas, em que *she* era sujeito. Constatamos que a grande maioria dos verbos co-ocorrentes com *she* eram **volitivos**. Fazendo uso da classificação proposta no ***Roget's International Thesaurus*** (CHAPMAN, 1992), subdividimos esses verbos nas categorias ali definidas para facilitar o seu estudo. São os seguintes os resultados:

- **O corpo e seus sentidos** (“*The body and the senses*”): *break (out in laughter) – call (out = shout)²³⁰ – change (= put on) – eat – feel (= sense) – give (a sigh) – glance – have (a drink) – hear – lift (an eyebrow) – listen – look – notice (= see) – regard (= look) – rest – run (down the stairs) – see – set (one’s face = look) – silence – sleep – take (off) – take (a stout = drink) – undress – watch – wear*. Total: 25 verbos distintos.
- **Lugar e mudança de lugar** (“*Place and change of place*”): *bring (= fetch) – brush (against) – come – draw (off) – enter – get (away) – give (the lead) – go – hurry – lay – lean – live – meet – move – mount (the stairs) – overstay – pass (through) – precede – push – put (= place) – raise – reach – reappear – remain – run (away) – see (= attend) – send – set (on the table) – set (= direct)²³¹ – set (up) – shepherd (= drive) – signal – sip – sit – slip (= introduce) – stand – stop (= come to a halt) – take (home) – walk*. Total: 37 verbos distintos.
- **Seres vivos** (“*Living things*”): *cease (to exist) – put (an end to herself)*. Total: 2 verbos distintos.
- **Comportamento e vontade** (“*Behaviour and will*”): *adorn – agree (= assent) – allow (= permit) – arrange (= plan) – attack – begin (to...) – break (loose) – call (down) – catch – celebrate – choose – cock (him up = spoil) – commune (with the past) – consent – continue – deal (with) – decline (= refuse) – dip – disturb (= alter) – do – do (without) – draw (= lure) – dry – elbow (= thrust) – escape (= free) – excuse – fill (out) – fling (= throw) – forget – get (= receive) – get (= become) – get (in the family way) – give (= provide) – give (lessons) – give (out = reveal) – grip – have (= possess) – have to – help (= aid) – help (= prevent) – hold – keep (= continue) – light (a candle) – make (= cause) – miss (= leave undone) – nod – nurse – open – pause – pawn – press (= squeeze) – put (back) – put (in a good word) – put (herself to an expense) – receive – release – reserve –*

²³⁰ Sempre que o sentido do verbo não for óbvio, será dada a acepção entre parênteses, ou a expressão em que o verbo aparece.

²³¹ Alguns verbos aparecerão mais de uma vez, ou em mais de uma classificação, se forem usados com sentidos diferentes.

seek (= *pursue*) – *send* (= *communicate*) – *show* (= *disclose*) – *spare* (*no trouble*) – *strive* – *swing* – *take* – *thread* (*her way*) – *throw* – *toss* – *turn* – *try* – *use to* – *wait* – *warm* – *win* – *withdraw* (= *abandon*). Total: 65 verbos distintos.

- **Linguagem** (“*Language*”): *address* (= *speak to*) – *allude* – *answer* – *beckon* – *break* (*silence*) – *break* (*off* = *interrupt*) – *buttonhole* (= *address*) – *call* – *disturb* (*the silence*) – *give* (*answers / directions*) – *mention* – *repeat* – *say* (= *utter*) – *speak* (= *communicate*) – *suggest* (= *propose*) – *talk* – *tell* (= *inform*) – *press* (= *urge*) – *urge* – *use* (*phrases*). Total: 19 verbos distintos.
- **Sociedade e instituições** (“*Human society and institutions*”): *marry*.
- **Valores e ideais** (“*Values and ideals*”): *pray*.
- **Artes** (“*Arts*”): *dance* – *play* (= *perform*) – *sing* – *tap*. Total: 4 verbos distintos..
- **Ocupações e ofícios** (“*Occupation and crafts*”): *buy* – *deal* (= *bargain*) – *work*. Total: 3 verbos distintos..

Os verbos da primeira categoria mostram mulheres em controle de seu corpo e de seus sentidos; os que se referem a mudanças de lugar têm uma importância temática para nós, porque mostram que a mulher não é particularmente “paralisada”, num texto em que a paralisia é um tema central. Os verbos que indicam “comportamento e vontade”, significativamente em maior número, ressaltam atitudes de independência e deliberação, assim como os referentes à “linguagem”. Estes ainda atestam a capacidade de a mulher se fazer ouvir e entender. A existência de um só verbo sob a classificação “valores e ideais”, o verbo *pray*, parece sugerir um comportamento realista da mulher em *Dubliners* e remete ao espírito religioso da maioria dos irlandeses, como vistos por Joyce. Os verbos listados sob “artes” referem-se à música, fato cuja importância será comentada no final deste capítulo. Em “ocupações e ofícios”, vemos novamente a mulher em ações que demonstram autonomia e controle.

De todos os verbos volitivos com sujeito *she*, uma minoria sugere dependência ou uma posição de submissão da mulher. Voltamos então às concordâncias para examinar esses casos:

- **O corpo e seus sentidos** (“*The body and the senses*”): *weaken*.

“*But she never weakened in her religion and was a good wife to him.*” (“A Mother”)

Nota-se de imediato que o verbo não sugere fraqueza da mulher, mas uma postura diante da religião. Além disso, há também o fato de a palavra ter sido usada na forma negativa, revertendo o sentido de fraqueza.

- **Lugar e mudança de lugar** (“*Place and change of place*”): *bend*.

“*It sounded so genuine that a little colour struggled into Aunt Julia’s face as she **bent** to replace in the music-stand the old leather-bound song book that had her initials on the cover.*” (“*The Dead*”)

O verbo não se refere a uma postura de submissão, mas a uma inclinação física. Há ainda a sugestão de que a senhora ao mesmo tempo estava se inclinando como para agradecer as palmas e elogios depois de sua apresentação musical. Não há nada de submisso em tal atitude.

- **Comportamento e vontade** (“*Behaviour and will*”): *dust – iron – nurse – sink (low) – start (= leap)*.

“*She looked round the room, reviewing all its familiar objects which she **dusted** once a week for so many years, wondering where on earth all the dust came from.*” (“*Eveline*”)

Essa é uma cena de despedida: Eveline está planejando partir com seu marinheiro. O modo como se refere, numa manifestação de monólogo interior, aos objetos familiares que espanava sempre, sugere uma relação afetiva, quando o medo do desconhecido está prestes a tomar conta dela. Vemos uma moça, tomada de melancolia, dividida entre a perspectiva de uma vida mais plena e o medo, ou a incapacidade de escapar, questão temática recorrente em todo *Dubliners*. Não se tem uma idéia de subserviência na ação de espanar; a cena convida o leitor a uma reflexão de como as mais simples ações podem se carregar de significado simbólico.

“*She declined it, saying she **was ironing** downstairs, and after having exchanged a nod with Mr. Cunningham behind Mr. Power’s back, prepared to leave the room.*” (“*Grace*”)

O fato de estar passando roupa deu a Mrs. Kernan, na verdade, um pretexto para sair do quarto, para que Mr. Cunningham desse seguimento ao plano de levar Mr. Kernan à igreja – plano do qual Mrs. Kernan tinha ciência. A circunstância de Mrs. Kernan saber mais da situação que o marido coloca-a, de certo modo, numa posição de superioridade, na perspectiva do leitor, contrariando a expectativa de uma descrição estereotipada da mulher debruçada sobre o ferro de engomar.

“*She **had nursed** him and Alphy too; and Joe used to say: ‘Mamma is mamma but Maria is my proper mother’.*” (“*Clay*”)

Esse é o único caso em que se vê uma subserviência da mulher entre os homens. Por não ficar clara no texto de Joyce, os críticos se dividem em relação à identidade de Maria em “*Clay*”, alguns, por exemplo Henke (1990, p.33) considerando-a como irmã de Alphy e Joe

e outros, como Magalaner e Kain (1956, p.85) achando que ela era uma babá, talvez criada na casa desde pequena; outros ainda preferem não se pronunciar a respeito. A frase acima traz também ao leitor ecos da Virgem Maria, a virgem-mãe de todos os homens, sugerindo submissão, representada pela frase *Ecce ancilla domini*, onde Maria se submete à vontade divina, reconhecendo-se como “serva do Senhor”. A aparente incongruência de um verbo com o sentido de *take charge* representar submissão coloca em relevo a dicotomia da situação de uma babá, que tem autoridade sobre as crianças, mas deve obediência aos patrões.

“*But that she could have sunk so low!*” (“A Painful Case”)

Esse comentário de Mr. Duffy revela muito mais a sua visão estreita e preconceituosa do que uma atitude negativa de Mrs. Sinico. Ele próprio chega finalmente à admissão de sua visão mesquinha e burguesa, quando percebe que está só e compreende a importância daquele relacionamento em sua vida quando já é tarde demais. A utilização desse verbo forte é importante para reforçar o contraste entre a atitude inicial de Mr. Duffy e a epifania por que passa no final do conto. Não consideramos que exista nenhuma sugestão de degradação no retrato de Mrs. Sinico, pois o leitor consegue ver claramente, “por cima do ombro do personagem”, o que na verdade se passou.

“*She started to her feet and ran to the banister.*” (“The Boarding House”)

Nesse caso, Polly está simplesmente atendendo o chamado da mãe, para juntas consumarem o “aprisionamento” de Mr. Doran, como marido da moça.

- **Linguagem** (“*Language*”): *stutter*

“*Her voice had a catch in it like her son’s and she stuttered slightly.*” (“The Dead”)

A gagueira da velha senhora era, evidentemente, uma característica física, e não resultado de apreensão, insegurança ou medo. Não se pode depreender qualquer idéia de sujeição associada ao verbo *stutter* nesse caso.

Logo, dos verbos **volitivos**, no total de 165 verbos distintos, apenas um, *nurse*, deu a idéia de servilismo ou subserviência. Temos, portanto, que 99,4% dos verbos volitivos que ocorrem com *she* como sujeito não apontam para ações que coloquem a mulher numa posição de subserviência ou opressão.

Examinemos agora os verbos **intelectivos**. A categoria do *Roget's* que corresponde às operações mentais é “A mente e as idéias” (“*The mind and ideas*”) e os verbos dessa categoria que co-ocorrem com *she* como sujeito são:

ask (= *inquire*) – *believe* (= *suppose / have faith in*) – *compare* – *count* (= *number*) – *decide* – *divine* (= *predict*) – *dream* (= *imagine*) – *find* (= *consider*) – *find* (*out a secret*) – *fool* (= *trifle*) – *give* (*credit*) – *judge* – *know* (= *be informed*) – *muse* – *notice* (= *detect*) – *reflect* (= *consider*) – *remember* – *see* (= *perceive*) – *suspect* – *think* – *wonder*. Total: 21 verbos diferentes.

Nessa categoria encontramos também alguns poucos verbos que poderiam indicar subserviência ou depreciação da mulher, o que nos levou a estudar-lhes as concordâncias: *appeal* – *mistake*.

“*Then she **appealed** to Miss Healy*” (“A Mother”)

“*She **appealed** to the second tenor who said he thought she had been well treated.*” (“A Mother”)

Essas duas frases se referem à argumentação de Mrs. Kearney sobre o pagamento à filha pelos concertos que haviam sido organizados. Ela apelava para obter o apoio de pessoas que poderiam influenciar os organizadores dos concertos, mas em nenhum momento teve um atitude submissa, muito pelo contrário, como o desenrolar da história deixa evidente.

“*At first she wondered had she **mistaken** the hour.*” (“A Mother”)

O leitor sabe que Mrs. Kearney não se enganou, e o discurso indireto livre mostra que ela está pensando, na verdade, não que ela tenha se enganado, mas que, pelo descaso da organização, até parecia que ainda não tinha chegado a hora. Há todo um componente irônico aí, que remete o leitor não à incompetência da senhora, mas à sua indignação.

Concluimos, então, que, dentre todos os 23 verbos **intelectivos** usados por Joyce com *she* como sujeito, nenhum apresentou uma conotação de subserviência.

Quanto aos verbos **afetivos**, que na classificação do *Roget's* seriam os de “Sentimentos” (“*Feelings*”), encontramos os seguintes, tendo como sujeito *she*:

accept (= *condone*) – *do* (= *be satisfactory*) – *feel* – *hate* – *prefer* (= *desire*) – *appreciate* (= *enjoy*) – *enjoy* – *hope* – *laugh* – *like* (= *love*) – *love* – *thank* – *tremble* – *respect* – *smile* – *want* – *wish*. Total: 17 verbos.

Os verbos **afetivos** que sugeriram algum tipo de dominação ou angústia da mulher foram: *cry* (= *yelp*) – *cry* (= *weep*) – *degrade*. Observemos as concordâncias. Com o verbo *cry*, no sentido de “gritar”, temos:

“*Close on her heels came Aunt Kate, **crying**: ‘Two gentlemen and three ladies, Mary Jane!’*” (“The Dead”)

“‘*Where is Gabriel?’ she **cried**.*” (“The Dead”)

“‘*O, what a pity!’ she **cried**.*” (“The Dead”)

“‘*O, do go, Gabriel,*’ *she **cried**.*” (“The Dead”)

“‘*I won’t hear of it,*’ *she **cried**.*” (“The Dead”)

Todas essas frases falam da excitação da festa, que é o cenário do conto “The Dead”. Não há nenhuma implicação de dominação, ou mesmo de qualquer tristeza ou angústia.

“‘*What is it? What is it?’ she **cried**.*” (“A Little Cloud”)

“‘*What have you done to him?’ she **cried**, glazing into his face.*” (“A Little Cloud”)

As frases acima mostram uma mãe indignada com um pai que não consegue cuidar do filho por alguns momentos. Não há nada de submisso nessas expressões, pelo contrário, vemos uma mãe indignada, defendendo seu filho.

No sentido de “chorar”, temos três casos:

“*She **cried** and threw her arms round his neck, saying:*” (“The Boarding House”)

Aqui, a moça quer emocionar o rapaz que tenta conquistar. Embora não fique claro o nível de envolvimento de Polly Mooney nos planos da mãe, o leitor sabe que a moça não é inocente e essa reação é, pelo menos, uma versão “exagerada” de seus sentimentos, provavelmente uma manipulação deliberada de Polly. Logo, não se pode considerar esse choro como uma expressão de verdadeira angústia.

“*She would not **cry** many tears at leaving the Stores.*” (“Eveline”)

A ironia está evidente para quem sabe que Eveline não sentia prazer algum em seu trabalho, onde a dona a espezinhava constantemente. Logo, também aqui não há nenhuma expressão real de tristeza, ainda mais pelo fato de a frase estar na forma negativa.

“*At the thought of the failure of her little surprise and of the two and fourpence she had thrown away for nothing she nearly **cried** outright.*” (“Clay”)

Novamente, encontramos Maria, agora extremamente triste. Perdeu o bolo que comprara, provavelmente esqueceu-o no bonde, e agora não tinha nem bolo, nem dinheiro. Esta, sim,

é uma situação deprimente, em que a mulher é vista como frágil e impotente diante do mundo.

Vejam agora as co-ocorrências de *degrade* com *she* em posição de sujeito:

" *Not merely had she **degraded** herself; she had **degraded** him.*" ("A Painful Case")

Há uma ironia de situação nessa frase porque, ao final da leitura do conto, o leitor fica com a impressão de que o amor dela, sim, foi degradado e desprezado por Mr. Duffy. Mrs. Sinico, ao contrário, adquire uma dignidade trágica, ao procurar o amor e a felicidade, desafiando as leis de uma sociedade preconceituosa. Não se tem por isso uma imagem de Mrs. Sinico como uma pessoa que tenha degradado outra, ou a si mesma, como poderia sugerir o reflexivo, apenas por amar. Assim, no total de 14 verbos afetivos, apenas um retratou a mulher como um ser dependente, vulnerável e deprimido diante de um mundo antagonista.

Num balanço geral, de todos os verbos distintos que ocorreram com *she*, como sujeito, temos que, dos 207 verbos diferentes utilizados, tendo *she* como sujeito, apenas dois (*nurse* e *cry*) tiveram conotação de subserviência ou opressão, o que corresponde a 0,97% dos verbos.

É preciso deixar claro que, apesar de ser muito útil, a categoria proposta no *Roget's*, em alguns poucos momentos, teve de ser modificada devido a diferenças relativas às acepções apresentadas nessa obra e o verbo como colocado no texto, por exemplo, *cease*, co-ocorrendo com *to exist*, se enquadra mais na categoria "seres vivos", e *wait*, classificado como "a mente e as idéias", um verbo intelectual, parece-nos mais ser um volitivo. Em outros casos, Joyce dá um sentido especial a um verbo, como *overstay*, que para ele significa "permanecer por um tempo longo demais", e *precede*, no sentido de "entrar na frente", que são classificados no *Roget's* como verbos intelectivos. Há alguns outros casos semelhantes, em que tivemos que rever as classificações, mas as alterações não chegaram a 10% do total das classificações.

Um exame da *WordList* de *Dubliners* nos mostrou que o sujeito feminino mais freqüente depois de *she* foi *aunt*. Das 127 ocorrências de *aunt*, houve 95 como sujeito. Percorrendo os mesmos passos para verificar os verbos co-ocorrentes com *aunt* como sujeito, encontramos, com verbos **volitivos**:

- **O corpo e seus sentidos** (“*The body and the senses*”): *double (herself) – frown – gaze – shake (hands) – shrug – wrinkle*. Total: 6 verbos diferentes.
- **Lugar e mudança de lugar** (“*Place and change of place*”): *bring – come – draw (aside) – go (in) – lean – sit – stand – take (me to visit) – wander*. Total: 8 verbos diferentes.
- **Comportamento e vontade** (“*Behaviour and will*”): *give – go (marketing) – ladle – make (use) – open – straighten – turn – use (to) – wait – work*. Total: 10 verbos diferentes.
- **Linguagem** (“*Language*”): *ask – continue (to speak) – help (the discussion) – murmur – repeat – say – want (to know = ask)*. Total: 7 verbos diferentes.

Um estudo das concordâncias nos mostrou que nenhum dos sentidos dos verbos levantados sugere uma situação de subserviência ou opressão da mulher.

Examinemos agora os verbos **intelectivos**. Só houve um verbo da categoria “A mente e as idéias” tendo *aunt* como sujeito: *understand*, empregado na forma negativa, o que nos fez considerar conveniente a pesquisa do contexto:

“*Aunt Julia vainly asked each of her neighbours in turn to tell her what Gabriel had said.*

‘He says we are the Three Graces, Aunt Julia,’ said Mary Jane.

Aunt Julia did not understand but she looked up, smiling, at Gabriel, who continued in the same vein: [...]” (“*The Dead*”)

O trecho acima mostra claramente que *understand* se refere aqui a um problema de audição, e não a uma falta de compreensão, que poderia remeter a uma possível deficiência intelectual.

Os verbos **afetivos**, da categoria “sentimentos”, que tiveram *aunt* como sujeito, foram: *hope – laugh – smile*. São três verbos isentos de sugestão de opressão ou depreciação da mulher. Também encontramos o verbo *cry* com *aunt* como sujeito da reduzida:

“*Close on her heels came Aunt Kate, crying: ‘Two gentlemen and three ladies, Mary Jane!’*” (“*The Dead*”)

Novamente, temos a situação da festa descrita em “*The Dead*”, com o verbo *cry* indicando excitação e alegria, sem nenhuma implicação de tristeza ou sujeição.

Desse estudo, podemos concluir que nenhum dos 36 verbos diferentes usados com *aunt* na posição de sujeito sugeriu opressão ou subserviência por parte da mulher.

Apenas mais uma demonstração bastará para confirmar que os verbos utilizados com sujeitos femininos seguem o mesmo padrão para todos os outros: o estudo agora da palavra *woman*, que ocorreu 41 vezes, sendo 29 vezes como sujeito:

Verbos **volitivos**:

- **O corpo e seus sentidos** (“*The body and the senses*”): *began (to beckon)*.
- **Lugar e mudança de lugar** (“*Place and change of place*”): *come – enter – return – stand – take (quick short steps) – walk*.
- **Linguagem** (“*Language*”): *say*.

Não houve co-ocorrência de verbos **intelectivos** com *woman* como sujeito.

Verbos **afetivos**:

- **Sentimentos** (“*Feelings*”): *hope*.

Novamente, a mesma conclusão pode ser tirada quando se trata do sujeito *woman*: nenhum verbo sugeriu uma posição de submissão da mulher.

Logo, podemos afirmar que, ao contrário do que é sugerido por críticos como Karen Lawrence (1994), que observou nas mulheres de *Dubliners* uma posição de opressão, pior que a dos homens, já percebidos como oprimidos, vemos na obra de Joyce mulheres que têm voz, agem deliberadamente e são capazes de expressar sentimentos. E é importante observar aqui que todos os outros sujeitos femininos, além de *she*, cujas análises foram feitas, embora não apresentadas aqui, salvo por alguns exemplos, vieram a corroborar, e até acentuar, a tendência de os sujeitos femininos serem usados com verbos fortes, de ações deliberadas e independentes, o que confirma nossa hipótese acerca dos verbos usados por Joyce com figuras femininas. Isto é, as figuras femininas, quando presentes, são associadas a verbos fortes, de ações independentes e deliberadas, o que l vem a refutar a posição de autores como Baccolini (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.48-149), que afirma que as personagens femininas joyceanas são “incapazes de atingir uma compreensão de si mesmas e atingir o *status* de *sujeito* de suas próprias vidas”²³².

Esta pesquisa é um exemplo de como a Lingüística de Corpus fornece novos métodos para pesquisar questões literárias. O levantamento das ocorrências teria sido uma tarefa quase impossível e não teríamos uma visão de conjunto, como a proporcionada pelo

²³² “... incapable of reaching an understanding about themselves and attaining the status of *subjects* of their own lives” (BOSINELLI; MOSHER Jr., 1998, p.147).

concordanciador do programa usado. Essa visão foi essencial para a análise das prosódias e dos campos semânticos dos verbos co-ocorrentes com os sujeitos estudados. No caso das listagens de concordâncias, todas as concordâncias aparecem automaticamente, com o contexto necessário para o tipo de análise que se desejar.

Como foi mencionado, a hipótese formulada acerca do fato de que a rara ocorrência do pronome *she* não foi particularmente notada pelos críticos, nem os feministas, seria de que nas vezes em que o pronome ocorresse, os verbos indicassem ações fortes e independentes das mulheres e não apontassem para comportamentos submissos. Não teríamos como definir o comportamento das mulheres em *Dubliners* se não dispuséssemos da possibilidade de um tratamento objetivo que cobrisse todos os casos e nos fornecesse estatísticas precisas sobre os sujeitos femininos e os verbo co-ocorrentes.

A associação aos métodos usuais de análise textual se mostra aqui essencial e traz muitos benefícios à interpretação do texto literário.

3.2.2.2 A palavra *friends*

Uma palavra que não pertence aos grupos semânticos definidos, mas que nos chamou a atenção por sua alta chavicidade (53,8) foi *friends*. Essa chavicidade mostra que é uma palavra significativa para Joyce e isso nos despertou a curiosidade sobre seus contextos. Com o auxílio da ferramenta *Concord* levantamos as concordâncias de *friends*, num total de 50, e analisamos suas conotações. Encontramos 22 casos de prosódia positiva, correspondendo a 44% das concordâncias de *friends*. Alguns exemplos são:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
The Sisters	The youngster and he were great friends .
The Boarding House	When he met his friends he had always a good one to tell them and he was always sure to be on to a good thing – that is to say, a likely horse or a likely artiste.
A Little Cloud	Some things he could not vouch for (his friends had told him), but of others he had had personal experience.
Counterparts	He was so angry that he lost count of the conversation of his friends .
Clay	They were always falling out now but when they were boys together they used to be the best of friends : but such was life.
A Mother	Kathleen and her sister sent Irish picture postcards to their friends and these friends sent back other Irish picture postcards.
Grace	Mr. Kernan waited to see whether he would be taken into his friend 's confidence.
The Dead	We are met here as friends , in the spirit of good-fellowship, as colleagues, also to a certain extent, in the true spirit of camaraderie, and as guests of – what shall I call them? – the Three Graces of the Dublin musical world.
Quadro 3.4: Concordâncias com <i>friends</i> – prosódia positiva	

Em nossa análise pudemos notar que no conto “*Grace*”, em que o uso de *friends* com prosódia positiva é de longe o mais freqüente (8 ocorrências), a alusão aos amigos está intimamente ligada a um sentimento de solidariedade a Mr. Kernan, que apresenta um problema de alcoolismo. É uma indicação da posição ambígua de Joyce em relação ao consumo excessivo de álcool dos irlandeses, pois o fato remete ao mesmo tempo à idéia de comemoração e hospitalidade e às humilhações e degradação do álcool quando os limites de consumo são extrapolados.

Observando as concordâncias acima, encontramos, em “*The Dead*”, um sentido de *friends* que vai além da solidariedade, num espírito de união e fraternidade, embora não necessariamente de felicidade. Nos outros contos, ficamos com a impressão de uma amizade casual, não muito profunda.

Há três casos (6% das ocorrências) em que, apesar de a prosódia de *friends* ser positiva, as frases, por conterem elementos que indicam ausência total ou parcial, apontam para a falta de amizade:

Subcorpus (CONTO)	Concordâncias
A Painful Case	He had neither companions nor friends , church nor creed.
A Mother	As she was naturally pale and unbending in manner she made few friends at school.
The Sisters	“Ah, there’s no friends like the old friends ,” she said, “when all is said and done, no friends that a body can trust.”
Quadro 3.5: Concordâncias com <i>friends</i> – sentido negativo	

Quatorze vezes (28%) *friends* foi usada com ironia. Comentaremos agora esse uso irônico. Em “*After the Race*” Jimmy chama de “amigos” aqueles que precisa impressionar para garantir seu prestígio:

Subcorpus (CONTO)	Concordâncias
After the Race	He had been seen by many of his friends that day in the company of these Continentals.
Quadro 3.6: Concordância de <i>friends</i> – uso irônico	

Observe-se o quadro:

Subcorpus (CONTO)	Concordâncias
Two Gallants	1. Most people considered Lenehan a leech but, in spite of this reputation, his adroitness and eloquence had always prevented his friends from forming any general policy against him.
	2. His friends asked him had he seen Corley and what was the latest.
	3. At the corner of George’s Street he met two friends of his and stopped to converse with them.
	4. He knew what those friends were worth: he knew the girls too.
	5. He left his friends at a quarter to ten and went up George’s Street.
Quadro 3.7: Concordâncias com <i>friends</i> – ironia em “Two Gallants”	

Em “*Two Gallants*” encontramos cinco vezes *friends* com sentido irônico, percebido em contexto. O conto mostra claramente a degradação do conceito *friends*, assim como a de outros conceitos básicos, como o respeito humano, o nacionalismo e o orgulho de ser irlandês. Assim, embora o pequeno contexto acima não mostre claramente, em alguns casos, a conotação irônica, ela está presente pela própria atmosfera do conto. As linhas 1 e

4 acima mostram o tipo de amigos que Lenehan tem: *leeches* ou não-confiáveis, e as outras concordâncias são irônicas por se referirem a esse tipo de amigos.

Em “The Boarding House”, Mr. Doran imagina seus “amigos” fazendo pouco dele:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
The Boarding House	He could imagine his friends talking of the affair and laughing.
Quadro 3.8: Concordância de <i>friends</i> – prosódia negativa em “The Boarding House”	

A relação entre Chandler e Gallaher, em “A Little Cloud”, se evidencia como irônica pelo contexto do conto. Assim, embora a frase onde aparece a concordância com *friends* não tenha em si uma conotação irônica, os “amigos” a que se refere o texto não são amigos reais. Aqui é necessário um contexto maior para se perceber que a relação entre Chandler e Gallaher é de confronto, envolvendo inveja e despeito por parte de Chandler, face à superioridade e ao desrespeito de Gallaher:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
A Little Cloud	The two friends lit their cigars and puffed at them in silence until their drinks were served.
Quadro 3.9: Concordância com <i>friends</i> – “A Little Cloud”	

Companheiros de bebida, que se encontram exclusivamente nos bares, são chamados ironicamente de “amigos” em “Counterparts”:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
Counterparts	The dark damp night was coming and he longed to spend it in the bars, drinking with his friends amid the glare of gas and the clatter of glasses.
Quadro 3.10: Concordância com <i>friends</i> – “Counterparts”	

Em “A Mother” Holohan é ridicularizado pelos “amigos” e a própria Mrs. Kearney também o foi, quando demorou para se casar:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
A Mother	He had a game leg and for this his friends called him Hoppy Holohan.
	However, when she drew near the limit and her friends began to loosen their tongues about her, she silenced them by marrying Mr. Kearney, who was a bootmaker on Ormond Quay.
Quadro 3.11: Concordâncias com <i>friends</i> – “A Mother”	

Os “amigos” de farra de Mr. Kernan, em “*Grace*”, ajudaram-no a gastar o dinheiro e depois fugiram quando a situação tornou-se desagradável. Note-se o uso irônico de *Nice*:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
Grace	They're all right so long as he has money in his pocket to keep him out from his wife and family. Nice friends!
	The manager asked repeatedly did no one know who the injured man was or where had his friends gone.
Quadro 3.12: Concordâncias com <i>friends</i> – “Grace”	

Em “*The Dead*”, a ironia da passagem só fica clara num contexto maior, pois diz respeito à atitude preconceituosa de Miss Ivors, em relação à posição, segundo ela, pró-britânica de Gabriel, o que indica uma ausência de amizade real. Gabriel é julgado por suas atitudes políticas e não o seu valor pessoal, que seria a medida natural entre verdadeiros amigos:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
The Dead	But they were friends of many years' standing and their careers had been parallel, first at the University and then as teachers: he could not risk a grandiose phrase with her.
Quadro 3.13: Concordâncias com <i>friends</i> – “The Dead”	

O uso irônico de *friends* é representativo, visto que constitui 28% de suas concordâncias.

Em 6 ocorrências (12% do total), a palavra *friends* aparece indicando claramente um distanciamento tão grande que ela poderia na verdade ser substituída por conhecidos (*acquaintances*). Aqui estão alguns exemplos:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
After the Race	Their sympathy, however, was for the blue cars – the cars of their friends , the French.
A Mother	They were all friends of the Kearneys – musical friends or nationalist friends , and, when they had played every little counter of gossip, they shook hands with one another all together, laughing at the crossing of so many hands, and said good-bye to one another in Irish.
Quadro 3.14: Concordância com <i>friends</i> como ‘conhecidos’	

Poucos casos (5, isto é, 10%) ainda apresentaram *friends* como uma palavra sem referente real, quer por fazer parte ou de um ditado pronunciado automaticamente, de um poema, ou de uma pregação religiosa:

<i>Subcorpus</i> (CONTO)	Concordâncias
The Sisters	"Ah, there's no friends like the old friends," she said, "when all is said and done, no friends that a body can trust."
Grace	Wherefore make unto yourselves friends out of the mammon of iniquity so that when you die they may receive you into everlasting dwellings.
Ivy Day...	Betrayed him to the rabble-rout Of fawning priests – no friends of his. May everlasting shame consume
Quadro 3.15: Concordâncias com <i>friends</i> com uso diferenciado	

Embora a palavra *friend* não tenha sido apontada como palavra-chave, consideramos interessante o exame de suas concordâncias. A *WordList* nos mostra que no *Corpus* de Estudo *friend* ocorre 40 vezes. Foram encontradas 16 ocorrências de *friend* com prosódia positiva, correspondendo a 40% de todas as ocorrências.

Quando observamos em particular o conto “*A Little Cloud*”, é interessante notar que as concordâncias de *friend* com prosódia positiva correspondem todas ao tempo antes de Gallaher sair da Irlanda. Depois dessa data, um Gallaher diferente retornou e a amizade entre ele e Chandler se modificou, como já foi comentado. Por outro lado, os contos “*A Little Cloud*” e “*Two Gallants*” carregam a maioria das conotações irônicas de *friend*.

Verificamos 21 ocorrências com conotações irônicas, isto é, 52,5% do total, bem mais do que a ocorrência de conotações irônicas de *friends* (28%).

Em três momentos (7,5%) *friend* foi usado com um distanciamento que sugere mais um relacionamento de conhecidos do que propriamente de amigos.

Será interessante verificar se as conotações de *friends* e *friend* são mantidas nas traduções, o que será feito no Capítulo VI.

Procedendo a esse estudo das conotações das palavras *friends* e *friend*, observamos que a prosódia natural, no caso positiva – visto se tratarem de duas palavras intrinsecamente positivas – ocorreu em (coincidentemente) 40% dos casos para ambas as palavras, o que é surpreendente. A alta ocorrência do uso irônico é também um dado relevante para se avaliar a importância dessas palavras para Joyce.

3.2.3 O que as palavras-chave negativas revelam

A nosso ver, a chavidade negativa – a indicação de que algumas palavras são incomumente ausentes do *corpus* de estudo – é uma das maiores contribuições da LC em relação à análise literária, porque é muito mais difícil se perceber num texto a ausência de algum elemento do que qualquer presença. O exame das palavras de chavidade negativa nos forneceu resultados instigantes. Dividimos essas palavras em grupos semânticos, utilizando como identificadores componentes escolhidos de modo a reunir as palavras em torno deles, dos quais alguns passam agora a ser nomeados, com suas chavidades:

- Emoção: *dear* (-35,9); *cried* (-24,2); *feeling* (-16,1); *loved* (-15,6).
- Cores: *white* (-31,5); *blue* (-27,9); *pink* (-24,7); *black* (-21,7); *red* (-19,0); *yellow* (-13,0); *green* (-11,0).
- Natureza: *garden* (-36,7); *trees* (-31,5); *tree* (-29,1); *water* (-28,8); *sea* (-24,2); *flowers* (-17,3); *sky* (-15,0); *grass* (-13,4).

O primeiro grupo consiste de poucas palavras, mas nem por isso é menos significativo, especialmente quando consideramos que estamos comparando Woolf e Mansfield, como componentes do *Corpus* de Referência, com Joyce. A primeira é extremamente parcimoniosa na expressão de emoções: “Assim como [Virginia Woolf] evita pintar ações violentas, ela também omite largamente o passional”²³³. Segundo R. L. Chambers (1957, p.17), Woolf usa a metáfora para aludir a emoções, evitando assim as palavras explícitas que revelam emoções: “... a poesia evoca emoções específicas com o uso de imagens. O

²³³ “Just as she avoids the portrayal of violent actions, so too she largely omits the passional” (BLACKSTONE, 1956, p.31).

que Virginia Woolf faz é usar a técnica da poesia para ampliar as possibilidades de expressão em prosa, ao mesmo tempo deixando claro seu sentido e reafirmando suas implicações emocionais”²³⁴. Mansfield sublima a emoção sob a forma de ironia e do implícito. Cazamian (1934) confirma o estilo contido de Mansfield: “Sua arte econômica e escrupulosa está em consonância com a mais profunda tradição clássica; e ao mesmo tempo estremece com as agudas emoções, a inquietação de nossa época, em ricas vibrações, ainda mais comoventes por serem contidas”²³⁵. A ironia impede a manifestação de emoções por sua própria natureza contraditória. Marta Rosas, na apresentação do livro de Mansfield, *Je ne Parle pas Français e Outros Contos* (1994), aproxima-se da visão de Chambers, só que agora se referindo a Mansfield, ao afirmar, sobre os contos “Felicidade” e “O Canário”: “KM chega muito perto da poesia quando se vale de um suporte concreto (no caso, a pereira e o pássaro) para alusão a um estado de espírito” (MANSFIELD, 1994, p.8).

Valendo-nos agora uma estratégia baseada em *corpus*, isto é, usando a Lingüística de *Corpus* para buscar confirmação de uma hipótese, podemos verificar como a presença de emoções no texto de Joyce se compara aos textos de Mansfield e Woolf separadamente. Assim, mesmo sabendo que os *corpora* “Mansfield” e “Woolf”, considerados isoladamente, não têm tamanho adequado para serem considerados como *corpus* de referência, vamos compará-los com a ferramenta *Compare 2 Lists*. O resultado é o seguinte:

Na comparação entre *Dubliners* (*corpus* de estudo) e o *corpus* “Woolf” (*corpus* de referência), usando $p = 0,001$, encontramos essas palavras-chave negativas: *Oh* (-82,2); *alone* (-18,9); *safe* (-18,4); *human* (-18,9); *charming* (-12,3); *dear* (-11,5).

Ao compararmos *Dubliners* (*corpus* de estudo) e o *corpus* “Mansfield” (*corpus* de referência), usando o mesmo p , encontramos as seguintes palavras-chave negativas:

Oh (-218,7); *dear* (-82,9); *darling* (-56,6); *awful* (-34,3); *silly* (-25,9); *frightened* (-21,6); *cried* (-20,5); *funny* (-18,1); *gently* (-17,4); *laugh* (-14,7); *lovely* (-14,2); *marvellous* (-13,5);

²³⁴ “... poetry evokes specific emotions by the use of images. What Virginia Woolf does is to borrow the technique of poetry to enlarge the possibilities of expression in prose, at one and the same time to make clear her meaning and to drive home its emotional implications” (CHAMBERS, 1957, p.17).

²³⁵ “Her sparing, scrupulous art is at one with the deepest classical tradition; at the same time it quivers with the keen emotions, the unrest of our age, in rich vibrations the more moving for their restraint” (LEGOUIS; CAZAMIAN, 1934, p.1398).

horror (-12,3); *horrible* (-12,3); *frightfully* (-12,3); *dreadful* (-12,3); *sigh* (-11,4); *bear* (-11,3); *fearfully* (-11,1).

É preciso ressaltar que a grande chavidade negativa de *Oh* não é particularmente relevante porque Joyce usa amiúde a expressão *O* (91 oc.) em lugar de *Oh* (3 oc.). Porém as outras palavras são indicativas de que, apesar de as duas autoras usarem poucas palavras que expressam emoções, elas ainda as usam mais do que Joyce.

Se considerarmos as listas de palavras em relação ao *corpus* de estudo e sub *corpus* “Lawrence” ($p = 0,001$), vamos encontrar, entre outras, palavras com a seguinte chavidade negativa:

Oh (-52,6); *felt* (-30,6); *pain* (-29,4); *cried* (-26,9); *fear* (-25,7); *horror* (-23,6); *feeling* (-23,4); *hurt* (-22,9); *bear* (-22,0); *hated* (-20,6); *frightened* (-19,5); *heart* (-18,8); *loved* (-17,8); *suffering* (-17,4); *shame* (-17,2); *afraid* (-17,2); *clung* (-16,1); *shrank* (-16,1); *anger* (-13,8); *hate* (-13,6); *anguish* (-12,4); *wept* (-12,4); *bitterly* (-11,6); *dangerous* (-11,2); *sickly* (-11,2); *suspense* (-11,2).

Vemos assim que Joyce realmente utiliza uma linguagem contida emocionalmente. Esta conclusão é reafirmada quando, retornando para a Lista de Palavras-chave construída a partir do *Corpus* de Estudo versus *Corpus* de Referência, notamos que várias palavras se referem a operações cognitivas, como discursos, argumentações e discussões, listadas aqui com suas chavidades, agora positivas:

said (95,2) – *told* (26,6) – *spoke* (25,1) – *conversation* (17,7) – *continue* (*speaking*: 13 dentre 25 oc.:ch = 16,3) – *address* (6 dentre 10 oc.: ch = 16,0) – *alluding* (14,2) – *reported* (14,2) – *retort* (14,2) – *asked* (14,1) – *express* (8 dentre 10 oc.: ch = 13,8) – *phrase* (11,5) – *stated* (11,3) – *arguing* (11,3) – *monologue* (11,3) – *narrative* (11,3).

É interessante notar que a palavra *spoke* foi utilizada, em todos os casos, para introduzir o modo como alguém falava e não como verbo *dicendi* (por exemplo, “*spoke roughly*”/ “*when he spoke*”/ “*spoke French*”) e a palavra *address*, em 6 das 10 ocorrências, refere-se a discurso oratório (“*election address*”/ “*address to the king*”). O ato de falar é muito importante em Joyce, provavelmente por ressaltar o contraste entre palavra e ação, que ele vê como central na problemática da Irlanda, e parte da questão da paralisia mencionada no Capítulo II. Vários períodos compostos por orações adjetivas também sugerem explicações e definições, o que se verifica através da forte presença no discurso de Joyce de *which* (53,7) e *who* (27,6). Esses períodos apontam também para a preferência de Joyce pelas orações adjetivas muitas vezes no lugar de adjetivos, o que indica uma preocupação com

uma adjetivação mais elaborada, precisa e criativa, com o uso de orações inteiras no lugar de adjetivos.

Surge neste momento no leitor crítico de Joyce uma inquietação em relação ao seu processo de criação dos personagens, pois esse leitor sente que emana de muitos dos personagens em *Dubliners* uma sensibilidade e melancolia que não podem ser expressas por uma linguagem puramente objetiva e racional. De alguma maneira a emoção percola por esse discurso e se evidencia de maneira sutil, bem à Joyce. O que vamos mostrar posteriormente é que a LC vai apontar uma possível maneira de se identificar a emoção no discurso de Joyce, de forma inesperada, mas convincente (vide seção 3.2.1.4).

Uma reflexão sobre o fato de muitas cores aparecerem com chavicidade negativa mostra que as mais ocorrentes no *Corpus* de Referência são aquelas mais freqüentemente associadas com o simbolismo tradicional, como o vermelho para sentimentos fortes, o branco para representar paz e pureza e assim por diante. A dedução é que a simbologia de Joyce não inclui cores; ele só as usa como parte das descrições, com valor puramente denotativo. Esse aspecto reforça o que já se sabia sobre a sua escolha eclética de imagens e figuras. Porém, em relação às cores, apesar de não se lhes perceber o uso direto, pode-se identificar uma clara preferência pela noite na obra de Joyce, quando se observa a chavicidade positiva das palavras *tonight* (28,0), *night* (26,8) e *evening* (18,1). Uma consulta à *WordList* comprova também essa preferência de Joyce, mostrando que referências ao dia (*day*, 48 oc.; *today*, 5 oc.) são muito menos freqüentes do que à noite (*night*, 95 oc.; *nights*, 5 oc.; *night's*, 1 oc.; *tonight*, 15 oc.; *evening*, 46 oc.; *evenings*, 3 oc.), numa proporção de 53 (dia) para 165 (noite).

A ausência de menções à natureza aponta para o interesse de Joyce no cidadão, mais do que na paisagem, e no urbano, mais do que no rural. Palavras-chave que se referem à cidade de Dublin e à Irlanda, por extensão, são bastante comuns em seu texto:

Dublin (107,8) *street* (85,1); *Irish* (56,1); *city* (53,5); *tram* (35,5); *quay* (34,0); *cabman* (17,0); *streets* (13,9); *Ireland* (13,8); *canal* (11,3); *quays* (11,3).

Naturalmente, as palavras *Dublin*, *Ireland* e *Irish* têm chavicidade alta por serem as duas primeiras nomes próprios e a terceira um gentílico, mas a freqüência no *Corpus* de Estudo torna-as significativas: *Dublin*, 38 ocorrências, *Ireland*, 8 e *Irish*, 26, no total de **72**

ocorrências. Nos *corpora* que compõem o *Corpus* de Referência, considerados individualmente, e de tamanhos comparáveis com o de Joyce, encontramos bem menos ocorrências de “Inglaterra” e palavras afins: Em Mansfield, **6**: *England* (3), *English* (2) e *Englishman* (1); em Woolf, **13**: *British* (4), *England* (5) e *English* (4); em Lawrence, **4**: *British* (1), *England* (1) e *English* (1).

Com isso concluímos que *Dublin*, *Ireland* e *Irish* remetem ao sub-tema do nacionalismo irlandês. Temos ainda outras palavras-chave que marcam esse sub-tema: *Nationalist* (17,0), que ocorre sempre com letra maiúscula, *accent* (23,7) e *committee* (27,5). Uma outra maneira de Joyce expressar seu nacionalismo é oferecer resistência à língua inglesa como propriedade exclusiva britânica. Sua reação se manifestou no uso de uma quantidade expressiva de palavras irlandesas, importantes, ainda que não fossem consideradas chave:

curate (= *waiter*, 5 dentre 6 oc.) – *lass* (5 oc.) – *stirabout* (3 oc.) – *wisha* (3 oc.) – *barmbrack* (2 oc.) – *deveraun* (2 oc.) – *funk* (= *a state of panick; to shrink in fright*, 2 oc.) – *knockabout* (2 oc.) – *seraun* (2 oc.) – *swaddlers* (2 oc.) – *usha* (2 oc.).

Ainda outras palavras relativas ao sub-tema aparecem uma única vez na lista de palavras de *Dubliners*; são os *hapax legomena*. O grupo de palavras *hapax* de uma área temática, considerado em conjunto, pode contribuir significativamente para a definição e relevância de uma área semântica, se forem em número considerável. No caso das palavras irlandesas, que o artista insinuou no texto sutilmente sob a forma de *hapax*, elas são extremamente importantes :

abu – *banshee* – *beannacht* – *bevelled* – *bostooms* – *buck up* – *buff* – *caitiff* – *ceoil* – *deoc* – *dinged* – *doirus* – *ecod* – *feis* – *goster* – *hunker-sliding* – *jerry* – *josser* – *kink* – *libh* – *lithia* – *micning* – *moya* – *musha* – *nabs* – *nix* – *omandhauns* – *oxter* – *peloothered* – *pony up* – *Quicunx* – *shoneens* – *sidling* – *skit* – *smahan* – *totties* – *unbosoming* – *winnowed*. Total: 40 palavras.

Vale relatar que as ocorrências da palavra *accent* (23,7) revelam que ela é modificada por fortes elementos emocionais. Usamos a ferramenta *Concord* para mostrar as co-ocorrências de *accent*:

N	Concordance
1	lled out in a piercing North of Ireland accent : "Send Farrington here!"
2	He asked in a suspicious provincial accent : "Who is the man? What's
3	d he had assumed a very low Dublin accent so that the young ladies, wit
4	his well-cut tweed suit, and fearless accent . Few fellows had talents like
5	id. He assumed a thick, provincial accent and said in a tone of comma
6	on the side of his head and that his accent was flat. He held a program
7	d him mimicking his North of Ireland accent to amuse Higgins and Miss
8	field: "Murphy!" My voice had an accent of forced bravery in it and I w
9	ir and said "O, pardon!" in a London accent . He watched her leave the ro
10	l. As he proceeded I noticed that his accent was good. He began to spea
11	l somewhat disillusioned. Gallaher's accent and way of expressing himse
12	mp. He began to mimic his son's flat accent , saying half to himself: "At t

Quadro 3.16: Concordâncias de *accent*

Note-se que o tipo de adjetivo que aparece quase sempre qualificando *accent* carrega consigo uma carga emotiva, em geral negativa: *piercing, suspicious, low, fearless, provincial, flat*.

A prosódia negativa de *provincial* observada acima nos remete à preferência do autor pelo urbano. E a preocupação do autor com os negócios e a vida profissional de Dublin reitera também essa sua inclinação, além de indicar um possível desejo de delinear o dublinense como trabalhador, apesar de trabalhar com eficiência questionável, como fica claro no conto “*Counterparts*”, em que Farrington, dominado pela frustração e rendendo-se ao álcool como válvula de escape, é ineficiente na sua vida profissional e agressivo, na pessoal. O mundo dos negócios é representado pelas palavras-chave: *money* (65,4); *office* (38,1); *clerk* (31,3); *copy* (30,2); *contract* (30,2); *business* (25,3); *desk* (25,1); *cashier* (19,9); *chief* (18,3).

3.3. Comentários acerca da análise

O objetivo deste capítulo foi demonstrar o amplo leque de possibilidades do uso da Lingüística de Corpus para a análise literária. É uma pesquisa que vai fornecendo novo material à medida que progride por mostrar muitas vezes aspectos que não haviam ocorrido ao investigador. A Lista de Palavras, obtida com o software WordSmith Tools, por si só, já fornece uma variedade de informações preciosas. As palavras-chave, também fornecidas pelo programa, vão revelar as áreas semânticas mais importantes do texto em foco, uma vez

que elas representam palavras que foram usadas com frequência maior do que no *Corpus* de Referência. No caso em estudo, tivemos a primeira surpresa com *Mr*, de chaticidade 916,1, especialmente alta. É importante salientar que a Lista de Palavras deve ser estudada em todos os seus detalhes, pois qualquer palavra que apareça como chave, independente de sua categoria gramatical, merece investigação na análise literária. Por exemplo, a exclusão do tratamento *Mr*, como vimos, implicaria uma perda significativa de informação. Tudo isso nos levou a considerações sobre a formalidade do estilo de Joyce, a conseqüente especulação sobre como a emoção se manifestaria em seus contos e a surpreendente descoberta de toda uma área semântica musical usada por Joyce.

No estudo da influência da música no delinear de personagens, criação de atmosferas, formulações de ironia e introdução de símbolos temos uma demonstração da abordagem da Lingüística de Corpus combinada com análise textual (*close reading*). A LC aponta alguns caminhos que o pesquisador reconhece como promissores, como foi o caso da grande área semântica musical encontrada nas palavras-chave. Em seguida, um estudo das linhas de concordância dessas palavras mostra o contexto em que elas estão inseridas e o estudioso pode perceber a relevância da palavra e sua prosódia. O pesquisador volta então ao texto, para procurar outros indícios que corroborem a sua hipótese de que realmente as palavras musicais têm grande influência no texto estudado, neste caso, no nosso *Corpus* de Estudo. A ocorrência de cada palavra musical é relativamente baixa e poderia passar despercebida numa análise manual, mesmo que o pesquisador estivesse procurando por ela. Sem falar nos 21 *hapax legomena*, que seriam virtualmente impossíveis de se encontrar no livro todo, na situação de uma em mais de 60 mil palavras. Trata-se da introdução de um critério objetivo na pesquisa literária, de se colocar a estatística a serviço do estudioso, como uma ferramenta poderosa na visualização de eventos lingüísticos e literários de um texto.

É interessante também lembrar que nesse tipo de análise é imprescindível que o *Corpus* de Referência seja de fato comparável com o *Corpus* de Estudo para que fatores discrepantes como gêneros ou épocas diferentes não venham a influenciar a pesquisa.

Capítulo IV

Revisão de Modelos de Avaliação de Tradução: Aplicação ao conto “After the Race” de *Dubliners*

O processo de avaliação da tradução é uma parte importante no panorama dos Estudos em Tradução. Porém, o próprio conceito de avaliação tem sido questionado e termos como *equivalência*, *fidelidade* e *qualidade*, constantemente definidos e redefinidos. Depois da declaração da morte do autor por Roland Barthes, no sentido de que nenhum texto é rigorosamente original, todos são um produto da influência de outros textos, a idéia de fidelidade a um autor perde sua força e dá lugar a outros tipos de re-escritura de textos. A teoria de *Skopos*, compartilhada por Vermeer (1983), Nord (1988) e Reiss (2000), mostra a importância de se determinar a função, ou propósito (*skopos*), de uma tradução antes de se avaliar o produto final e aponta para a inexistência de um texto único e perfeito como tradução de um original. Os modelos prescritivos de avaliação de tradução são hoje vistos com desconfiança, talvez por haver neles algo de imposição de valores.

Entretanto, enquanto houver um ato de *pensar* a tradução e existirem teorias sobre o fenômeno da tradução, será sempre necessário algum tipo de avaliação do texto traduzido. Alguns teóricos como Juliane House (1981, 1997), Peter Newmark (1988), Katharina Reiss (2000) e Antoine Berman (1985, 1995), entre outros, preocuparam-se em propor modelos de avaliação de tradução. Dentre esses teóricos, apenas Berman propôs-se a elaborar um modelo específico para a tradução literária, apesar de Newmark e Reiss diferenciarem a avaliação de textos expressivos dos informativos ou apelativos.

Neste capítulo, o nosso propósito é estudar os modelos de avaliação dos quatro teóricos mencionados acima, na perspectiva da tradução literária, aplicando-os a um mesmo conto, para poder estabelecer um padrão de comparação, e comentar as especificidades de cada proposta. Essas análises darão um subsídio para a construção de um modelo de avaliação de tradução literária, que será apresentado no próximo capítulo. O conto escolhido foi “After the Race”, da coletânea *Dubliners*.

Algumas observações sobre o conto original serão úteis na avaliação de suas traduções. O enredo é à primeira vista simples; as ações são poucas e os diálogos, ou melhor, as falas – pois pode-se dizer que não há realmente diálogos – são extremamente reduzidas. Esta

simplicidade ilusória originou, em 1914, uma das maiores censuras a *Dubliners*. Os críticos afirmavam que a coletânea de Joyce era pobre em conteúdo, o que provou mais tarde ser uma das grandes ironias no mundo literário.

O conto trata de um grupo de jovens que saem a se divertir depois de uma corrida de carros em que os franceses tiveram uma boa atuação. O francês, Charles Ségouin, quer interessar o irlandês, Jimmy, em aplicar dinheiro em seus negócios com carros e nisso é ajudado por seu primo canadense, André Rivière. Há um húngaro, Villona, rapaz pobre e com grande inclinação musical, que os acompanha, e ainda um inglês, Routh, amigo de Ségouin. Mais tarde encontram Farley, um rico americano, amigo de Rivière, dono do iate que servirá de cenário para a parte final da história. Há um clima de euforia e trepidação que se instala desde o início do conto e envolve não só os personagens, mas o leitor num turbilhão que termina num jogo de cartas no iate de Farley, onde Jimmy perde grande quantidade de dinheiro.

4.1 O Modelo de Juliane House

4.1.1 Descrição do modelo

House (2001, p.247) afirma que o conceito de equivalência, central na avaliação de traduções, tem, na Linguística Contrastiva, o caráter de equivalência funcional, ou pragmática, que ela considera “a mais apropriada para descrever relações entre original e tradução.”²³⁶ Uma tradução deve ter função equivalente ao original; a autora coloca mesmo “equivalência” como o critério fundamental para se avaliar a de qualidade de uma tradução, relacionado com a preservação do sentido, valorizando assim o aspecto semântico do texto original.

Em seu modelo de avaliação, House introduz uma categoria chamada *gênero*. Gêneros, para ela, “são concebidos como tipos de discurso cultural que exibem diferentes configurações de unidades lexicais e gramaticais caracterizadas como registros, em que cada escolha de registro é posta em prática num um gênero diferente.”²³⁷ Considera como gênero, por exemplo, uma biografia, ou um livro infantil criado para ser lido em voz alta (HOUSE, 1997, p.125 e 135). O gênero define identificações sociais em termos de uso e

²³⁶ “most appropriate for describing relations between original and translation” (HOUSE, 2001, p.247).

²³⁷ “are conceived as cultural discourse types featuring different configurations of lexical and grammatical units characterized as registers, with different register choices realizing different genres” (Ibid., p.105-106).

função; refere-se aos processos sociais através dos quais uma cultura é realizada numa língua. É uma categoria, na concepção de House, superordenada ao registro (variedade textual), pois se relaciona ao tipo de discurso, do qual o registro é a realização e o texto individual, um exemplo.

Para a análise do registro, a autora propõe uma divisão baseada na “trindade de Halliday”, **Campo** (*Field*), **Relações** (*Tenor*) e **Modo** (*Mode*). Halliday (1978) esclarece que

[O] que precisamos saber sobre um contexto situacional a fim de prever as características lingüísticas prováveis de serem associadas a ele foi resumido em três áreas: precisamos saber o ‘campo do discurso’, as relações do discurso’ e o ‘modo do discurso’²³⁸.

Campo para Halliday é “a ação social na qual o texto está inserido; inclui o assunto como uma manifestação especial”; **Relações** “é o conjunto de relações entre os papéis que desempenham os participantes; inclui níveis de formalidade como um exemplo particular” e **Modo** “é o canal [...], que é essencialmente a função atribuída à língua, na estrutura total da situação; inclui o meio (falado ou escrito), que é explicado como uma variável funcional”²³⁹.

Essas três categorias são consideradas por House na perspectiva da tradução e vêm substituir as “dimensões situacionais” do seu primeiro modelo (1981), mas vão além de representar um re-agrupamento, pois levam em consideração aspectos antes não mencionados, como veremos a seguir.

A primeira categoria, **Campo**, corresponde, no primeiro modelo de House (1981), à dimensão situacional *province*, que incluía a atividade profissional ou ocupacional do produtor do texto e o tópico, isto é, o conteúdo ou assunto tratado. Dependendo da profundidade e dos detalhes técnicos ou específicos do texto, House faz a distinção entre graus de generalidade, ou de “granularidade”, usando uma metáfora fotográfica, para subdividir os textos em *especializados*, *gerais* e *populares*.

²³⁸ “What we need to know about a context of situation in order to predict the linguistic features that are likely to be associated with it has been summarized under three headings. We need to know the ‘field of discourse’, the ‘tenor of discourse’ and the ‘mode of discourse’” (HALLIDAY, 1978, p.33).

²³⁹ “[...] is the social action in which the text is embedded; it includes the subject-matter, as one special manifestation. [...] is the set of role relationships among the relevant participants; it includes levels of formality as one particular instance. [...] is the channel [...], which is essentially the function that is assigned to language in the total structure of the situation, it includes the medium (spoken or written), which is explained as a functional variable” (Ibid., p.110).

Relações refere-se aos que mantêm diálogo através do texto, isto é, o produtor e os receptores. Esta categoria envolve, em relação ao autor, a sua origem geográfica, social e temporal e, entre produtor e receptores, as relações sociais de poder (simétrica e assimétrica), a distância (formal, consultiva e informal) e o grau de carga emocional (carregado ou neutro). **Relações** contempla ainda o aspecto da posição pessoal do produtor do texto, sua visão individual, o que não havia sido considerado nas dimensões situacionais de 1981, apesar de essa idéia estar presente no modelo de Crystal e Davy (1969), no qual House se inspirou. Os autores consideraram as modalidades *Individuality* e *Singularity* (HOUSE, 1997, p.38-39), a primeira para se referir às idiossincrasias individuais do autor e a segunda para indicar idiossincrasias deliberadamente introduzidas pelo autor para caracterizar determinado personagem. Em seu novo modelo, House (1997, p.108-109) inclui dentro da categoria **Relações** a posição intelectual, emocional ou afetiva do produtor do texto.

O **Modo** abrange o **meio** (*simples* ou *complexo*) e a **participação** (*simples* ou *complexa*). O **meio** refere-se a diferentes combinações dos modos escrito e falado: *simples*, se o texto permanece em uma só categoria: falado para ser ouvido ou escrito para ser lido, e *complexo*, quando envolve outra categoria, como escrito para ser falado. A **participação**, que define se o texto foi escrito como se fosse por uma ou mais pessoas, tem influência nos diálogos, discursos indiretos livres e manifestações do fluxo de consciência. Se, por exemplo, algum discurso direto for transformado pelo tradutor, haverá uma interferência no nível de **participação**.

Por influência de Biber, House (1997, p.109-110) incluiu nessa categoria escolhas lingüísticas que o autor considerou variações da linguagem oral, mas que House verificou poderem se aplicar também à escrita. São elas: linguagem de envolvimento versus informativa; referência explícita versus dependente da situação e apresentação abstrata de informação versus não-abstrata.

House (1997) propõe que cada um dos aspectos mencionados acima seja analisado considerando-se as perspectivas lexical, sintática e textual. A primeira observará a adequação da escolha de palavras, a preservação de vocabulário específico e a questão dos superordenados; a segunda vai suscitar a observação dos períodos e estruturas de frases. A

perspectiva textual envolverá o estudo da dinâmica do tema, manifestada pelas repetições, referências anafóricas e catafóricas, elipses, sinonímias etc., e também pela disposição do tema e rema na frase. Tema é a parte da frase que se refere a fatos ou outras informações tomados como universalmente conhecidos ou revelados pelo contexto, os quais portanto não contribuem, ou contribuem apenas marginalmente, para a nova informação contida no discurso. Rema contém a nova informação. Num discurso não marcado, geralmente o tema precede o rema, enquanto que num discurso emotivo ou de impacto, dá-se o inverso. A análise textual também verificará a preservação do paralelismo estrutural.

Em seu livro de 1997, House também reformula seu conceito de traduções explícitas e encobertas (*overt/covert translations*). Em termos dos quatro níveis de seu modelo (função – gênero – registro – texto), a tradução explícita seria equivalente em todos eles, porém no nível de função a equivalência teria de ser qualificada: “Uma vez que a tarefa do tradutor [numa tradução explícita] é permitir às pessoas na cultura de chegada terem acesso ao texto fonte e seu impacto cultural sobre as pessoas da cultura fonte, o tradutor coloca os membros da cultura alvo em posição de observarem, serem afetados e avaliarem a função do texto original como membros da cultura alvo”²⁴⁰. A sugestão da autora é que na tradução de um texto literário se privilegie a tradução explícita, pois é ela que permite ao leitor operar em diferentes mundos de discurso e não ser submetido a ‘filtros’ culturais.

4.1.2 Aplicação do modelo

Passamos agora à avaliação da tradução de “After the Race”, baseando-nos no modelo teórico de House e na estrutura proposta pela autora (1997, p.121-157). Para podermos ter uma boa visão do texto original e dos traduzidos, frase a frase, lançamos mão de um utilitário disponível no programa WordSmith Tools (SCOTT, 1996), o *Viewer & Aligner*. Alguns cuidados são necessários para que os textos sejam alinhados por essa ferramenta. Os textos serão alinhados dois a dois, original e tradução, e só depois será feita uma montagem reunindo os três textos. É necessário que os textos estejam no formato *.txt*, excluídas todas as informações que não sejam o título e o próprio texto, como nome do

²⁴⁰ “Since it is the translator’s task to allow persons in the target culture to gain access to the source text and its cultural impact on source culture persons, the translator puts target culture members in a position to observe, be worked upon and evaluate the original text’s function as members of the target culture” Ibid., p.112).

autor ou notas de rodapé. Como critério nosso, optamos por preservar o número de frases do texto original, ajustando as frases dos textos traduzidos para fazer a correspondência do conteúdo; assim, podemos encontrar duas frases de uma tradução correspondendo a uma do texto traduzido ou, ao contrário, uma frase, ou ainda omissões, de algum dos textos traduzidos dividida para corresponder à frase do texto original. O programa considera como a primeira frase do texto o título, logo as frases serão numeradas a partir do número 2 (S2 = *sentence 2*).

Para podermos ter uma boa visão do texto traduzido, frase a frase, lançamos mão do utilitário Viewer & Aligner, disponível no programa WordSmith Tools (SCOTT, 1996) e já apresentado no capítulo anterior.

CAMPO:

a) nível lexical: No nível lexical encontramos algumas disparidades de sentido, como se observa nos exemplos mostrados abaixo. A primeira coluna lista o autor (JJ) e cada um dos tradutores (HT = Hamilton Trevisan e OS = José Roberto O’Shea). A segunda fornece o número da frase no texto original e a terceira reproduz a frase e suas traduções. O programa WordSmith Tools (SCOTT, 1996), que usamos para alinhar o texto original e suas traduções, com a ferramenta *Viewer & Aligner*, considera como primeira frase do texto (S1) o título. Assim, temos:

JJ	S2	The cars came scudding in towards Dublin, running evenly like pellets in the groove of the Naas Road.
HT	S2	Os carros corriam em direção a Dublin, voando como balas na pista da estrada de Naas.
OS	S2	Os carros deslizavam em direção a Dublin, numa velocidade constante como bolas na canaleta em Naas Road.

A símile - *like pellets in the groove* – não foi apagada, mas foi modificada por Trevisan. A idéia de uma bola rolando, como visto no Capítulo II desta tese, essencial como uma metáfora emblemática de todo o conto, foi ignorada.

JJ	S6	The French, moreover, were virtual victors.
HT	S6	Os franceses, além do mais, eram os prováveis vencedores.
OS	S6	Os franceses, afinal, seriam os vencedores morais.

Nota-se aqui que Trevisan alterou ligeiramente o sentido, pois o narrador aludiu ao fato de os carros franceses terem tido toda boa colocação na corrida, mesmo não tendo vencido, enquanto Trevisan se referiu a uma situação futura. Note-se que também O’Shea modificou o sentido da frase, ao empregar o futuro do pretérito, que introduziu a idéia de que os franceses ainda poderiam ser vencedores.

JJ	S37	It was pleasant after that honour to return to the profane world of spectators amid nudges and significant looks.
HT	S37	Tinha sido agradável, depois dessa honra, retornar ao mundo profano dos espectadores, em meio a saudações e olhares significativos.
OS	S37	Foi um alívio após tal honra regressar ao mundo profano dos espectadores em meio a cutucadas e olhares indiscretos.

Agora foi O’Shea que se desviou do sentido original pois, no caso, “alívio” sugere que Jimmy se livrou de algo desagradável, quando na verdade ocorreu o oposto.

JJ	S40	This knowledge had previously kept his bills within the limits of reasonable recklessness, and if he had been so conscious of the labour latent in money when there had been question merely of some freak of the higher intelligence, how much more so now when he was about to stake the greater part of his substance!
HT	S40	Já anteriormente essa consciência mantivera seus gastos nos limites de uma razoável dissipação. E se demonstrara tanta preocupação pelo valor do dinheiro, quando se tratava de simples caprichos de uma inteligência superior, que dizer agora que estava prestes a arriscar a maior parte de seus recursos!
OS	S40	Em um passado recente, a consciência desse fato fizera com que ele mantivesse suas despesas dentro de um limite razoável de irresponsabilidade e, se dera valor ao dinheiro mesmo na época em que satisfazia os caprichos de sua vontade, quanto mais agora que estava prestes a comprometer a maior parte do seu capital!

Observa-se aqui que o estranho da expressão *some freak of the higher intelligence* foi substituído na tradução de O’Shea por uma bem mais banal, “caprichos de sua vontade”; Trevisan manteve-se mais próximo da versão do autor, com “caprichos de uma inteligência superior”.

JJ	S99	Then an impromptu square dance, the men devising original figures.
HT	S99	Improvisaram depois uma quadrilha, inventando figuras originais.
OS	S99	Então improvisaram uma quadrilha, com todas as evoluções típicas.

Neste caso ambos os tradutores não conseguiram uma equivalência com o texto original. Trevisan utilizou a palavra “figuras” de um modo indevido – já que essa palavra não sugere movimento – e O’Shea substituiu “originais” pelo contrário (“típicas”). Uma solução seria uma união das duas idéias: “... inventando evoluções originais”

JJ	S106	Jimmy made a speech, a long speech, Villona saying ‘Hear! hear!’ whenever there was a pause.
HT	S106	Jimmy fez um discurso, um longo discurso, e Villona gritava, sempre que ele fazia uma pausa: - Silêncio! Silêncio!
OS	S106	Jimmy fez um discurso, dos longos, Villona dizendo Muito bem! Muito bem! a cada pausa.

Trevisan deixou de perceber a fórmula “Hear! hear!” como “Muito bem!” ou “Apoiado!”

JJ	S120	But it was his own fault, for he frequently mistook his cards and the other men had to calculate his IOUs for him.
HT	S120	É a culpa era sua, pois confundia as cartas com freqüência e os outros tinham de calcular os pontos para ele.
OS	S120	A culpa era dele mesmo que freqüentemente se confundia com relação às suas próprias cartas e os parceiros tinham de calcular seus débitos.

A expressão “IOU” é realmente difícil de se traduzir com exatidão, mas O’Shea conseguiu transmitir a idéia com êxito. Já Trevisan substituiu o sentido de débito pelo de pontos no jogo.

Há casos também de evidências de um uso pouco comum de uma palavra quando o original está dentro da norma:

JJ	S11	Ségouin was in good humour because he had unexpectedly received some orders in advance (he was about to start a motor establishment in Paris) and Rivière was in good humour because he was to be appointed manager of the establishment; these two young men (who were cousins) were also in good humour because of the success of the French cars.
HT	S11	Ségouin estava de bom humor porque recebera inesperadamente alguns pedidos antecipados (ia montar uma agência de automóveis em Paris) e Rivière porque seria indicado diretor do estabelecimento; esses dois jovens, que eram primos, estavam também de bom humor por causa do sucesso dos carros franceses.
OS	S11	Ségouin estava de bom humor porque recebera inesperadamente algumas encomendas adiantadas (estava prestes a abrir uma agência de automóveis em Paris) e Rivière estava de bom humor porque seria nomeado gerente do estabelecimento; os dois rapazes (que eram primos) estavam de bom humor também devido ao sucesso dos carros franceses.

No caso de uma agência de automóveis, é estranho se falar em um “diretor”, como Trevisan traduziu. É mais natural se usar “gerente”, como O’Shea fez.

JJ	S14	He was about twenty-six years of age, with a soft, light-brown moustache and rather innocent-looking grey eyes.
HT	S14	Tinha cerca de vinte e seis anos, bigodes levemente castanhos e olhos tristes de aparência quase inocente.
OS	S14	Tinha cerca de vinte e seis anos de idade, um bigode fino castanho-claro e olhos acinzentados e inocentes.

A palavra “light” foi usada por Trevisan introduzindo um estranhamento, quando o mais razoável seria usá-la como O’Shea o fez. É pouco usual se pensar num bigode “levemente castanho”.

Outra alteração lexical que se observou nas traduções foram as inclusões, isto é, os acréscimos de informação que não existiam no texto original.

JJ	S57	A certain pride mingled with his parents’ trepidation, a certain eagerness, also, to play fast and loose, for the names of great foreign cities have at least this virtue.
HT	S57	Certo orgulho misturava-se à agitação de seus pais e também certa avidez em parecerem importantes, pois a evocação dos nomes das grandes cidades tem pelo menos essa virtude.
OS	S57	Havia da parte dos pais dele uma mescla de orgulho e receio, bem como uma certa preocupação no sentido de não gaguejar ao mencionar nomes de grandes cidades mundo afora.

Há na tradução de O’Shea a menção a um “receio” que inexistia no texto original e que sugere os acontecimentos a seguir, o que não é a intenção de Joyce. Por enquanto, tudo era magia e encantamento na relação entre Jimmy e os estrangeiros.

JJ	S65	Jimmy, whose imagination was kindling, conceived the lively youth of the Frenchmen twined elegantly upon the firm framework of the Englishman's manner.
HT	S65	Jimmy, cuja imaginação se inflamara, via a jovialidade irrequieta dos franceses desenhar-se elegantemente na moldura das sóbrias maneiras do jovem britânico.
OS	S65	Jimmy, que começava a dar asas à imaginação, visualizava a alegre jovialidade dos franceses elegantemente entrelaçada na moldura firme da fleuma do inglês.

Neste caso, houve uma inclusão, a nosso ver positiva, com a preservação da intenção do texto original em evocar a imagem do inglês no que lhe é típico. Note-se que em português a “maneira do inglês”, mesmo com a preservação do adjetivo “firme”, não teria a força de

projetar sem dúvidas na mente do leitor o conceito do inglês, sóbrio e fleumático. Assim, Trevisan incluiu “sóbrias” e O’Shea “fleuma”, claramente com essa intenção.

Essas foram as principais disparidades lexicais encontradas nas traduções. Houve também alguns casos de perda da ambigüidade deliberada no original, o que empobrece o texto literário. Essas perdas deveriam se incluir na categoria de Campo, no nível textual, mas não podem, no modelo de House, ser identificadas facilmente, porque a idéia de preservação de conteúdo, ou fidelidade ao tópico é muito geral e não oferece um espaço especial para que alguma perda da polissemia possa ser avaliada. Veremos exemplos das perdas mais adiante, na análise de outros modelos.

b) nível sintático: Não há quase alterações neste nível, pois a estrutura geral foi mantida pelos dois tradutores, mas podemos mostrar alguns exemplos:

JJ	S3	At the crest of the hill at Inchicore sightseers had gathered in clumps to watch the cars careering homeward, and through this channel of poverty and inaction the Continent sped its wealth and industry.
HT	S3	No topo da colina de Inchicore, espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem de volta e, por aquela via de pobreza e inércia, o Continente exibia sua indústria e riqueza.
OS	S3	No topo da colina em Inchicore espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem disparados de volta ao ponto de partida; naquele canal de miséria e passividade fluíam a riqueza e o fruto do trabalho do Continente.

O’Shea substituiu o sujeito da última oração, *Continent* (com letra maiúscula), passando de “o Continente” para “a riqueza e o fruto do trabalho do Continente”. A prosopopéia que foi destruída é importante para mostrar a posição de dominação do Continente frente à Irlanda.

Além disso, algumas frases foram divididas nas traduções, mas não foi uma ocorrência muito comum. Um fato interessante foi a mudança de tempo verbal em duas ocasiões, em frases quase seguidas, por parte de O’Shea:

JJ	S95	There was to be supper, music, cards.
HT	S95	Haveria ceia, música e jogo.
OS	S95	A bordo havia comida, música, carteados.

A escolha do futuro de pretérito por Trevisan sugere uma atitude planejada, o que está de acordo com a idéia de Ségouin ter armado uma trama para tirar o dinheiro do irlandês, ao passo que o uso do imperfeito do indicativo por O'Shea aponta para uma simples descrição. Houve também a introdução de um verbo, ou melhor, uma mudança de categoria, de adjetivo para verbo, pelos tradutores numa frase em que Joyce optou por um verbo oculto:

JJ	S99	Then an impromptu square dance, the men devising original figures.
HT	S99	Improvisaram depois uma quadrilha, inventando figuras originais.
OS	S99	Então improvisaram uma quadrilha, com todas as evoluções típicas.

- c) nível textual: Ocorreu um caso de destruição de paralelismo estrutural que afetou o ritmo da narrativa. Considerando-se a corrida desenfreada sugerida pela imagem da bola rolando, a omissão do paralelismo por Trevisan tira uma certa tensão da narrativa:

JJ	S33	Rapid motion through space elates one; so does notoriety; so does the possession of money.
HT	S33	Deslocar-se velozmente no espaço arrebatava o ânimo; fazem o mesmo a notoriedade e o dinheiro.
OS	S33	A velocidade através do espaço provoca nas pessoas uma sensação estimulante; o mesmo se dá com a fama; o mesmo se dá com o acúmulo de dinheiro.

Houve também alteração da ordem do tema e rema em algumas ocasiões; isso a nosso ver nem sempre influenciou significativamente na carga semântica e estilística do texto original, como se pode ver a seguir:

JJ	S35	He had been seen by many of his friends that day in the company of these Continentals.
HT	S35	Várias vezes, nesse dia, fora visto por muitos de seus amigos na companhia daqueles rapazes do Continente.
OS	S35	Naquele dia fora visto por muitos amigos em companhia desses sujeitos oriundos do Continente.

Mas em outras vezes, porém, a inversão é significativa, como em:

JJ	S51	Near the Bank Ségouin drew up and Jimmy and his friend alighted.
HT	S51	Ségouin parou perto do banco e Jimmy desceu com seu amigo.
OS	S51	Ségouin estacionou próximo ao banco e Jimmy e o amigo desceram do carro.

A posição temática de *bank* coloca os interesses comerciais do francês em primeiro plano, sugerindo sua intenção, mais ou menos oculta, de tirar dinheiro do irlandês.

RELAÇÕES:

a) nível lexical:

Em vários contos de *Dubliners* a origem geográfica do autor vai se manifestar no uso de palavras irlandesas ou, mais interessante, no uso irlandês de palavras inglesas, o que altera radicalmente seus significados. Por exemplo, a palavra *curate*, que geralmente significa “padre”, ou “cura”, no texto de Joyce – veja-se em “*Grace*”, por exemplo – tem o sentido de “garçom”. Mas, no caso deste conto em particular, talvez por descrever um encontro de jovens de diferentes países, o léxico permanece estritamente inglês.

Pode-se, no entanto, comentar a posição pessoal de Joyce, a sua visão individual da Irlanda e seus problemas. Como vimos no Capítulo II, o autor preocupou-se profundamente com os problemas da Irlanda, não apenas no aspecto político, mas também social e mesmo pessoal de seu povo. A angústia de reconhecer a opressão que em seu país se instalara em todos os níveis, macroscopicamente pela dominação inglesa e microscopicamente no coração e atitudes de cada irlandês, como fica claramente comprovado no Capítulo II desta tese, fez com que o autor escolhesse como tema geral dos contos a paralisia e estagnação, que se confrontam com a idéia do escapar para a liberdade, que se realizam no contraste paralisia versus fuga. Assim, é importante a preservação de todas as referências a esta questão.

Examinemos alguns casos:

JJ	S4	Now and again the clumps of people raised the cheer of the gratefully oppressed.
HT	S4	De tempo em tempo, elevavam-se os gritos de aclamação dos alegres oprimidos.
OS	S4	De vez em quando os espectadores vibravam como vibra o alegre povo oprimido.

A idéia de subserviência implícita na palavra *gratefully*, usada com *oppressed*, não está presente em “alegre/s”. Uma sugestão de tradução seria usar a expressão “agradecidamente oprimido”, o que introduziria uma estranheza no texto, como no caso do original, que leva o leitor a refletir sobre a razão da contradição.

JJ	S42	Of course, the investment was a good one, and Séguin had managed to give the impression that it was by a favour of friendship the mite of Irish money was to be included in the capital of the concern.
HT	S42	Sem dúvida, o investimento era bom. Séguin procurara demonstrar que a migalha de dinheiro irlandês seria incluída no capital do negócio por consideração à amizade.
OS	S42	Sem dúvida, o investimento era seguro e Séguin dera a impressão de que se tratava de um grande favor aceitar o miserável dinheiro irlandês na capitalização do negócio.

A carga emocional forte de “miserável” usada por O’Shea representa melhor a posição de Joyce em relação à exploração dos irlandeses por parte dos estrangeiros. Especialmente porque dessa forma O’Shea introduz o estranho – colocado por Joyce com *mite* –, já que “migalha” não é uma co-ocorrência comum com “dinheiro”.

JJ	S101	Jimmy took his part with a will; this was seeing life, at least.
HT	S101	Jimmy participou resolutamente: aquilo sim era viver!
OS	S101	Jimmy divertiu-se a valer; aquilo sim era viver!

A expressão *seeing life* não é equivalente a “viver”. Existe uma passividade na primeira que remete o leitor ao problema da paralisia de Dublin, que é um tema central em toda a obra de Joyce; e *see*, ao contrário de *look*, refere-se a uma ação involuntária. Além disso, a expressão em inglês é reforçada por *at least*, que sugere uma segunda escolha: para quem não pode viver, pelo menos é interessante “ver a vida”.

Alterações no nível de formalidade estão também incluídas nessa categoria. Na frase a seguir, temos um exemplo desse tipo, em que O’Shea usa palavras como “desfecho”:

JJ	S125	They stopped just before the end of it to drink for luck.
HT	S125	Antes da última rodada, pararam para erguer um brinde à fortuna.
OS	S125	Interromperam bem próximo do desfecho para brindar à sorte.

Os aspectos sintático e textual da categoria **Relações** não oferecem nenhum subsídio para comentário de passagens particularmente relevante. Essa categoria está intimamente ligada ao léxico utilizado e por isso é mais comum desvios nesse aspecto. Seria um desvio sintáticos nesta categoria, por exemplo uma mudança na distribuição de frases declarativas, interrogativas e imperativas, que apontariam para uma nova distribuição de poder. Em relação à perspectiva textual, há de fato algumas inversões de tema e rema, mas não conseguimos determinar efeitos relevantes para a categoria de **Relações**.

MODO:

Esta categoria não se apresentou relevante como um critério para a avaliação neste caso em estudo. O meio e a participação foram preservados, como era de se esperar, uma vez que os textos traduzidos continuam a ser textos “escritos para serem lidos”. Também não houve substituição de diálogos ou alteração nos discursos diretos, indiretos ou indiretos livres. Com a introdução dos critérios de Biber, incluídos por House na categoria **Modo**, talvez fosse possível incluir no aspecto “informação abstrata versus não-abstrata” o estudo da preservação de figuras literárias, mas não nos parece que era o objetivo de House incluir aqui a tradução literária.

4.1.3 Apreciação do modelo

Uma das contribuições mais eficazes de House para a avaliação de tradução literária parece-nos ser a subdivisão dos aspectos a serem analisados em cada item que a autora listou, ou seja, a preocupação de olhar separadamente para os aspectos sintáticos – que na verdade compreendem características morfossintáticas –, os aspectos lexicais e os textuais.

Acreditamos, porém, que reunir todas as escolhas lexicais numa mesma categoria é não considerar os motivos para cada desvio lexical. Assim, um hiperônimo ou hipônimo usado pode ter uma explicação bastante distinta de uma destruição de um duplo sentido ou de palavras que alterem o nível de registro. Além disso, o apagamento de uma palavra estranha não pode ser determinado com o modelo de House, como também, mais importante no caso de traduções de Joyce, não há possibilidade de uma avaliação fonética (ou musical). Parece-nos importante analisar cada causa de não-correspondências lexicais para que se possa avaliar se é mais ou menos razoável certa escolha do tradutor. E a categoria Campo

nos parece muito vaga, ou abrangente, para lidar com a identificação e estudo das causas de problemas lexicais específicos.

Uma modificação positiva, em relação ao modelo anterior de House (1981), é a inclusão de considerações referentes às características pessoais do autor e sua postura diante dos temas que aborda, incluídas na categoria Relações. Essa é uma questão de central importância na análise da obra de Joyce e, conseqüentemente, de suas traduções.

O conceito de “*overt/covert translation*” não foi operacionalizado por House de modo a poder ser avaliado no modelo. Seria interessante num primeiro momento observar o texto traduzido como um todo e inferir qual foi a opção do tradutor em relação à sua função.

Tratando-se de avaliação de tradução literária, porém, a falta de meios para observar o tratamento de figuras de linguagem nos parece o mais relevante. Não há qualquer referência direta ou recomendação de como o tradutor deva tratar a metáfora (tomada aqui em sua acepção mais geral). Por exemplo, House não sugere se se deve preservar o estranho ou recorrer a uma metáfora “aculturada”, ou em que casos se valer de uma ou outra decisão, aspectos fundamentais numa obra literária. Porém, deve-se levar em conta que House não tinha em mente a tradução literária como objeto de estudo específico quando criou seu modelo.

4.2 O Modelo de Peter Newmark

4.2.1 Descrição do modelo

O modelo de Peter Newmark, apresentado em *A Textbook of Translation* (1988), apesar de ter sido criado há quase vinte anos, permanece como um dos modelos mais completos para a avaliação de traduções. Apesar de não se orientar especificamente para a tradução literária, há várias alusões e comentários pertinentes a esse tipo de tradução, o que o tornou uma contribuição importante à nossa discussão de modelos de avaliação.

Newmark (1988) vai mais adiante que House (1981,1997) no que tange a uma macro-avaliação do processo de tradução a ser iniciado. O teórico define uma tipologia textual, na qual o que chama de funções da língua vão definir escolhas. Essas funções são divididas em expressiva (ou autoritária), informativa e vocativa (diretiva ou persuasiva), mais comumente denominada apelativa.

No capítulo em que trata dos métodos de tradução, Newmark (1988, p.45-53) apresenta uma gradação nos métodos de tradução, desde o que dá claramente ênfase à língua fonte, ou língua de partida, até o que mais privilegia a língua-alvo, ou língua de chegada. No grupo das traduções que permanecem voltadas para a língua de partida, temos: a tradução *palavra-por-palavra*, em que a ordem das palavras na língua fonte é preservada e as palavras, traduzidas por seu sentido mais comum; a tradução *literal*, em que as estruturas gramaticais são convertidas para equivalentes na língua de chegada, mas as palavras ainda são traduzidas fora de contextos, por seus significados denotativos; a tradução *fiel*, que tenta ser completamente fiel às intenções do texto de partida, e de suas realizações textuais, de forma dogmática e a tradução *semântica* que, apesar de fiel ao texto de partida, é mais flexível que a *literal*, mais criativa, e que admite o uso pelo tradutor de sua empatia com o original. A maneira que Newmark descreve esses métodos sugere que eles são estanques, mas na prática percebemos que pode ser muito difícil definir o método usado numa tradução e concluímos que a divisão foi feita provavelmente por motivos de clareza.

Entre as traduções que se voltam mais para a realidade da cultura da língua de chegada, estão: a *adaptação*, em que a cultura da língua de origem é substituída pela da língua alvo e o texto, reescrito; a tradução *livre*, que reproduz o conteúdo, parafraseado, sem a forma original; a tradução *idiomática*, que reproduz a mensagem do texto original, mas tende a distorcer nuances de sentido e geralmente prefere coloquialismos e o uso de provérbios da língua de chegada e a tradução *comunicativa*, que tenta reproduzir o sentido contextual do texto de origem com precisão, mas de tal modo que o contexto e a linguagem sejam acessíveis ao público alvo. Newmark aponta apenas a tradução *semântica* e a *comunicativa* como aceitáveis dentro de uma perspectiva de tradução mais rígida. A *semântica* é realizada no nível lingüístico do autor, e a *comunicativa* no nível lingüístico do leitorado.

De um modo geral, Newmark sugere a tradução *semântica* para textos que classifica como textos expressivos, que seriam os literários, e a *comunicativa* para textos informativos ou apelativos. Nos textos expressivos o autor subentende que sejam preservadas sempre que possível “estruturas sintáticas pouco usuais; colocações, metáforas, palavras usadas de modo peculiar, neologismos”²⁴¹.

²⁴¹ “...unusual syntactic structures, collocations, metaphors, words peculiarly used, neologisms” (NEWMARK, 1988, p.47).

No capítulo em que trata dos processos de tradução, Newmark (1988, p.22-28) afirma que se devem considerar “níveis de tradução” quando se pensa no processo tradutório como um todo. Estabelece quatro níveis, o **textual**, o **referencial**, o **coesivo** e o nível de **naturalidade**. Diferentemente de House (1997), que aplica aos textos suas categorias de avaliação de forma seqüencial, é importante ressaltar que Newmark não sugere que a realização se faça consecutivamente em cada um dos níveis propostos: “Tradução é acima de tudo uma ocupação na qual a pessoa tem que estar pensando em várias coisas ao mesmo tempo”²⁴².

O primeiro nível, o **textual**, diz respeito à língua propriamente dita, tanto a do texto-fonte como a do texto-alvo. Envolve a transposição do léxico e da gramática da língua de partida para equivalentes na língua de chegada. É o nível da tradução literal.

O segundo nível, o **referencial**, é o de objetos e eventos ou fatos, reais ou imaginários, e por isso também chamado de nível factual. A realidade na língua da tradução, seja ela real ou imaginária, deve às vezes ser explicitada para que fique tão clara como a presente no texto original. É uma suplementação necessária à adequação dos dois textos – original e traduzido – em relação à percepção do conteúdo. Exige um distanciamento do texto para que o tradutor tenha (e transmita) uma imagem da realidade por trás do texto, pois essa missão – ou responsabilidade –, afirma Newmark (1988, p.22-23), é do tradutor e não do autor. É o caso por exemplo de os tradutores de Joyce se preocuparem em situar alusões à situação política da Irlanda e a posição do autor em relação a isso. Para tanto, o tradutor deve ter conhecimento da realidade e contexto da cultura da língua fonte.

O terceiro nível, o **coesivo**, refere-se a pensamentos e pressuposições relacionados com o texto de origem e à avaliação do tom desse texto. Newmark chama atenção a dois aspectos da coesão, o estrutural e o emocional. O primeiro envolve a observação de “palavras conectivas”: “conjunções, enumerações, reiterações, artigo definido, palavras gerais, sinônimos referenciais, marcas de pontuação”²⁴³ unindo frases, geralmente procedendo da informação conhecida (tema) para a nova informação (rema). Também inclui proposições,

²⁴² “Translation is pre-eminently the occupation in which you have to be thinking of several things at the same time” (NEWMARK, 1988, p.22).

²⁴³ “conjunctions, enumerations, reiterations, definite article, general words, referential synonyms, punctuation marks” (NEWMARK, 1988, p.23).

oposições, continuação, repetições de frases e conclusões. No que tange ao emocional do texto, deve-se considerar o fator dialético, movendo-se entre o positivo e negativo, emotivo e neutro. Observar o nível **coesivo** nessa perspectiva significa identificar no texto as passagens carregadas de valores e as que não emitem julgamento de valores. O avaliador, ou o tradutor que use este modelo em seu projeto de tradução, reconsidera o tamanho de parágrafos e frases, a formulação do título, ajusta a ênfase e o tom da conclusão.

O nível da **naturalidade** vai garantir a inteligibilidade do texto produzido na língua de chegada e sua leitura tão fácil quanto a do texto original. Newmark distingue “a maioria dos textos” do texto literário. Numa tradução literária, deve-se tentar “avaliar o grau de seu desvio da naturalidade, da linguagem comum, e refletir esse grau na tradução”²⁴⁴. Isto é, a **naturalidade** é, nesse caso, um ponto de referência para se determinar o desvio entre o discurso que o autor está pretendendo e o discurso natural, não marcado.

Newmark (1988, p.104-113) dedica um capítulo completo à tradução de metáforas, que considera como o cruciais na tradução: “Em princípio, [...] a tradução de qualquer metáfora é a epítome de toda a tradução, no sentido que ela sempre oferece escolhas na direção ou do sentido ou de uma imagem, ou uma modificação de um deles, ou de uma combinação de ambos”²⁴⁵. O autor usa uma definição bastante abrangente de metáfora, incluindo aí qualquer figura de linguagem. Identifica dois propósitos básicos para metáforas, o referencial – para descrever processos mentais, estados, conceitos, pessoas, objetos etc.. – e o pragmático – para despertar os sentidos ou interesse, agradar, encantar, surpreender etc.. O primeiro teria um propósito cognitivo e o segundo, estético. Em relação ao contexto, classifica as metáforas como culturais, universais ou pessoais e afirma: “Geralmente as metáforas culturais são mais difíceis de se traduzir do que as metáforas universais ou pessoais.”²⁴⁶ Em relação à própria criação das metáforas, Newmark as subdivide em *mortas*, que seriam as catacreses; *clichês*, metáforas já desgastadas, usadas geralmente com efeito afetivo de reconhecimento, por parte do leitor, ou na caracterização de personagens;

²⁴⁴ “to gauge the degree of its deviation from naturalness, for ordinary language, and reflect this degree in your translation” (NEWMARK, 1988, p.25).

²⁴⁵ “In principle, [...] the translation of any metaphor is the epitome of all translation, in that it always offers choices in the direction either of sense or of an image, or a modification of one, or a combination of both” (NEWMARK, 1988, p.113).

²⁴⁶ “Usually cultural metaphors are harder to translate than universal or personal metaphors” (NEWMARK, 1998, p.106).

padronizadas, que têm um efeito também afetivo, mas com menos desgaste de uso; *adaptadas*, aquelas que representam outra metáfora criada em outra língua; *recentes*, que seriam os neologismos e *originais*, que, como o próprio nome sugere, são criadas pelo autor do texto. Entende que na tradução literária as metáforas originais, criadas pelo autor, devem ser preservadas, mesmo se estranhas, ou até especialmente se estranhas, pois deve se preservar o mesmo nível de **naturalidade** do texto original no texto traduzido.

4.2.2 Aplicação do modelo

A sugestão de Newmark para a aplicação de seu modelo é que se examinem todos os níveis numa mesma análise, uma vez que eles são interdependentes. Assim, passamos a analisar as traduções pela ordem natural em que as frases se apresentam no texto original, detendo-nos nos casos que nos parecerem de algum modo problemáticos e, na nossa visão, passíveis de ser interpretados pelo modelo.

JJ	S2	The cars came scudding in towards Dublin, running evenly like pellets in the groove of the Naas Road.
HT	S2	Os carros corriam em direção a Dublin, voando como balas na pista da estrada de Naas.
OS	S2	Os carros deslizavam em direção a Dublin, numa velocidade constante como bolas na canaleta em Naas Road.

Neste caso não se pode dizer que houve um problema no nível **textual** porque claramente não houve má interpretação do léxico original. O problema se encontra no nível da **naturalidade**. Trevisan optou por trazer o texto para a cultura de chegada, usando uma comparação conhecida na cultura brasileira (“voando como balas”), apagando a originalidade da símile de Joyce, crucial, como já vimos, em termos temáticos, para representar a inexorabilidade das ações.

JJ	S3	At the crest of the hill at Inchicore sightseers had gathered in clumps to watch the cars careering homeward, and through this channel of poverty and inaction the Continent sped its wealth and industry.
HT	S3	No topo da colina de Inchicore, espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem de volta e, por aquela via de pobreza e inércia, o Continente exibia sua indústria e riqueza.
OS	S3	No topo da colina em Inchicore espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem disparados de volta ao ponto de partida; naquele canal de miséria e passividade fluíam a riqueza e o fruto do trabalho do Continente.

Apesar do nível **coesivo** ter sido respeitado aqui em termos do comprimento total da frase, pois elas têm aproximadamente o mesmo tamanho, a oração subordinada final *to watch the cars careering homeward* for prolongada por O’Shea com “para ver os carros passarem disparados de volta ao ponto de partida”, com um afastamento do original no nível **coesivo**, o que não se deu com Trevisan.

Observa-se ainda que O’Shea mudou o sujeito da última oração (passando de “o Continente” para “a riqueza e o fruto do trabalho do Continente”), fazendo uso de uma metáfora em lugar da metonímia. A mudança de sujeito é um desvio sintático, que, como vimos, pode ser mais bem descrito no modelo de House (1997), com o seu nível sintático incluído na categoria Campo. Em Newmark (1988), a mudança de sujeito não pode ser incluída adequadamente em qualquer dos níveis.

JJ	S4	Now and again the clumps of people raised the cheer of the gratefully oppressed.
HT	S4	De tempo em tempo, elevavam-se os gritos de aclamação dos alegres oprimidos.
OS	S4	De vez em quando os espectadores vibravam como vibra o alegre povo oprimido.

A supressão de *gratefully* faz com que o aspecto da subserviência do povo irlandês não fique em evidência. É uma questão temática importante, que alude não só à posição particular de Joyce, mas também à situação da Irlanda, ficando portanto no nível do **referencial**. Note-se, porém, que o aspecto subjetivo e temático da escolha de Joyce não pode ser levado em consideração com este modelo. Há palavras que são imprescindíveis no texto, pois sua ausência implica a perda de um reforço temático, o que pode ser característico de determinado autor. No caso, o nível que mais se aproxima da descrição desse fenômeno é o nível **referencial**, mas não o descreve totalmente. Nossa sugestão, já proposta anteriormente, seria “agradecidamente oprimido”, com todo o ‘estranhamento’ que a expressão introduz.

JJ	S11/12	Ségouin was in good humour because he had unexpectedly received some orders in advance (he was about to start a motor establishment in Paris) and Rivière was in good humour because he was to be appointed manager of the establishment; these two young men (who were cousins) were also in good humour because of the success of the French cars. Villona was in good humour because he had had a very satisfactory luncheon; and, besides, he was an optimist by nature.
----	--------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

HT	S11/12	Ségouin estava de bom humor porque recebera inesperadamente alguns pedidos antecipados (ia montar uma agência de automóveis em Paris) e Rivière porque seria indicado diretor do estabelecimento; esses dois jovens, que eram primos, estavam também de bom humor por causa do sucesso dos carros franceses. Villona estava contente porque tivera um bom almoço; além disso, era otimista por natureza.
OS	S11/12	Ségouin estava de bom humor porque recebera inesperadamente algumas encomendas adiantadas (estava prestes a abrir uma agência de automóveis em Paris) e Rivière estava de bom humor porque seria nomeado gerente do estabelecimento; os dois rapazes (que eram primos) estavam de bom humor também devido ao sucesso dos carros franceses. Villona estava de bom humor porque tinha almoçado muito bem; e além disso era otimista por natureza.

Há aqui uma alteração no nível **coesivo** na tradução de Trevisan, que destruiu parcialmente o paralelismo (negrito nosso). Percebe-se também um problema no nível da **naturalidade** porque, no caso de uma agência de automóveis, é estranho se falar em um “diretor”, como Trevisan traduziu. É mais natural o uso de “gerente”, como O’Shea fez.

JJ	S14	He was about twenty-six years of age, with a soft, light-brown moustache and rather innocent-looking grey eyes.
HT	S14	Tinha cerca de vinte e seis anos, bigodes levemente castanhos e olhos tristes de aparência quase inocente.
OS	S14	Tinha cerca de vinte e seis anos de idade, um bigode fino castanho-claro e olhos acinzentados e inocentes.

Não se costuma, no Brasil, classificar bigodes como macios ou ásperos, num contexto como este. Seria introduzir um ‘estranhamento’ que não existe no texto original. Assim, O’Shea usa “fino” para *soft*, o que sugere estreitamento e foge da idéia do texto original. E o nível **textual** não é mantido. É mais natural a solução de Trevisan, que simplesmente omite *soft*. A tradução de Trevisan também apresenta problemas semânticos (nível **textual**) quando transforma *light brown* em “levemente castanho” e *grey eyes* em “olhos tristes”, especialmente considerando-se o tom eufórico que perpassa toda a narrativa.

JJ	S30	The Frenchmen flung their laughter and light words over their shoulders, and often Jimmy had to strain forward to catch the quick phrase.
HT	S30	Os dois franceses riam e proferiam uma ou outra frase e para entendê-la Jimmy tinha de curvar-se para a frente.
OS	S30	Os franceses lançavam por cima dos ombros suas risadas e palavras jocosas e freqüentemente Jimmy era obrigado a se esticar para a frente a fim de entender as palavras pronunciadas com rapidez.

A imagem de Joyce nos remete à sensação de velocidade e euforia. Trata-se de um desvio da norma, no nível da **naturalidade**, que não foi respeitado por Trevisan. Apesar de esse tradutor ter permanecido mais perto do texto original no que diz respeito ao nível **coesivo**, pois seu tamanho de frase se aproximou mais do texto original, houve uma perda estética, a nosso ver mais relevante, com a eliminação da metáfora (*flung laughter over their shoulders*).

JJ	S33	Rapid motion through space elates one; so does notoriety; so does the possession of money.
HT	S33	Deslocar-se velozmente no espaço arrebatava o ânimo; faziam o mesmo a notoriedade e o dinheiro.
OS	S33	A velocidade através do espaço provoca nas pessoas uma sensação estimulante; o mesmo se dá com a fama; o mesmo se dá com o acúmulo de dinheiro.

Trevisan também aqui não manteve o paralelismo, interferindo com o nível **coesivo**. Entretanto, a tradução de Trevisan, “arrebatava o ânimo”, fica bem mais próxima de *elates one* do que “provoca nas pessoas uma sensação estimulante”, de O’Shea, não só pela escolha do verbo (nível **textual**), mas principalmente pelo tamanho da expressão, que em O’Shea não mantém a equivalência no nível **coesivo**. É importante a frase curta pela sugestão de velocidade que ela traz.

JJ	S37	It was pleasant after that honour to return to the profane world of spectators amid nudges and significant looks.
HT	S37	Tinha sido agradável, depois dessa honra, retornar ao mundo profano dos espectadores, em meio a saudações e olhares significativos.
OS	S37	Foi um alívio após tal honra regressar ao mundo profano dos espectadores em meio a cutucadas e olhares indiscretos.

Observamos que O’Shea deu uma interpretação equivocada ao sentimento de Jimmy, vaidoso de ter sido incluído num grupo seletivo dos que participaram da corrida. Naturalmente, foi “agradável” voltar aos espectadores naquela condição, e o rapaz não sentiu “alívio” algum em relação a isso. Houve uma discordância portanto no nível **textual**.

JJ	S42	Of course, the investment was a good one, and Séguin had managed to give the impression that it was by a favour of friendship the mite of Irish money was to be included in the capital of the concern.
HT	S42	Sem dúvida, o investimento era bom. Séguin procurara demonstrar que a migalha de dinheiro irlandês seria incluída no capital do negócio por consideração à amizade.

OS	S42	Sem dúvida, o investimento era seguro e Ségouin dera a impressão de que se tratava de um grande favor aceitar o miserável dinheiro irlandês na capitalização do negócio.
----	-----	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A palavra *mite* se presta à tradução por “migalha” ou “miserável”, porém para que a situação de Jimmy, e por extensão a da Irlanda, fique definida como subserviente e oprimida, a escolha “miserável”, de O’Shea, é mais pertinente. É um problema que se coloca no nível **referencial**. Note-se, porém, que haverá sempre uma perda em qualquer escolha, pois, neste caso, perde-se a expressividade e efeito da palavra “migalha”.

JJ	S48	The journey laid a magical finger on the genuine pulse of life and gallantly the machinery of human nerves strove to answer the bounding courses of the swift blue animal.
HT	S48	A viagem tocara com dedo mágico o próprio pulso da vida e a máquina humana, galantemente, aguçava os nervos para acompanhar os avanços e sacolejos de célere animal azul.
OS	S48	Como num passe de mágica a jornada havia despertado uma autêntica vontade de viver e, galantemente, seu sistema nervoso esforçou-se para acompanhar a corrida sacolejante do ágil animal azul.

Nota-se na metáfora o aspecto mecânico do homem contrastando com o aspecto animal da máquina. O efeito foi destruído na tradução de O’Shea. Houve assim uma alteração na “estranheza” do texto original, afetando o nível da **naturalidade**. Embora a tradução de O’Shea geralmente procure ficar mais perto do original, nesse caso houve uma ação facilitadora, contrária à idéia estrangeirizante que ele parece assumir como postura de tradutor (ao manter, no texto traduzido, por exemplo, palavras como *street* ou *Mrs*).

JJ	S65	Jimmy, whose imagination was kindling, conceived the lively youth of the Frenchmen twined elegantly upon the firm framework of the Englishman's manner.
HT	S65	Jimmy, cuja imaginação se inflamara, via a jovialidade irrequieta dos franceses desenhar-se elegantemente na moldura das sóbrias maneiras do jovem britânico
OS	S65	Jimmy, que começava a dar asas à imaginação, visualisava a alegre jovialidade dos franceses elegantemente entrelaçada na moldura firme da fleuma do inglês.

Neste caso houve uma inclusão, a nosso ver positiva, com a preservação da intenção do texto original em evocar a imagem do inglês no que lhe é típico. Note-se que em português a “maneira do inglês” não teria a força de projetar sem dúvidas na mente do leitor o conceito do inglês, sóbrio e fleumático. Assim, Trevisan incluiu “sóbrias” – uma expressão mais explícita que “firmes” – e O’Shea “fleuma”, claramente com essa intenção. Deu-se a

equivalência no nível **referencial**. Este é um exemplo de como o tradutor deve, na visão de Newmark (1988, p.23), suplementar o texto original para prover o contexto que considere importante para seus leitores perceberem o texto traduzido da forma mais semelhante possível ao modo como os leitores do original o fariam.

JJ	S101	Jimmy took his part with a will; this was seeing life, at least.
HT	S101	Jimmy participou resolutamente: aquilo sim era viver!
OS	S101	Jimmy divertiu-se a valer; aquilo sim era viver!

A expressão *seeing life* é diferente de “viver”, usada por ambos os tradutores. Há uma passividade no texto original que remete o leitor ao tema da paralisia, central na obra de Joyce, reforçada pela expressão *at least*. Houve portanto uma alteração no nível **referencial**, que poderia ser evitada com uma tradução mais literal.

JJ	S105	They drank Ireland, England, France, Hungary, the United States of America.
HT	S105	Beberam pela Irlanda, Inglaterra, França, Hungria e Estados Unidos.
OS	S105	Brindaram à Irlanda, à Inglaterra, à França, à Hungria e aos Estados Unidos.

Dá-se nas duas traduções a perda de uma figura importante, que sugere a enormidade do que beberam: países e mais países. É um apagamento de um desvio à norma: uma alteração no nível da **naturalidade**.

Depois dessa análise cuidadosa, fica clara a postura dos dois tradutores em relação à abordagem do processo tradutório. Trevisan optou por uma proposta comunicativa, na classificação de Newmark, que alguns teóricos (por exemplo, VENUTI, 1998, p.8-30) chamam de “domesticadora”; O’Shea optou pela abordagem semântica, também chamada de “estrangeirizante”. Podemos exemplificar isso com a escolha de O’Shea ao preservar títulos como *Mr* e *Mrs* e nomes de lugares, como *Dame Street*, e a de Trevisan ao usar “senhor”, “senhora” e “rua Dame”. O’Shea explicitou sua escolha na “Introdução do Tradutor” (JOYCE, 1994, p.14): “Em *Dublinenses*, a abordagem é predominantemente semântica, i.e., estética”. Outros detalhes de estrangeirização ou domesticação têm de ser analisados um a um, como o foram em algumas passagens deste trabalho. E nossa

conclusão é que, apesar da afirmação de O'Shea, ele nem sempre seguiu o caminho a que se propôs.

4.2.3 Apreciação do modelo

Os níveis definidos por Newmark provaram ser um bom instrumento para avaliar traduções; seu método se mostrou flexível o bastante para abranger as principais ocorrências que devem ser assinaladas numa avaliação de tradução literária.

Porém, novamente, como em House, o nível **textual** reúne vários tipos de modificações lexicais no mesmo bloco, sem discriminação das possíveis perdas, quer de polissemia ou, muito relevante em Joyce, de efeitos sonoros. Sentimos falta de um estudo de equivalências lexicais que classifique os possíveis desvios entre original e tradução.

O nível **coesivo** na verdade reúne aspectos bastante distintos do texto e talvez deveria ser desmembrado, pois o aspecto estrutural se relaciona mais com questões morfossintáticas, enquanto que o emocional seria mais uma questão de tom, registro e grau de emotividade do texto, envolvendo, num texto literário, as relações entre personagens, narrador e leitor etc. Talvez por essa razão, o aspecto morfossintático, que em House (1997) vem contemplado no nível sintático, fica no modelo de Newmark colocado em segundo plano. Não há como se avaliar, por exemplo, mudanças de sujeito, alterações dos tempos verbais ou variações do discurso (como direto para indireto livre). O nível **textual** também não nos parece capaz de estudar esses detalhes com clareza.

O nível **referencial** não inclui explicitamente questões temáticas, pois trata mais de perto apenas de detalhes contextuais. Sentimos falta de uma avaliação da preservação daquelas alusões, escolhas lexicais, enfim, de todos aqueles elementos que reforçam o tema do texto original. É preciso notar que Newmark não se propôs a verificar se o tema de um texto expressivo foi tratado com igual ênfase. Isso porque seu modelo não foi idealizado especialmente para avaliação de traduções literárias. O nível **referencial** diz respeito ao contexto, ao ambiente, à carga emocional de uma situação. Mas não há nesse nível meios de avaliar se a carga temática, simbólica ou literal, foi preservada com a mesma intensidade.

O nível da **naturalidade** é uma contribuição importante para se determinar a preservação do registro, tom, familiaridade, peculiaridades de falantes e outros fatores relevantes.

Permite avaliar se uma tradução “se lê” tão facilmente – ou com tanta dificuldade – como os leitores do original o leriam.

Sentimos falta de uma forma de operacionalizar a avaliação do tratamento das metáforas. Após uma descrição bastante minuciosa dos tipos de metáfora, como vimos acima, Newmark não enquadrou em seus níveis essa avaliação, crucial no caso da linguagem literária, caracterizada principalmente pela ambigüidade e efeitos figurativos. Consideramos que, apesar de ser possível considerar uma metáfora no nível da **naturalidade**, essa inclusão foge às intenções do autor do modelo.

4.3 O Modelo de Antoine Berman

4.3.1 Descrição do modelo

A crítica de tradução de Berman é toda marcada por um profundo respeito ao tradutor, a ponto de o autor declarar-se desconfortável com o termo *crítica*, que sugere uma postura negativa. Em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995) afirma que uma crítica puramente negativa não é “uma crítica verdadeira”, pois essa deveria também poder complementar e ajudar a perpetuar a obra, razão por que propõe um método de avaliação.

A primeira etapa do seu método é a leitura e releitura da tradução, ou das traduções, deixando completamente de lado o texto original. O propósito é determinar “zonas textuais” problemáticas, quer por se apresentarem como partes destoantes do texto ou, ao contrário, por serem suspeitamente fluentes, quer por apontarem para uma volta ao original na forma de uma “contaminação lingüística”, e não uma verdadeira transposição lingüística. A leitura cuidadosa do texto traduzido vai também apontar para o que Berman classifica como zonas “miraculosas”:

passagens visivelmente acabadas, mas de uma escritura que é uma escritura-de-tradução, uma escritura que nenhum escritor francês teria podido escrever, uma escritura de estrangeiro harmoniosamente passada ao francês, sem qualquer choque (ou, se houver choque, um choque benéfico)²⁴⁷.

²⁴⁷ “...passage visiblement achevés, mais d’une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu’aucun écrivain français n’aurait pu écrire, une écriture d’étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou s’il y a heurt, un heurt bénéfique)” (BERMAN, 1995, p.66). Tradução do francês nossa.

A segunda etapa seria uma leitura cuidadosa do original, reparando nos traços estilísticos fundamentais do autor, na relação dessa escritura com a língua e o seu ritmo. Incluída nessa pré-análise está uma leitura de textos paralelos sobre o autor e suas obras, e até a leitura de outras obras do autor. A partir daí, o crítico pode determinar uma seleção de passagens significativas, no original e na tradução, que serão posteriormente analisadas textualmente.

O momento seguinte é o da “busca do tradutor”, em que o crítico procura informações sobre o tradutor, como sua nacionalidade, profissão além de tradutor, seu conhecimento de línguas, sua “posição tradutiva” (BERMAN, 1995, p.74), isto é, seus conceitos e percepções sobre tradução, seu “projeto de tradução” (BERMAN, 1995, p.76), envolvendo o modo de tradução e o tipo de edição (bilíngüe, anotada etc.) e o “horizonte do tradutor”, que definiu como “o conjunto de parâmetros lingüísticos, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor.”²⁴⁸ Só então o crítico de tradução estaria pronto para cotejar os textos e proceder a uma análise realmente textual.

Em seu longo artigo “La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain”, Berman (1985, p.65) dedica uma seção ao que chama “a analítica da tradução e a sistemática da deformação”, em que examina a sistemática de deformação dos textos que se opera na tradução. Berman procura classificar as deformações que impedem que uma tradução atinja o que chama de sua verdadeira “visada”, ou objetivo global, como esclarece em sua obra de 1995: “a *visada* é aqui o objetivo global da tradução”²⁴⁹. Interessa-se tanto pela análise propriamente do sistema de deformações como incorpora considerações psicanalíticas, que envolvem o inconsciente do tradutor e sua participação na tendência do “desvio da tradução” (BERMAN, 1985, p.65). Reconhece que sobretudo as traduções etnocêntricas apresentarão essas deformações, mas chama atenção para o fato de que todo o tradutor é exposto a esse jogo de forças. Sua proposta analítica foi elaborada especialmente para o exame da tradução da prosa literária, que considerou injustamente desprezada. As tendências deformadoras (BERMAN, 1985, p.68), consideradas em bloco, têm como resultado a destruição da escrita original em prol do “sentido”, isto é, anulando as incongruências deliberadas do texto, ou da “bela forma”, fenômeno que gerou, no século

²⁴⁸ “... l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui ‘détermine’ le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur” (Idem, 1995, p.79).

²⁴⁹ “la *visée* est ici l’objectif global de la traduction” (Idem, 1995, p.92, nota 115).

XVII, na França, um estilo de tradução também chamado de *belles infidèles*, que se realizava quando “os tradutores franceses, a fim de chegar à clareza de expressão e à harmonia de som, muitas vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções” (MILTON, 1993, p.49). Berman (1985, p.69-82) identifica treze tendências e se detém em cada uma delas:

1. A **racionalização**²⁵⁰ recompõe frases e seqüências de frases segundo uma idéia de ordem de discurso. Dá ao texto traduzido uma linearidade que não existia no original. Com a racionalização, introduz-se a abstração e a generalização, apagando a “concretude” (BERMAN, 1985, p.69) do texto original, por exemplo, escolhendo entre dois substantivos o mais geral.

2. A **clarificação** trata de tornar claro o sentido dos termos. A clarificação é inerente à tradução na medida em que explicita algo que não seria de outro modo aparente na tradução, mas pode deixar claro aquilo que não está, nem pretendia estar, claro no original. É o caso das traduções parafrásticas ou reduções da polissemia à monossemia.

3. O **alongamento**, na linguagem de Berman, é “um desdobramento do que, no original, estava dobrado”²⁵¹. Há uma alteração no ritmo do texto original, com prejuízos estéticos, sob o pretexto de clarificar o texto: é a “super-tradução”.

4. O **enobrecimento** é tornar a tradução “mais bela” que o original, em termos formais. É um processo de “retorização” do texto em prosa, correspondente à “poetização” do texto poético. Associado às teorias de Platão, consiste em produzir frases elegantes numa escritura que utiliza o texto original apenas como matéria prima.

5. O **empobrecimento qualitativo** substitui termos, expressões e efeitos por outros que não têm a mesma riqueza sonora, ou de significação, ou até icônica, no sentido do uso de significantes que não tenham uma relação figurativa ou onomatopéica com seu significado.

6. O **empobrecimento quantitativo** refere-se a escolhas lexicais na tradução que não apresentam a polissemia da palavra no texto traduzido.

²⁵⁰ Utilizaremos aqui os nomes das tendências como traduzidos por Kirsch, 2002.

²⁵¹ “un dépliement de ce qui, dans l’original, est plié” (BERMAN, 1985, p.71).

7. A **homogeneização** dá-se com a unificação dos planos de composição (tessitura) original da narrativa. O tradutor assim destrói o caráter heterogêneo do texto original, quer destruindo registros, estranhezas ou idiossincrasias propositais.

8. A **destruição de ritmos** é uma deformação causada pelo desrespeito ao ritmo do texto original. Dá-se por exemplo com o esfacelamento das frases e alterações na pontuação.

9. A **destruição das redes significantes subjacentes** é a destruição do encadeamento de certos termos-chave e, conseqüentemente, de uma rede subjacente ao texto que reforça a temática e muitas vezes também o ritmo textual. É um efeito que pode destruir todo um tecido de significantes da obra original.

10. A **destruição de sistematismos** ocorre com a modificação do tipo de frase e construções sintáticas usadas no original. A destruição do sistema textual é o resultado das tendências deformadoras identificadas anteriormente como racionalização, clarificação e alongamento.

11. A **destruição ou exotização das redes vernaculares da linguagem** anula aspectos polilingüísticos da prosa que incluem vários elementos vernaculares, assim como seu aspecto de “concretude”, já mencionado. Se o tradutor não preservar a pluralidade vernacular, inclusive registros marcados de oralidade, terá destruído parte importante da escrita original. Um recurso às vezes usado pelo tradutor é a exotização do texto, com o uso de itálicos ou de uma língua estereotipada; pode também substituir um sistema vernacular estrangeiro por um nacional, utilizando algum tipo de gíria particular de uma região do país da língua de chegada. Nenhum desses recursos é considerado aceitável para Berman.

12. A **destruição de locuções** é o apagamento de “locuções”, que têm para Berman o sentido de idiotismos, provérbios, expressões idiomáticas e até gírias. O crítico é contra a tradução, por exemplo, de um provérbio estrangeiro por outro equivalente, consagrado na língua de chegada. Considera isso um etnocentrismo, uma licenciosidade abusiva, pois, para ele, traduzir não é buscar equivalências etnocêntricas e sim correspondências que introduzam o contexto estrangeiro.

13. A **destruição das superposições lingüísticas** ocorre principalmente na prosa narrativa e anula uma superposição de línguas que indicaria um falar típico de um personagem ou mesmo uma mistura de línguas e/ou dialetos. É a heteroglossia bakhtiniana, presente, em

maior ou menor grau, em quase todos os textos literários. Há casos em que as tensões entre a língua subjacente e a de superfície tornam-se problemas difíceis de o tradutor resolver, para os quais não há uma resposta pronta.

A visão de Berman (1985) é que a avaliação da tradução deve se fundar em um duplo critério, poético e ético. Para atender ao primeiro, o crítico examina o trabalho textual realizado pelo tradutor, baseando-se nos aspectos mencionados acima. O segundo critério é satisfeito se houver respeito do tradutor não só ao texto original, mas também ao leitor. Afirma que há uma relação *sui generis* que a obra estabelece entre a “letra” (escritura) e o sentido, onde é a letra que absorve o sentido. Uma tradução domesticadora desfaz esta relação, instituindo uma relação inversa, “onde das ruínas da letra deslocada jorra um sentido ‘mais puro’ ”²⁵². E acrescenta mais adiante que “emendar uma obra em seus estrangeirismos para *facilitar* sua leitura não consegue senão desfigurá-la e, portanto, enganar o leitor a que se pretende servir.”²⁵³ Assim, Berman celebra como ato ético o reconhecimento e o recebimento do **outro** enquanto **outro** e a conseqüente produção de um texto traduzido como um texto de alguma maneira marcado como não-original da língua de chegada.

Em *Pour une critique des traductions...* (1995), o autor modifica um pouco sua posição, mantendo contudo sua preocupação com a ética. O que muda é que o respeito do tradutor pelo leitor está mais ligado ao ato de definir claramente o que ele (tradutor) vai fazer, isto é, seu propósito de tradução, do que optar obrigatoriamente por uma postura não-etnocêntrica, como parecia afirmar em 1985.

4.3.2 Aplicação do modelo

Muitas vezes a tentativa de conhecer o tradutor não é bem sucedida, por vários motivos. Parece-nos, no entanto, que mais importante do que saber detalhes sobre o tradutor e sua vida pessoal seria determinar o “horizonte do tradutor”, sua “posição tradutiva”, como foi mencionado antes, para se poder exercer a crítica considerando o que o tradutor se propôs a fazer. No caso das traduções em questão, nada sabemos da proposta de Hamilton Trevisan, mas foi alocado a O’Shea um momento no livro (JOYCE, 1994) intitulado “Introdução do

²⁵² “... où des ruines de la lettre disloquée jaillit un sens ‘plus pure’ ” (Idem, 1985, p.81).

²⁵³ “Amender une oeuvre de ses égetés pour *faciliter* sa lecture n’aboutit qu’à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l’on prétend servir” (Idem, 1985, p.86).

tradutor”, em que ele fez várias colocações sobre o seu projeto de tradução, como se atendesse às demandas de Berman. Essa Introdução consta de duas partes, “*Dubliners*, a obra” e “*Dublinenses*, a tradução”. Na segunda parte O’Shea discorre sobre a teoria de Peter Newmark, como por exemplo nesta passagem: “O estudioso esclarece que a tradução semântica procura recriar o ‘sabor’ e a ‘tonalidade’ do original, que as palavras selecionadas pelo autor são ‘sagradas’, não por serem mais importantes do que o conteúdo, mas porque forma e conteúdo são inseparáveis” (JOYCE, 1994, p.13). Mais adiante, o tradutor coloca sua proposta de tradução dentro dos parâmetros de Newmark: “Em *Dublinenses*, a abordagem é predominantemente semântica, i.e., estética. Assim, procura-se respeitar e transferir, na medida do possível, tanto a realidade contextual de *Dubliners* quanto os traços marcantes do estilo literário pessoal de Joyce, principalmente porque grande parte dos leitores da tradução tem plena consciência de ambos os fatores e certamente conta com a presença dos mesmos na obra traduzida” (JOYCE, 1994, p.14).

Não foi dada a Trevisan oportunidade semelhante. Porém, se mantivermos a categorização de Newmark, podemos descobrir vários indícios de que sua tradução foi predominantemente comunicativa, com o uso de “rua”, “senhor”, “senhora” etc., assim como a evidente aproximação do texto original do leitor da língua de chegada em diferentes momentos, como no caso da primeira frase do conto, que já foi comentado. Note-se que, como nossas conclusões acerca da tradução de Trevisan não antecederam à análise cotejada dos textos original e traduzido, mas sucederam-se a ela, o procedimento não pode ser classificado como o proposto por Berman.

Passamos agora a aplicar a parte do modelo de avaliação de Berman que ele chama de “analítica da tradução” aos nossos textos de estudo, considerando principalmente as treze deformações do texto traduzido, já pressupondo uma leitura detalhada do texto original e suas traduções. A ordem da análise será a da listagem de Berman (1985):

1. **Racionalização.** Não encontramos um exemplo pertinente nas traduções. Mas o processo inverso ao de destruição da “concretude” pode ser de alguma maneira identificado se considerarmos que houve destruição de algumas figuras, o que será examinado em **empobrecimento qualitativo.**

2. **Clarificação.** Apesar de Berman aqui ter se referido mais especificamente a traduções parafrásticas ou perda de polissemia, podemos considerar que a destruição da metáfora é um caso de clarificação, pois a literalização é uma simplificação da idéia do texto original. Neste exemplo, Trevisan anulou a metáfora:

JJ	S30	The Frenchmen flung their laughter and light words over their shoulders, and often Jimmy had to strain forward to catch the quick phrase.
HT	S30	Os dois franceses riam e proferiam uma ou outra frase e para entendê-la Jimmy tinha de curvar-se para a frente.
OS	S30	Os franceses lançavam por cima dos ombros suas risadas e palavras jocosas e freqüentemente Jimmy era obrigado a se esticar para a frente a fim de entender as palavras pronunciadas com rapidez.

3. **Alongamento.** Não há muitas ocorrências desta deformação nos textos traduzidos aqui examinados. Podemos apontar, no entanto, um alongamento na seguinte passagem, por parte de O’Shea:

JJ	S33	Rapid motion through space elates one; so does notoriety; so does the possession of money.
HT	S33	Deslocar-se velozmente no espaço arrebatava o ânimo; fazem o mesmo a notoriedade e o dinheiro.
OS	S33	A velocidade através do espaço provoca nas pessoas uma sensação estimulante; o mesmo se dá com a fama; o mesmo se dá com o acúmulo de dinheiro.

A curta expressão “elates one”, preservada em tamanho por Trevisan com “arrebatava o ânimo”, perdeu-se na tradução de O’Shea com “provoca nas pessoas uma sensação estimulante”. Esse efeito aqui é muito importante por causa da idéia de velocidade que perpassa todo o texto de Joyce.

Podemos considerar como outro exemplo de alongamento a passagem abaixo, onde se observa que o ritmo da frase é alterado pela introdução da contração “pela”, em Trevisan, e de repetidas preposições por O’Shea:

JJ	S105	They drank Ireland, England, France, Hungary, the United States of America.
HT	S105	Beberam pela Irlanda, Inglaterra, França, Hungria e Estados Unidos.
OS	S105	Brindaram à Irlanda, à Inglaterra, à França, à Hungria e aos Estados Unidos.

Note-se que essa não é a melhor maneira de explicar o que se passou nas traduções, porém a destruição da figura não pode ser apontada no modelo de Berman. Há aqui a destruição

da figura literária e, com ela, a da impressão do volume exagerado do que beberam, sendo que, em termos de ritmo, a alteração de O’Shea é a mais marcada.

4. **Enobrecimento.** Não se pode afirmar que houve propriamente um esforço para tornar as frases do texto original “mais elegantes”. Porém, talvez se possa considerar o fato de um dos tradutores ter evitado a repetição como uma ação domesticadora, uma vez que em português repetições devem ser evitadas. Uma consequência foi a destruição do paralelismo, bastante usado por Joyce como recurso estilístico:

JJ	S11/12	Ségouin was in good humour because he had unexpectedly received some orders in advance (he was about to start a motor establishment in Paris) and Rivière was in good humour because he was to be appointed manager of the establishment; these two young men (who were cousins) were also in good humour because of the success of the French cars. Villona was in good humour because he had had a very satisfactory luncheon; and, besides, he was an optimist by nature.
HT	S11/12	Ségouin estava de bom humor porque recebera inesperadamente alguns pedidos antecipados (ia montar uma agência de automóveis em Paris) e Rivière porque seria indicado diretor do estabelecimento; esses dois jovens, que eram primos, estavam também de bom humor por causa do sucesso dos carros franceses. Villona estava contente porque tivera um bom almoço; além disso, era otimista por natureza.
OS	S11/12	Ségouin estava de bom humor porque recebera inesperadamente algumas encomendas adiantadas (estava prestes a abrir uma agência de automóveis em Paris) e Rivière estava de bom humor porque seria nomeado gerente do estabelecimento; os dois rapazes (que eram primos) estavam de bom humor também devido ao sucesso dos carros franceses. Villona estava de bom humor porque tinha almoçado muito bem; e além disso era otimista por natureza.

Os negritos são nossos. Observamos que Trevisan cortou pela metade a repetição presente no texto original; O’Shea, preservou-as.

5. Empobrecimento qualitativo.

JJ	S48	The journey laid a magical finger on the genuine pulse of life and gallantly the machinery of human nerves strove to answer the bounding courses of the swift blue animal.
HT	S48	A viagem tocara com dedo mágico o próprio pulso da vida e a máquina humana, galantemente, aguçava os nervos para acompanhar os avanços e sacolejos de célere animal azul.
OS	S48	Como num passe de mágica a jornada havia despertado uma autêntica vontade de viver e, galantemente, seu sistema nervoso esforçou-se para acompanhar a corrida sacolejante do ágil animal azul.

Na tradução de O’Shea, a imagem “the journey laid a magical finger...”, com seu encantamento figurativo, é substituída pelo comentário literal sobre uma realidade concreta: “a jornada havia despertado...”.

Uma palavra, por seu efeito sonoro, pode evocar outra, enriquecendo o sentido do texto. Joyce faz bastante uso desse recurso em sua escritura caracteristicamente polissêmica. Assim, temos o exemplo:

JJ	S68	The five young men had various tastes and their tongues had been loosened.
HT	S68	Haviam experimentado várias bebidas e tinham a língua solta.
OS	S68	Os cinco rapazes tinham gostos diferentes e àquela altura estavam com a língua solta.

A palavra *taste* faz lembrar *toast*, que coloca em evidência que foram os brindes, ou drinques, que puseram os rapazes “de língua solta” e a aliteração com a letra *t* (*taste*, *tongue*) remete a uma oralidade comprometida pelo álcool. Nenhum dos tradutores preservou este traço estilístico. Uma solução para preservar a aliteração poderia ser “Os cinco rapazes haviam experimentado bebidas e brindes e tinham a língua solta.”

6. **Empobrecimento quantitativo.** Uma passagem em que a polissemia não foi preservada é a seguinte:

JJ	S74	The room grew doubly hot and Ségouin's task grew harder each moment: there was even danger of personal spite.
HT	S74	O ambiente tornava-se tenso e a tarefa de Ségouin cada vez mais difícil. Havia mesmo o perigo de se agredirem.
OS	S74	O ambiente foi esquentando e a tarefa de Ségouin foi ficando cada vez mais difícil: havia o perigo de alguém levar a mal algum comentário.

Está explícito que a palavra “hot” foi tomada em suas duas acepções (*doubly*), de temperatura elevada e emocionalmente tenso. Facilmente esse duplo sentido poderia ter sido preservado na tradução, com a manutenção literal da expressão com “duplamente quente”, ou “duplamente acalorado”.

7. **Homogeneização.** Não encontramos exemplos para ilustrar essa deformação, provavelmente por não haver diálogos, por assim dizer, ocasião onde é mais provável se identificar formas de discurso diferentes.

8. **Destruição do ritmo.** Parece-nos que o ritmo na prosa pode se alterar pela modificação da pontuação – alongando ou cortando frases –, pela sonoridade das palavras escolhidas, ou ainda por meio de certos recursos envolvendo estruturas sintáticas, como o paralelismo. Acerca do primeiro caso, já tecemos algumas rápidas considerações; é um caso que nos remete ao desvio **alongamento**, já comentado. A questão da escolha de palavras também já foi abordada no item **empobrecimento qualitativo** e o paralelismo, em **enobrecimento**.

9. **Destruição de redes significantes subjacentes.** Como constatamos ao estudar a temática de Joyce, no Capítulo II, para Joyce as redes temáticas tecidas em suas narrativas são fundamentais. Às vezes é uma simples alusão, às vezes é todo o comportamento de algum personagem que ilustra sua posição e suas idéias. No caso do conto em estudo, os tradutores parecem atentos a essas redes subjacentes. Mas ainda encontramos alguma destruição das imagens de Joyce, como no caso já comentado na análise segundo o modelo de Newmark, em que a subserviência do povo irlandês é mitigada pelos tradutores:

JJ	S4	Now and again the clumps of people raised the cheer of the gratefully oppressed.
HT	S4	De tempo em tempo, elevavam-se os gritos de aclamação dos alegres oprimidos.
OS	S4	De vez em quando os espectadores vibravam como vibra o alegre povo oprimido.

O próximo exemplo é de uma tradução bem sucedida, em que houve a preservação da intenção do texto original e a rede de significados subjacentes foi preservada, com a tradução de *advanced Nationalist* por “nacionalista radical”, o que explicita a posição do pai de Jimmy:

JJ	S15	His father, who had begun life as an advanced Nationalist, had modified his views early.
HT	S15	Seu pai, que no princípio da vida tinha sido um nacionalista radical, cedo mudara o modo de pensar.
OS	S15	Seu pai, que no início da vida fora um nacionalista radical, logo mudara o modo de pensar.

Uma leitura das linhas seguintes do texto original mostra que o pai de Jimmy fez importantes negócios, fornecendo carne para a polícia, e portanto teve que se moldar à posição política dominante. Observamos que o tratamento irônico dado por Joyce a um homem que coloca seu interesse econômico e pessoal à frente dos valores políticos de libertação da Irlanda foi preservado em ambas as traduções.

10. **Destruição de sistematismos.** A alteração sintática mais relevante percebida nas traduções é a destruição do paralelismo, já comentada no item **enobrecimento**. Houve a instância da mudança de tempo verbal, em que O’Shea usa o pretérito imperfeito, transmitindo a idéia de simples descrição de cena, enquanto Trevisan mantém o clima de planejamento e cumplicidade de Joyce:

JJ	S95	There was to be supper, music, cards.
HT	S95	Haveria ceia, música e jogo.
OS	S95	A bordo havia comida, música, carteadado.

11. **Destruição de redes vernaculares.** Apesar de Joyce introduzir ao longo de *Dubliners* palavras tipicamente irlandesas – como *barmbracks* (JOYCE, 1996, p.110) –, ou palavras inglesas com sentidos alterados pelo seu uso particular na Irlanda – como *curate* (JOYCE, 1996, p.169) para garçom–, neste conto, por se tratar de um encontro de rapazes de várias nacionalidades, e também pela quase total inexistência de discurso direto, não há palavras desse tipo, logo esse item não se aplica ao caso em estudo.

12. **Destruição de locuções.** Não há também no conto provérbios ou expressões idiomáticas. Há, sim, formas de escritura típicas de Joyce, como suas figuras literárias e seu uso particular das palavras, mas não nos parece que essas peculiaridades sejam o objeto de estudo proposto por Berman neste item. São características particulares do autor do texto original, questões referenciais, levadas em consideração no início do processo de avaliação proposto, mas depois não operacionalizado na “analítica da tradução” (BERMAN,1985, p.65)

13. **Destruição de superposições lingüísticas.** Não há neste conto falares típicos de personagens que deveriam ser preservados, como já foi explicado.

4.3.3 Apreciação do modelo

Uma primeira observação sobre o modelo de avaliação de Berman é que as ações por ele propostas, preliminares à análise textual propriamente dita dos textos original e traduzido, como um estudo da obra do autor a ser traduzido e, posteriormente, um estudo sobre o tradutor e sua postura tradutória, não são fáceis de serem realizadas. O ideal aqui se

confronta com o real, pois sabe-se que a situação do tradutor é uma eterna corrida contra o tempo e as pressões sob as quais trabalha são reconhecidas universalmente.

Sentimos falta de um item que avaliasse a correspondência, nos textos original e traduzidos, quanto à posição do autor e sua temática separadamente. Essa preservação é um elemento muito importante em Joyce, assim como na maioria dos autores de prosa literária. É o aspecto que Newmark (1988, p.22-23) considera no nível **referencial**.

Na análise textual, que Berman (1985, p.65) chamou de “analítica da tradução”, ficou claro que ele se preocupa muito mais com a preservação dos recursos estilísticos do que com detalhes morfossintáticos *per se*. Entretanto, a verificação relativa à preservação de figuras e escolhas lexicais que preservem a sonoridade e iconicidade parece reunir sob um mesmo item vários aspectos distintos, ficando o tratamento da metáfora relegado a uma posição pouco importante dentro de **empobrecimento qualitativo**. Consideramos que, num modelo que se propõe a avaliar a tradução literária com suas especificidades, um instrumento para analisar as figuras com mais detalhes seria de grande valia.

Talvez o aspecto que um leigo mais note numa comparação entre um texto original e sua tradução seja a falta de equivalência em termos de significado. Uma falta de equivalência semântica é facilmente percebida por quem conhece as duas línguas, mesmo que nem todos possam formular razões para as discrepâncias. Por isso é curioso notar que esse importante item de avaliação – que em House se encontra na categoria Campo e em Newmark no nível **textual** – esteja ausente do modelo de Berman.

Todos os desvios de correspondência morfossintática aparecem agrupados em um só item, **destruição de sistematismos**, e ainda assim vinculados aos desvios **racionalização**, **clarificação** e **alongamento**, o que nos parece incompleto, além de reunir aspectos bastante heterogêneos numa mesma classificação.

Parece-nos que algumas deformações se sobrepõem, pois, ao descrever uma, Berman se refere a tendências já descritas em outras. Por exemplo, o **alongamento** e a **clarificação** estão imbricados, uma vez que é quase obrigatório o alongamento de uma frase se se introduz uma explicação ausente no texto original. Um ponto positivo do modelo de Berman é a observação do tratamento do efeito sonoro, porém o fato de esse efeito ser

tratado tanto sob a classificação de **empobrecimento qualitativo** como sob a de **destruição do ritmo** pode suscitar confusões na classificação do desvio.

4.4 Katharina Reiss

4.4.1 Descrição do modelo

Em sua obra *Translation criticism – The potentials & limitations* (de 1971, traduzida do alemão e editada por Erroll F. Rhodes em 2000), Reiss inicia seus comentários com questões gerais. Critica a prática de alguns teóricos em avaliação de tradução, cujos nomes não cita, de examinar o texto traduzido sem uma referência ao texto original: “O resultado é indignante: um trabalho é examinado por seu conteúdo, estilo e às vezes também por seu caráter estético e ambos o autor [do texto original] e seu trabalho são julgados apenas com base em uma tradução sem que se consulte a obra original”²⁵⁴

Mais adiante, Reiss admite que uma análise apenas do texto traduzido pode ser útil desde que guardada a percepção de suas limitações e considerada como um primeiro estágio, seguido necessariamente de um segundo, onde se realizarão comparações indispensáveis com o texto fonte.

A autora se refere à falta de equivalência entre os textos original e traduzido, que chama de “supostos erros” (*alleged errors*), e recomenda que o avaliador determine as razões que levaram o tradutor a certa elaboração, que podem ser devidas a descuidos, erros tipográficos na fonte ou no texto traduzido, inexperiência do tradutor com expressões idiomáticas ou termos técnicos de um campo da língua fonte, insuficiente familiaridade com o meio (rádio, televisão ou teatro), entre outras.

Essa atitude pode ser benéfica para o próprio crítico, revelando detalhes possivelmente desconsiderados numa avaliação mais superficial, e com certeza é benéfica também para o tradutor porque vai fazê-lo rever certas posições diante do texto original. Reiss se reporta a Schlegel (1963), reafirmando a posição de que uma solução deve ser proposta pelo crítico para que se elimine a suspeita de uma crítica subjetiva e polarizada.

²⁵⁴ “The result is outrageous: a work is examined for its content, style and sometimes also for its esthetic character, and both the author and his work are judged only on the basis of a translation without consulting the original work” (REISS, 2000, p.2).

Reiss detém-se no exame da tipologia textual, pois para ela, numa situação “normal”, em que a proposta é a produção de um texto equivalente na língua de chegada, sem condensações ou simplificações propositais, é a tipologia que define a abordagem do tradutor. Apoiou-se na posições de Benedetto Croce (1953) e seu tradutor/editor usou a terminologia de Karl Bühler (1990) para compor seu esquema de tipologia textual. No ‘Prefácio do tradutor’ (REISS, 2000, p.vii), o tradutor declarou que a terminologia no campo de tradução evoluiu e ele iria usar a terminologia contemporânea, apesar de sua intenção de se manter fiel à apresentação de Reiss. Daí a aparente discrepância nas datas. É o seguinte o esquema de tipologia textual de Reiss:²⁵⁵

função da língua	Representação	expressão	persuasão
dimensão da língua	Lógica	estética	diálogo
tipologia textual	centrado no conteúdo (informativo)	centrado na forma (expressivo)	centrado no apelo (operativo)
Tabela 4.1: Tipologia textual (reproduzida de Reiss, 2000)			

Reiss, no entanto, não considera que estas divisões devam ser rígidas:

Assim como não pode haver uma forma de comunicação sem algum tipo de conteúdo, não pode haver um tipo de conteúdo que não tenha uma forma [...] o modo como um pensamento é expresso não pode ser menos importante do que o que é expresso. [...] Nesse sentido, distanciamos-nos da visão funcionalista unilateral da língua que a vê meramente como o meio de comunicação destinado a acomodar unidades particulares de informação.²⁵⁶

A autora passa então a discorrer sobre os três tipos de texto. No caso do texto centrado no conteúdo, deve haver entre os textos original e traduzido invariância na transferência de conteúdo e a língua alvo deve ser dominante para que a familiaridade da língua facilite o trabalho do leitor.

²⁵⁵ TABELA: “**language function:** representation, expression, persuasion; **language dimension:** logic, esthetics, dialogue; **text type:** content-focused (informative), form-focused (expressive), appeal-focused (operative)” (Ibid., p.26).

²⁵⁶ “Just as there can be no form of communication without some kind of content, there can be no kind of content that does not have some form [...] *how* a thought is expressed is hardly less important than *what* is expressed. [...] To this extent we distance ourselves from the one-sided functionalist view of language, which sees it merely as the means of communication designed to accommodate particular units of information” (Ibid., p.28).

No caso dos textos centrados na forma, que nos interessa mais de perto, deve-se almejar uma equivalência em que uma “forma análoga” crie uma impressão correspondente, um efeito estético similar:

O ‘tempo’ [ritmo] do estilo, assim como formas estilísticas e esquemas de rimas [...], modos comparativos e figurativos de falar, provérbios e metáforas [...] devem todos ser preservados. [...] Elementos fono-estilísticos são fatores significativos não só na poesia, mas também na prosa literária²⁵⁷.

A linguagem do texto traduzido deverá ser determinada pela do texto-fonte e os efeitos estéticos preservados, ainda que algumas vezes por compensação:

Se as diferentes estruturas das línguas de partida e chegada tornarem um jogo de palavras similar impossível, as alternativas são usar uma figura de linguagem diferente que teria um efeito estético similar, ou introduzir em outro momento um jogo de palavras típico da língua de chegada, em passagens em que a língua de origem não oferecer nenhum²⁵⁸.

O desvio da norma no texto original deve ser observado no texto traduzido, quando a criatividade do tradutor terá um papel importante. Quanto a expressões idiomáticas e provérbios, Reiss entende que é apropriado que estes sejam traduzidos literalmente, principalmente no caso de metáforas criadas pelo autor, que só recorrer a expressões comuns na língua de chegada quando houver problemas de inteligibilidade ou se a redação resultante for forçada demais.

No caso dos textos persuasivos, centrados no aspecto apelativo, a informação é apresentada de forma a suscitar uma reação particular, não-lingüística, por parte dos leitores/ouvintes, incitando-os a tomar determinadas atitudes. O objetivo principal, nesse caso, é provocar determinada resposta; fidelidade então é preservar o mesmo apelo original.

É impossível expressar numa tradução todos os aspectos do texto original. O ato de traduzir é necessariamente um exercício de escolhas, que vão depender das prioridades de aspectos a serem preservados. Logo, a avaliação de uma tradução deve começar com a definição da tipologia textual, uma vez que é ela que determinará essas prioridades.

²⁵⁷ “The ‘tempo’ of the style, as well as stylistic forms and rhyme schemes [...], comparative and figurative manners of speaking, proverbs and metaphors [...] should all be preserved [...]. Phonostylistic elements are significant factors not only in poetry, but also in literary prose” (Ibid., p.33).

²⁵⁸ “If the different structures of the source and target languages make a similar play on words impossible, the alternatives are to use a different figure of speech that would have a similar esthetic effect, or to introduce elsewhere a wordplay native to the target language where the source language has none” (Ibid., p.36).

Quando a tipologia é definida, passa-se a examinar o texto traduzido em termos de escolhas de equivalentes, isto é, da determinação, entre as possibilidades, da que melhor se adapta ao caso. Esta decisão vai depender do contexto lingüístico e das situações extra-lingüísticas, que vão determinar duas categorias de crítica de tradução, **lingüística** e **pragmática**.

Incluída na avaliação **lingüística** estão a investigação de elementos semânticos, lexicais, gramaticais e estilísticos.

A equivalência é o critério usado na avaliação dos elementos semânticos: implica a avaliação de palavras polissêmicas e homônimas, da falta de congruência entre termos das línguas fonte e alvo, de interpretações equivocadas e adições ou omissões arbitrárias.

O critério para a avaliação dos elementos lexicais deve ser a adequação:

Isso envolve observar se o tradutor demonstrou competência ao lidar com terminologia técnica e expressões idiomáticas, ‘falsos amigos’, homônimos, palavras intraduzíveis, nomes próprios e metáforas, jogos de palavras, usos convencionais e provérbios etc.²⁵⁹.

A autora dá especial atenção à tradução de metáforas, quer tradicionais, quer originais, afirmando que devem ser traduzidas por metáforas de valor ou significância similar, e também aos jogos de palavras, que podem ser traduzidos por jogos de palavras parecidos, na língua de chegada, ou introduzidos na tradução em alguma outra passagem, buscando o efeito compensatório.

A avaliação da tradução de elementos gramaticais tem como critério básico a correção. É a sintaxe e a morfologia da língua de chegada que deve prevalecer neste contexto, porém deve-se manter a percepção do status e conotação dos componentes gramaticais na língua fonte.

Os elementos estilísticos entram como termo de avaliação na medida em que o tradutor deve reproduzir os usos coloquial, padrão ou formal utilizados pelo autor do texto original. Ele precisa também estabelecer uma correspondência entre os textos original e traduzido no sentido de preservar os desvios da linguagem tradicional relativos à criatividade do autor e à contemporaneidade lexical. Reiss inclui também neste item “melhorias” feitas pelo tradutor ao texto original sem uma justificativa senão seus julgamentos estéticos. Concorde

²⁵⁹ “This involves observing whether the translator has demonstrated competence in dealing with technical terminology and special idioms, ‘false friends’, homonyms, untranslatable words, names and metaphors, plays on words, idiomatic usages and proverbs, etc.” (Ibid., p.58).

com Humboldt (1963), condenando a interferência do tradutor em clarificar arbitrariamente passagens deliberadamente dúbias ou explicitar alusões ou referências veladas. O critério no caso da avaliação do estilo é o de correspondência.

Na categoria que a autora classifica de **pragmática** estão reunidos os determinantes extra-lingüísticos. A autora percebe as palavras no contexto de frases, textos e situações, em que as frases seriam os ‘microtextos’, os textos seriam os ‘macrotextos’ e as situações, os fatores extra-lingüísticos. Reiss (2000, p.66-86) destaca, entre os fatores extra-lingüísticos, sete itens:

O fator de situação imediata (*immediate situation*) permite ao autor a redução da forma lingüística a um mínimo, na suposição de que o leitor será capaz de complementar o resto da situação em sua própria língua devido ao conhecimento partilhado. Isso exige do tradutor uma perfeita compreensão para poder otimizar o equivalente, preservando tanto a idéia do autor como a compreensão do leitor.

O assunto (*subject matter*) deve ser dominado pelo tradutor para que ele produza um texto lexicalmente adequado.

O fator tempo (*time factor*) se torna especialmente relevante se o texto é associado a um período particular, situação em que o tradutor tem de se manter o mais perto possível do original quanto ao uso de formas sintáticas e morfológicas e escolhas de palavras e figuras.

O fator lugar (*place factor*) inclui todos os fatos e características da cultura de origem e possíveis alusões e associações que envolvem a cena em que ocorre a ação narrada, no caso do texto expressivo. São aspectos aos quais o tradutor deve dedicar particular atenção, especialmente no caso de se discutirem circunstâncias, costumes, hábitos e instituições do país da língua fonte. Reiss sugere maneiras de resolver possíveis impasses de termos ou situações sem equivalentes na cultura de chegada: empréstimos da língua de origem; construção de novas palavras na língua de chegada, inspiradas na língua de origem; preservação de uma expressão estrangeira, recorrendo ao uso de notas explicativas. Esta última opção é considerada pela autora como especialmente apropriada no caso da tradução literária.

O fator público (*audience factor*) refere-se ao leitor/ouvinte do texto na língua de origem. É com as reações desse público em mente que o tradutor dosará as alusões, introduzirá

provérbios, expressões idiomáticas que teriam um eco familiar, ou não, para o **seu** público, buscando uma equivalência de respostas.

Os determinantes relacionados ao fator do falante (*speaker factor*) referem-se à linguagem do próprio autor e suas criações. Vão definir um modo de falar, em termos de léxico, gramática e estilo, nos textos expressivos, dos personagens e do narrador, além de mostrar até que ponto o autor foi influenciado pelas suas origens, educação, época em que viveu e sua associação a determinado estilo ou escola literária.

As implicações afetivas (*affective implications*) devem igualmente ecoar no texto traduzido. A carga afetiva, como ironia, sarcasmo, humor ou ênfase, tem de ser reconhecida e reproduzida adequadamente pelo tradutor. Reiss acrescenta que palavras de baixo calão e exclamações devem ser cuidadosamente avaliadas, quanto a grupo social, faixa etária, entre outros aspectos, para uma escolha realmente adequada.

A autora dedica a parte final do livro à questão das limitações da crítica de tradução. Reafirma a importância de se determinar, antes de qualquer análise crítica, a tipologia textual. É enfática na posição que, tanto no caso de uma tradução orientada para o texto ou uma orientada para os objetivos, o critério de análise deve ser derivado dessa categoria funcional; ou seja, no primeiro caso, devem ser examinados os elementos lingüísticos do texto e os determinantes não-lingüísticos que afetam o texto. No segundo caso, os critérios devem se ajustar aos padrões da função ou público especial do texto a que/quem esse texto tem a intenção de servir. É evidente que o caso da tradução literária se enquadra no primeiro tipo, tradução orientada para o texto, e por isso passaremos a analisar os nossos textos de acordo com os parâmetros **lingüísticos** e **pragmáticos**.

4.4.2 Aplicação do modelo

Iniciaremos com o exame de acordo com os parâmetros **lingüísticos**. Muitos dos exemplos serão apenas comentados rapidamente por terem sido já exaustivamente analisados nos modelos anteriores.

a) elementos semânticos:

Os problemas de equivalência semântica concentraram-se especialmente no que diz respeito à congruência: o sentido do original parece diferir daquele do texto traduzido. No caso da tradução de Trevisan, um exemplo é a tradução de *light-brown*:

JJ	S14	He was about twenty-six years of age, with a soft, light-brown moustache and rather innocent-looking grey eyes.
HT	S14	Tinha cerca de vinte e seis anos, bigodes levemente castanhos e olhos tristes de aparência quase inocente.
OS	S14	Tinha cerca de vinte e seis anos de idade, um bigode fino castanho-claro e olhos acinzentados e inocentes.

Encontramos também passagens em que O'Shea desviou-se do sentido do texto original, como, por exemplo, quando usa *alívio* para transmitir a idéia de *pleasant*:

JJ	S37	It was pleasant after that honour to return to the profane world of spectators amid nudges and significant looks.
HT	S37	Tinha sido agradável, depois dessa honra, retornar ao mundo profano dos espectadores, em meio a saudações e olhares significativos.
OS	S37	Foi um alívio após tal honra regressar ao mundo profano dos espectadores em meio a cutucadas e olhares indiscretos.

Incluído no item de elementos semânticos está o estudo da perda de polissemia, o que ocorreu com *courses* (cursos escolares / cursos da vida):

JJ	S19	Jimmy did not study very earnestly and took to bad courses for a while.
HT	S19	Jimmy não se aplicara muito nos estudos e, por algum tempo, andara em más companhias.
OS	S19	Jimmy não levou os estudos muito a sério e por algum tempo seguiu por caminhos errados.

b) elementos lexicais:

O tratamento da metáfora faz parte, no modelo de Reiss, dos elementos lexicais. A supressão de metáforas nos parece a falta de adequação mais grave no tratamento desses elementos. Há alguns casos em que tal supressão ocorreu, como na passagem:

JJ	S30	The Frenchmen flung their laughter and light words over their shoulders, and often Jimmy had to strain forward to catch the quick phrase.
HT	S30	Os dois franceses riam e proferiam uma ou outra frase e para entendê-la Jimmy tinha de curvar-se para a frente.
OS	S30	Os franceses lançavam por cima dos ombros suas risadas e palavras jocosas e freqüentemente Jimmy era obrigado a se esticar para a frente a fim de entender as palavras pronunciadas com rapidez.

E houve também a modificação, por Trevisan, de uma metáfora original por uma trivializada pelo uso:

JJ	S2	The cars came scudding in towards Dublin, running evenly like pellets in the groove of the Naas Road.
HT	S2	Os carros corriam em direção a Dublin, voando como balas na pista da estrada de Naas.
OS	S2	Os carros deslizavam em direção a Dublin, numa velocidade constante como bolas na canaleta em Naas Road.

A avaliação dos elementos lexicais inclui ainda a preservação de jogos de palavras, o que pode ser aplicado em nossa análise:

JJ	S74	The room grew doubly hot and Ségouin's task grew harder each moment: there was even danger of personal spite.
HT	S74	O ambiente tornava-se tenso e a tarefa de Ségouin cada vez mais difícil. Havia mesmo o perigo de se agredirem.
OS	S74	O ambiente foi esquentando e a tarefa de Ségouin foi ficando cada vez mais difícil: havia o perigo de alguém levar a mal algum comentário.

Note-se que o duplo sentido, explicitamente proposto pela expressão *doubly hot*, não foi preservados nas traduções.

c) elementos gramaticais:

Encontramos, relacionados a este item, mudança de sujeito, destruição de paralelismo, em Trevisan:

JJ	S3	At the crest of the hill at Inchicore sightseers had gathered in clumps to watch the cars careering homeward, and through this channel of poverty and inaction the Continent sped its wealth and industry.
HT	S3	No topo da colina de Inchicore, espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem de volta e, por aquela via de pobreza e inércia, o Continente exibia sua indústria e riqueza.
OS	S3	No topo da colina em Inchicore espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem disparados de volta ao ponto de partida; naquele canal de miséria e passividade fluíam a riqueza e o fruto do trabalho do Continente.
JJ	S33	Rapid motion through space elates one; so does notoriety; so does the possession of money.
HT	S33	Deslocar-se velozmente no espaço arrebatava o ânimo; faziam o mesmo a notoriedade e o dinheiro.
OS	S33	A velocidade através do espaço provoca nas pessoas uma sensação estimulante; o mesmo se dá com a fama; o mesmo se dá com o acúmulo de dinheiro.

e mudança no tempo verbal:

JJ	S95	There was to be supper, music, cards.
HT	S95	Haveria ceia, música e jogo.
OS	S95	A bordo havia comida, música, carteados.

d) elementos estilísticos:

Não houve alterações de registro nas traduções. A alteração feita por Trevisan, quando usou uma figura consagrada em lugar de uma original que se aproximaria do texto de Joyce (exemplo S2) pode ser interpretada como uma falta de correspondência. A frase, entretanto, já foi comentada no item elementos lexicais.

Em relação aos parâmetros **pragmáticos**, observamos que os fatores de situação imediata, tempo, falante e assunto não foram aspectos pertinentes para a análise ora em questão. Por outro lado, o fator lugar que, contrário ao que sugere o nome, inclui observações sobre toda a cultura da língua de partida, reuniu várias possibilidades de estudo. Podemos mencionar sob esse tópico as sugestões nacionalistas de Joyce, que foram preservadas em:

JJ	S15	His father, who had begun life as an advanced Nationalist, had modified his views early.
HT	S15	Seu pai, que no princípio da vida tinha sido um nacionalista radical, cedo mudara o modo de pensar.
OS	S15	Seu pai, que no início da vida fora um nacionalista radical, logo mudara o modo de pensar.

e a alusão ao tema de paralisia e estagnação que perpassa toda a obra *Dubliners*, que foi anulada em ambas as traduções:

JJ	S101	Jimmy took his part with a will; this was seeing life, at least.
HT	S101	Jimmy participou resolutamente: aquilo sim era viver!
OS	S101	Jimmy divertiu-se a valer; aquilo sim era viver!

Considerações sobre o fator público vão possibilitar a verificação de que o público da tradução tenha a mesma compreensão do que o público do texto original. Assim, julgamos pertinentes as clarificações dos dois tradutores sobre a natureza do povo inglês em contraste com a do francês, qualificando-as:

JJ	S65	Jimmy, whose imagination was kindling, conceived the lively youth of the Frenchmen twined elegantly upon the firm framework of the Englishman's manner.
HT	S65	Jimmy, cuja imaginação se inflamara, via a jovialidade irrequieta dos franceses desenhar-se elegantemente na moldura das sóbrias maneiras do jovem britânico
OS	S65	Jimmy, que começava a dar asas à imaginação, visualisava a alegre jovialidade dos franceses elegantemente entrelaçada na moldura firme da fleuma do inglês.

O parâmetro implicações afetivas é especialmente relevante em Joyce devido ao seu uso de ironia e humor. A preservação da conotação irônica num texto literário é essencial para que se tenha a mesma relação de cumplicidade que o autor do texto original compartilhou com os seus leitores. Neste sentido, percebemos que este parâmetro se sobrepõe um pouco ao fator público. No exemplo S15, analisada acima quando se abordou o fator lugar, a ironia de o pai de Jimmy ter rapidamente deixado sua postura política radical para se beneficiar das vantagens do governo estabelecido talvez não tenha ficado muito perceptível para o leitor brasileiro.

4.4.3 Apreciação do modelo

O modelo de Reiss nos pareceu bastante abrangente, porém são pertinentes alguns comentários. A autora sugere que o crítico de tradução tenha sempre uma solução para oferecer para qualquer problema que aponte, como garantia de que a crítica seja fundamentada e objetiva e não colocada por questões pessoais. Pensamos, contudo, que o crítico pode perceber faltas de correspondência e destruição de efeitos sem necessariamente chegar a uma sugestão feliz que restitua a equivalência com o texto original. O fato de se apontar um desvio é, a nosso ver, o primeiro passo para a correção de um problema, ou para o início de pesquisas futuras.

Foi uma surpresa verificarmos que, apesar de afirmar a importância da avaliação de elementos fono-estilísticos, a autora não dedica um espaço explicitamente destinado a essa verificação.

A definição dos parâmetros fator lexical e fator estilístico suscita dúvidas, principalmente no que diz respeito ao tratamento das figuras de linguagem. É difícil considerar uma metáfora como elemento lexical e não estilístico. Os dois fatores se sobrepõem, o que

interfere com a classificação. Se, por exemplo, uma metáfora original do autor é traduzida por uma considerada ‘padrão’ na língua de chegada, esse fenômeno sai do âmbito de fator lexical e já deve ser considerado, na classificação de Reiss, como fator estilístico. Outro caso de superposição de fatores foi o de implicações afetivas e fator público, como já foi mencionado. O fato de as categorias se sobreporem é a nosso ver uma das maiores dificuldades na aplicação do modelo de Reiss para a definição de aspectos problemáticos na tradução literária.

Novamente, neste modelo, as discrepâncias, ou incongruências, semânticas são todas agrupadas na categoria de elementos semânticos, neste caso juntamente com outros aspectos. Consideramos essencial uma subdivisão que defina as causas das divergências nos textos original e traduzido. Mas a introdução dos elementos lexicais já representa um avanço em termos de explicitação de mudanças lexicais sobre, por exemplo, o modelo de Newmark (1988), que inclui tudo relacionado ao léxico no nível **textual**.

No âmbito da **pragmática**, constatamos que muitos dos desvios possíveis estão reunidos sob a categoria fator lugar, que, enganosamente, não se refere apenas a lugar, mas envolve toda uma cultura, as instituições, os costumes e hábitos de um país. Toda a parte de referências culturais, idiossincrasias de um autor e sua temática estariam incluídas aí.

Consideramos que a inclusão de implicações afetivas foi uma excelente contribuição sob o ponto de vista da tradução literária, pois lida com ironia, humor e outros estados afetivos de grande relevância para se estabelecer o *mood* e *flavour*.

4.5 Comentários finais

Apesar de nenhum dos quatro teóricos estudados neste capítulo mostrarem posturas rigorosamente prescritivas, no sentido de apresentar um modelo rígido a ser seguido, todos eles, de alguma maneira, propuseram algumas escolhas *a priori* no caso da tradução. House (1997) mostrou-se favorável a uma equivalência funcional que, no caso de seu modelo, é textual, e não a proposta por Vermeer (1985) e Reiss (2000), que trataram de uma funcionalidade relacionada ao propósito do texto. Newmark (1988) sugeriu que, no caso da tradução literária, o tradutor deveria favorecer a tradução semântica, de preferência à comunicativa. Berman (1985), também no caso da tradução literária, que foi a de que se ocupou, deu preferência a uma tradução estrangeirizadora. Reiss (2000) propôs o modelo

menos prescritivo dentre os quatro analisados, afirmando que a função da tradução, isto é, o propósito a que servirá uma tradução, deve ser o elemento definidor do tipo de tradução a ser realizada.

Diante das posições não só dos autores estudados, mas de vários críticos de tradução, como Vermeer (1983) e Venuti (1998), fica claro que uma postura prescritiva, pelo menos nos moldes adotados atualmente, é considerada redutora e dissociada da realidade dos tradutores profissionais. A teoria de *skopos* se apresenta então como fundamental na análise dos propósitos e funções da tradução, elementos básicos na avaliação do produto final de uma tradução. Nesse quadro, Susanne Lauscher levanta-se para afirmar que uma avaliação prescritiva traria resultados positivos se feita em outros moldes. Faz uma análise dos modelos de alguns teóricos, entre eles os de Reiss e House, e chega a algumas conclusões:

Quais são as conseqüências [de suas considerações] para os modelos acadêmicos de avaliação de tradução? Primeiramente, eles devem ser baseados em parâmetros bastante flexíveis para integrar estratégias de tradução concebidas nos processos reais de tradução. Ao mesmo tempo, o parâmetro necessita ser bastante preciso para integrar os vários níveis de processos de tradução²⁶⁰.

A autora considera que o conceito de função da tradução deve ser central nessa discussão: “O conceito de função pode servir como tal parâmetro se for definido com maior precisão”²⁶¹. A interferência do profissional de tradução nesse processo é, para Laucher, essencial:

Para um melhor conhecimento nosso dos processos reais da tradução, seus impactos nas traduções e na qualidade da tradução, o profissional deve torná-los mais acessíveis, por exemplo, ob a forma de comentários das traduções, prefácios, especificações do produto etc. [...] Em outras palavras, a profissão, também, tem a responsabilidade de tornar a avaliação da qualidade de tradução mais confiável²⁶².

A respeito da função da tradução, a autora lembra que “no caso de traduções publicadas, os textos-alvo não são o resultado das decisões de uma pessoa, mas de uma complexa

²⁶⁰ What are the consequences for scholarly models of translation quality assessment? First, they need to be based on a yardstick which is flexible enough to integrate translation strategies designed in actual translation processes. At the same time, the yardstick needs to be precise enough to integrate the various levels of translation processes” (LAUSCHER, 2000, p.161).

²⁶¹ “The concept of function can serve as such yardstick if it is defined more precisely (Ibid., p.161).

²⁶² “In order to improve our knowledge of actual translation processes, their impact on translations and translation quality, the professional should make them more accessible, e.g., in the form of translation comments, forewords, product specifications, etc. [...] In other words, the profession, too, has a responsibility for making translation quality assessment more reliable” (Ibid., p.161).

cooperação. Portanto, não podemos usá-los para criticar as qualificações do(a) tradutor(a), nem suas intenções ou ética”²⁶³.

Logo, as diversas visões do que deve ser o produto final da tradução entram na elaboração do texto final, não apenas considerações sobre a função da tradução. Mas é claro que o propósito da tradução tem influência decisiva sobre o tipo de texto produzido como tradução. Beatriz Rodríguez Rodríguez afirma que “parece não existir um conceito único de qualidade, pois critérios e objetivos de avaliação levam a diferentes conclusões sobre a qualidade de um texto traduzido”²⁶⁴; Lynne Bowker complementa: “uma tradução que considerada apropriada em um contexto ou por um avaliador pode ser considerada inaceitável em outras circunstâncias”²⁶⁵.

A proposta de uma tradução depende de muitos fatores. O tradutor, em conjunto com o editor, e considerando as circunstâncias de publicação, deverá fazer escolhas, das quais uma das mais importantes nos parece ser a opção entre uma tradução estrangeirizante ou uma tradução domesticadora. Uma literatura de massa, por exemplo, vai muitas vezes privilegiar a escolha domesticadora, uma vez que os objetivos desse tipo de literatura são atingir um público numeroso, que provavelmente não estará disposto a exercer muito esforço de tempo ou raciocínio para desvendar um texto.

Mesmo em se tratando da literatura de autores canônicos, há várias situações em que é desejável uma tradução facilitadora, como no caso de adequar uma obra a um público infanto-juvenil ou apresentar uma versão facilitada para estudantes que irão lê-la em uma língua estrangeira. Recentemente, uma dessas traduções, nas verdadeiras uma tradução e adaptação, de *Hamlet*, foi realizada por Milton (2005). John Milton (2005, p.14) explica no prefácio a intenção da obra: “Tentamos manter a essência do original. Cortamos certas divagações e repetições que tivessem pouca coisa a ver com o desenvolvimento do drama. Modernizamos expressões e formas verbais arcaicas. Explicamos quando necessário”.

²⁶³ “... in the case of published translations, target texts are not the result of one person’s decisions but of complex cooperation. Hence, we cannot use them to criticize the translation’s qualifications nor his or her intentions or ethics” (Ibid., p.162).

²⁶⁴ “... there seems not to exist a unique concept of quality, for criteria and aims of evaluation lead to different conclusions about the quality of a translated text” RODRÍGUEZ, 2004, p.38).

²⁶⁵ “... a translation which is deemed appropriate in one context or by one evaluator may be deemed unacceptable in other circumstances” (BOWKER, 2001, p.347).

Somente uma análise detalhada dos objetivos vai poder definir critérios para uma avaliação da opção de tradução. Como, para avaliar uma tradução, precisamos definir o seu propósito ou razão de ser, vamos considerar, como hipótese, que o propósito das traduções analisadas nesta tese é revelar um autor estrangeiro, com o estilo e pensamento que lhe são peculiares.

Os quatro métodos de avaliação de tradução visitados neste capítulo fornecem muitos argumentos interessantes e serão a base da construção dos critérios da observação frase a frase, parte integrante de nosso modelo de avaliação, proposto no próximo capítulo.

Capítulo V

Uma Proposta de Modelo Híbrido de Avaliação de Tradução Literária

Após termos confrontado dois métodos de análise do texto literário, nos Capítulos II e III, mostramos como a Lingüística de Corpus pode apontar caminhos de investigação e análise do texto literário não explorados pelos métodos tradicionais. Agora estamos prontos a fazer o mesmo com a avaliação de traduções. No Capítulo IV, tratamos de modelos de avaliação de tradução usando métodos não-eletrônicos e, neste capítulo, pretendemos mostrar como a metodologia da Lingüística de Corpus e os métodos tradicionais podem se complementar na análise da tradução literária.

No Capítulo IV aplicamos quatro propostas tradicionais de avaliação de tradução ao conto “After the Race” e comentamos a pertinência e limitação de cada uma para o caso específico da tradução literária. Neste capítulo apresentaremos uma sugestão de modelo, aplicado ao mesmo conto, que faz uso de recursos da Lingüística de Corpus e de alguns elementos daqueles métodos tradicionais, acrescidos porém de tópicos de avaliação que julgamos necessários.

Ficou claro, por tudo o que foi visto até aqui, que a tradução literária representa um esforço complexo, em que o tradutor tem de se preocupar constantemente com o conteúdo e o estilo do texto original. O que ocorre muitas vezes é que o conteúdo não pode ser dissociado do estilo, um reforçando e ratificando o outro. Mas, por questões de clareza, tentaremos considerar esses dois aspectos separadamente, sempre que possível.

Vimos, no Capítulo III, como a Lingüística de Corpus nos deu indícios e subsídios para pesquisarmos algumas palavras que sobressaíram como especiais por uma razão ou outra. Procuraremos aqui, da mesma forma, subsídios para julgar a temática e o estilo do conto “After the Race”, agora nosso novo *corpus* de estudo, com a finalidade de verificar-lhes a presença nos textos traduzidos. Dividiremos nosso estudo em macro e microanálise do texto original e dos textos traduzidos, detendo-nos mais nas comparações entre original e traduções.

Relembrando: através da Lista de Palavras do *Corpus* de Estudo (*Dubliners*) conseguimos de imediato, com a lista F (*Frequency*), palavras por ordem decrescente de ocorrência no texto. Comparando essa Lista de Palavras com a Lista de Palavras do *Corpus* de

Referência, o *corpus* formado por textos de Mansfield, Lawrence e Woolf, obtivemos uma Lista de Palavras-chave, que nos possibilitou determinar áreas semânticas e temáticas importantes na obra de Joyce, como a área da música, a preferência pelo urbano e a presença do nacionalismo. Pudemos também constatar ausências importantes, observando as palavras de chavidade negativa, como a baixa ocorrência do pronome *she* e o uso infrequente de cores. Além disso, com o auxílio das concordâncias, chegamos a conclusões importantes sobre o tratamento do feminino por Joyce e o seu modo particular de usar a música em seus contos.

Passamos agora a estudar o conto “After the Race” (**aftrac**) e suas traduções utilizando a Lingüística de Corpus com o intuito de extrair informações dificilmente observáveis pelos métodos não-informatizados e, mais importante, verificar se as novas informações se colocam como elementos de interesse para pesquisa, numa perspectiva que tornaria a contribuição da Lingüística de Corpus imprescindível como metodologia de estudo. Voltaremos inicialmente nossa atenção ao texto original, seguindo até certo ponto a trajetória de Berman (1985), em busca de subsídios para a observação das traduções, e em seguida analisaremos as traduções propriamente ditas.

5.1 A análise do texto original

Como dissemos, procederemos a uma macroanálise do texto original, observando as listas de palavras-chave e as áreas semânticas de nosso interesse. A seguir, realizaremos uma microanálise, concentrando-nos em algumas palavras separadamente.

5.1.1 Macroanálise do texto original

5.1.1.1 Inferências a partir das Listas de Palavras-chave

Como primeiro passo observaremos o conto, primeiramente em relação aos outros contos de Joyce (**dub-af**), para detectar o que ele tem de particular dentro da coletânea, e depois vamos compará-lo ao *Corpus* de Referência (**refcor**), procurando o que há de tipicamente joyceano nele.

Podemos formular nesta etapa da análise algumas hipóteses a serem testadas:

1. Ao contrapor as listas de palavras-chave fornecidas pela comparação do conto (**aftrac**) com os dois *corpora* de referência (**refcor e dub-af**), espera-se que as palavras-chave

relacionadas com o enredo e particulares do conto permaneçam as mesmas nas duas listagens. Assim, presume-se encontrar nomes próprios de personagens ou lugares por eles freqüentados em ambas.

2. Pelas mesmas razões, palavras envolvidas na descrição de ações típicas apenas do conto em questão, como as que se reportam à corrida e ao jogo de cartas, podem também aparecer novamente nas duas listas.
3. É possível que aquelas ações típicas dos personagens de Joyce, como, por exemplo, as relativas a comemorações com brindes e música, não apareçam como palavras-chave na listagem de **aftrac** versus **dub-af**, pois seriam comuns a vários contos em *Dubliners*, enquanto que essas mesmas palavras serão chave na lista resultante da comparação de **aftrac** versus **refcor**.

As listas de palavras-chave fornecidas pelas comparações com os dois corpora de referência forneceram realmente um grupo comum de palavras relacionadas à temática do conto, isto é, palavras específicas usadas para introduzir o enredo, e o que é particular ao conto, o que inclui os nomes próprios e termos referentes a ações e situações da história. Os nomes dos personagens do conto apareceram, de fato, nas duas listas, confirmando parcialmente a primeira hipótese.

A comparação de nomes próprios de ruas e dos substantivos comuns relativos a lugares reais de Dublin indicou, entretanto, que, na comparação com o *corpus* de referência **dub-af**, dos contos de Joyce, alguns destes não vão aparecer porque, como já vimos em capítulos anteriores, é uma constante na obra de Joyce a menção de ruas com seus nomes reais, assim como o é uma preocupação com a cena urbana em geral, tendência que se tornou talvez até obsessiva em seus trabalhos posteriores, como se pode constatar imediatamente na leitura de *Ulysses*.

Assim, contrariando em parte a primeira hipótese, temos uma pequena lista de palavras que só aparecem na lista de palavras-chave entre o **aftrac** e **refcor**, listadas aqui com suas chavidades: *city* (9,3); *Stephen's* (9,1); *university* (9,1); *footpath* (9,1); *Dame* (9,1); *street* (8,2); *tram* (4,7); *shops* (4,7); *college* (4,2).

Temos aqui o primeiro exemplo de como o *corpus* pode sugerir caminhos de pesquisa. Alguns nomes próprios, como *Stephen's Green* e *Dame Street*, são chave em *Dubliners*

como um todo, o que indica que são comuns aos contos de Joyce, salientando a menção constante a lugares reais em *Dubliners*.

Podem-se definir grupos de palavras-chave que se referem à corrida, às comemorações e ao jogo de cartas, ações específicas do conto, que aparecem nas duas listas de palavras-chave obtidas com comparações com **dub-af** e **refcor**, respectivamente, como era de se esperar (hipótese 2), apesar de apresentarem chavidades diferentes em cada lista, citadas abaixo com suas ocorrências no texto **aftrac**. Algumas palavras foram colocadas numa ou outra área semântica somente depois de estudo cuidadoso das concordâncias associadas a elas:

Atividades relacionadas à corrida: *car* (11oc.); *cars* (6 oc.); *careering* (2 oc.); *drove* (3 oc.); *motor* (3 oc.); *winning* (1 oc. referente à corrida dentre 2); *spectators* (1 oc.); *victors* (1 oc.); *motorists* (1 oc.); *motoring* (1 oc.); *machinery* (1 oc.); *mechanicians* (1 oc.); *competitors* (1 oc.); *driver* (2 oc.); *control* (1 oc. referente à corrida no total de 2 oc.); *electrician* (1 oc.); *steered* (1 oc.); *sped* (1 oc.).

Atividades relacionadas à comemorações: *party* (6 oc.); *yacht* (3 oc.); *host* (3 oc.); *cabin* (3 oc.); *speech* (3 oc.); *drank* (3 oc.); *toast* (2 oc.); *rowboat* (1 oc.); *supped* (1 oc.); *entertaining* (1 oc.); *gallantly* (1 oc.); *luncheon* (1 oc.); *supper* (2 oc.); *refined* (1 oc.).

Atividades relacionadas ao jogo de cartas: *game* (5 oc.); *cards* (5 oc.); *winning* (1 oc. referente ao jogo dentre 2); *losers* (1 oc.); *mistook* (1 oc.); *stake* (1 oc.); *won* (2 oc. referentes a jogo).

Note-se que, pelo fato de “After the Race” ser um texto curto, palavras de baixa ocorrência – às vezes com uma só ocorrência – podem ser chave.

Um fato interessante emergiu da observação das palavras-chave quando agrupadas por áreas semânticas. Foi possível identificar um outro grupo, bastante extenso, agindo como um substrato em que as verdadeiras intenções de alguns personagens se revelam: há toda uma rede de palavras que pertencem ao grupo semântico referente ao mundo de negócios, o que aponta para a intenção dos primos Charles e André de capturarem o dinheiro do irlandês. Este grupo também é comum às duas listas de palavras-chave:

Atividades relacionadas a negócios: *money; investment; capital; establishment; wealth; sum; hotels; inheritor; unpurchaseable; undertook; merchant; shrewdness; reputed; limits; commercially; errors; fortunate; contracts; calculate; bills; control; reasonable; secured; industry; u* (como parte de I.O.U.); *advance; owner; business; concern.*

Esse subenredo, podemos dizer, é tanto mais difícil de se perceber por não estar vinculado a nenhuma ação específica do conto, isto é, praticamente não há verbos na lista e, como a narrativa tem um ritmo frenético, o aspecto do interesse econômico fica mascarado pelas comemorações.

A Lingüística de Corpus nessas ocasiões é de grande valia para nos fazer perceber essas áreas, como que “disfarçadas” numa narrativa desse tipo, bem à Joyce. O fato de haver tantas palavras pertencentes à área semântica de negócios sugere uma ação deliberada contra Jimmy, o que contribui para esclarecer o ponto que é de algum modo controverso no enredo: Jimmy foi “depenado” por colegas “espertos”, que pensaram dessa forma em ficar com o dinheiro do irlandês sem dar-lhe participação nos negócios, ou o episódio é uma metáfora do que iria acontecer num tempo futuro, posterior à história, com Jimmy já sócio de Ségouin? Ou talvez os dois? Este é outro exemplo da contribuição inestimável da Lingüística de Corpus a que nos referimos acima.

É interessante também notar algumas palavras que estão presentes somente na lista de palavras-chave **aftrac x refcor**, por representarem o vocabulário temático recorrente de Joyce, o que confirma a hipótese 3. Por exemplo: *friend* (9,3); *piano* (9,3); *entertaining* (9,1); *clapping* (9,1); *nationalist* (9,1); *member* (9,1); *bohemian* (9,1); *chorus* (6,4); *musical* (6,4); *melody* (6,4); *catholic* (5,3); *Ireland* (5,3); *waltz* (5,3); *bass* (4,7); *Irish* (4,7); *friends* (4,0).

Estão aí representadas as áreas semânticas preferidas de Joyce, que permeiam toda a obra *Dubliners*, como foi visto no Capítulo II desta tese: música, comemorações, política e religião.

Note-se em particular o uso das palavras *friend* (ch = 9,3) e *friends* (ch = 4,0). O fato de elas não aparecerem na lista de palavras-chave **aftrac x dub-af** significa que são palavras-chave de Joyce em toda a obra *Dubliners*, e só por isso vale a pena pesquisá-las. A palavra *friendship*, presente também na comparação **aftrac x dub-af**, nos parece igualmente

interessante de ser investigada por pertencer ao mesmo campo semântica. Esses aspectos serão estudados na seção da microanálise do texto original (1.2.1).

5.1.1.2 A contribuição das palavras-chave negativas

Voltando à idéia de que as palavras de chavidade negativa são bastante reveladoras, investigamos as palavras negativas nas duas listas de palavras-chave obtidas pelas comparações **aftrac x refcor** e **aftrac x dub-af**. Para tanto, utilizamos a opção *Compare 2 WordLists* da ferramenta *WordList*, que considera também as palavras de ocorrência zero no *Corpus* de Estudo. A primeira (**aftrac x refcor, p=0,001**) nos deu como palavras-chave negativas:

N	WORD	FREQ.	AFTRAC.TXT %	FREQ.	REFCOR.LST %	KEYNESS
57	COULD	0		545	0,26	11,5
58	SAID	1	0,04	1.514	0,71	24,4
59	I	1	0,04	1.808	0,85	30,3
60	YOU	0		1.478	0,70	31,2
61	HER	0		3.674	1,73	77,9
62	SHE	0		4.471	2,10	94,9

Tabela 5.1: Palavras-chave negativas – **aftrac x refcor**

E a segunda comparação (**aftrac x dub-af, p=0,001**) nos forneceu como palavras-chave negativas as seguintes:

N	WORD	FREQ.	AFTRAC.TXT %	FREQ.	DUB-AF.LST %	KEYNESS
46	WE	0		167	0,25	11,2
47	MY	0		181	0,28	12,2
48	ME	0		182	0,28	12,2
49	YOU	0		420	0,64	28,3
50	I	1	0,04	671	1,02	37,1
51	MR	0		573	0,87	38,7
52	SAID	1	0,04	754	1,15	42,5
53	SHE	0		695	1,06	47,0
54	HER	0		790	1,20	53,4

Tabela 5.2: Palavras-chave negativas – **aftrac x dub-af**

Algumas conclusões interessantes podem ser tiradas daí. Em primeiro lugar, *said* aparece como uma palavra mais ausente em relação aos outros contos de Joyce – cabe lembrar que *said* é palavra-chave na comparação de *Dubliners* tanto com **dub-af** como com o **refcor**. Um exame do texto nos revela que há apenas seis frases em discurso direto, nenhuma compondo um diálogo:

‘André!’

‘It’s Farley!’

‘Fine night, sir!’

‘Ho! Ho! Hohé vraiment!’

‘It is delightful!’

‘Daybreak, gentlemen!’

São todas exclamações, apenas frases soltas, sem aposição de verbo *dicendi*. Será interessante observar a presença de verbos *dicendi* nas traduções.

Em segundo lugar, como uma decorrência do fato de não haver diálogos e de o conto ser narrado em terceira pessoa, há apenas uma ocorrência de *I* e nenhuma ocorrência de *me*, *my* ou *you*. Observando as percentagens fornecidas pelas duas listas de palavras-chave, percebemos que *I*, nos outros contos de Joyce, tem uma ocorrência proporcionalmente maior (1,02% do total de palavras do *corpus dub-af*), enquanto que, no *refcor*, *I* representa 0,85% das palavras. Concluimos então que, apesar de “After the Race” sugerir o contrário, Joyce usa *I* com frequência maior em seus contos do que Mansfield, Lawrence e Woolf, considerados em conjunto. É possível que exista, na omissão de *I*, *me*, *my* e *you* no conto em estudo, uma conotação irônica: o clima de comemoração e camaradagem não é ratificado pelo uso dos pronomes que indicariam intimidade, troca de experiências, enfim, uma comunicação sincera.

Concluimos também que o conto em questão não é típico de Joyce em outro aspecto: *Mr*, o termo de maior chavicidade em *Dubliners* – tomado como *corpus* de estudo e comparado com o *refcor* – aparece com chavicidade negativa, na comparação de *aftrac* com os outros contos de Joyce (*dub-af*). Comentaremos esse fato a seguir, na macroanálise do texto, quando focaremos as palavras específicas *Mr*, *she* e *her*.

5.1.2 Microanálise do texto original

5.1.2.1 A palavra *friends*

Como fizemos anteriormente, pesquisamos as co-ocorrências não só de *friends*, mas também de *friend* e *friendship*, só que desta vez em relação apenas ao conto “After the Race”. Lembramos que, na comparação de *aftrac* com o *refcor*, são chave tanto *friend*

(9,3) como *friends* (4,0), enquanto que, na comparação com **dub-af**, nenhuma das três palavras são chave.

Utilizando a ferramenta *Concord*, notamos que, nesse conto em particular, enquanto *friend* tem uma carga de sinceridade e é usada exclusivamente para descrever a amizade entre Jimmy e o húngaro Villona, *friends* tem uma conotação de generalidade impessoal e *friendship*, um cunho definitivamente irônico:

N Concordance

1 The party was to dine together that evening in Segouin's hotel and, meanwhile, Jimmy and his **friend**, who was staying with him, were to go home to dress.

2 The two cousins sat on the front seat; Jimmy and his Hungarian **friend** sat behind.

3 Near the Bank Segouin drew up and Jimmy and his **friend** alighted.

N Concordance

1 Now and again the clumps of people raised the cheer of the gratefully oppressed. Their sympathy, however, was for the blue cars – the cars of their **friends**, the French.

2 These were three good reasons for Jimmy's excitement. He had been seen by many of his **friends** that day in the company of these Continentals.

N Concordance

1 Of course, the investment was a good one and Segouin had managed to give the impression that it was by a favour of **friendship** the mite of Irish money was to be included in the capital of the concern.

Quadro 5.1: Concordâncias com o lema *friend**

Será interessante verificar se os tradutores preservaram esse aspecto conotativo das palavras em questão.

5.1.2.2 As palavras *Mr*, *she* e *her*

O grau de intimidade entre os rapazes dispensa o uso de *Mr* nas falas entre eles e realmente verificamos que esse título, de chavidade tão positiva em *Dubliners* quando considerado como *Corpus* de Estudo, tem chavidade negativa (-38,7 e ocorrência zero) no caso da comparação de “After the Race” com os outros contos joyceanos. Essa constatação mostra

como, mesmo na análise de um só conto, é importante a visão da obra como um todo. E também evidencia que, por ser o tratamento da LC basicamente estatístico, um conto das dimensões de “After the Race” constitui uma amostragem muito pequena para se perceber alguns traços mais genéricos do autor. O que se observa, na realidade, são as peculiaridades do conto.

As maiores chavidades negativas, em ambas as comparações, são as das palavras *she* e *her*, o que apenas aponta para uma presença mínima de personagens femininos no conto, apenas como dois vultos entrando num taxi, o que reafirma o que já comentamos, no Capítulo III, acerca do feminino em Joyce.

5.2 A análise comparativa do texto original com suas traduções

5.2.1 Macroanálise dos textos

Para podermos lidar com as traduções utilizando o computador, o primeiro passo foi converter as duas traduções de *Dubliners* em textos eletrônicos: escaneamos portanto as duas obras traduzidas, que foram posteriormente convertidas para .txt, possibilitando assim que fossem tratadas pelo programa WordSmith Tools.

5.2.1.1 Utilizando as Listas de Palavras

Iniciamos a observação das traduções com o estudo das listas de palavras. Os dados estatísticos, obtidos com a lista S (*Statistics*) fornecida pela ferramenta *WordList*, nos fornecem um macroperfil, por assim dizer, do texto original e dos traduzidos:

N	1	1	1
Text File	AFTRAC.TXT	APC-HT.TXT	DDC-OS.TXT
Bytes	12.825	12.341	13.304
Tokens	2.245	1.959	2.186
Types	863	924	954
Type/Token Ratio	38,44	47,17	43,64
Standardised Type/Token	45,80	51,60	51,15
Ave. Word Length	4,46	5,02	4,87
Sentences	117	127	124
Sent.length	16,46	13,27	15,24
sd. Sent. Length	12,40	8,40	10,55
Paragraphs	24	29	25
Para. length	93,46	67,55	87,44
sd. Para. length	83,90	69,77	82,94

Tabela 5.3: Dados estatísticos:
APC-HT = “Após a Corrida” (Trevisan) **DDC-OS** = “Depois da Corrida” (O’Shea)

O número total de palavras (tokens) do conto original é superior aos tokens das duas traduções: Trevisan apresenta uma diferença de 12,7% e O’Shea, de 2,6%. Esse resultado é tanto mais surpreendente quando lembramos que se considera a língua portuguesa geralmente mais prolixa que a inglesa e que o texto traduzido é comumente mais longo que o original.

Também nos chamou a atenção a diferença entre os tamanhos de frase média padrão (*sd. Sent. Length*). Na tradução de Trevisan, temos uma marcada preferência por frases mais curtas (32,26% menores que a média de Joyce), o que aponta para a probabilidade de uma tradução facilitadora; essa diferença é menor na tradução de O’Shea (14,92%). Essa conclusão é reforçada também pelo número de frases e parágrafos.

Um dos tradutores de *Dubliners*, José Roberto O’Shea, comentou, no prefácio da sua tradução, sobre a preocupação de Joyce por uma escritura compacta, densa, caracterizada pela supressão de vírgulas: “A intolerância de Joyce com relação a vírgulas é notória. Ao revisar as provas da primeira edição de *Dubliners*, por exemplo, o escritor retirou centenas de vírgulas, inseridas pelo tipógrafo a título de correção.” (JOYCE, 1994, p.15). Parece-nos que o mesmo ocorre com o tamanho das frases, que refletem uma fusão de sentenças menores. É, portanto, uma característica do estilo de Joyce, cuja preservação deve ser levada em consideração nas traduções.

O recurso *Viewer & Aligner* (V&A), do WordSmith Tools (Scott, 1998), será utilizado principalmente na microanálise que será feita dos textos original e traduzidos, porém há um aspecto importante, na macroanálise, que essa ferramenta evidencia. No alinhamento frase a frase, sabe-se exatamente quantas frases tem o texto original, pela própria condição imposta por nós inicialmente, isto é, de se manter o número de frases originais no alinhamento e agrupar ou desmembrar frases das traduções para termos o alinhamento. É possível também contar as frases dos textos traduzidos individualmente, com toda a precisão. Podemos, então, comparar os dados assim obtidos com os fornecidos pelas listas S do *WordLists*:

Autor	S	V&A
JJ	117	145
HT	127	157
OS	124	146

Tabela 5.4: Número de frases

Em relação ao número de parágrafos, neste caso facilmente contados manualmente, temos uma pequena diferença: no texto de Joyce, 23 parágrafos; no de Trevisan, 28 parágrafos e no de O’Shea, 23 parágrafos, o que fica realmente muito perto dos dados fornecidos pelo programa, principalmente se considerarmos que o título, sendo considerado como a primeira frase, deve ser considerado também como o primeiro parágrafo. A tendência facilitadora de Trevisan permanece ainda nesse caso.

É preciso chamar a atenção sobre o fato de que, se a lista de palavras S não é confiável no que se refere ao número de frases, Berber Sardinha (2004, p.95-96) afirma que: “As estatísticas relativas ao número de sentenças ou períodos (*sentences*) e parágrafos (*paragraph*) dependem das convenções usadas para definir tais unidades, e, por isso, é necessário ter certeza de que os textos usados respeitam essas convenções.[...] Portanto, a menos que os textos escolhidos tenham seguido rigorosamente essas convenções de delimitação de sentença e parágrafo, as contagens apresentadas pelo programa serão incorretas”. O que ocorreu, na verdade, foi que mesmo observando as recomendações propostas por Berber Sardinha (2004, p.96), não conseguimos um melhor resultado,

provavelmente por haver outros detalhes a serem observados, provavelmente por haver ainda outros detalhes a serem considerados.

As outras informações da lista S, assim como as das listas F (*Frequency*) e A (*Alphabetic*) já provaram que são confiáveis, além de terem sido por nós testadas, quando seus resultados foram contrapostos aos das Concordâncias.

É relevante, ao se considerar o número de frases, a observação do uso de *and*, que em Joyce muitas vezes se configura como um recurso literário de repetição, remetendo o leitor à situação de “mesmice” ou estagnação, central na temática joyceana, não só no conto em estudo, mas em todo *Dubliners*. A conjunção aditiva é, em outros casos, no texto de Joyce, usada com bastante parcimônia.

Deve-se ainda notar que, como a repetição estilística chama a atenção do leitor, a intuição pode facilmente apontar para um uso maior da conjunção *and* no texto de Joyce, principalmente se se acrescentar a esse dado o maior número de palavras nas frases do autor do que nas dos textos traduzidos. Mas isso não é o que se observa quando levantamos os números, indicando um estilo peculiar e mais elaborado que o normal. É mais um exemplo da utilidade da Linguística de Corpus como instrumento de análise. A tabela abaixo mostra o uso de *and* pelo autor comparado com o emprego de *e* usado por Hamilton Trevisan (HT) e José Roberto O’Shea (OS), mostrando as respectivas ordens no ranking de palavras, ocorrências e percentagens nos textos. A percentagem se refere à frequência da palavra dentro do texto em que está inserida:

pal.	ordem	oc.	%
<i>and</i>	4	67	2,98
e (HT)	2	71	3,62
e (OS)	3	78	3,57

Tabela 5.5: Ocorrências de *and* e *e*

Percebemos que o uso da aditiva pelos tradutores permaneceu próximo ao de Joyce, sendo que a utilização pelo autor ainda é ligeiramente menor.

Este tipo de análise, facilmente realizada com o auxílio da ferramenta *WordList*, seria cansativa e provavelmente imprecisa se feita manualmente, principalmente quando se tratar

de um texto longo. É um tipo de averiguação que se presta especialmente para ser feita por meio da Linguística de Corpus.

Consideramos interessante uma comparação entre as duas traduções do conto para uma visão panorâmica das preferências lexicais de cada tradutor. Para isso, lançamos mão de ferramenta *Compare 2 WordLists* ($p = 0,05$) para observar as duas traduções.

N	WORD	FREQ. APC-HT.TXT	% FREQ. DDC-OS.TXT	%KEYNESS		
1	HAVIAM	3	0,15	0	4,5	
2	IA	3	0,15	0	4,5	
3	VÁRIAS	3	0,15	0	4,5	
4	BRINDE	3	0,15	0	4,5	
5	ESSA	3	0,15	0	4,5	
6	HAVIA	3	0,15	11	0,50	4,0
7	RAPAZES	2	0,10	9	0,41	4,1
8	PESSOAS	0		4	0,18	5,1

Tabela 5.6: Palavras-chave: APC-HT e DDC-OS
(palavras em cinza, chavicidade positiva; palavras em preto, chavicidade negativa)

A palavra que mais nos chamou a atenção foi “brinde”, por nos parecer uma de tradução literal possível. É uma palavra importante por pertencer ao grupo semântico de comemorações. Logo, *toast* e suas traduções será objeto de estudo ao analisarmos o texto original alinhado com suas traduções.

5.2.1.2 Utilizando as Listas de Palavras-chave

Fizemos uma lista das palavras-chave de cada tradução de “After the Race” (**aftrac**) comparada com os outros 14 contos traduzidos pelo mesmo autor. Nosso objetivo era pesquisar o que havia de particular nesse conto.

Na área semântica relativa a Corrida, encontramos:

Trevisan: carros (7 oc.) – carro (7 oc.) – controle (1 oc. dentre 2) – milhas (2 oc.) – automóveis (2 oc.). Total: 19 ocorrências.

O’Shea: carro (10 oc.) – carros (6 oc.) – partida (1 oc. dentre 4) – espectadores (3 oc.) – viajava (2 oc.) – piloto (2 oc.) – quilômetros (2 oc.) – automóveis (2 oc.) – equipe (2 oc.) – corrida (3 oc.) . Total: 33 ocorrências.

Na área relativa a Comemorações, encontramos:

Trevisan: iate (3 oc.) – anfitrião (3 oc.) – brinde (3 oc.) – ânimo (2 oc.) – cantarolar (2 oc.) – cabine (2 oc.) – ho (2 oc.) – beberam (3 oc.). Total: 20 ocorrências.

O'Shea: satisfeito (4 oc.) – iate (3 oc.) – cabine (3 oc.) – humor (5 oc.) – ho (2 oc.) – anfitrião (2 oc.). Total: 19 ocorrências.

Na área relativa a Jogo, encontramos:

Trevisan: jogo (2 oc.) – cartas (4 oc.). Total: 6 ocorrências.

O'Shea: partida (3 oc. dentre 4) – cartas (4 oc.). Total: 7 ocorrências.

Na área relativa a Negócios, encontramos:

Trevisan: dinheiro (9 oc.) – investimento (2 oc.) – calcular (2 oc.). Total: 13 ocorrências.

O'Shea: dinheiro (9 oc.) – capital (3 oc.) – riqueza (2 oc.) – calcular (2 oc.) – investimento (2 oc.) – débitos (2 oc.). Total: 21 ocorrências.

Concluimos, assim, que houve uma marcada diferença entre o léxico usado por cada tradutor nas áreas de Corrida e Negócios. A segunda área é particularmente interessante de se observar porque é colocada de forma sutil por Joyce. É possível que O'Shea tenha percebido a importância dessa área e se preocupado mais em preservar seu vocabulário específico. Note-se ainda que, enquanto não houve qualquer verbo como palavra-chave na lista que compara **aftrac** com **dub-af**, isto é, o conto original comparado com os outros da coletânea, há duas ocorrências de “calcular” nas duas traduções.

5.2.2 Microanálise dos textos

Começaremos a microanálise do texto original e suas traduções pelo exame de duas palavras que nos pareceram interessantes: *friends*, por ser indicada como chave na comparação *Dubliners* e **refcor**, e *toast*, pelo motivo que vimos acima.

5.2.2.1 A palavra *friends*

É útil lembrarmos as co-ocorrências de *friends*, *friend* e *friendship*. O uso de *friends* por Joyce, neste conto, se aplica a conhecidos distantes, sem uma conotação real de proximidade. O uso de *friend*, por outro lado, foi reservado à relação de Jimmy com o húngaro Villona, sugerindo uma amizade real. A palavra *friendship* assumiu uma conotação irônica, pois a realidade era que Ségouin queria o investimento de Jimmy e certamente não era em favor de sua “amizade” que ele aceitava o dinheiro do irlandês.

Verificando as concordâncias com as palavras *amigo*, *amigos* e *amizade* nos textos dos dois tradutores encontramos:

Em Hamilton Trevisan:

N	Concordance
1	Ségouin parou perto do banco e Jimmy desceu com seu amigo .
N	Concordance
1	A simpatia, entretanto, era pelos carros azuis: carros dos seus amigos , os franceses.
2	Que amigos joviais.
3	Eram uns amigos infernais, mas seria bom se resolvessem parar: estava ficando tarde.
4	Várias vezes, nesse dia, fora visto por muitos de seus amigos na companhia daqueles rapazes do Continente.
N	Concordance
1	Ségouin procurara demonstrar que a migalha de dinheiro irlandês seria incluída no capital do negócio por consideração à amizade .
2	Com tal pessoa - concordava o pai - valia a pena ter amizade , mesmo se ela não fosse a agradável companhia que era.
Quadro 5.2: Concordâncias de amigo , amigos , amizade (Trevisan)	

Em José Roberto O'Shea:

N	Concordance
1	Ségouin estacionou próximo ao banco e Jimmy e o amigo desceram do carro.
2	Os dois primos estavam sentados no banco da frente; Jimmy e o amigo húngaro viajavam atrás.
N	Concordance
1	Os amigos jantariam aquela noite no hotel de Ségouin.
2	No entanto, simpatizavam mesmo era com os carros azuis - os carros de seus amigos , os franceses.
3	Naquele dia fora visto por muitos amigos em companhia desses sujeitos oriundos do Continente.
N	Concordance
1	Com um sujeito desses (seu pai era da mesma opinião) valia a pena fazer amizade , mesmo que ele não fosse o companheiro tão glamuroso que era.
Quadro 5.3: Concordâncias de amigo , amigos , amizade (O'Shea)	

Percebe-se imediatamente que os dois tradutores preservaram o uso de *amigo* apenas para se referirem ao húngaro. Porém a conotação distante de *amigos* não ficou patente, pois houve uma mistura de prosódias: As expressões “eram amigos infernais” (de Trevisan) e “os amigos jantariam...” (de O’Shea) sugerem sinceridade e amizade real, o que não acontece no texto original. Joyce não usa a palavra *friends* em nenhum desses casos (*They were devils of fellows... / The party was to dine...*). Mas a maior diferença está no uso da palavra *amizade*, que em Joyce tem uma prosódia negativa, evidentemente irônica. Os dois tradutores, na última linha de concordância apresentada acima, em traduções quase iguais, fazem uso da palavra com uma prosódia positiva. A análise das prosódias, por meio da observação de concordâncias, dá a esse tipo de estudo uma objetividade maior do que aquela conseguida apenas com a leitura das frases.

A Linguística de Corpus novamente aqui prova ser de muita utilidade porque, com a ferramenta *Concord*, nos fornece todas as ocorrências das palavras *amigo*, *amigos* e *amizade*, não apenas quando são traduções de *friend*, *friends* e *friendship*. Em outras palavras, admite-se aqui a lei da compensação, por meio da qual uma palavra pode ser usada em outros contextos como meio de resgate de uma frequência. É o que realmente ocorre nos textos examinados acima, uma vez que as frases traduzidas citadas nem sempre correspondem às traduções das frases em inglês. Examinemos as traduções:

JJ	S28	The two cousins sat on the front seat; Jimmy and his Hungarian friend sat behind.
HT	S28	Os dois primos estavam sentados na frente; Jimmy e o húngaro atrás.
OS	S28	Os dois primos estavam sentados no banco da frente; Jimmy e o amigo húngaro viajavam atrás.

JJ	S51	Near the Bank Segouin drew up and Jimmy and his friend alighted.
HT	S51	Ségouin parou perto do banco e Jimmy desceu com seu amigo .
OS	S51	Ségouin estacionou próximo ao banco e Jimmy e o amigo desceram do carro.

JJ	S53	The party was to dine together that evening in Segouin's hotel and, meanwhile, Jimmy and his friend , who was staying with him, were to go home to dress.
HT	S53	Deveriam jantar juntos no hotel de Ségouin. Por hora, Jimmy e Villona, que era seu hóspede, iam para casa mudar de roupa.
OS	S53	Os amigos jantariam aquela noite no hotel de Ségouin. Enquanto isso, Jimmy e seu hóspede Villona iriam até em casa trocar de roupa.

JJ	S4/5	Now and again the clumps of people raised the cheer of the gratefully oppressed. Their sympathy, however, was for the blue cars – the cars of their friends , the French.
HT	S4/5	De tempo em tempo, elevavam-se os gritos de aclamação dos alegres oprimidos. A simpatia, entretanto, era pelos carros azuis: carros dos seus amigos , os franceses.
OS	S4/5	De vez em quando os espectadores vibravam como vibra o alegre povo oprimido. No entanto, simpatizavam mesmo era com os carros azuis – os carros de seus amigos , os franceses.

JJ	S34/35	These were three good reasons for Jimmy's excitement. He had been seen by many of his friends that day in the company of these Continentals.
HT	S34/35	Eram três motivos suficientes para a excitação em que se achava Jimmy. Várias vezes, nesse dia, fora visto por muitos de seus amigos na companhia daqueles rapazes do Continente.
OS	S34/35	Eram três bons motivos para o nervosismo de Jimmy. Naquele dia fora visto por muitos amigos em companhia desses sujeitos oriundos do Continente.

JJ	S42	Of course, the investment was a good one and Segouin had managed to give the impression that it was by a favour of friendship the mite of Irish money was to be included in the capital of the concern.
HT	S42	Sem dúvida, o investimento era bom. Ségouin procurara demonstrar que a migalha de dinheiro irlandês seria incluída no capital do negócio por consideração à amizade .
OS	S42	Sem dúvida, o investimento era seguro e Ségouin dera a impressão de que se tratava de um grande favor aceitar o miserável dinheiro irlandês na capitalização do negócio.

Embora várias vezes as palavras *amigo*, *amigos* e *amizade* não tenham sido usadas nas traduções, nos momentos em que o foram, as prosódias se mantiveram as mesmas. Isso, porém, não ocorreu quando essas palavras foram usadas em outras ocasiões que não as traduções literais: note-se, em Trevisan, concordâncias 2 e 3 com “amigos”, e em O’Shea, concordância 1 com “amizade”. Logo, concluímos que é perigoso observar somente as

traduções para avaliar a preservação de certa prosódia. Observe-se que a Lingüística de Corpus facilita a localização de compensações.

5.2.2.2 A palavra *toast*

O caminho que escolhemos para esse estudo foi novamente ir ao texto original, desta vez para verificar se havia a palavra *toast* no original e se ela era usada como substantivo ou como verbo:

N	Concordance
1	Someone gave the toast of the yacht The Belle of Newport and then someone proposed one great game for a finish.
2	The alert host at an opportunity lifted his glass to Humanity and, when the toast had been drunk, he threw open a window significantly.
Quadro 5.4: Concordâncias de <i>toast</i>	

Observamos que as duas ocorrências de *toast* são como substantivos, o que significa que Trevisan usou “brinde” uma vez a mais que o texto de Joyce e O’Shea, duas a menos. Passamos então para a verificação de “BRIND*” nas duas traduções:

Hamilton Trevisan:

N	Concordance
1	Alguém levantou um brinde ao iate The Belle Of Newport e outro propôs uma grande cartada final.
2	O alerta anfitrião, num momento propício, levantou um brinde à Humanidade e, quando acabaram de beber, escancarou a janela significativamente.
3	Antes da última rodada, pararam para erguer um brinde à fortuna.
Quadro 5.5: Concordâncias de brinde (Trevisan)	

José Roberto O’Shea:

N	Concordance
1	Brindaram à Irlanda, à Inglaterra, à França, à Hungria e aos Estados Unidos.
2	O atento anfitrião, na primeira oportunidade, ergueu a taça e brindou à Humanidade e, quando todos tinham bebido, escancarou a janela num gesto cheio de significado.
3	Interromperam bem próximo do desfecho para brindar à sorte.
Quadro 5.6: Concordâncias de brinde (O’Shea)	

As duas primeiras concordâncias do texto de Trevisan (S130 e S75) correspondem às duas linhas de Joyce que contêm *toast*. O uso de “brindou” de O’Shea (S75) também correspondeu ao *toast* de Joyce; porém “brindaram” e “brindar” não são traduções de *toast* em qualquer forma. Vamos então às linhas de tradução para investigar o que ocorreu:

JJ	S75	The alert host at an opportunity lifted his glass to Humanity and, when the toast had been drunk, he threw open a window significantly.
HT	S75	O alerta anfitrião, num momento propício, levantou um brinde à Humanidade e, quando acabaram de beber, escancarou a janela significativamente.
OS	S75	O atento anfitrião, na primeira oportunidade, ergueu a taça e brindou à Humanidade e, quando todos tinham bebido, escancarou a janela num gesto cheio de significado.

Há tanto no texto de Trevisan como no de O’Shea uma compensação, pois “brinde” e “brindou” não correspondem exatamente à posição de *toast*.

JJ	S 110	They drank Ireland, England, France, Hungary, the United States of America.
HT	S 110	Beberam pela Irlanda, Inglaterra, França, Hungria e Estados Unidos.
OS	S 110	Brindaram à Irlanda, à Inglaterra, à França, à Hungria e aos Estados Unidos.

O’Shea usou “brindaram” para *drank*, ficando próximo à idéia do texto original, enquanto Trevisan usou “beberam”, mais próximo à letra do texto original.

JJ	S 130	Someone gave the toast of the yacht The Belle of Newport and then someone proposed one great game for a finish.
HT	S 130	Alguém levantou um brinde ao iate The Belle Of Newport e outro propôs uma grande cartada final.
OS	S 130	Alguém brindou ao iate The Belle of Newport e em seguida alguém propôs uma grande partida final.

JJ	S 133	They stopped just before the end of it to drink for luck.
HT	S 133	Antes da última rodada, pararam para erguer um brinde à fortuna.
OS	S 133	Interromperam bem próximo do desfecho para brindar à sorte.

Concluimos, portanto, que o valor semântico de *toast* foi satisfatoriamente recuperado e não houve nenhuma perda ou empobrecimento na área semântica de comemorações.

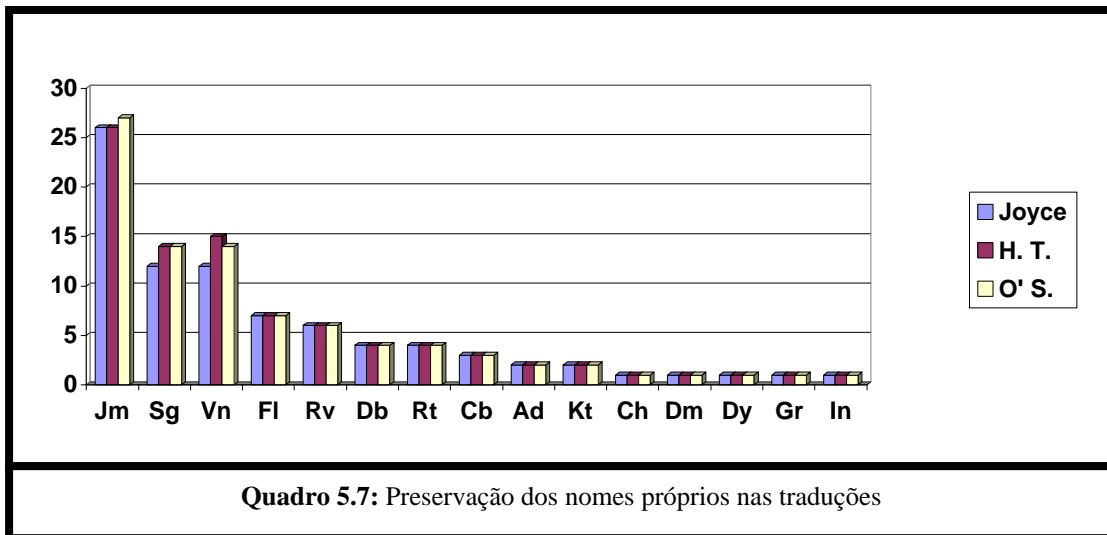
5.2.2.3 Outras inferências utilizando as Listas de Palavras

Podemos ainda utilizar a ferramenta *WordList* para obter inúmeros outros dados sobre o texto, como, por exemplo, saber se houve a preservação dos nomes próprios nas traduções, ou se os principais substantivos foram mantidos com ocorrências semelhantes. Seja a tabela de nomes próprios:

Jimmy	Ségouin	Villona	Farley	Rivière	Dublin	Routh	Cambridge
Jm	Sg	Vn	Fl	Rv	Db	Rt	Cb
André	Kingstown	Charles	Dame	Doyle	Green	Inchicore	
Ad	Kt	Ch	Dm	Dy	Gr	In	

Tabela 5..7: Tabela de abreviaturas de nomes próprios

Podemos verificar se os nomes próprios se mantiveram com o seguinte recurso gráfico:



O mesmo não se pode dizer sobre a ocorrência dos substantivos mais frequentes, como mostra a tabela abaixo:

n°	J. Joyce		H. T.		O' S.	
1	men	13	dinheiro	9	carro	10
2	car	11	carro	7	dinheiro	9
3	money	9	carros	7	rapazes	9
4	father	7	jovens	7	pai	8
5	cars	6	pai	5	carros	6
6	man	6	amigos	4	humor	5
7	party	6	cartas	4	noite	5
8	cards	5	companhia	4	cartas	4
9	game	5	jantar	4	grupo	4
10	life	5	jovem	4	palavras	4
11	humour	4	noite	4	partida	4
12	street	4	tempo	3	peessoas	4
13	cabin	3	anfitrião	3	amigos	3
14	dinner	3	brinde	3	cabine	3
15	feet	3	dama	3	capital	3

Tabela 5.8: Quinze substantivos mais frequentes: original e traduções

É claro que há várias razões para essas pequenas discrepâncias. Substantivos podem ter sido substituídos por verbos (*jogar cartas*, no lugar de *um jogo de cartas*, por exemplo) e sinônimos podem ter sido usados (como *carro* e *automóvel*). A palavra “noite”, por exemplo, não apareceu na lista dos substantivo mais usados de Joyce porque o autor usou *night* (3 oc.) e *evening* (2 oc.). Trevisan usou a palavra “tempo” 3 vezes porque duas vezes a palavra não foi usada isolada, mas parte da expressão temporal “de tempo em tempo”.

Além disso, a maioria das palavras não têm tradução perfeita, ou única, e escolhas sempre têm de ser feitas. E, lembrando o óbvio, a percepção do pesquisador é importante neste momento para selecionar quais palavras devem ser pesquisadas. É o caso de *party*. Sabemos que não há uma tradução literal e sistemática para a palavra, pois na maioria das vezes não se trata de alguma “festa”. Além disso, nenhuma palavra das quinze da tabela acima aparece como claramente sua correspondente. Há algumas palavras prováveis, como *amigos*, *companhia* e *rapazes* que apontam para uma paráfrase. Observemos suas concordâncias:

N	Concordance
1	The party was increased by a young Englishman named Routh whom Jimmy had seen with Segouin at Cambridge.
2	The car drove off and the short fat man caught sight of the party .
3	The resonant voice of the Hungarian was about to prevail in ridicule of the spurious lutes of the romantic painters when Segouin shepherded his party into politics.
4	The fourth member of the party , however, was too excited to be genuinely happy.
5	The party was to dine together that evening in Segouin's hotel and, meanwhile, Jimmy and his friend, who was staying with him, were to go home to dress.
6	In one of these trimly built cars was a party of four young men whose spirits seemed to be at present well above the level of successful Gallicism: in fact, these four young men were almost hilarious.
Quadro 5.8: Concordâncias de <i>party</i>	

Observemos suas traduções listadas agora pela ordem em que aparecem nos textos:

JJ	S9	In one of these trimly built cars was a party of four young men whose spirits seemed to be at present well above the level of successful Gallicism: in fact, these four young men were almost hilarious.
HT	S9	Num desses carros de carroceria elegante encontravam-se quatro jovens , cujo estado de ânimo parecia bem acima do que costumam ter os gauleses vitoriosos: na verdade, esses quatro jovens estavam quase eufóricos.
OS	S9	Dentro de um dos carros de linhas arrojadas viajava uma equipe de quatro rapazes cujo estado estava naquele momento mais animado do que o que se costumava observar nos gauleses vitoriosos: na verdade, os quatro rapazes estavam quase eufóricos.

JJ	S13	The fourth member of the party , however, was too excited to be genuinely happy.
HT	S13	O quarto membro do grupo , entretanto, estava excitado demais para sentir-se verdadeiramente feliz.
OS	S13	O quarto integrante do grupo , no entanto, estava nervoso demais para sentir-se realmente feliz.

JJ	S53	The party was to dine together that evening in Segouin's hotel and, meanwhile, Jimmy and his friend, who was staying with him, were to go home to dress.
HT	S53	Deveriam jantar juntos no hotel de Séguin. Por hora, Jimmy e Villona, que era seu hóspede, iam para casa mudar de roupa.
OS	S53	Os amigos jantariam aquela noite no hotel de Séguin. Enquanto isso, Jimmy e seu hóspede Villona iriam até em casa trocar de roupa.

JJ	S62	The party was increased by a young Englishman named Routh whom Jimmy had seen with Segouin at Cambridge.
HT	S62	O grupo fora acrescido de um rapaz inglês, chamado Routh, que Jimmy vira na companhia de Séguin, em Cambridge.
OS	S62	O grupo recebeu a adesão de um jovem inglês chamado Routh que Jimmy encontrara em Cambridge acompanhado de Séguin.

JJ	S71	The resonant voice of the Hungarian was about to prevail in ridicule of the spurious lutes of the romantic painters when Segouin shepherded his party into politics.
HT	S71	A voz tonitruante do húngaro ia demonstrar o ridículo dos espúrios alaúdes dos pintores românticos, quando Séguin desviou a conversa para política.
OS	S71	A voz ressonante do húngaro estava prestes a ecoar ridicularizando os espúrios alaúdes pintados pelos artistas românticos quando Séguin conduziu a conversa para a política.

JJ	S81	The car drove off and the short fat man caught sight of the party .
HT	S81	O carro partiu e o homenzinho apercebeu-se deles .
OS	S81	O carro partiu e o homem baixo e gordo avistou o grupo de rapazes .

Podemos ver ainda aqui que houve uma fidelidade ao sentido do texto, pois na maioria das vezes o que ocorreu não foi o apagamento da idéia de *party*, mas o uso de expressões como “grupo”, “amigos” “rapazes” etc. Logo, a palavra *party* foi satisfatoriamente transposta para os textos traduzidos, embora o uso de “amigos” seja problemático, como mostrado anteriormente.

Passamos agora a tecer alguns comentários acerca de *said*, como anunciado. O fato de *said* ter aparecido como negativa em chavicidade na comparação do conto (**aftrac**) tanto com **dub-af** como com o **refcor**, acrescido do fato de *said* ter sido considerada de chavicidade positiva quando da comparação de *Dubliners* (*Corpus* de Estudo) com **refcor** (*Corpus* de Referência), levaram-nos a pesquisar *said*. Ao verificarmos a presença de verbos *dicendi*, constatamos que realmente não há nenhuma ocorrência de “disse” na tradução de Trevisan e apenas uma na de O’Shea (“disse com entusiasmo”) para corresponder a 1 ocorrência de *said* (“*said with conviction*”). Houve, porém, algumas ocorrências de verbos *dicendi* nas traduções:

Em Hamilton Trevisan (11 oc.):	Em José Roberto O’Shea (8 oc.):
Villona gritava [---] Silêncio	murmúrio confuso que balbuciara
exclamou Villona	cantando em coro Cadet Roussel.
começou a desvendar para o jovem inglês	passou a discorrer para o jovem inglês
cantando em coro Cadet Roussel	Villona disse com entusiasmo
jornais de Dublin o citasse m como	Villona dizendo Muito bem!
Concordava o pai	viera entoando com uma voz profunda
deplorando a perda dos instrumentos	pôs-se a explicar a Jimmy
dizia-se que o piloto do carro alemão	Farley [---] gritou , Chega!
Farley [---] gritou – Stop!	
quem sugerira o investimento	
propôs uma cartada final	

Tabela 5.9: Verbos *dicendi* nas traduções

Essa constatação nos levou a retornar ao texto original à procura de verbos *dicendi*, apesar de sabermos que a preocupação de não repetir palavras num texto – no caso “disse”/*said* – não é uma marca da língua inglesa. Joyce mais uma vez surpreende, com a introdução de 9 verbos *dicendi* distintos num universo de 8 ocorrências:

... Farley [---] and cried “Stop!”
... deploring the loss of old instruments...
... the clumps of people raised the cheer ...
... the winning German car was reported ...
Villona said with conviction: “It is delightful!”
... Villona saying “Hear! hear!”...
... and shout back a suitable answer...
... singing Cadet Roussel...
Tabela 5.10: Verbos <i>dicendi</i> no original

Pode-se observar que, apesar de os verbos *dicendi* nem sempre aparecerem como traduções, há um bom efeito de compensação por parte dos dois tradutores, Trevisan tendo introduzido 11 verbos e O’Shea, 8.

5.2.2.4 O contraste do texto original e suas traduções frase a frase

Um aspecto que ficou claro ao longo deste estudo é a óbvia facilidade de se lidar com o texto original e o traduzido alinhados por meio da ferramenta *Viewer & Aligner*, do programa WordSmith Tools (Scott, 1998), que nos fornece o texto original e uma das traduções, no formato exibido abaixo, onde L1 e L2 são as duas línguas envolvidas e S2 (*sentence 2*) indica o número da frase (note-se que o título conta como a primeira frase):

N 286 Sentences and headings

- 3 <!--L1, S 2-->The cars came scudding in towards Dublin, running evenly like pellets in the groove of the Naas Road.
- 4 <!--L2, S 2-->Os carros deslizavam em direção a Dublin, numa velocidade constante como bolas na canaleta em Naas Road.

O alinhamento facilita muito a observação do que ocorreu no processo tradutório frase a frase. Alguns dos desvios nas traduções só podem ser identificados pelo avaliador ao fazer esse alinhamento. No entanto, a vantagem de utilizarmos a Linguística de Corpus é poder contar com várias informações adicionais para o exame dos textos alinhados. Uma vez feito o estudo das listas de palavras e palavras-chave e analisadas as concordâncias, temos informação bastante para embasar melhor a análise frase a frase. Poderemos hierarquizar os desvios percebidos e classificá-los como mais ou menos importante, levando em conta a temática e objetivos do autor. Teremos também já uma idéia das questões culturais, das particularidades do autor, enfim, das características do texto original e textos traduzidos, em termos objetivos, considerando o que a macroanálise já nos propiciou.

Depois do alinhamento do original com cada uma das traduções, podemos montar quadros do tipo já utilizado neste trabalho, compostos do original e das duas traduções. Ao analisarmos as frases alinhadas, julgamos que as contribuições dos teóricos estudados no Capítulo IV, em termos das classificações dos possíveis desvios, cobrem a maioria dos aspectos relevantes na avaliação frase a frase, com a exceção do tratamento das figuras de linguagem, problema que será tratado mais adiante.

Agruparemos os desvios possíveis conforme os seguinte aspectos: **semântico**, de **registro**, **estrutural**, **estilístico** e **cultural**.

Com a observação do **aspecto semântico** vamos verificar a preservação do sentido denotativo da palavra e de palavras polissêmicas, o uso de hipônimos e hiperônimos, escolhas fonéticas, acréscimos e omissões.

Estão incluídos aqui, portanto, os aspectos que House (1997) chama de Campo (conteúdo) no nível lexical; o nível Textual de Newmark (1988); os desvios que Berman (1985) chamou de Clarificação (2), Enobrecimento (4), Empobrecimento Qualitativo e Quantitativo (5,6), Destruição de ritmos (8), Destruição ou exotização das redes vernaculares da linguagem (11) e Destruição de locuções. E também, dentre dos parâmetros

lingüísticos de Reiss (2000), Elementos Semânticos e Lexicais e, dentre os parâmetros pragmáticos, Assunto. Vejamos os exemplos:

A preservação do sentido denotativo é a mais óbvia de ser observada. É possível que a palavra não fosse conhecida do tradutor, mas na prática observa-se que geralmente o tempo exíguo e a falta de revisão podem ser os principais responsáveis por esse tipo de erro, que House (1981, 1997) qualifica de *overt error*, isto é, erro evidente ou explícito, e Reiss (2000) chama de ‘incongruência’. Exemplo:

JJ	S111	Jimmy made a speech, a long speech, Villona saying ‘Hear! hear!’ whenever there was a pause.
HT	S111	Jimmy fez um discurso, um longo discurso, e Villona gritava, sempre que ele fazia uma pausa: - Silêncio! Silêncio!
OS	S111	Jimmy fez um discurso, dos longos, Villona dizendo Muito bem! Muito bem! a cada pausa.

Trevisan prendeu-se à letra do texto, descuidando-se do sentido da expressão “*Hear! hear!*”.

A ambigüidade pode trazer riqueza ao texto literário. A preservação do duplo sentido das palavras é pouco freqüente nas traduções, pois cada língua tem seus homônimos. Logo, muitas vezes, a solução do tradutor é procurar uma compensação, isto é, fazer um jogo de palavras em outro momento do texto, quando as circunstâncias o permitirem. Há porém casos em que o duplo sentido pode ser preservado, como no caso abaixo, sendo então aconselhável que isto aconteça, o que não ocorreu:

JJ	S74	The room grew doubly hot and Ségouin's task grew harder each moment: there was even danger of personal spite.
HT	S74	O ambiente tornava-se tenso e a tarefa de Ségouin cada vez mais difícil. Havia mesmo o perigo de se agredirem.
OS	S74	O ambiente foi esquentando e a tarefa de Ségouin foi ficando cada vez mais difícil: havia o perigo de alguém levar a mal algum comentário.

Alguma alusão a “quente” poderia ter sido introduzida por Trevisan, além da palavra “duplamente”, que não foi usada por nenhum dos tradutores.

É de conhecimento dos estudiosos de Joyce sua inclinação musical, seus dotes como tenor e sua grande sensibilidade aos efeitos sonoros. Suas escolhas lexicais com freqüência eram calcadas no som das palavras e no ritmo das frases. E, assim como ele, vários escritores

usaram deliberadamente da musicalidade e dos efeitos sonoros em seus textos. Portanto, a observação das escolhas fonéticas torna-se central numa análise de decisões lexicais.

Examinemos a força de *stop*, palavra pequena, com duas oclusivas, dando a impressão de um comando para acordar, parar de sonhar, um retorno à realidade. É uma força grande o bastante para Trevisan optar por preservá-la no seu texto:

JJ	S107	Then Farley got out of breath and cried ‘Stop!’
HT	S107	Por fim, Farley, quase sem fôlego, gritou: - Stop!
OS	S107	Finalmente, Farley já sem fôlego gritou, Chega!

Poderia ter sido usado “Para!”, evitando o decalque de Trevisan e uma palavra sem oclusivas (“Chega!”) por parte de O’Shea. A oclusiva de “Para!” preserva o som de explosão – importante para o efeito de fazer Jimmy acordar, saindo do sonho.

A penúltima palavra do texto, *daybreak*, como já foi comentado, traz uma sugestão de algo quebrando, importante efeito temático-estilístico que foi perdido nas traduções, embora Trevisan se tivesse mantido mais próximo, com o uso de *r* vibrante, em “alvorada”. Trata-se aqui de um caso de difícil tradução com preservação do efeito sonoro:

JJ	S 145/146	The cabin door opened and he saw the Hungarian standing in a shaft of grey light: ‘Daybreak, gentlemen!’
HT	S 145/146	A porta da cabine se abriu e apareceu Villona, numa auréola de luz cinzenta: - Alvorada, senhores!
OS	S 145/146	A porta da cabine abriu-se e ele viu o húngaro de pé dentro de um facho de luz cinzenta: - Amanhece, senhores!

Em nossa opinião, houve uma perda da sugestão de *toast* contida em *tastes* e a aliteração de *tastes* e *tongues*:

JJ	S68	The five young men had various tastes and their tongues had been loosened.
HT	S68	Haviam experimentado várias bebidas e tinham a língua solta.
OS	S68	Os cinco rapazes tinham gostos diferentes e àquela altura estavam com a língua solta.

Uma opção poderia ter sido alguma coisa do tipo: Os cinco rapazes haviam experimentado bebidas e brindes e tinham a língua solta.

Incluiremos no **aspecto registro** a relação narrador-narratário, narrador-personagem e as relações dos personagens entre si. Levaremos em conta todas as particularidades de grau de formalidade, características lingüísticas particulares do autor e dos personagens, muitas vezes definidos por suas falas, posição social e, quando possível, procedência regional.

Esse aspecto corresponde, no modelo de House (1997), a Campo (*province*), no nível lexical; no de Newmark (1988), ao nível Coesivo (emocional: fator dialético) e ao nível da Naturalidade. Em relação a Berman (1985), desvios de **registro** seriam os de Homogeneização (7) e Destruição das superposições lingüísticas (13). No modelo de Reiss (2000), corresponderiam aos parâmetros pragmáticos, classificados como Fator Tempo, Fator Público, Fator do Falante e Implicações Afetivas.

As alterações no registro vão se evidenciar nos diálogos, ou na situação em que houver interpelação direta do narrador ao leitor. A maior ocorrência de divergências desse tipo, entre original e tradução, está nas falas dos personagens. É no discurso direto que se encontra a maioria dos coloquialismos de Joyce. Como este conto praticamente não contém diálogos, é difícil encontrar ilustrações de alteração de registro. Podemos, todavia, mencionar uma leve modificação, por parte de O'Shea, quando examinamos a fala do coletor de passagens:

JJ	S91/92	The ticket-collector saluted Jimmy; he was an old man: 'Fine night, sir!'
HT	S91/92	O coletor de passagens cumprimentou Jimmy. Era um homem idoso: - Bonita noite, senhor!
OS	S91/92	O trocador cumprimentou Jimmy; era um senhor idoso: - Boa noite, doutor!

Trevisan preservou a quebra da convencionalidade do texto original, que O'Shea introduziu, com a fórmula "Boa noite".

O **aspecto estilístico** tratará de examinar questões estruturais no nível da frase: Haverá que se considerar quaisquer mudanças feitas pelo tradutor, tanto no nível morfológico, como mudanças de classe de palavras ou de tempos verbais, como no sintático, como alteração do sujeito da frase ou composição de períodos. Verificam-se aqui também a manutenção de paralelismos e a posição de tema e rema. Personagens cujas falas apresentem desvios da norma em sua sintaxe ou morfologia na língua de partida devem exibir uma deformação equivalente em sua linguagem no texto traduzido. Os discursos direto, indireto e indireto

livre, aspecto também denominado por alguns (FAIRCLOUGH, 1988) de “representação do discurso”, devem ser observados pelo tradutor; um discurso indireto livre, por exemplo, que emite a opinião de certo personagem, não pode ser confundido com a posição do narrador pelo leitor do texto traduzido.

Em House (1997), esse aspecto seria abordado na observação do Campo (nível sintático e textual) e também no nível sintático de Relações e Modo (participação). Newmark (1988) consideraria o **aspecto estilístico** no seu nível Coesivo (estrutural) e Berman (1985), nas descrições de Racionalização (1), Alongamento (3), Homogeneização (idiosincrasias) (7), Destruição de ritmos (8) e de sistematismos (10); Reiss (2000), nos parâmetros lingüísticos, mais especificamente nos Elementos Gramaticais e Estilísticos. Consideremos alguns exemplos de análise do **aspecto estilístico**:

Às vezes as escolhas fonéticas vão além das palavras isoladas, quando então devemos observar efeitos sonoros mais amplos, levando em consideração a repetição de um som, o ritmo das frases, os efeitos especiais de pontuação, enfim, a música que perpassa todo o texto. A preservação de *sinestésias* (interpenetração sensorial), *assonâncias* (repetição de vogais na mesma frase), *aliterações* e *onomatopéias* deve igualmente ser observada.

Vejamos que ocorre com o ritmo nas traduções da passagem:

JJ	S33	Rapid motion through space elates one; so does notoriety; so does the possession of money.
HT	S33	Deslocar-se velozmente no espaço arrebatava o ânimo; fazem o mesmo a notoriedade e o dinheiro.
OS	S33	A velocidade através do espaço provoca nas pessoas uma sensação estimulante; o mesmo se dá com a fama; o mesmo se dá com o acúmulo de dinheiro.

Trevisan perdeu um pouco da idéia de velocidade ao traduzir *rapid motion* por “deslocar-se velozmente no espaço”; mas a sua tradução “arrebatava o ânimo” para *elates one* é muito bem concebida. O’Shea, por outro lado, afastou-se ainda mais do ritmo da frase original quando ofereceu, como tradução dessa oração, “a velocidade através do espaço provoca nas pessoas uma sensação estimulante”. Uma solução seria: “O movimento rápido no espaço arrebatava o ânimo; o mesmo se dá com a fama; o mesmo se dá com o acúmulo de dinheiro.”

Na passagem abaixo houve uma mudança do tempo verbal do que corresponderia em português ao futuro do pretérito (mantido por O’Shea) para o pretérito imperfeito (usado

por Trevisan). A conseqüência foi o apagamento da sugestão, presente no texto original, de algo planejado, premeditado, fundamental para a percepção da trama do francês:

JJ	S99	There was to be supper, music, cards.
HT	S99	Haveria ceia, música e jogo.
OS	S99	A bordo havia comida, música, carteados.

Estão também incluídos aqui os efeitos de paralelismo, refletidos em construções sintáticas particulares e efeitos provocados por assíndetos ou polissíndetos. A frase citada como exemplo de recursos fono-estilísticos (S33) pode também exemplificar essas questões.

Um exemplo de alteração de tema e rema, já mencionado, é:

JJ	S51	Near the Bank Segouin drew up and Jimmy and his friend alighted.
HT	S51	Ségouin parou perto do banco e Jimmy desceu com seu amigo .
OS	S51	Ségouin estacionou próximo ao banco e Jimmy e o amigo desceram do carro.

Nenhum dos tradutores preservou a posição de tema de *bank*, que teve assim seu impacto como indicador das intenções do francês diminuído.

Por avaliação do **aspecto cultural** entendemos a observação das especificidades da cultura da língua de origem e sua relação com a da língua de chegada, as particularidades de determinado autor, como representante de uma cultura, indícios de sua possível filiação a escolas literárias e tudo o mais que seja relevante para a percepção do texto original, como partidatismo político, postura religiosa etc. O crítico de tradução terá de verificar se o contexto da cultura de partida, no que for relevante para a percepção da narrativa e de seus efeitos, foi transmitido para o leitor da língua de chegada ou, se não foi, terá de avaliar se isso teria sido possível. Aqui são pertinentes as observações de Reiss (2000). Ela sugere diferentes modos de introduzir as explicações essenciais ao público alvo, como empréstimos, criação de novas palavras ou mesmo notas explicativas. É o caso de datas típicas, eventos, situações, instituições, enfim, tudo o que for estranho ao leitor imerso na cultura da língua de chegada.

Trata-se de um aspecto considerado por House (1997) em *Relações* e por Newmark no nível Referencial. Desvios nesse âmbito seriam considerados por Berman (1985) como

Destruição de redes significantes subjacentes e por Reiss (2000) como problemas relativos ao parâmetro pragmático, classificados como Fator Público e Fator do Falante. São pertinentes aqui também as observações de Reiss (2000) sobre a inclusão de notas ou explicações no texto traduzido. É o caso de datas típicas, eventos, situações, instituições, enfim, tudo o que for estranho ao leitor imerso na cultura da língua de chegada.

Várias asserções de Joyce relativas à Irlanda, aos irlandeses e a suas posições fornecem exemplos possíveis de desvios dessa natureza. Assim, temos:

JJ	S42	Of course, the investment was a good one, and Séguin had managed to give the impression that it was by a favour of friendship the mite of Irish money was to be included in the capital of the concern.
HT	S42	Sem dúvida, o investimento era bom. Séguin procurara demonstrar que a migalha de dinheiro irlandês seria incluída no capital do negócio por consideração à amizade.
OS	S42	Sem dúvida, o investimento era seguro e Séguin dera a impressão de que se tratava de um grande favor aceitar o miserável dinheiro irlandês na capitalização do negócio.

O aspecto do sentimento de inferioridade imposto pelo francês, transmitido por Joyce com a palavra *mite*, foi preservado em ambas as traduções, com o uso de “migalha” e “miserável”, respectivamente.

No Capítulo III, por meio da Lingüística de Corpus, foi possível identificar uma extensa área semântica relativa à música. Um estudo das concordâncias demonstrou que é uma característica do estilo de Joyce o uso da música para definir psicologicamente seus personagens. Temos alguns exemplos disso no texto. Jimmy tinha uma afinidade natural, intuitiva com a música, o que sugere uma pessoa sensível e talvez ingênua:

JJ	S 20	He had money and he was popular; and he divided his time curiously between musical and motoring circles.
HT	S 20	Tinha dinheiro, era popular e dividia curiosamente seu tempo entre círculos musicais e automobilísticos.
OS	S 20	Tinha dinheiro e popularidade; e dedicava todo o seu tempo a atividades musicais e automobilísticas.

É importante notar que a palavra *curiously* leva o leitor a se perguntar sobre o que há de curioso nas preferências de Jimmy, uma forma não-didática, joyceana, de chamar a atenção do leitor. O’Shea eliminou esse detalhe. É uma inferência importante porque remete o leitor

à área semântica da música, central em *Dubliners*. Logo, houve uma perda, na tradução de O'Shea, constituída por um desvio semântico.

Em relação a Routh, fica evidente a pouca familiaridade que o inglês tem com os instrumentos antigos de sua própria terra, em vivo contraste com o conhecimento do húngaro, o que associa o inglês a pouca cultura e falta de sensibilidade:

JJ	S 69	Villona, with immense respect, began to discover to the mildly surprised Englishman the beauties of the English madrigal, deploring the loss of old instruments.
HT	S 69	Villona, com imenso respeito, começou a desvendar para o jovem inglês, levemente perplexo, as belezas dos madrigais ingleses, deplorando a perda dos instrumentos antigos.
OS	S 69	Villona, com todo respeito, passou a discorrer para o jovem inglês, um tanto perplexo, a respeito da beleza dos madrigais ingleses, lamentando que os instrumentos antigos não fossem mais utilizados.

Ambas as traduções preservaram esse aspecto.

Os casos mais difíceis de recriação em outra língua geralmente envolvem questões culturais. Às vezes, no caso de o tradutor supor que o leitor será capaz de inferir do que se trata, ele pode optar por manter o estranho. Porém, há situações em que o leitor pode não ter conhecimento para entender do que o texto está tratando; nesse caso é conveniente usar-se ou uma nota de rodapé ou uma explicitação no texto traduzido. No exemplo que se segue apresentamos um caso em que a explicação sucinta, inserida no texto, resultou numa estratégia satisfatória nas duas traduções:

JJ	S65	Jimmy, whose imagination was kindling, conceived the lively youth of the Frenchmen twined elegantly upon the firm framework of the Englishman's manner.
HT	S65	Jimmy, cuja imaginação se inflamara, via a jovialidade irrequieta dos franceses desenhar-se elegantemente na moldura das sóbrias maneiras do jovem britânico
OS	S65	Jimmy, que começava a dar asas à imaginação, visualisava a alegre jovialidade dos franceses elegantemente entrelaçada na moldura firme da fleuma do inglês.

A especificação da característica britânica ajudou a preservar a intenção do texto de partida.

5.2.2.5 Figuras Literárias

A imensa quantidade de tipos de figuras de linguagem, divididas outrora em grandes grupos como Figuras de Sintaxe, do Pensamento, de Palavra e de Harmonia²⁶⁶, passou a ser considerada por grande parte dos lingüistas, como os conceptualistas, como pertencentes a dois grupos básicos, a metáfora e a metonímia. Neste trabalho vamos seguir essa classificação e tratar de ambas separadamente.

- **Metáfora**

A partir da década de 1970, a metáfora passou a ser considerada por alguns lingüistas como resultante de um processo cognitivo, essencial para a percepção do universo pelo homem. Longe de ser apenas um recurso estilístico, a metáfora, segundo Lakoff e Johnson (2002, p.22), é o meio pelo qual compreendemos o mundo. A metáfora está mais presente em nosso vocabulário do que muitos pensam; e não é simplesmente uma questão de linguagem, é uma questão de pensamento, isto é, relaciona-se com a maneira pela qual vemos o mundo. Não é metáfora, segundo os autores, apenas aquela imagem elaborada pelo poeta que compara dois conceitos que nunca havíamos concebido como comparáveis. As metáforas são conceituais (ou conceptuais), pois lidam com conceitos e representam projeções (ou mapeamentos) de um domínio conceitual para outro. Várias metáforas são convencionais, aquelas de uso automático, insubstituíveis para se compreender o mundo. Essas são as metáforas que Lakoff e Johnson (2002) chamaram de *metaphors we live by*. São exemplos desse tipo de metáfora “Tempo é dinheiro” (*gastamos tempo, poupamos tempo*) e “A vida é uma viagem” (*damos uma direção às nossas vidas, chegamos ao final do caminho*). Usamos uma série de metáforas convencionais, ou básicas, que conhecemos, inconscientemente e de forma automática, para entendermos abstrações e processos de difícil apreensão de outro modo. As metáforas de entidade e substância, chamadas de metáforas ontológicas, tratam abstrações como elementos concretos: a inflação sobe ou desce; alguém tem muita paciência, ou pouco poder político. Esses são importantes exemplos de como tratamos nossas experiências como entidades discretas ou substâncias de uma espécie uniforme, isto é, que podem ser medidas e classificadas, de certo modo: “Os homens têm necessidade, para apreender o mundo, de impor aos fenômenos físicos limites

²⁶⁶ Ver, por exemplo, o site <<http://geocities.yahoo.com.br/mitologica2000/figuras.htm>> para a listagem dessas figuras e MARTINS (2000) para uma análise tradicional das figuras.

artificiais que os tornem tão discretos como nós, quer dizer, fazem deles entidades demarcadas por uma superfície” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.76)²⁶⁷. Referindo-se às metáforas em geral, os autores explicam como elas desempenham um papel importante nas operações de definição e compreensão: “Pelo fato de tantos conceitos, que são importantes para nós, serem ou abstratos ou não claramente delineados em nossa experiência (as emoções, as idéias, o tempo etc.) precisamos apreendê-los por meio de outros conceitos que entendemos em termos mais claros (as orientações espaciais, os objetos etc.). Essa necessidade introduz a definição metafórica em nosso sistema conceptual” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.205).

A metáfora conceptual tem como principal finalidade facilitar a percepção de um conceito abstrato. Um conceito do domínio-alvo, mais abstrato, é definido por meio de um mapeamento para o conceito correspondente em um domínio-fonte, concreto, mais próximo ao do receptor, de modo que possa ser feita a relação entre um conceito mais conhecido e outro mais distante. Assim, por exemplo, o **tempo**, um conceito mais abstrato, do domínio-alvo, é compreendido mais facilmente pela sua projeção no domínio-fonte, a que pertence o conceito **dinheiro**, um conceito concreto, mais fácil de ser dominado pelo receptor.

Peter Newmark considerou a metáfora num sentido bastante geral, incluindo até a metonímia numa única classificação. Para ele, metáfora seria “qualquer expressão figurativa: o sentido transferido de um mundo físico; a personificação de algo abstrato; a aplicação de uma palavra ou colocação ao que elas não denotem literalmente”²⁶⁸. Reconheceu três elementos na metáfora, imagem (o quadro evocado pela metáfora), objeto (o que é descrito ou qualificado pela metáfora) e sentido (o significado literal da metáfora). Apresentou uma tipologia para as metáforas (1988, p.106-112), dividindo-as em **morta**, aquela que não se percebe mais como metáfora (como “pé de mesa”), **cliché**, a que não produz mais qualquer impacto (como “tremia feito vara verde”)²⁶⁹, **típica** (ou *standard*), uma consagrada (como “a vida é uma viagem”), mas ainda eficiente e concisa, útil num texto informal, **adaptada**, uma que é uma adaptação da típica (como “a vida pode ser uma viagem de jangada ou iate”), **recente**, aquela que é um neologismo metafórico (como

²⁶⁷ Tradução do Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora e Vera Maluf.

²⁶⁸ “... any figurative expression: the transferred sense of a physical word; the personification of an abstract; the application of a word or collocation to what it does not literally denote” (NEWMARK, 1988, p.104).

²⁶⁹ Exemplos nossos.

“deletar uma conversa”) e **original**, resultado de uma criação individual (caso das metáforas literárias em geral).

Mary Snell-Horby (1995) menciona as três dimensões citadas por Newmark, objeto, imagem e sentido, afirmando que uma metáfora é “um complexo de (pelo menos) três dimensões, refletindo a tensão entre similaridade e disparidade, por meio da qual, como Newmark habilmente coloca, uma nova verdade é criada, que requer uma ‘suspensão do descrédito, uma fusão da percepção e da imaginação’ (1985, p.296). O quão ‘nova’ essa verdade é realmente, varia grandemente com a metáfora em questão”²⁷⁰. Em uma outra ocasião, Snell-Hornby (1996, p.126) denomina a metáfora convencional de “lexicalizada” e retoma a idéia das três dimensões de Newmark ao distinguir a metáfora original da lexicalizada, observando que, enquanto a primeira tende a pôr em evidência a imagem, dando relevância a fatores estéticos, que seria o caso das metáforas literárias, a última foca no objeto e no sentido, tendo a informação como ponto principal.

- **Metonímia**

Os conceptualistas (ver LAKOFF; JOHNSON, 2002 e LAKOFF; TURNER, 1989) caracterizam a diferença entre metáfora e metonímia primordialmente pelo fato de que a metonímia envolve apenas um domínio conceitual e os mapeamentos ocorrem dentro desse domínio e não de um domínio para o outro, como no caso da metáfora. Assim, temos como possibilidades de metonímia a representação da parte pelo todo, produtor pelo produto, objeto pelo usuário etc. A função principal da metonímia é a de referência: “A metáfora é principalmente um modo de conceber uma coisa em termos de outra, e sua função primordial é a compreensão. A metonímia, por outro lado, tem principalmente uma função referencial, isto é, permite-nos usar uma entidade para representar outra” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.92-3). Raymond Gibbs (1994) explica que, de acordo com o princípio cognitivo geral da metonímia, “as pessoas usam um aspecto bem compreendido de algo para substituir a coisa como um todo, ou outro aspecto dela”²⁷¹. É importante notar que os

²⁷⁰ “... a complex of (at least) three dimensions, reflecting the tension between resemblance and disparity, whereby, as Newmark aptly puts it, a new truth is created that requires a ‘suspension of disbelief, a fusion of perception and imagination’ (1985: 296). How ‘new’ this truth really is varies greatly with the metaphor concerned” (SNELL-HORNBY, 1995, p.56).

²⁷¹ “... people use one well-understood aspect of something to stand for the thing as a whole or for some other aspect of it” (GIBBS, 1994, p.320).

conceitos metonímicos, assim como os metafóricos, não são apenas uma elaboração da linguagem, mas estruturam nossos pensamentos, atitudes e ações e se baseiam em nossas experiências.

- **Ironia**

Além da metáfora e da metonímia, Gibbs (1994, p.359-357) reconhece a ironia como uma figura importante no processo comunicativo. Ele define ironia como “uma situação que contrasta o que é esperado com o que ocorre, ou como uma declaração que contradiz a atitude real do falante”²⁷².

Muecke (1970) faz um breve histórico do desenvolvimento do conceito de ironia desde os tempos da **Odisséia** até o século XX, afirmando que “o objeto desse procedimento irônico poderia ser o de alcançar uma visão equilibrada, de todos os ângulos, para expressar nossa tomada de consciência da complexidade da vida ou da relatividade de valores, expressar um sentido mais amplo e mais rico do que seria possível com uma afirmação direta, para evitar ser exageradamente simples ou dogmático, para mostrar que fizemos por merecer o direito a uma opinião, mostrando-nos conscientes de seu oposto potencialmente destrutivo”²⁷³.

Desta forma, a ironia deve ser considerada como um processo cognitivo, sem o qual a nossa percepção da realidade ficaria deficiente. Novamente, não podemos considerar a ironia apenas como um recurso estilístico-retórico: “O fato de nós pensarmos ironicamente motiva nosso uso e compreensão da ironia e sarcasmo”²⁷⁴.

A ironia é um modo de expressarmos nossa postura diante de uma incongruência, marcando a distinção entre o esperado e a realidade. “A ironia aponta uma maneira de ver como cômicos certos eventos que poderiam de outro modo ser vistos como trágicos”²⁷⁵. Assim, por exemplo, em *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, Algernon comenta: “I hear her hair has turned quite gold from grief” (WILDE, 1999, p.364). O que se espera (que

²⁷² “...a situation that contrasts what is expected with what occurs or as a statement that contradicts the actual attitude of the speaker” (GIBBS, 1994, p.359).

²⁷³ The object of this ironic procedure might be to achieve a balanced all-round view, to express one’s awareness of the complexity of life or the relativity of values, to express a larger and richer meaning than would be possible with direct statement, to show that one has earned the right to an opinion by showing that one is aware of its potentially destructive opposite” (MUECKE, 1970, p.24).

²⁷⁴ “The fact that we think ironically motivates our use and understanding of irony and sarcasm” (GIBBS, 1994, p.360).

²⁷⁵ “Irony provides a way of seeing as comic certain events that might otherwise be seen as tragic” (Ibid., p.360).

uma viúva provavelmente estaria triste com a morte do marido) e o que a realidade mostra (que a viúva está com o ânimo tão bom que pintou o cabelo de louro) são idéias incongruentes; poderia haver uma sugestão de tragicidade, não fora pelo humor da ironia. E a frase coloca em relevo a natureza humana, e nos pegamos rindo de nós mesmos.

Apesar de se poder subdividir as formas de ironia de várias maneiras, é suficiente para nós distinguirmos entre ironia verbal e situacional. No primeiro caso, como no exemplo visto acima, o ironizador está agindo deliberadamente; no segundo, não há um ironizador, apenas uma vítima e um observador, muitas vezes o leitor, que percebe a cena como irônica. Exemplos de ironia situacional são: “O homem que inventou a guilhotina foi executado nela. O homem que construiu a Bastilha foi prisioneiro nela”²⁷⁶.

- **Metáfora literária**

Gibbs referiu-se às funções da metáfora, referindo-se a hipóteses:

A hipótese da inexpressibilidade diz que metáforas possibilitam às pessoas expressar idéias que simplesmente não podem ser expressas de maneira fácil ou clara com o discurso literal. Uma segunda função da metáfora é fornecer um meio particularmente compacto de comunicação (a hipótese da compactação) [...] Finalmente, metáforas podem ajudar a capturar a vividez de nossa experiência fenomenológica (a hipótese da vividez)²⁷⁷

A metáfora literária é aquela classificada amiúde como original; pode ter diferentes modos de criação. Ela pode ser elaborada como uma construção a partir de uma metáfora convencional, como mostram Lakoff e Turner (1989, p.67-72), por meio de extensões, elaborações, questionamentos e composições. Pode também ser criada como metáfora de imagem (*image metaphor*); nesse caso, os domínios são imagens mentais. Não é o caso de um domínio-fonte concreto e um domínio-alvo abstrato; os dois domínios podem ser, e geralmente são, concretos, além de específicos. Por exemplo, na metáfora em “After the Race” – *The cars came scudding in towards Dublin, running evenly like pellets in the groove of the Naas Road* –, uma palavra (concreta) do domínio correspondente a “carros” foi mapeada para o domínio das palavras a que *pellets* (também concreta) pertence. Os

²⁷⁶ “The man who invented the guillotine was executed by it. The man who built the Bastille was imprisoned in it” (GIBBS, 1994, p.365).

²⁷⁷ “The inexpressibility hypothesis states that metaphors enable people to express ideas that simply cannot be easily or clearly expressed with literal speech. A second function of metaphor is to provide a particular compact means of communication (the compactness hypothesis)[...] Finally, metaphors may help capture the vividness of our phenomenological experience (the vividness hypothesis) (Ibid., p.125).

autores consideram que as metáforas de imagem incluem duas estruturas diversas, a estrutura parte-todo, o que então envolve a metonímia, e a estrutura de atributo, que considera “cor, intensidade de luz, forma física, curvatura e, para eventos, aspectos da forma geral, tais como contínuo versus discreto, de final aberto versus fechado, repetitivo versus não repetitivo, breve versus extenso”²⁷⁸.

As metáforas de imagem não interferem com o processo de racionalização do dia-a-dia e por isso diferem das metáforas convencionais que refletem a organização da experiência em termos de mapeamentos entre conceitos. O detalhe altamente específico das metáforas de imagem contrasta com os mapeamentos conceituais robustos, tais como A VIDA É UMA VIAGEM²⁷⁹.

Os conceptualistas identificam ainda um outro tipo de metáfora que chamaram de metáfora de projeção “icônica”: “Quando tal projeção existe entre a estrutura de uma frase e a estrutura do sentido ou imagem que a frase transmite, a projeção é chamada de ‘icônica’”²⁸⁰. No conto “A Little Cloud”, temos um exemplo de metáfora icônica: o sofrimento interminável de um homem tímido, comprando uma blusa de mulher numa loja feminina, está refletido no comprimento da frase:

N 822 Sentences and headings

657 <!--L1, S 329-->How he had suffered that day, waiting at the shop door until the shop was empty, standing at the counter and trying to appear at his ease while the girl piled ladies' blouses before him, paying at the desk and forgetting to take up the odd penny of his change, being called back by the cashier, and finally, striving to hide his blushes as he left the shop by examining the parcel to see if it was securely tied.

- **A tradução de metáforas literárias**

Na situação de tradução, Newmark chamou a atenção para o fato de que o tradutor deve estar alerta para identificar as metáforas do texto original: “Deve-se testar elementos aparentemente sem sentido num texto à procura de possíveis metáforas. Quase toda a

²⁷⁸ “... color, intensity of light, physical shape, curvature, and, for events, aspects of the overall shape, such as continuous versus discrete, open-ended versus completed, repetitive versus non-repetitive, brief versus extended” (LAKOFF; TURNER, 1989, p.90).

²⁷⁹ “Image metaphors are not involved in everyday reasoning and thus differ from the conventional metaphors that reflect the organizing of experience in terms of mapping between concepts. The highly specific details found in image metaphors contrasts with robust conceptual mappings, such as LIFE IS A JOURNEY” (GIBBS, 1994, p.259).

²⁸⁰ “When such a mapping exists between the structure of a sentence and the structure of the meaning or the image that the sentence conveys, the mapping is called ‘iconic’ ” (LAKOFF; TURNER, 1989, p.156).

palavra pode ser uma metáfora”²⁸¹. Em relação à tipologia de metáforas, o autor sugere que os **clichés** sejam eliminados dos textos informativos, mas naqueles que chama de *authoritative*, isto é, aqueles que representem uma autoridade em si mesmos, como o texto literário e o de pessoas como filósofos ou políticos, elas devem ser preservadas porque é possível e provável que estejam no texto com uma finalidade precípua. As **típicas**, considera o autor, apresentam certa dificuldade para o tradutor e este pode seguir três caminhos: reproduzir a mesma imagem, se houver uma de frequência e coloquialismo comparável na língua alvo; traduzi-la por outra imagem bem estabelecida na língua alvo ou, em último caso, reduzir a metáfora a seu sentido, recorrendo à linguagem literal. As **recentes** devem ser traduzidas por outros neologismos. Quanto às **originais**, o autor sugere que sejam traduzidas literalmente, quer sejam universais, culturais ou obscuramente subjetivas, preservando assim a intenção do autor do texto original, o que é fundamental no caso, mesmo quando, ou principalmente quando, elas pareçam ao tradutor obscuras: “metáforas originais (a) contêm o núcleo de uma mensagem importante do autor, sua personalidade, seu comentário sobre a vida e, embora elas possam ter elementos mais ou menos culturais, esses devem ser transferidos tal e qual; (b) tais metáforas são uma fonte de enriquecimento para a língua alvo”²⁸².

Snell-Hornby (1995, p.55-62 e 1996, p.116-126) ressaltou quatro pontos importantes sobre metáfora e tradução: (1) A metáfora é essencialmente um fenômeno cultural. A traduzibilidade de um texto varia com o grau em que ele está imerso na sua cultura específica e com a distância que separa a cultura da língua fonte da cultura da língua alvo. (2) A dicotomia “traduzível” versus “intraduzível” deve ser substituída por uma gradação de textos mais ou menos traduzíveis. (3) A tradução pode ser governada por regras abstratas ou por discussões para cada caso individual. (4) Deve-se distinguir os textos informativos dos expressivos e também as metáforas originais das lexicalizadas para se chegar a uma escolha de tradução das metáforas.

²⁸¹ “One has to test apparent nonsensical elements in a text for possible metaphors. Almost every word can be a metaphor” (NEWMARK, 1988, p.106).

²⁸² “... original metaphors (a) contain the core of an important writer’s message, his personality, his comment on life, and though they may have a more or a less cultural element, these have to be transferred neat; (b) such metaphors are a source of enrichment for the target language” (Ibid., p.112).

- **Aplicação ao nosso modelo de avaliação de traduções literárias**

Parece-nos que as considerações de Newmark (1988) e Snell-Hornby (1995 e 1996) são importantes para a definição do tratamento das metáforas pelo tradutor. A tipologia de Newmark e suas sugestões de tradução oferecem um guia seguro para a identificação e tratamento da metáfora a ser traduzida e as considerações culturais propostas por Snell-Hornby, um alerta para que o tradutor tome um cuidado especial com questões dessa natureza. O tradutor deve tentar traduzir cada figura pelo seu ‘equivalente funcional’, na linguagem de Reiss (2000), mantendo assim o aspecto da naturalidade, incluído em nosso modelo em **Registro**. Também o estudo dos conceptualistas ajudará o tradutor a reconhecer os processos de criação da metáfora e com isso percorrer talvez um caminho semelhante na procura de equivalentes em outro ambiente lingüístico.

Passando à análise da tradução de “After the Race”, vemos logo na primeira frase do conto uma **metáfora** que Trevisan optou por traduzir substituindo uma imagem original por uma padrão, ou até mesmo clichê; O’Shea preservou a intenção do autor usando uma metáfora original:

JJ	S2	The cars came scudding in towards Dublin, running evenly like pellets in the groove of the Naas Road.
HT	S2	Os carros corriam em direção a Dublin, voando como balas na pista da estrada de Naas.
OS	S2	Os carros deslizavam em direção a Dublin, numa velocidade constante como bolas na canaleta em Naas Road.

Como vimos no Capítulo II, a idéia de uma bola rolando, inexorável, cada vez ganhando mais velocidade, é emblemática de todo o conto: traduz o destino inevitável de Jimmy, a intoxicação com a velocidade, que lhe tira o fôlego e a capacidade de raciocinar.

Na linguagem dos conceptualistas, a metáfora acima é uma metáfora de imagem, pois relaciona dois domínios conceituais concretos, o dos carros e o das bolas. Essa metáfora é de extrema importância para a narrativa. Na parte grifada por nós da frase a seguir, houve por parte de O’Shea a substituição do sujeito, alterando a idéia da figura original:

JJ	S 3	At the crest of the hill at Inchicore sightseers had gathered in clumps to watch the cars careering homeward and through this channel of poverty and inaction the Continent sped its wealth and industry.
HT	S 3	No topo da colina de Inchicore, espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem de volta e, por aquela via de pobreza e inércia, o Continente exhibia sua indústria e riqueza.
OS	S 3	No topo da colina em Inchicore espectadores comprimiam-se para ver os carros passarem disparados de volta ao ponto de partida; naquele canal de miséria e passividade fluíam a riqueza e o fruto do trabalho do Continente.

Começamos pela tradução de O’Shea. A expressão “a riqueza e o fruto do trabalho do Continente”, usada como sujeito, representa uma metonímia para “carros”, símbolos da riqueza e trabalho, dos quais são, na verdade, resultados. Há outra metonímia no uso de “Continente”, usado para representar seus habitantes. Assim, temos a situação de os carros (representados por uma metonímia) do Continente (outra metonímia) fluírem. Mas essa idéia não é tão abstrata quanto a de Trevisan, que usa a metonímia “o Continente” como o sujeito, que exhibe os carros (“indústria e trabalho”). A imagem de Trevisan, entretanto, não sugere a idéia de movimento, que O’Shea tentou recuperar com o verbo “fluíam”, que é importante para o ritmo acelerado da narrativa, colocado desde a primeira frase. Joyce, com *the Continent* (metonímia) *sped* (verbo de movimento) *its wealth and industry* (metonímia), faz com se preserve a idéia abstrata de que o “Continente flui” e atribui a ele a riqueza e trabalho.

Joyce usou uma metáfora, corporificando *laughter*, com o uso de *flung*, na frase:

JJ	S 30	The Frenchmen flung their laughter and light words over their shoulders and often Jimmy had to strain forward to catch the quick phrase.
HT	S 30	Os dois franceses riam e proferiam uma ou outra frase e para entendê-la Jimmy tinha de curvar-se para a frente.
OS	S 30	Os franceses lançavam por cima dos ombros suas risadas e palavras jocosas e freqüentemente Jimmy era obrigado a se esticar para a frente a fim de entender as palavras pronunciadas com rapidez.

Trata-se de uma metáfora de imagem, se se considerar “risada” como pertencente ao domínio concreto. Trevisan apagou essa figura, que dá a idéia de uma certa superioridade de quem fala, “jogando palavras”, e ao mesmo tempo reforçando a idéia de velocidade.

Já no exemplo que se segue, Trevisan preservou a idéia na metáfora de Joyce enquanto que O’Shea a explicitou, apagando a metáfora:

JJ	S48	The journey laid a magical finger on the genuine pulse of life and gallantly the machinery of human nerves strove to answer the bounding courses of the swift blue animal.
HT	S48	A viagem tocara com dedo mágico o próprio pulso da vida e a máquina humana, galantemente, aguçava os nervos para acompanhar os avanços e sacolejos do célere animal azul.
OS	S48	Como num passe de mágica a jornada havia despertado uma autêntica vontade de viver e, galantemente, seu sistema nervoso esforçou-se para acompanhar a corrida sacolejante do ágil animal azul.

Houve no original uma personificação do conceito abstrato “viagem” (*journey*), no caso considerando a viagem como o sujeito da ação de sentir o pulso da vida. Temos nessa frase, na verdade, um complexo de metáforas, pois o *swift blue animal* também é uma animização do carro e *the machinery of human nerves* uma desanimização dos rapazes.

Há uma figura bastante original no texto de partida, com a desconstrução da sintaxe, em que a homenagem a um país, em forma de brinde, é substituída pelo ato de se beber o próprio país. Apesar de haver semelhança formal com uma metonímia – beber um país no lugar de brindar ao país – não se configura exatamente uma metonímia. A situação é realmente metafórica, pois no lugar de beber um brinde, beberam países. Por outro lado, não se “bebe” um brinde, mas se “faz” um brinde. A questão é se “brinde” pode ser considerada uma metáfora para bebida, ingerida na situação especial de homenagem – nesse caso, sim, considerando-se “brinde” como uma metáfora. Quando Joyce sugere que os rapazes beberam “países inteiros” de bebida, isso dá uma idéia da enormidade de álcool que beberam, além de preservar a idéia da homenagem do brinde. Nenhum dos tradutores preservou esse efeito:

JJ	S110	They drank Ireland, England, France, Hungary, the United States of America.
HT	S110	Beberam pela Irlanda, Inglaterra, França, Hungria e Estados Unidos.
OS	S110	Brindaram à Irlanda, à Inglaterra, à França, à Hungria e aos Estados Unidos.

A preservação das ironias do texto original é uma questão essencial em Joyce. Uma tradução que desconsidere seu tom irônico chegará a um texto completamente distinto do original, principalmente no que se refere ao efeito sobre o leitor. Por exemplo, não sabemos se todo leitor vai perceber a ironia que Joyce faz ao expor o interesse econômico do pai de

Jimmy sobrepor-se a nobres posicionamentos políticos na combinação das frases S15 e S17:

JJ	S15	His father, who had begun life as an advanced Nationalist, had modified his views early.
HT	S15	Seu pai, que no princípio da vida tinha sido um nacionalista radical, cedo mudara o modo de pensar.
OS	S15	Seu pai, que no início da vida fora um nacionalista radical, logo mudara o modo de pensar.

JJ	S17	He had also been fortunate enough to secure some of the police contracts and in the end he had become rich enough to be alluded to in the Dublin newspapers as a merchant prince.
HT	S17	Tivera também a sorte de assegurar alguns contratos da polícia e acabara tornando-se suficientemente rico para que os jornais de Dublin o citassem como um príncipe do comércio.
OS	S17	Tivera também a sorte de firmar contratos com a polícia e no final da vida havia se tornado tão rico que os jornais de Dublin a ele se referiam como o príncipe dos negociantes.

Reconhecemos que aqui não seria possível inserir uma explicação de que a negociação com a polícia, órgão controlado pela Inglaterra, implicaria uma renúncia aos princípios nacionalistas que Mr. Farley cultivara outrora. O que poderia ser feito seria uma inclusão casual sobre o fato em outra passagem que a admitisse, preservando a naturalidade. Entram aqui aspectos culturais que fazem com que a preservação do tom irônico seja particularmente difícil, pois verificamos que normalmente a ironia não é uma característica difícil de ser preservada nas traduções.

Percebemos um caso de **ironia** na frase:

JJ	S 76	That night the city wore the mask of a capital.
HT	S 76	Naquela noite a cidade fantasiara-se de capital.
OS	S 76	Naquela noite a cidade vestia uma máscara de capital.

Apesar de Dublin ser verdadeiramente a capital da Irlanda, pelo fato do Parlamento irlandês ter sido dissolvido em 1800, Londres era a real capital da Irlanda. É mais uma alusão à opressão inglesa sobre a Irlanda, idéia que corre paralela ao tratamento de Jimmy pelos rapazes do Continente.

5.3. Comentários acerca do modelo

Consideramos que a análise acima mostra claramente as vantagens de se utilizar a metodologia da Lingüística de Corpus como instrumento de avaliação de tradução literária, associada a procedimentos tradicionais. A ferramenta *WordList* do WordSmith Tools nos fornece, além de dados estatísticos, listas das palavras mais freqüentes nos textos, o que permite comparações para verificar a preservação de nomes próprios, ou de quaisquer outros aspectos lexicais. As listas fornecidas pela ferramenta *WordList* revelam ainda, entre outras coisas, a freqüência das palavras, o número de frases e parágrafos do texto original ou traduções e seus tamanhos médios, o que permite comparações dos textos como um todo, útil na macroanálise.

O recurso *KeyWord* é útil na obtenção das palavras-chave do texto original e a subsequente definição das áreas semânticas mais importantes, que por sua vez remetem às linhas temáticas. De grande valia também, como vimos no Capítulo III, é a observação de palavras com chavicidade negativa, reveladoras de características praticamente impossíveis de se determinar nas pesquisas tradicionais.

A ferramenta *Concord* nos mostra, a um toque, os contextos em que se pode observar as prosódias das palavras significativas no texto e, talvez mais importante, dá meios para se determinar processos de compensação de uso de certas palavras nos textos traduzidos. E as concordâncias facilitam o estudo das prosódias e co-ocorrências de quaisquer palavras que o pesquisador julgar útil observar. Trata-se de uma pesquisa dirigida pelo *corpus* que pode levar a descobertas inesperadas, além de confirmar hipóteses e expectativas, como ocorreu com o texto *Dubliners*, associando então a pesquisa dirigida por *corpus* àquela baseada em *corpus*.

O recurso *Viewer & Aligner* nos possibilita alinhar o texto original e sua tradução, o que facilita a análise de traduções de uma mesma frase, quando é feita uma montagem de dois ou mais alinhamentos.

No entanto, há algumas limitações na utilização da Lingüística de Corpus que devem ser mencionadas. A primeira é obviamente a restrição de se ter que trabalhar com um texto em forma eletrônica. No caso em estudo, *Dubliners* já está disponível na rede, mas tivemos de usar um *scanner* para a digitalização das traduções, o que inevitavelmente acarreta revisões

e introduz o perigo de se trabalhar com textos incorretos. Se os textos são longos, o problema se agrava; e se são muito curtos, como no caso de apenas um conto (como “After the Race”) podemos ter outro tipo de problema. Nesse caso, o fato de termos de lidar com relativamente poucas palavras faz com que a lista de palavras seja reduzida e a de palavras-chave ainda mais. Para uma lista mais completa, ajustamos a frequência mínima para uma ocorrência no *Corpus* de Estudo, o que afetou o valor estatístico das conclusões, assim como a confiabilidade dos resultados, devido a alterações no valor de **p**. Além disso, a verdadeira relevância de um significado, como representante de certa área temática, em termos de ocorrência, fica às vezes encoberta pelo uso de sinonímia, apesar de que essa relevância pode ser resgatada com a observação da lista de palavras. Porém não há como reunir facilmente essas palavras, a não ser num exame palavra por palavra.

Figuras de linguagem não podem ser detectadas através desta metodologia, apesar de, no caso de símiles, alguma informação poder ser obtida através da concordância de *as* ou *like*.

Diante das considerações acima, o saldo favorável é distintamente significativo e ficam evidentes a utilidade e a importância da Lingüística de Corpus, tanto para a determinação da temática, como para o estudo da estilística. As limitações apontadas simplesmente indicam que o método tem a ganhar com a complementação de uma análise textual convencional, não diminuindo o seu valor como instrumento de investigação.

Em relação à análise e avaliação tradicional de traduções literárias, com já foi mencionado, selecionamos critérios propostos pelos quatro modelos estudados no Capítulo IV desta tese. A maior modificação acreditamos ter sido na especificação dos tipos de escolhas lexicais possíveis e na atualização da visão de figuras de linguagem, com base no pensamento dos conceptualistas.

5.4 Resumo do Modelo

Para que a estrutura do nosso modelo fique mais clara, apresentaremos um resumo abaixo. Como nossa metodologia é baseada na Lingüística de Corpus, o nome das ferramentas virá encabeçando as várias etapas do processo. Isso não significa, porém, que apenas aquela ferramenta será utilizada naquela seção, isto é, não será feito um uso linear das ferramentas, mas ocorrerá um “trânsito” entre elas.

1. Análise do Texto Original

1.1. Macroanálise

- Utilização de Listas de Palavras-chave para determinação do vocabulário mais freqüente e definição de eventuais áreas semânticas/temáticas;

1.2. Microanálise

- Utilização de Concordâncias para observação dos co-textos, contextos e prosódias;

2. Análise Comparada do Texto Original e suas Traduções

2.1. Macroanálise

- Utilização de Listas de Palavras para comparação de dados estatísticos e das palavras mais freqüentes;
- Utilização de Listas de Palavras-chave para comparação de palavras-chave nos textos em análise;

2.2. Microanálise

- Utilização de Concordâncias para comparação de prosódias e estudos de processos de preservação e compensação de sentido e recursos estilísticos;
- Utilização do Alinhador de Textos (frase a frase)
 - ❖ Aplicação dos critérios de avaliação:
 - **semântico** (sentido denotativo, polissemia, hipônimos e hiperônimos, escolhas fonéticas, acréscimos e omissões)
 - **de registro** (relações narrador-narratário, narrador-personagens e personagens entre si)
 - **estilístico** (estrutura da frase, alterações morfossintáticas, tipos de discurso (ou representação de discurso: direto, indireto etc), paralelismos e alterações de tema e rema)
 - **cultural** (particularidades da cultura da língua de partida, particularidades do autor como representante daquela cultura)
 - ❖ Estudo das Figuras de Linguagem
 - Metáfora
 - Metonímia
 - Ironia

A validade e eficiência de nosso modelo será testada no capítulo seguinte, no qual o utilizaremos para analisar outros contos de *Dubliners*.

Capítulo VI

Aplicações do Modelo Híbrido Proposto para Avaliação de Tradução Literária

Neste capítulo analisaremos alguns contos utilizando o nosso modelo, procurando mostrar como a Lingüística de Corpus pode fornecer subsídios enriquecedores para uma análise mais completa e objetiva. Quando colocada como instrumento de análise, ao lado de um conjunto de critérios de avaliação de tradução, a LC pode fornecer dados sugestivos de novos caminhos de pesquisa, que por sua vez retornam à LC para confirmação de hipóteses, num processo de retro-alimentação extremamente frutífero.

À guisa de exemplo de aplicação de nosso modelo de avaliação, vamos nos ater às análises das traduções dos contos “The Sisters”, “A Little Cloud” e “A Mother”. Poderá ser útil neste ponto uma rápida releitura dos comentários sobre cada conto apresentados no Capítulo II, uma vez que as análises aqui realizadas devem ser consideradas complementares à análise não computacional mostrada anteriormente, e não substitutivas.

6.1 “The Sisters”

6.1.1 Análise do Texto Original

Relembrando, no conto o menino-narrador recebe a notícia da morte de seu amigo e professor de catecismo, o velho padre Flynn. Vai com a tia fazer a visita de pêsames, reza junto ao defunto e ouve, de uma das irmãs do padre, que ele ultimamente vinha falando sozinho, rindo consigo mesmo, apresentando um comportamento que o leitor interpreta como o de um homem amargo e desiludido.

6.1.1.1 Macroanálise

- Utilizando a Lista de Palavras-chave

Neste caso, nosso *corpus* de estudo será o conto “The Sisters” (**thsist**) e usaremos dois corpora de referência, o **dub-ts** (Dubliners, exceto “The Sisters”) e o **refcor**, já utilizado, composto de contos de Mansfield, Lawrence e Woolf. Examinaremos as palavras-chave, apresentadas com suas chavidades entre parênteses, procurando observar a relevância.

- Comparação **thsist** x **dub-ts** (p= 0,001, isto é, chance de se cometer 01 erro em 1000 palavras observadas):

Nesta comparação, forneceremos também o número de ocorrências de cada palavra-chave para facilitar um confronto posterior com as palavras-chave das traduções.

Uma vez que o conto é narrado em 1ª pessoa, é natural que se encontrem **pronomes de 1ª pessoa** como palavras-chave, o que foi realmente constatado: *I* (88,7 – 93 oc.); *my* (83,8 – 44 oc.); *me* (54,9 – 36 oc.).

O **aspecto religioso** está representado pelas palavras-chave: *chalice* (14,1 – 3 oc.); *priest* (12,7 – 5 oc.); *chapel* (12,0 – 4 oc.).

O tema da **paralisia** que, como vimos no Capítulo II, permeia toda a coletânea de contos, está relacionado à passividade; mas mesmo assim alguns termos estão representados por: *resigned* (18,5 – 3 oc.); *asleep* (14,1 – 3 oc.); *paralysis* (12,3 – 2 oc.); *peacefully* (12,3 – 2 oc.).

A extensão do conceito de paralisia incluindo a idéia de **morte** eleva o número de palavras-chave na área de 4 para 8: *corpse* (12,3 – 2 oc.); *crape* (12,3 – 2 oc.); *mourning* (12,3 – 2 oc.); *coffin* (12,0 – 3 oc.).

A chavicidade negativa de *Mr* (-30,5 – 4 oc.) neste *corpus* de estudo não é o típico de Joyce, no qual a palavra é a de maior chavicidade positiva, considerando-se **Dubliners** como *corpus* de estudo. Isso porque outras formas de tratamento são utilizadas, tais como *uncle* (12,8 – 4 oc.). Além disso, *him* (15,6 – 43 oc.) também é chave.

Algumas palavras-chave delineiam o **personagem**, padre Flynn: *snuff* (37,0 – 6 oc.); *old* (15,8 – 19 oc.); *truculent* (12,3 – 2 oc.). Essa última nos parece à primeira vista surpreendente, principalmente porque as palavras *peacefully* e *resigned*, na área temática da paralisia, são igualmente associadas ao padre, como se pode verificar pelas concordâncias. São portanto palavras cujas concordâncias devem ser investigadas.

- Comparação **thsist** x **refcor** (p=0,001) :

As chavidades das palavras *I* (99,7); *my* (84,3) e *me* (55,3) não revelam nada de surpreendente; é apenas uma consequência de o conto ser narrado em 1ª pessoa e nos diz

que, no caso do **refcor**, não há muitas histórias contadas em 1ª pessoa nos contos de Mansfield, Lawrence e Woolf.

As palavras-chave da área semântica de **religião** aparecem em maior número: *priest* (42,4); *chapel* (22,9); *chalice* (21,0); *candles* (17,2); *confess* (11,5). O fato de essas palavras aparecerem com uma chavicidade maior em relação ao **refcor** significa que elas aparecem mais frequentemente em toda a obra *Dubliners*, o que caracteriza a religião como uma área semântica importante na obra, o que já havia sido constatado. Por outro lado, o fato de algumas palavras-chave relativas à religião aparecerem na comparação com **dub-ts** indica que a religião está mais presente neste conto, proporcionalmente, do que nos outros contos considerados em conjunto

Apesar do título do conto – “The Sisters” – a palavra *she* apresenta uma chavicidade negativa (-39,1), assim como *her* (-22,6). Essas palavras não são chave em relação a *Dubliners* porque é uma constante na obra de Joyce a ausência de *she*. *Aunt* (95,7), por outro lado, está bem representada. Isso parece mostrar a presença mais sutil da mulher na história, entremeada no enredo de uma maneira oblíqua, como o termo *aunt* pode sugerir. O uso de *Mr* no *corpus* de estudo é muito menor do que nas outras histórias da coletânea de Joyce e por isso *Mr* não figurou nesta lista de palavras-chave, quer positiva, quer negativamente. Mas *uncle* (18,9) aparece, com uma chavicidade ainda maior que na comparação anterior, o que mostra que *uncle* também é uma figura familiar de Joyce.

O tema da **paralisia**, associado com a morte, fica mais evidente na comparação com um *corpus* não-joyceano. Assim, temos aproximadamente as mesmas palavras citadas acima, mas com uma chavicidade bem maior: *resigned* (21,0); *coffin* (18,8); *paralysis* (13,2); *corpse* (13,2); *crape* (13,2); *peacefully* (13,2).

As palavras usadas na descrição do **personagem**, padre Flynn, são exatamente as mesmas, com chavidades aproximadas: *snuff* (45,2); *old* (18,0); *truculent* (17,0).

Um dado interessante que surgiu foi *stirabout* (17,0), palavra tipicamente irlandesa, equivalente a *porridge* em inglês, que aparece no **thsisst** com três ocorrências. *Stirabout* não é chave se comparada com outros contos de *Dubliners*, o que a caracteriza como vocabulário típico de Joyce.

6.1.1.2 Microanálise

A partir do que vimos acima, passamos agora a estudar as palavras isoladas que mostraram ser de interesse para nossa pesquisa.

➤ Utilizando as Concordâncias

A única palavra que nos causou realmente surpresa ao ser identificada como chave foi *truculent*, principalmente, como afirmamos, por encontrá-la aplicada à mesma pessoa que também foi referida como *resigned*, e associada ao advérbio *peacefully*. Observando as concordâncias com *resigned* e *peacefully*, percebemos que uma vez as palavras foram usadas numa pergunta e outra na opinião da irmã dele de que o velho padre havia morrido em paz:

N	Concordance
1	ee, he looked that peaceful and resigned. No one would think he'
2	"He knew then?" "He was quite resigned." "He looks quite resi
3	quite resigned." "He looks quite resigned," said my aunt. "That'

N	Concordance
1	peacefully?" she asked. "Oh, quite peacefully, ma'am," said Eliza. "You
2	ss before sipping a little. "Did he... peacefully?" she asked. "Oh, quite

Quadro 6.1: Concordâncias de *resigned* e *peacefully*

Ao observarmos o contexto de *truculent*, percebemos que a observação também foi feita por terceiros, mas desta vez foi feita pelo narrador, talvez um personagem mais digno de credibilidade do que as irmãs, embora que, em Joyce, não se possa realmente deixar de duvidar do narrador:

N	Concordance
1	chalice. His face was very truculent, grey and massive,
2	had seen him, solemn and truculent in death, an idle

Quadro 6.2: Concordâncias de *truculent*

Não há nada no enredo que aponte claramente para um comportamento truculento e o leitor fica se perguntando o que há de verdadeiro nessa qualificação. A favor do menino-narrador, há o fato de que o padre e ele passavam horas juntos, num clima de camaradagem, e talvez

o menino o conhecesse melhor do que as próprias irmãs. O fato de o menino o classificar de “truculento”, uma palavra que parece ter sido escolhida também por seu impacto semântico e sonoro, é tanto mais inesperado porque o garoto parecia estar realmente triste com a morte do ‘amigo’. A posição de Mr. Cotter, radicalmente contra a intimidade entre o padre e o menino, e a curiosa frase do menino – *“I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death”* –, também deixa o leitor se questionando sobre o cunho real daquela amizade. É possível que haja também uma crítica implícita à igreja, na medida que mostra a maneira impositiva pela qual a instrução religiosa é ministrada.

6.1.2 Análise comparativa do texto original com suas traduções

6.1.2.1 Macroanálise

➤ Utilizando a Lista de Palavras

Começaremos pelos dados estatísticos. A primeira coluna refere-se ao conto original (THSIST), a segunda, à tradução “As Irmãs” de Hamilton Trevisan (AI-HT) e a terceira, “As Irmãs” de José Roberto O’Shea (AI-OS). De acordo com os dados, Joyce usou menos palavras diferentes (types) e um maior número de palavras que qualquer um dos tradutores, correspondendo a uma diferença de 20% em relação a Trevisan, e 24%, em relação a O’Shea. O tamanho médio das frases de Joyce foi maior do que o das de Trevisan (31,7%) e o das de O’Shea (8,7%), o que aponta para ser a tradução de Trevisan, a princípio, mais facilitadora, por usar frases mais curtas:

N	1	1	1
Text File	THSIST.TXT	AI-HT.TXT	AI-OS.TXT
Bytes	16.789	15.610	17.371
Tokens	3.113	2.586	3.001
Types	901	1.082	1.120
Type/Token Ratio	28,94	41,84	37,32
Standardised Type/Token	40,50	52,85	50,15
Ave. Word Length	4,07	4,66	4,47
Sentences	157	152	136
Sent.length	16,09	12,35	15,64
sd. Sent. Length	11,78	8,04	10,76
Paragraphs	75	79	82
Para. length	41,15	32,48	36,60
sd. Para. length	60,28	47,91	54,14

Quadro 6.3: Listas S: Dados estatísticos de “The Sisters” e suas traduções

Por outro lado, O’Shea criou um número maior de parágrafos que Trevisan, sendo que ambos os tradutores fizeram mais parágrafos que Joyce. O número de frases do texto original foi ligeiramente maior do que o texto de Trevisan e um pouco maior do que o de O’Shea. Mas a confiabilidade desses dados estatísticos, como já vimos, é questionável e eles são úteis apenas para se ter uma idéia geral do texto e suas traduções. O número de frases obtidas nas listas S (Estatísticas) foi calculado antes de os textos terem sido alinhados e separados por frases, podendo assim haver erros na contagem das frases. Uma vez separados os textos por frases, através do utilitário *Viewer & Aligner* (V&A), obtivemos os seguintes resultados, que passamos a comparar com as informações das Listas S:

Autor	V&A	S	Erro
JJ	203	157	22,6%
HT	216	152	29,6%
OS	205	136	33,7%

Tabela 6.1: Número de frases: texto original e traduções

É um pouco alarmante essa diferença, tanto mais porque ela não preserva a proporção entre os dados. Isto é, na informação fornecida pelo V&A, que é mais precisa, por se tratar de uma verificação frase por frase, o texto de Joyce apresentou o menor número de frases,

seguido pelo de O'Shea e depois, o de Trevisan, o que não foi o que ocorreu na relação das Listas S.

Examinando as listas de frequência dos três textos, obtivemos os seguintes resultados para os substantivos mais usados pelos três autores:

Nº	JOYCE	oc.	Trevisan	oc.	O'Shea	oc.
1	aunt	19	tia	13	tia	20
2	head	10	cabeça	7	padre	10
3	house	7	titia	7	cabeça	8
4	night	7	casa	6	noite	7
5	room	7	noite	6	olhos	7
6	mind	6	olhos	6	casa	6
7	snuff	6	padre	6	dia	6
8	chair	5	tempo	6	rapé	6
9	children	5	cálice	5	sinal	6
10	father	5	Deus	5	Deus	5
11	priest	5	lareira	5	caixão	4
12	chapel	4	caixão	4	cálice	4
13	friends	4	coisa	4	capela	4
14	God	4	cortinas	4	gente	4
15	uncle	4	guarda	4	guarda	4

Tabela 6.2: Os 15 substantivos mais ocorrentes (texto original e traduções)

Para melhor analisarmos essas listas de palavra, vamos considerar como algumas delas estão colocadas, em nossa microanálise, mais adiante.

Assim como foi feita a lista dos substantivos mais frequentes, podemos fazer o mesmo com os verbos. Foram tomados alguns cuidados para melhorar a representatividade das listas. Excluimos os verbos de ligação, auxiliares e modais. No *corpus* em inglês, foi feita uma pesquisa paralela para verificar se palavras como *like* ou *head* estavam sendo usadas como verbos. Obtivemos assim os seguintes resultados:

Nº	JOYCE	oc.	Trevisan	oc.	O'Shea	oc.
1	said	37	disse	7	disse	29
2	say	8	dizer	7	deu	7
3	went	8	sabia	6	dar	6
4	knew	7	sorria	4	sabia	5
5	gone	6	balançou	3	fiquei	4
6	looked	6	perguntou	3	sabe	4
7	see	6	recomeçou	3	dizer	3
8	think	6	recordei	3	exclamou	3
9	used	6	sabe	3	fez	3
10	began	5	sei	3	perguntou	3
11	felt	5	vendo	3	queria	3
12	found	5	colocou	2	sei	3
13	know	5	começou	2	sorria	3
14	look	5	concordou	2	vê	3
15	seemed	5	confessar	2	voltou	3

Tabela 6.3: Os 15 verbos mais ocorrentes (texto original e traduções)

Pelos números de ocorrência dos verbos, percebemos que foram utilizados mais verbos não *dicendi* em inglês do que nas traduções. Apesar da tendência da língua portuguesa a evitar repetições de palavras, em relação aos verbos *dicendi*, O'Shea utilizou repetidamente “disse”, mantendo-se assim mais próximo ao texto original que Trevisan. É importante se ter uma idéia de quantos verbos foram usados nas traduções para que se possa avaliar a preservação dos discursos, principalmente o direto e o indireto livre.

➤ Utilizando a Lista de Palavras-chave

Podemos observar quais as palavras-chave de “As Irmãs”, quando comparado aos outros contos da coletânea, para cada tradutor, e depois relacionar esse resultado com a lista de palavras-chave obtidas de modo similar para o original. Utilizando $p = 0,001$, encontramos: Os **pronomes de primeira pessoa** estão também apresentados como chave nas traduções:

Trevisan: me (43 oc.) – minha (19 oc.) – eu (17 oc.). Total: 79 ocorrências.

O'Shea: minha (28 oc.) – eu (33 oc.). Total: 11 ocorrências.

A diferença no total de ocorrências é acentuada pelo fato de “me” (34 oc.) não ter sido listada como chave no texto de O'Shea. Para se saber se a frequência (em Joyce) dos

pronomes em primeira pessoa ficou mais próxima de um ou outro tradutor, é preciso observar a ocorrência de todos os pronomes em primeira pessoa:

Pronome	JJ	HT	O'S
<i>I, I'd, I'll, I'm</i> / eu	98 oc.	17 oc.	33 oc.
<i>Me, myself</i> / me, mim	39 oc.	48 oc.	41 oc.
<i>my</i> / meu*, minha*	44 oc.	28 oc.	38 oc.
Total:	181 oc.	93 oc.	112 oc.

Tabela 6.4: Pronomes em 1ª pessoa (texto original e traduções)

Notamos que o pronome *I* é muito mais utilizado em inglês que em português, mas isso se deve à própria estrutura da língua inglesa; mas se considerarmos apenas os pronomes objeto e possessivos, observamos que Trevisan (76 oc.) e O'Shea (79 oc.) apresentam frequências de uso bem próximas às de Joyce (83 oc.).

Na área semântica relativa a **religião**, encontramos:

Trevisan: cálice (5 oc.) – missa (4 oc.) – sacerdote (4 oc.) – simonia (2 oc.) – confissionário (2 oc.) – cálices (2 oc.) – misericórdia (2 oc.). Total: 21 ocorrências.

O'Shea: cálice (4 oc.) – padre (10 oc.) – capela (4 oc.) – simonia (2 oc.) – sacristão (2 oc.) – reverendo (2 oc.) – confissionário (2 oc.) – misericórdia (2 oc.) – missa (4 oc.) – velas (4 oc.) . Total: 36 ocorrências.

Na área semântica relativa a **paralisia/morte**, encontramos:

Trevisan: paralisia (2 oc.) – caixão (4 oc.) – defunto (2 oc.). Total: 8 ocorrências.

O'Shea: derrame (3 oc.) – paralisia (2 oc.) – caixão (4 oc.) – defunto (2 oc.). Total: 11 ocorrências.

Na área semântica relativa à **personalidade** do velho padre, encontramos:

Trevisan: rapé (3 oc.) – truculento (2 oc.) – pobre (6 dentre 7 oc.). Total: 21 ocorrências.

O'Shea: rapé (6 oc.) – conformado (6 oc.). Total: 12 ocorrências.

O'Shea mostrou um léxico mais variado para tratar de assuntos ligados à religião. Em relação à descrição do padre Flynn, Trevisan, utilizou duas vezes “truculento”, enquanto que O'Shea só a empregou uma vez. A palavra, por sua força, é obviamente importante. Trevisan levou-a a ser considerada chave, o que está de acordo com a provável intenção do texto original.

Lançando mão da ferramenta *Compare 2 Lists*, e $p = 0,01$, obtivemos uma estimativa dos termos preferidos de cada tradutor:

N	WORD	FREQ.	AI-HT.TXT %	FREQ.	AI-OS.TXT %	KEYNESS
1	TITIA	7	0,27	0		10,8
2	DAR	0		6	0,20	7,5
3	ELE	22	0,85	53	1,77	9,1
4	DISSE	7	0,27	29	0,97	11,4
5	PRA	0		17	0,57	21,2

Quadro 6.4: Palavras-chave da lista Trevisan: TITIA positiva; as outras negativas

Nesse momento não se pode perceber qual dos dois tradutores se manteve mais próximo à linguagem coloquial, pois Trevisan usa “titia” e O’Shea, “pra”. Só vamos poder chegar a alguma avaliação sobre o uso dos coloquialismos ao fazer a análise frase a frase, na seção seguinte.

6.1.2.2 Microanálise

➤ Utilizando as Concordâncias

Um exame das ocorrências de *father* mostrou que a palavra sempre foi usada na acepção de “padre”:

N	Concordance
1	ened the chapel and the clerk and Father O'Rourke and another priest
2	praised." "And everything...?" "Father O'Rourke was in with him
3	ut the Mass in the chapel. Only for Father O'Rourke I don't know what
4	carriages that makes no noise that Father O'Rourke told him about, t
5	sorry to hear." "Who?" said I. "Father Flynn." "Is he dead?" "

Quadro 6.5: Concordâncias de *father*

As ocorrências de *father* (5) e *priest* (5) totalizam 10:

N	Concordance
1	est acts. The duties of the priest towards the Euchar
2	her O'Rourke and another priest that was there brou
3	nt vestments worn by the priest . Sometimes he had
4	e: and I knew that the old priest was lying still in hi
5	came to me that the old priest was smiling as he l

Quadro 6.6: Concordâncias de *priest*

Portanto, O'Shea manteve a mesma frequência do texto original, como mostra a tabela 6.2. Já Trevisan reduziu para 6 as ocorrências de “padre”. Será interessante ver como ele traduziu as outras 4 ocorrências, e até se as vezes em que a palavra “padre” foi usada foram em traduções de *father* ou *priest*. Isso se consegue obtendo as concordâncias de “padre” na tradução de Hamilton Trevisan:

N	Concordance
1	seja Deus! - E tudo?... - Padre O'Rourke esteve com el
2	ra a missa na capela. Sem o padre O'Rourke, não sei o qu
3	u tio na noite anterior, o velho padre instruíra-me muito. Havi
4	que tentassem a capela. Ele, padre O'Rourke e mais outro
5	reumáticas, de que lhe falara padre O'Rourke, então sairiam
6	e para você. - Quem? - O padre Flynn. - Está morto?

Quadro 6.7: Concordâncias de *padre* no texto de Trevisan

A frequência de *snuff* (6) foi igual à de “rapé”, no texto de O'Shea. Porém, a frequência de “rapé” em Trevisan foi de apenas 3. Observemos as concordâncias:

James Joyce:

N	Concordance
1	been these constant showers of snuff which gave his ancient pri
2	ned, as it always was, with the snuff-stains of a week, with whi
3	ptied the packet into his black snuff-box for his hands tremble
4	d then pushing huge pinches of snuff up each nostril alternately.
5	do this without spilling half the snuff about the floor. Even as h
6	or you, ma'am, sending him his snuff. Ah, poor James!" She

Quadro 6.8: Concordâncias de *snuff*

José Roberto O'Shea:

N	Concordance
1	a mente, grandes bolotas de rapé. Quando sorria seus de
2	o sempre, com manchas de rapé acumuladas durante toda
3	essas chuvas constantes de rapé que possivelmente atribuí
4	madame, vai poder mandar o rapé de presente pra ele. Ah,
5	meu intermédio um pacote de rapé High Toast e o presente
6	errarar no chão a metade do rapé. Mesmo quando elevava

Quadro 6.9: Concordâncias de *rapé* no texto de O'Shea

Hamilton Trevisan:

N	Concordance
1	o chão. Mesmo quando levava o rapé ao nariz, com a mão larga
2	o em tempo, grandes pitadas de rapé numa e noutra narina, alter
3	, madame, o presenteará com o rapé. Oh, pobre James! Ficou

Quadro 6.10: Concordâncias de *rapé* no texto de Trevisan

Examinando as concordâncias acima, podemos elaborar uma tabela mostrando que nem sempre a ocorrência de termos de mesmo significado são usados realmente como traduções, ilustrando os processos de compensação comuns em traduções. Assim, identificando cada concordância por seu número e JJ por James Joyce, OS por José Roberto O’Shea e HT por Hamilton Trevisan, temos:

JJ	OS	HT
1	3	Ø
2	2	Ø
3	Ø	Ø
4	1	2
5	6	Ø
6	4	3
Ø	5	Ø
Ø	Ø	1

Tabela 6.5: Compensações (*snuff* / rapé)

Podemos ver que a única falta de correspondência na tradução de *snuff* por “rapé” em O’Shea foi na expressão *snuff-box*. O tradutor usou “rapé High Toast” provavelmente porque só a marca do rapé ficasse muito obscura para os leitores brasileiros. Trevisan omitiu diversas vezes a palavra “rapé”, provavelmente substituindo-a por outra, o que vamos examinar quando alinharmos as traduções com o original. Além disso, usou “rapé” (concordância nº1) aparentemente sem ser tradução de *snuff*, o que também será investigado.

Algumas outras discrepâncias, exibidas na tabela das ocorrências de palavras, foram verificadas, mas não consideramos relevante investigá-las em detalhes. Assim, *chair*, com ocorrência 5, aparece colocada com *arm*, sendo portanto traduzida como “poltrona”, o que reduziu automaticamente a ocorrência de “cadeira” nas traduções. A palavra “olhos”, que apareceu com ocorrências 6 e 7, em Trevisan e O’Shea, respectivamente, co-ocorreu com “arregalados” duas vezes em cada tradução, o que em inglês foi provavelmente representado com um verbo como *glare*. A palavra *children*, com ocorrência 5, não apareceu na lista das palavras mais frequentes nas traduções, porém houve uma compensação: *child* ocorreu apenas uma vez (no TO); em O’Shea, encontramos “crianças” e “criança”, com ocorrências de 3 cada uma; em Trevisan, as mesmas palavras ocorreram 2 vezes cada uma. Observamos que vai se configurando um macro padrão das traduções, com a de O’Shea mais próxima do texto de chegada.

Em relação à palavra *mind*, de ocorrência 6, que não está presente na lista das palavras mais frequentes das traduções, não nos ocorreu nenhuma explicação imediata, logo passamos a examinar-lhe as concordâncias:

N	Concordance
1	t arranging his opinion in his mind . Tiresome old fool! Whe
2	noded. "That affected his mind ," she said. "After that h
3	st and then said shrewdly: "Mind you, I noticed there wa
4	aid old Cotter, "because their mind are so impressionable.
5	Sunday evening. He had his mind set on that... Poor Ja
6	hap taught him a great deal, mind you; and they say he h

Quadro 6.11: Concordâncias de *mind*

A terceira e a sexta concordâncias mostram *mind* como fórmula fixa e claramente não poderiam ser traduzidas por qualquer expressão usando “mente”. As outras serão analisadas com o utilitário *Viewer & Aligner*.

Passamos agora a examinar os verbos. Em Trevisan, alguns verbos se apresentam como possíveis *dicendi*: “recomeçou”, “recordei”, “começou”, “concordou”, “confessar”. A confirmação, ou não, nos será dada pelo exame das concordâncias:

N	Concordance
1	Foi sempre tão escrupuloso - <i>recomeçou</i> . - Os deveres do
2	o gostaria que um filho meu - <i>recomeçou</i> - tivesse muito a f
3	e inútil sobre o peito. Eliza <i>recomeçou</i> : - Os olhos arre
Quadro 6.12: Concordância de <i>recomeçou</i>	

N	Concordance
1	bem. Caminhando pelo sol, <i>recordei-</i> me das palavras do v
2	estavam tão úmidos de saliva. <i>Recordei-</i> me então que morrera
3	lembrar a seqüência do sonho. <i>Recordei-</i> me de ter visto longa
Quadro 6.13: Concordâncias de <i>recordei</i>	

N	Concordance
1	erioso. Em minha opinião... <i>Começou</i> a tirar baforadas do
2	contrei- o esperando por mim. <i>Começou</i> a confessar- se num
Quadro 6.14: concordâncias de <i>começou</i>	

N	Concordance
1	? - Também penso assim - <i>concordou</i> meu tio. - Ele que
2	to tão bonito. - É verdade - <i>concordou</i> titia. Bebeu outro
Quadro 6.15: Concordâncias de <i>concordou</i>	

N	Concordance
1	ando por mim. <i>Começou</i> a confessar- se numa voz mur
2	e compreendi que desejava <i>confessar-</i> me alguma coisa
Quadro 6.16: Concordâncias de <i>confessar</i>	

“Recordei”, “começou” e “confessar” mostraram não ser *dicendi*. Temos então, como *dicendi*, em Trevisan: “disse” (7 oc.), “perguntou” (3 oc.), “recomeçou” (3 oc.) e “concordou” (2 oc.), num total de 15 ocorrências. Como somente *said* ocorreu 37 vezes, pesquisamos no texto de Trevisan a existência de *dicendi hapax* e também verbos de ocorrência 2, posterior em ordem alfabética a “confessar”, que compensariam esses

números. Encontramos: *dissera* (2), *disseram* (2), *insistiu* (2), *prosseguiu* (2), *acrescentou* (1), *afirmaria* (1), *afirmava* (1), *aprovou* (1), *comentou* (1), *contara* (1), *dirigiu[-se]* (1), *dizem* (1), *dizendo* (1), *exclamou* (1), *explicara* (1), *explicou* (1), *expor* (1), *lamentou* (1), *murmurava* (1), *murmurou* (1), *perguntava* (1), *recusou* (1), *respondeu* (1), *rogou* (1), *sugeriu* (1), isto é, 29 verbos diferentes. Isso dá o total de 44 ocorrências de verbos *dicendi* no texto de Trevisan.

Para podermos comparar realmente com o texto de Joyce, é preciso levantar todos os verbos *dicendi* do texto de Joyce. Novamente aqui foi feito um estudo das concordâncias antes de incluir um verbo como *began*, ou *found*, na lista dos *dicendi*. São eles, com suas respectivas ocorrências: *said* (37), *say* (8), *asked* (3), *saying* (3), *explained* (2), *added* (1), *asking* (1), *pressed* (1), *resumed* (1), *suggested* (1), no total de 58 verbos *dicendi*, bem mais do que os encontrados no texto de Trevisan, o que sugere que, em muitos diálogos, o tradutor não usou nenhum verbo *dicendi*, num estilo mais brasileiro de escrever, isto é, mais próximo ao discurso da cultura alvo.

Examinando o mesmo aspecto em O'Shea, obtivemos: *disse* (29), *dizer* (3), *exclamou* (3), *perguntou* (3), *disseram* (2), *dizia* (2), *explicou* (1 oc. dentre 2), *falar* (1 oc. dentre 2), *acrescentou* (1), *continuou* (1), *dissera* (1), *diz* (1), *dizem* (1), *dizendo* (1), *insistiu* (1), *perguntava* (1), *perguntei* (1), *respondeu* (1), o que dá um total de 54 ocorrências de verbos *dicendi*, bem mais próximo ao número do texto de Joyce.

Observando os vários outros verbos da lista dos 15 mais freqüentes, notamos que, ao contrário dos substantivos, a correspondência de ocorrência de sinônimos é bem mais fraca. Isso indica que, de uma maneira geral, há mais opções para se traduzir verbos do que substantivos. Outro aspecto é que é comum encontrar verbos em inglês com várias acepções. Por exemplo, a forma verbal *went* (8 ocorrências), aparece 7 vezes regido por 6 preposições e partículas diferentes, que lhe alteram o sentido, tendo portanto que ser traduzida por verbos diferentes:

N	Concordance
1	couldn't tell when the breath went out of him. He had a b
2	appointed at my refusal and went over quietly to the sof
3	ir in the corner while Nannie went to the sideboard and b
4	ext morning after breakfast I went down to look at the littl
5	But no. When we rose and went up to the head of the b
6	repeatedly with her hand. I went in on tiptoe. The room
7	ts in the shop- windows as I went . I found it strange that
8	r of the dead- room. My aunt went in and the old woman,

Quadro 6.17: Concordâncias de *went*

➤ Utilizando o Alinhador de Textos

- **O aspecto semântico**

Passamos agora a estudar as traduções que nos chamaram a atenção quando analisamos as concordâncias. Como praticamente todas as vezes que Hamilton Trevisan usou a palavra ‘padre’ foram em traduções de *father*, concluímos que seria interessante observar as traduções de *priest*:

JJ	S88	The duties of the priest towards the Eucharist and towards the secrecy of the confessional seemed so grave to me that I wondered how anybody had ever found in himself the courage to undertake them;
HT	S88	Os deveres do sacerdote para com a eucaristia e o sigilo do confessionário pareceram-me tão graves que me admirava alguém ter coragem suficiente para assumi-los.
OS	S88	Os deveres do padre com relação à eucaristia e ao sigilo do confessionário pareceram-me tão graves que me perguntava como era possível alguém encontrar em si mesmo a coragem de assumi-los;

JJ	S197	So then they got the keys and opened the chapel and the clerk and Father O'Rourke and another priest that was there brought in a light for to look for him.
HT	S197	Ele, padre O'Rourke e mais outro sacerdote que lá estava apanharam as chaves e levaram uma lanterna para procurá-lo.
OS	S197	Pegaram as chaves e abriram a capela e o sacristão e o Padre a'Rourke e um outro padre procuraram por ele com uma lanterna.

JJ	S85	He had told me stories about the catacombs and about Napoleon Bonaparte, and he had explained to me the meaning of the different ceremonies of the Mass and of the different vestments worn by the priest .
HT	S85	Contara-me histórias acerca das catacumbas e de Napoleão Bonaparte; explicara-me o significado das diversas cerimônias da missa e das diferentes vestes usadas pelo sacerdote .
OS	S85	Contou-me a história das catacumbas e de Napoleão Bonaparte e explicou o significado dos diversos ritos da missa e dos paramentos usados pelo sacerdote .

JJ	S 200	I too listened; but there was no sound in the house: and I knew that the old priest was lying still in his coffin as we had seen him, solemn and truculent in death, an idle chalice on his breast.
HT	S 200	Também prestei atenção, mas não havia na casa o mínimo rumor e eu sabia que o velho sacerdote continuava no caixão, tal como o havíamos visto, solene e truculento na morte, um cálice inútil sobre o peito.
OS	S 200	Eu também me pus a escutar; mas não havia o menor ruído na casa: e eu sabia que o velho padre jazia imóvel dentro do caixão conforme o havíamos visto, solene e corpulento na morte, um cálice vazio sobre o peito.

JJ	S108	The fancy came to me that the old priest was smiling as he lay there in his coffin.
HT	S108	Ocorreu-me então a idéia de que o velho sorria deitado no caixão.
OS	S108	Veio a mim a idéia de que o velho padre sorria deitado dentro do caixão.

As traduções acima correspondem às concordâncias vistas, na ordem de 1 a 5. Notamos que Trevisan usou a palavra “sacerdote” como tradução de *priest* em 4 ocasiões, empregando “velho” apenas uma vez como tradução de *old priest*, o que é perfeitamente aceitável. Assim, podemos concluir que não houve apagamento de *priest*, como palavra da área temática de religião, importante de ser preservada nas traduções.

Em relação às traduções de *snuff*, a idéia é pesquisar como “rapé” foi traduzido, principalmente na versão de Trevisan. As concordâncias 1 e 2 de *snuff* correspondem à frase S79; as 3 e 5, à frase S77, a quarta, à S90 e a sexta, à S161:

JJ	S79	It may have been these constant showers of snuff which gave his ancient priestly garments their green faded look for the red handkerchief, blackened, as it always was, with the snuff -stains of a week, with which he tried to brush away the fallen grains, was quite inefficacious.
HT	S79	Essa constante chuva de tabaco talvez fosse responsável pela cor verde e surrada de seus paramentos eclesiásticos, pois o lenço vermelho com que tentava remover as migalhas de fumo , quase sempre sujo de uma semana, mostrava-se de todo ineficaz.
OS	S79	Foram essas chuvas constantes de rapé que possivelmente atribuíram às suas velhas vestes sacerdotais aquele tom verde desbotado, pois o lenço vermelho, encardido como sempre, com manchas de rapé acumuladas durante toda a semana, e com o qual ele limpava os grãos que caíam, era pouco eficaz.

JJ	S77	It was always I who emptied the packet into his black snuff-box for his hands trembled too much to allow him to do this without spilling half the snuff about the floor.
HT	S77	Era sempre eu quem esvaziava o pacote na caixinha , pois suas mãos, trêmulas demais, não permitiriam que ele próprio o fizesse sem derramar metade no chão.
OS	S77	Era sempre eu quem esvaziava o pacote dentro da tabaqueira preta pois suas mãos tremiam demais impossibilitando-o de realizar tal tarefa sem derramar no chão a metade do rapé.

JJ	S90	Sometimes he used to put me through the responses of the Mass which he had made me learn by heart; and, as I pattered, he used to smile pensively and nod his head, now and then pushing huge pinches of snuff up each nostril alternately.
HT	S90	Mandava-me às vezes dizer as réplicas da missa, que me fizera decorar. Enquanto eu tagarelava, ele sorria pensativamente, movendo a cabeça e aspirando, de tempo em tempo, grandes pitadas de rapé numa e noutra narina, alternadamente.
OS	S90	Às vezes me argüía sobre as réplicas da missa que me havia obrigado a decorar e, quando eu gaguejava, ele sorria com ar pensativo e meneava a cabeça, de quando em vez enfiando nas narinas, alternada mente, grandes bolotas de rapé .

JJ	S161	"I won't be bringing him in his cup of beef-tea any more, nor you, ma'am, sending him his snuff ."
HT	S161	- Nunca mais lhe trarei a sopa de carne, nem a senhora, madame, o presenteará com o rapé .
OS	S161	- Eu não vou mais levar pra ele o caldinho de carne, nem a senhora, madame, vai poder mandar o rapé de presente pra ele.

Trevisan lançou mão das palavras “tabaco” e “fumo” para substituir “rapé”, o que pode ser considerado uma atitude facilitadora, apesar de a palavra “rapé” também ser usada, porque o leitor tem uma referência que o induza perceber o significado de “rapé”. Também usou uma vez “rapé” sem ser em tradução, apesar de haver uma compensação na mesma frase; O’Shea omitiu a palavra “rapé” nesta frase:

JJ	S78	Even as he raised his large trembling hand to his nose little clouds of snuff dribbled through his fingers over the front of his coat.
HT	S78	Mesmo quando levava o rapé ao nariz, com a mão larga e incerta, minúsculas nuvens de fumo escapavam-lhe por entre os dedos sobre o casaco.
OS	S78	Mesmo quando elevava a manopla trêmula até o nariz pequenas nuvens de fumaça escapavam-lhe por entre os dedos caindo pelo casaco.

As traduções de *mind*, excluindo-se a expressão *mind you*, são:

JJ	S15	He began to puff at his pipe, no doubt arranging his opinion in his mind .
HT	S15	Começou a tirar baforadas do cachimbo, por certo ganhando tempo para forjar a tal opinião.
OS	S15	Deu umas baforadas no cachimbo, decerto elaborando mentalmente a tal opinião.

JJ	S52	"It's bad for children," said old Cotter, "because their mind are so impressionable."
HT	S52	- Porque são muito impressionáveis.
OS	S52	- Não é bom pra crianças - disse o velho Cotter - porque elas se impressionam com facilidade.

JJ	S169	He had his mind set on that...
HT	S169	Era uma idéia fixa...
OS	S169	Estava mesmo decidido a fazer o tal passeio...

JJ	S192	"That affected his mind ," she said.
HT	S192	- Isso perturbou-lhe a mente .
OS	S192	- Afetou a mente dele - ela disse.

Logo, muitas vezes não foi opção de nenhum dos tradutores usar “mente” para a tradução de *mind*, optando por escolhas que soassem mais naturais.

Passamos agora ao exame frase a frase, afim de identificar problemas isolados que as traduções possam vir a apresentar:

Iniciaremos mostrando algumas das escolhas semânticas que nos pareceram estranhas na tradução, caracterizando desvios no **aspecto semântico**:

JJ	S17	When we knew him first he used to be rather interesting, talking of faints and worms; but I soon grew tired of him and his endless stories about the distillery.
HT	S17	No princípio, quando o conhecemos, costumava ser interessante com suas conversas sobre vermes e desmaios, mas logo cansara-me dele e de suas intermináveis histórias a respeito da destilaria.
OS	S17	Quando o conhecemos era um sujeito cativante, que falava de bagaço e de serpentinas; mas logo cansei-me dele e de suas histórias intermináveis a respeito do alambique.

Nesse exemplo, a palavra *distillery* foi fundamental para O’Shea escolher as acepções de *faints* e *worms* que dariam a seu texto um sentido mais próximo do original. O sentido trivial dessas palavras não possibilita uma coerência de sentido na passagem. É difícil compreender-se “vermes” e “desmaio” nesse contexto.

No próximo exemplo, temos uma informação implícita, que Joyce revela por meio da palavra *shouted*: a única razão por que a senhora gritaria com Nannie, na situação de uma visita de condolências, seria porque a outra era surda:

JJ	S98	Nannie received us in the hall; and, as it would have been unseemly to have shouted at her, my aunt shook hands with her for all.
HT	S98	Nannie recebeu-nos no vestíbulo e, como se fosse indelicado dirigir-lhe a palavra, tia limitou-se a apertar-lhe a mão.
OS	S98	Nannie nos recebeu no hall; e, como seria impróprio gritar-lhe aos ouvidos, minha tia limitou-se a apertar-lhe a mão.

Trevisan destruiu essa informação ao substituir *shouted* por “dirigir-lhe a palavra”. O’Shea permaneceu mais próximo ao texto original.

Eis um exemplo de problema com palavras com duplo sentido:

JJ	S55	Tiresome old red-nosed imbecile!
HT	S55	Velho narigudo, enfadonho, imbecil!
OS	S55	Velho imbecil, nariz de batata!

A expressão *red-nose*, empregada em relação ao velho Cotter, revela, além da feiúra do velho, uma tendência ao alcoolismo. A sugestão é perdida nos textos de ambos os tradutores. A frase acima pode ser considerada como um exemplo que demonstra como são difíceis as escolhas de um tradutor, pois muitas vezes preservar um aspecto do texto original significa eliminar outro. Uma preocupação de Trevisan de manter uma referência a *tiresome* fez com que ele optasse por “enfadonho”, o que mudou o registro de informal para formal. Uma solução seria o uso da palavra “chato”. O’Shea, por sua vez, quis preservar a alusão ao nariz, introduzindo a expressão “nariz de batata”, o que manteve o registro como informal. A idéia implícita de que o velho Cotter teria uma tendência para o álcool é nesse caso muito difícil de ser transmitida porque parece que não se associa tanto, no Brasil, o nariz vermelho ao alcoolismo, como na Inglaterra ou Irlanda.

Ainda como parte do **aspecto semântico**, vejamos os acréscimos e omissões:

JJ	S60/S61	But the grey face still followed me. It murmured, and I understood that it desired to confess something.
HT	S60/S61	mas o rosto continuou a perseguir-me. O espectro movia os lábios e compreendi que desejava confessar-me alguma coisa.
OS	S60/S61	Mas o rosto cinzento me seguia. Murmurava; e percebi que desejava confessar algo.

Trevisan omitiu *grey*, que dá a idéia de morte, compensando a perda com a introdução de “espectro”, que é uma idéia de aparição, ou assombração, mais concreta que apenas a alusão a um “rosto cinzento”, como O’Shea colocou, preservando a sutileza do autor.

JJ	S 64	But then I remembered that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly, as if to absolve the simoniac of his sin.
HT	S 64	Recordei-me então que morrera de paralisia e percebi que eu também sorria delicadamente, como para absolvê-lo da simonia do seu pecado.
OS	S 64	Então lembrei-me de que ele morrera de paralisia em consequência do derrame e tive a impressão de que eu também exibia um leve sorriso como que para absolvê-lo da simonia.

Nesse caso, houve um acréscimo a nosso ver desnecessário, na explicação de O’Shea introduzida com “em consequência do derrame”.

Uma omissão que nos pareceu indevida foi a da frase pronunciada pelo velho Cotter:

JJ	S52	“It's bad for children,” said old Cotter, “because their mind are so impressionable.”
HT	S52	- Porque são muito impressionáveis.
OS	S52	- Não é bom pra crianças - disse o velho Cotter - porque elas se impressionam com facilidade.

O estilo próprio de falar do personagem, cheio de repetições e reticências, foi alterado com a omissão de Trevisan.

O **aspecto semântico** inclui também escolhas fonológicas:

JJ	S111	There he lay, solemn and copious, vested as for the altar, his large hands loosely retaining a chalice.
HT	S111	Jazia ali, imenso, solene, vestido como para a missa, as mãos segurando molemente um cálice.
OS	S111	Jazia ali, solene e corpulento, paramentado como para a missa, as mãos grandes e frouxas segurando um cálice.

A escolha da palavra *copious*, usada com o padre morto, é pouco comum e nos fez pensar numa razão fonética: O ditongo /oU/ de *copious* transmite a idéia do solene e do trágico. Nenhum tradutor escolheu a palavra “copioso” para a tradução, provavelmente porque ela soaria muito estranha no contexto, apesar de Joyce parecer não ter se importado com isso. O’Shea usou a palavra “corpulento”, com a mesma inicial do original, mas ainda assim

perdeu o efeito sonoro, pois este não estava na consoante inicial. Trevisan também não conseguiu preservar o som do original.

- **O aspecto de registro.**

A frase S55, já discutida acima, representa também um desvio de registro, uma vez que “enfadonho” é uma palavra bastante formal, mais do que *imbecile*. temos o mesmo caso na frase, onde O’Shea preservou o registro:

JJ	S16	Tiresome old fool!
HT	S16	Velho enfadonho, tolo!
OS	S16	Velho chato!

O conto é narrado em primeira pessoa e o tom é de lembrança de uma criança, adulta no momento da narração já provavelmente. Mas há um nível de informalidade que é preservado e remete o leitor a um narrador-criança. Observemos a frase:

JJ	S5	He had often said to me: "I am not long for this world," and I had thought his words idle.
HT	S5	Dissera-me várias vezes "não ficarei muito tempo neste mundo" e eu julgara vãs suas palavras.
OS	S5	Ele sempre me dizia: Não vou durar muito neste mundo, e eu achava que era conversa fiada.

Notamos que O’Shea manteve-se mais próximo ao tom do discurso original que Trevisan, que introduziu o mais-que-perfeito, mais formal que o imperfeito usado por O’Shea, e usou “vãs” co-ocorrendo com “palavras”, bem menos comum que “conversa fiada”.

Houve casos também de alteração de **registro** na relação entre personagens entre si. É coerente com a sutileza de Joyce que o nível cultural das duas irmãs seja muitas vezes marcado por meio de frases não incorretas, mas elaboradas de modo a evidenciar um certo nível social:

JJ	S 131	Father O'Rourke was in with him a Tuesday and anointed him and prepared him and all.
HT	S 131	- Padre O'Rourke esteve com ele na terça-feira. Deu-lhe a extrema-unção e preparou-o.
OS	S 131	- O Padre O'Rourke esteve com ele na terça-feira e deu a extrema-unção e preparou ele direitinho.

A frase original usa a repetição de *him* para indicar uma falta de elaboração nas frases. O'Shea introduziu algo do coloquialismo com a palavra “direitinho”. Trevisan alterou o registro para um bem mais formal. Por outro lado, no exemplo abaixo, observamos que Trevisan foi capaz de perceber a expressão *but still and all* como uma maneira coloquial de dar continuidade ao diálogo e traduziu-a aptamente por “mesmo assim”, enquanto O'Shea procurou um sentido mais literal da expressão, optando por “ali parado”, o que não se adequa tão bem à situação:

JJ	S167	But still and all he kept on saying that before the summer was over he'd go out for a drive one fine day just to see the old house again where we were all born down in Irishtown, and take me and Nannie with him.
HT	S167	- Mesmo assim, continuava a dizer que qualquer dia, antes do verão terminar, iria visitar nossa velha casa em Irishtown e nos levaria com ele.
OS	S167	- Ali parado, e repetindo que antes do verão acabar ia dar uma volta num dia bonito só pra rever a velha casa onde a gente nasceu em Irishtown e que ia levar eu e a Nannie com ele.

Há, no entanto, alguns momentos em que Joyce utiliza expressões abertamente erradas, o que deve ser notado pelo tradutor:

JJ	S149	It was him brought us all them flowers and them two candlesticks out of the chapel and wrote out the notice for the Freeman's General and took charge of all the papers for the cemetery and poor James's insurance.
HT	S149	Foi ele quem trouxe todas essas flores e os dois castiçais da capela. Escreveu também a nota para o Freeman's General, cuidou de todos os papéis para o enterro e do seguro do pobre James.
OS	S149	Foi ele quem trouxe essas flores e as duas velas da capela e escreveu o anúncio pro Freeman's General e cuidou da papelada do cemitério e do seguro do pobre do James.

O'Shea compensou o uso equivocado de *them* com “pro” e deu uma estrutura deliberadamente pesada à frase, com o duplo uso da conjunção “e”. Trevisan mais uma vez usou um registro superior, fazendo com que se apagassem as marcas sociais.

Este também foi o caso nas inúmeras vezes em que O'Shea usou “pra” no discurso de Miss Flynn: Trevisan produziu um discurso mais formal que o de Joyce, como, por exemplo, na frase:

JJ	S128	“You couldn't tell when the breath went out of him.”
HT	S128	- Nem se percebeu quando a respiração cessou.
OS	S128	- Não deu nem pra perceber o momento em que ele deu o último suspiro.

Retomando a questão das palavras-chave, mencionada no final da seção anterior, o fato de “titia” ser chave em Trevisan vem confirmar que o coloquialismo de seu texto centrou-se nas expressões do menino , e não no discurso da velha senhora, como fez O'Shea, o que nos parece mais de acordo com a intenção do texto original.

Quando houve um erro, devido à troca de palavras – de *pneumatic wheels* para *rheumatic wheels* – Trevisan tentou dar um sentido à frase, alterando seu conteúdo. O'Shea conservou-se próximo à idéia do original:

JJ	S168	If we could only get one of them new-fangled carriages that makes no noise that Father O'Rourke told him about, them with the rheumatic wheels, for the day cheap – he said, at Johnny Rush's over the way there and drive out the three of us together of a Sunday evening.
HT	S168	Se pudesse alugar no Johnny Rush aqui perto, ao menos por um dia – afirmava ele – uma dessas carruagens modernas e silenciosas, com rodas macias para pessoas reumáticas, de que lhe falara padre O'Rourke, então sairíamos os três numa tarde de domingo.
OS	S168	Ah, se a gente pudesse alugar, ao menos por um dia, baratinho, ele dizia, uma dessas carruagens de que o Padre O'Rourke tinha falado, dessas modernas que não fazem barulho – dessas que têm as rodas 'reumáticas' – no Johnny Rush aqui perto e sair pra dar uma volta nós três juntos numa tarde de domingo.

- **O aspecto estilístico**

Analisaremos agora o que tange às alterações nas frases. Além do uso de palavras que apontam escolhas fonéticas, como *copious*, já comentada, o ritmo do texto é alterado quando o tamanho das frases é alterado. Num esforço facilitador, provavelmente, Trevisan

mostra em seu texto uma tendência a reduzir o tamanho das frases, como já vimos na análise utilizando a Lingüística de Corpus. Assim, temos alguns exemplos:

JJ	S35	I felt that his little beady black eyes were examining me, but I would not satisfy him by looking up from my plate.
HT	S35	Senti seus olhos pequenos e negros, redondos como duas contas, me examinarem. Mas não lhe daria o prazer de desviar meus olhos do prato.
OS	S35	Percebi que seus olhos pequenos e negros, redondos como duas contas, examinavam-me mas recusei-me a dar-lhe qualquer satisfação e mantive os olhos cravados no meu prato.

JJ	S193	After that he began to mope by himself, talking to no one and wandering about by himself.
HT	S193	- Depois do acidente, ficou desorientado. Divagava, não falava com ninguém.
OS	S193	- Depois que aquilo aconteceu ele deu pra falar sozinho, não queria conversa com ninguém e ficava perambulando pelos cantos.

Percebe-se claramente na frase acima a preocupação simplificadora de Trevisan.

Uma das disparidades gramaticais que mais alteram o estilo, a nosso ver, ocorre na estrutura da frase e é a destruição do paralelismo, recurso bastante usado por Joyce:

JJ	S3	Night after night I had passed the house (it was vacation time) and studied the lighted square of window: and night after night I had found it lighted in the same way, faintly and evenly.
HT	S3	Noite após noite, ao passar diante da casa (era tempo de férias), eu observava o retângulo iluminado da janela e, todas as noites, encontrava-o com a mesma luz pálida e uniforme.
OS	S3	Noite após noite eu passava pela frente da casa (era período de férias) e observava o quadrado iluminado da janela: e noite após noite encontrava o quadrado iluminado do mesmo modo, com uma luz fraca e uniforme.

O'Shea, nesse caso, manteve o paralelismo do texto original, que reforça a noção de uma ação repetitiva.

Houve um caso em que O'Shea substituiu uma conjunção concessiva por uma aditiva, o que mudou ligeiramente o sentido da frase:

JJ	S 57	Though I was angry with old Cotter for alluding to me as a child, I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences.
HT	S 57	Embora irritado com o velho Cotter, que me tratara como criança, esforçava-me em compreender o sentido de suas frases inacabadas.
OS	S 57	Estava zangado com o velho Cotter por insinuar que eu era criança e fiquei matutando o significado de suas frases incompletas.

O menino, na verdade, não queria prestar atenção aos comentários de Cotter, mas ao mesmo tempo estava intrigado com suas observações, situação que foi preservada por Trevisan.

Várias vezes houve inversão de tema e rema. A primeira frase do texto teve seu impacto diminuído por Trevisan com a inversão:

JJ	S2	There was no hope for him this time: it was the third stroke.
HT	S2	Desta vez não havia esperança para ele: fora o terceiro ataque.
OS	S2	Não havia esperança para ele desta vez: tratava-se do terceiro derrame.

O que se percebe de modo geral é que O'Shea não altera a posição de tema e rema, enquanto Trevisan o faz amiúde:

JJ	S 11	Old Cotter was sitting at the fire, smoking, when I came downstairs to supper.
HT	S 11	Quando desci para o jantar, o velho Cotter estava sentado junto à lareira, fumando.
OS	S 11	O velho Cotter estava sentado diante do fogo, fumando, quando desci para jantar.

JJ	S103	The room through the lace end of the blind was suffused with dusky golden light amid which the candles looked like pale thin flames.
HT	S103	Através das cortinas uma luz fosca e dourada invadia o quarto, empalidecendo a chama das velas.
OS	S103	O quarto visto através da cortina de renda estava banhado por uma luz fosca e dourada na qual as velas pareciam chamas fracas e pálidas.

- **O aspecto cultural**

Devemos considerar aqui questões da cultura da língua de partida e também questões particulares a Joyce. No exemplo abaixo, os tradutores optaram por deixar uma marca de estrangeirização no texto traduzido:

JJ	S73	R. I. P.
HT	S73	R. I. P.
OS	S73	R. I. P.

Apesar de termos a expressão “Descanse em Paz”, os dois tradutores resolveram deixar a expressão R.I.P., que corresponde a *Rest in Peace*, sem tradução, provavelmente por considerarem que essa expressão seria bem conhecida do leitorado brasileiro.

Observemos o próximo exemplo:

JJ	S12	While my aunt was ladling out my stirabout he said, as if returning to some former remark of his:
HT	S12	Enquanto minha tia preparava-me um prato de aveia, ele disse, como retomando uma observação anterior:
OS	S12	Enquanto minha tia servia a sopa ele disse, como que se referindo a algum comentário feito anteriormente:

A palavra *stirabout* é irlandesa e significa mingau de aveia. É curioso observar que Trevisan, cuja tradução é mais domesticadora, ficou neste caso mais perto do texto original, enquanto que O’Shea, com uma prática mais comumente estrangeirizante, optou por “sopa”, palavra mais próxima da cultura brasileira para uma refeição à noite.

JJ	S76	Perhaps my aunt would have given me a packet of High Toast for him and this present would have roused him from his stupefied doze.
HT	S76	Titia talvez lhe tivesse mandado um pacotinho de High Toast e esse presente iria arrancá-lo do entorpecimento.
OS	S76	Minha tia teria talvez mandado para ele por meu intermédio um pacote de rapé High Toast e o presente o despertaria de seu cochilo entorpecido.

Na frase acima, há uma referência a um pacote de rapé que o leitor brasileiro não seria capaz de reconhecer pela marca. Justifica-se portanto a introdução da expressão “de rapé”, feita por O’Shea, por razões culturais.

Joyce tem vários traços particulares que devem ser levados em consideração. Um deles é sua escolha peculiar de vocabulário, como foi o uso de *copious* para se referir ao corpo do padre. Mas talvez a mais difícil de se preservar numa tradução é o sentido deliberadamente vago que o autor dá a certas passagens, como no seguinte caso:

JJ	S 144	God knows we done all we could, as poor as we are - we wouldn't see him want anything while he was in it.
HT	S 144	- Deus sabe que apesar de nossa pobreza fizemos o que estava ao nosso alcance. Não lhe deixaríamos faltar nada enquanto vivesse.
OS	S 144	- Deus sabe que fizemos de tudo, mesmo pobres do jeito que somos não deixamos que nada faltasse pra ele depois que sofreu o derrame.

A expressão *in it*, no final da frase, deixa o leitor sem uma definição precisa da situação do padre a que sua irmã se referiu. Nenhum dos tradutores deixou margem para tal ambigüidade.

6.1.2.3 Figuras literárias

Como último, mas não menos importante, aspecto da análise, passaremos ao estudo das figuras.

- Metáforas:

JJ	S 23	“Well, so your old friend is gone, you'll be sorry to hear.”
HT	S 23	- Bem, seu amigo morreu. É uma notícia triste para você.
OS	S 23	- Pois é, seu velho amigo foi-se, sinto informar-lhe.

JJ	S123	“Ah, well, he's gone to a better world.”
HT	S123	- Bem, foi para um mundo melhor.
OS	S123	- É, ele foi para um mundo melhor.

As metáforas acima pertencem ao grupo de metáforas conceptuais “A vida é uma viagem”. Nesse caso, Joyce usou uma metáfora bastante gasta (cliché) para representar o modo de falar do tio e depois da tia do menino, preocupados muito mais em amortecer o choque da informação do que usar um discurso elaborado. Essa preocupação foi apagada por Trevisan ao não fazer uso da metáfora no primeiro exemplo.

JJ	S15	He began to puff at his pipe, no doubt arranging his opinion in his mind.
HT	S15	Começou a tirar baforadas do cachimbo, por certo ganhando tempo para forjar a tal opinião.
OS	S15	Deu umas baforadas no cachimbo, decerto elaborando mentalmente a tal opinião.

Aqui temos uma metáfora – *arranging his opinion* – pertencente ao grupo de metáforas conceptuais “Idéias são objetos” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.54). Há também uma idéia de que o velho Cotter vai elaborar com as idéias alguma teoria, portanto existe também uma influência da metáfora conceptual “Teorias são construções” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.121), já que se pode organizar um material antes de usá-lo. Trevisan recorreu a uma metáfora padrão – “forjar” opinião – e O’Shea, a uma já morta (catacrese), com “elaborar” opinião. Uma outra metáfora relacionada com raciocínio é:

JJ	S 57	Though I was angry with old Cotter for alluding to me as a child, I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences.
HT	S 57	Embora irritado com o velho Cotter, que me tratara como criança, esforçava-me em compreender o sentido de suas frases inacabadas.
OS	S 57	Estava zangado com o velho Cotter por insinuar que eu era criança e fiquei matutando o significado de suas frases incompletas.

A expressão *puzzled my head to extract meaning* é um exemplo de uma metáfora original criada a partir de metáforas conceituais. O verbo *puzzled* sugere organização ou ordenação, como num quebra-cabeça, e o ato de “extrair” idéias nos remete à metáfora “Idéias são objetos”. As expressões “esforçava-me em compreender” e “fiquei matutando” apagaram a força metafórica da expressão original. A metáfora conceptual “Idéias são objetos” é ainda representada na frase:

JJ	S106	I pretended to pray but I could not gather my thoughts because the old woman's mutterings distracted me.
HT	S106	Fingi estar rezando, mas não conseguia ordenar meus pensamentos, pois os murmúrios da velha distraíam-me.
OS	S106	Eu fingia rezar mas não conseguia me concentrar porque os murmúrios da velha me distraíam.

A expressão *gather my thoughts* também não teve um tratamento figurativo no texto de Trevisan. O’Shea optou pela expressão figurativa “ordenar meus pensamentos”.

Houve no texto algumas personificações, em ambos os casos traduzidas metaforicamente pelos tradutores:

JJ	S82	I found it strange that neither I nor the day seemed in a mourning mood and I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death.
HT	S82	Surpreendia-me que nem eu nem o dia aparentasse tristeza , e fiquei realmente aborrecido ao descobrir em mim uma sensação de alívio, como se sua morte me houvesse de alguma forma libertado.
OS	S82	Achei estranho que nem eu nem o dia estivéssemos de luto e fiquei aborrecido ao descobrir em mim uma sensação de liberdade como se tivesse sido libertado de algo em consequência da morte do reverendo.

JJ	S62	I felt my soul receding into some pleasant and vicious region; and there again I found it waiting for me.
HT	S62	Senti a alma retroceder para uma região agradável e corrupta e, também lá, encontrei-o esperando por mim.
OS	S62	Senti minha alma escapando para uma região agradável e maligna; e ali encontrei novamente o rosto esperando por mim.

A metáfora da frase S62 é bem mais complexa que a primeira. A alma, algo abstrato, é aqui personificada e, além disso, “regiões”, ou estados, da mente são tratadas como regiões físicas.

- Metonímias:

Só encontramos um exemplo de metonímia, do tipo parte pelo todo, preservada por ambos os tradutores:

JJ	S60	But the grey face still followed me.
HT	S60	mas o rosto continuou a perseguir-me.
OS	S60	Mas o rosto cinzento me seguia.

6.1.3 Resumo da Avaliação

A pesquisa do texto original levou-nos à confirmação de algumas expectativas. A primeira pessoa é muito proeminente por razões óbvias, devido à escolha do ponto de vista. As palavras-chave se concentraram nas áreas de religião e paralisia/morte. O nível de informalidade se traduziu pela chavicidade negativa de *Mr* no conto, em relação aos outros contos de *Dubliners*. As palavras *resigned* e *peacefully*, chaves no texto original aparecem junto a *truculent*, o que parece uma contradição, uma vez que são referentes ao mesmo sujeito, padre Flynn. E, realmente, é uma situação contraditória, digna de nota, pois revela a ambigüidade dos sentimentos do menino em relação ao padre, o que não foi ressaltado na análise não-eletrônica exibida no Capítulo II, seção 2.1.

Na comparação do texto original com as traduções, observamos que o número de frases de Trevisan foi maior, o que pode ser considerado como uma fato facilitador; mas a diferença não é grande o bastante para definir por si só a tradução de Trevisan como domesticadora. O número de ocorrências de *I* provou ser bastante maior que 'eu', o que é explicado pela estrutura da língua inglesa, que exige um sujeito explícito precedendo o verbo, fato que na língua portuguesa é substituído pela desinência de pessoa. Já no caso dos pronomes possessivos de primeira pessoa, ambas as traduções ficaram bastante próximas do original. No estudo das palavras mais freqüentes, algumas discrepâncias, entre as palavras mais ocorrentes do texto original e das traduções, foram explicadas pela observação das concordâncias, como por exemplo a presença de *mind*, entre as dez palavras de conteúdo mais freqüentes no texto original, que teve a freqüência aumentada pelas ocorrências da expressão *mind you*. O alinhamento automático dos textos representou uma grande economia de trabalho e possibilitou a análise da tradução frase a frase. Várias situações

puderam então ser analisadas e evidenciaram-se padrões, como a linguagem informal, que O'Shea usou principalmente com o discurso de Miss Flynn, aproximando-se da idéia do texto original, enquanto Trevisan aplicou a informalidade da linguagem mais às falas do menino, distanciando-se assim da intenção de Joyce. A estrutura também pode ser observada com o alinhamento, evidenciando neste caso a maior preservação por parte de O'Shea dos paralelismos e outros eventos lingüísticos, como o caráter reticente do discurso de Mr. Cotter. Parte das figuras estilísticas foram apagadas, principalmente na tradução de Trevisan. Esse conjunto de observações sobre os textos traduzidos nos possibilitou a conclusão de que O'Shea realmente privilegiou a tradução estrangeirizante, como ele próprio a classificou, sob a designação de 'semântica', e Trevisan optou por uma tradução mais domesticadora.

6.2 “A Little Cloud”

6.2.1 Análise do Texto Original

Como vimos, em “*A Little Cloud*” Little Chandler reencontra seu velho amigo Ignatius Gallaher, então jornalista em Londres. A estagnação da vida de Chandler se revela mais dolorosamente diante da comparação com o amigo, viajado, conhecedor do mundo e das mulheres. No caminho para o bar onde encontrará o amigo, Chandler imagina que pode ser poeta e ter um livro publicado. Mas, ao ver Gallaher, e comparar seu destino com o dele, é tomado por uma mistura de sentimentos, de frustração, inveja e impotência sobre seu destino e de um vago desprezo pelo amigo, em quem percebe certa vulgaridade. Little Chandler volta para casa, sentindo-se realmente “*little*” e desconta sua raiva e impaciência gritando com filho bebê, o que o deixa ainda mais frustrado e envergonhado.

6.2.1.1 Macroanálise

- Utilizando a Lista de Palavras-chave

Considerando “*A Little Cloud*” (alitle) como nosso novo *corpus* de estudo e o *corpus* de referência, refcor, como definido no Capítulo III – composto de contos de Lawrence, Mansfield e Woolf – obtivemos a seguinte lista de palavras-chave ($p = 0,0000001$, isto é, chance de erro de uma palavra em um milhão):

N	WORD	FREQ.	ALITCL.TXT	% FREQ.	REFCOR.LST	%	KEYNESS
1	GALLAHER	48		0,95	0		363,2
2	CHANDLER	41		0,81	0		310,1
3	IGNATIUS	38		0,75	0		287,4
4	HIS	129		2,55	2.156	1,00	83,6
5	HE	170		3,36	3.718	1,72	61,3
6	TOMMY	8		0,16	0		60,5
7	GALLAHERS	8		0,16	0		60,5
8	LITTLE	57		1,13	749	0,35	53,8
9	FRIEND	13		0,26	23	0,01	52,2
10	PARIS	9		0,18	7		46,4
11	WHISKY	7		0,14	2		43,5
12	LONDON	12		0,24	35	0,02	38,9
13	DUBLIN	5		0,10	0		37,8
14	SHE	16		0,32	4.471	2,07	117,0
15	HER	7		0,14	3.672	1,70	122,3

Quadro 6.18: Palavras-chave – alitel x refcor
(palavras em cinza, chavicidade positiva; palavras em preto, chavicidade negativa)

Podemos fazer inferências sobre os nomes próprios. *Ignatius* tem 38 ocorrências, enquanto *Gallaher** (*Gallaher*, *Gallaher's*) aparece 57 vezes, o que indica que numa quantidade representativa de vezes o nome de *Gallaher* é mencionado de forma completa, contribuindo para o efeito de intimidação e a sugestão da importância que o rapaz dá a si mesmo – evocamos aqui o caráter simbiótico do narrador neste conto. Relembrando a simbologia do nome do rapaz, *Ignatius* sugere fogo, energia, e *Gallaher* traz consigo a evocação irônica dos cavaleiros do Rei Artur, devido à semelhança com *Sir Galahad*. *Chandler** (*Chandler*, *Chandler's*) aparece 42 vezes no conto, sendo que, como veremos, 39 vezes acompanhado da palavra *little*, reforçando a pequenez física e moral do rapaz.

Duas palavras nos chamam imediatamente a atenção: *little* (57 oc., ch = 54,3) e *friend* (13 oc., ch = 52,4), que ainda deve ser somada a *friend's* (3 oc., ch = 22,7). São palavras de alta chavicidade, portanto significativas na temática do conto. Verificamos, por meio da Lista de Palavras, que *little* é a primeira palavra de conteúdo (12ª mais ocorrente) no conto; aparece 57 vezes e, recorrendo às Concordâncias (*Concord*), vemos que 39 dessas ocorrências são com a palavra *Chandler*; e ainda que outras 10 vezes a palavra *little* vem acompanhada por aspectos relacionados a *Chandler* (*little skip*; *little music*; *little man*; *little boy*; *little room*; *little house*; *little lamp*; *little circle*; *drank very little*; *a little of his*

drink). Consideramos também a palavra *friend* especial e, pelos motivos já expostos; ela será estudada mais adiante.

Para podermos ter mais palavras na lista de palavras-chave, alteramos o parâmetro **p** para 0,001. Obtivemos dessa maneira 63 palavras-chave positivas e três (*went*, *she* e *her*) negativas. Agrupamos algumas das palavras por área temática (chavicidade entre parênteses):

Palavras relativas a Chandler (sentimentos, poemas): *little* (54,3); *melancholy* (27,8); *verse* (20,9); *poems* (20,9); *express* (19,4); *temperament* (15,1); *Celtic* (15,1); *flavour* (15,1);

Palavras relativas a Gallaher (*bon vivant*, imprensa): *immoral* (22,7); *press* (17,1); *patronising* (15,1); *immorality* (15,1); *chap* (12,8);

Palavras relativas ao álcool: *whisky* (43,6); *barman* (22,7); *drink* (16,9); *drinks* (16,1); *glasses* (14,2).

As palavras relativas a Chandler e Gallaher eram as esperadas. Mas é interessante a insistência da área temática relativa ao álcool, visto que as críticas tradicionais atribuem pouca importância ao fato. Parece-nos que Joyce tem uma posição ambígua em relação ao álcool, que pode ser um meio de celebração e alegria, como também uma consequência da paralisia, ou um fator que, de certo modo, retro-alimenta a paralisia, num círculo vicioso. Veremos na microanálise, com o estudo das concordâncias, as prosódias das palavras relativas a essa área semântica.

Considerando-se ainda **alitel** como *corpus* de estudo, porém adotando como novo *corpus* de referência (**dub-alc**) os outros 14 contos de *Dubliners*, excetuando-se o conto de estudo, obtemos uma nova lista de palavras-chave, indicando o que esse conto traz de especial em relação aos outros contos de *Dubliners*. A lista de palavras-chave com **p** = 0,0000001 forneceu 11 palavras positivas e três negativas:

N	WORD	FREQ. ALITCL.TXT	%	FREQ. DUB-ALC.LST	%	KEYNESS
1	GALLAHER	48	0,95	0		251,5
2	CHANDLER	41	0,81	0		214,8
3	IGNATIUS	38	0,75	0		199,0
4	LITTLE	57	1,13	153	0,24	76,2
5	LONDON	12	0,24	4		45,4
6	CHILD	13	0,26	7	0,01	43,2
7	GALLAHERS	8	0,16	0		41,9
8	TOMMY	8	0,16	0		41,9
9	PARIS	9	0,18	4		31,6
10	VE	11	0,22	9	0,01	31,4
11	IVE	9	0,18	5		29,6
12	SHE	16	0,32	679	1,06	34,8
13	MR	2	0,04	572	0,89	71,1
14	HER	7	0,14	783	1,22	76,0

Quadro 6.19: Palavras-chave – Comparação com **dub-alc**
(palavras em cinza, chavicidade positiva; palavras em preto, chavicidade negativa)

Para determinarmos áreas temáticas, usamos uma lista de palavras-chave maior ($p = 0,001$) de **alitcl x dub-alc**, com 31 palavras de chavicidade positiva e cinco de chavicidade negativa (*Mrs, asked, she, Mr e her*). Determinamos as mesmas áreas, agora com menos palavras do que na comparação com **refcor**. Daremos os números de ocorrência para uma futura comparação com as traduções:

Palavras relativas a Chandler: *little* (57 oc., 76,7); *melancholy* (6 oc., 22,8); *verse* (4 oc., 16,1); *poems* (4 oc., 13,6);

Palavras relativas a Gallaher: *press* (4 oc., 21,0); *immoral* (3 oc., 15,7);

Palavras relativas ao álcool: *whisky* (7 oc., 18,4); *barman* (3 oc., 11,4).

É importante observar que a chavicidade de *little* é maior na comparação de **alitcl** com **dub-alc**, o que não acontece com as outras palavras-chave em relação à comparação de **alitcl** e **refcor**. Isso significa que a palavra é em geral menos usada por Joyce do que por Mansfield, Lawrence e Woolf, considerados em conjunto. É curioso notar também que *Mr* aparece como negativa, mostrando que um título com tão grande chavicidade positiva (é a primeira das palavras-chave de **Dubliners x refcor**) não é usado em “*A Little Cloud*”; isso se dá por uma razão muito especial, a de reforçar o simbolismo dos nomes, usados no caso de Chandler com *Little* e, no caso de Gallaher, por extenso.

N

Concordance

1 And that's the wish of a sincere friend, an old friend . You know that?" "I know that," sai
2 OUD EIGHT years before he had seen his friend off at the North Wall and wished him
3 orange tie and slate-blue eyes full upon his friend . "You think so?" he said. "You'll
4 "A little boy." Ignatius Gallaher slapped his friend sonorously on the back. "Bravo," h
5 rlin. Some things he could not vouch for (his friends had told him), but of others he had
6 tened in his cheek, he did not flinch from his friend 's gaze. Ignatius Gallaher watched hi
7 re that he could do something better than his friend had ever done, or could ever do, so
8 changes those eight years had brought. The friend whom he had known under a shabby
9 turned with two glasses: then he touched his friend 's glass lightly and reciprocated the f
10 ely the contrast between his own life and his friend 's and it seemed to him unjust. Gallah
11 s Gallaher produced his cigar- case. The two friends lit their cigars and puffed at them ir
12 seen the world. Little Chandler looked at his friend enviously. "Everything in Paris is g
13 ember many signs of future greatness in his friend . People used to say that Ignatius G
14 on. Gallaher was only patronising him by his friendliness just as he was patronising Irele
15 storian's tone, he proceeded to sketch for his friend some pictures of the corruption whic
16 Little Chandler pushed one glass towards his friend and took up the other boldly. "Who
17 I shoot you. And that's the wish of a sincere friend , an old friend. You know that?" "I
18 ease him. There was something vulgar in his friend which he had not observed before. I
19 deserved to win. It was something to have a friend like that. Little Chandler's thoughts

Quadro 6.21: Concordâncias do lema *friend**

Das 19 concordâncias, as de números 7, 10, 11 e 12 falam de inveja e injustiça, revelando os verdadeiros sentimentos de Chandler; logo, a prosódia nesses casos é negativa. A frase 6 apresenta o verbo *flinch*, que tem a conotação negativa de encolher-se, evitando algo, atitude pouco comum de se mostrar com um amigo, apontando também para uma conotação negativa. No mesmo espírito, a concordância 8 mostra restrições ao amigo que Gallaher era antes (*shabby*) e a 18 classifica o rapaz como vulgar. O contexto da história, mostra que os dois “amigos” estão empenhados num duelo, um querendo mostrar sua superioridade de homem viajado e conhecedor do mundo e o outro tentando desesperadamente não mostrar sua inferioridade, apesar de uma postura de reverência misturada com pretensa seriedade. Logo, nas vezes em que o narrador se refere a “amigo”, numa prosódia aparentemente neutra, (concordâncias 3, 4, 9, 15 e 16) há uma conotação irônica textual, que vai além da frase em si. Apenas nas frases 2, 13 e 19 é que se percebe uma prosódia positiva nos traços de amizade real – e são todas referentes ao passado, antes de Gallaher ter deixado a Irlanda. Mais uma vez ficou evidente que as palavras representadas por *friend** para Joyce têm conotações reveladoras.

Tomando as palavras-chave relativas ao álcool, presentes nas duas listas de palavras-chave observadas, *whisky* e *barman*, observamos as concordâncias:

N	Concordance
1	ommy, don't make punch of that whisky: liquor up.' `No, really.'
2	that's good vernacular for a small whisky, I believe.' Little Chandl
3	. Ignatius Gallaher drank off his whisky and shook his head. `A
4	t...' Little Chandler finished his whisky and, after some trouble,
5	çon, bring us two halves of malt whisky, like a good fellow... Well
6	hen.' Little Chandler allowed his whisky to be very much diluted.
7	What will you have? I'm taking whisky: better stuff than we get a

Quadro 6.22: Concordâncias de *whisky*

Todas as ocorrências são referentes à comemoração, dois amigos bebendo socialmente. Todavia, podemos observar como cada um lida com seu drinque de modo distinto, reforçando a definição dos personagens:

Chandler: “Little Chandler allowed his whisky to be very much diluted.”

Gallaher: “... don’t make punch of that whisky: liquor up.”

Vejamos as concordâncias de *barman*:

N	Concordance
1	ittle Chandler said nothing until the barman returned with two glasses:
2	atius Gallaher continued when the barman had removed their glasse
3	tronizing Ireland by his visit. The barman brought their drinks. Little
4	ouble, succeeded in catching the barman's eye. He ordered the sam

Quadro 6.23: Concordâncias de *barman*

Os usos de *barman* são distintos, mostrando atividades normais que ocorrem num bar. Assim, vemos que, nos casos analisados, não houve prosódias negativas e o álcool neste conto em particular, é predominantemente usado como instrumento de comemoração estiva. Retornando ao texto original, percebemos, na verdade, um único exemplo em que o álcool tem conotação negativa. Referindo-se a um amigo comum, Gallaher comenta: “Poor O’Hara! Boose, I suppose?” (JOYCE, 1996, p.82). Mas é apenas um caso, o que não invalida nossas conclusões.

6.2.2 Análise Comparativa do Texto Original com suas Traduções

6.2.2.1 Macroanálise

Utilizando as Listas de Palavras

Com o auxílio da Lista de Palavras, pudemos comparar em termos globais os dados estatísticos do texto original com suas traduções.

N	1	1	1
Text File	ALITCL.TXT	UPN-HT.TXT	UPN-OS.TXT
Bytes	27.879	24.873	29.159
Tokens	4.941	4.068	4.895
Types	1.381	1.548	1.668
Type/Token Ratio	27,95	38,05	34,08
Standardised Type/Token	43,40	51,92	49,88
Ave. Word Length	4,28	4,72	4,62
Sentences	322	310	296
Sent.length	12,54	9,75	12,71
sd. Sent. Length	9,84	7,35	10,02
Paragraphs	133	143	133
Para. length	36,87	28,45	36,56
sd. Para. length	49,50	41,16	50,07

Quadro 6.24: Listas S: Dados estatísticos de “A Little Cloud” e suas traduções

Observando a tabela acima, vemos que as tendências verificadas em “*After the Race*”, analisado no Capítulo V, permanecem: Trevisan se afasta mais do texto original, numa tradução mais facilitadora: suas frases são menores (25%) e seu texto tem menos palavras (tokens) (17,7%), enquanto O’Shea permanece mais próximo ao texto original: 1,8% de diferença no número de palavras das frases e 0,93% no número de palavras. O’Shea também preserva exatamente o número de parágrafos, enquanto Trevisan aumenta 10 parágrafos (diferença de 7,5%). Em relação ao número de frases, recorreremos novamente ao utilitário *Viewer & Aligner* e verificamos ainda a mesma tendência dos tradutores:

Nº de frases JOYCE	Nº de frases TREVISAN	Nº de frases O’SHEA
411	429	412

Tabela 6.6: Número de frases: texto original e traduções

Isto é, verificamos uma diferença de 4,39% para Trevisan e 0,24% para O’Shea. É importante notar que esta abordagem não é prescritiva, mas descritiva. Não se trata de fazer um julgamento de valor sobre a qualidade de uma ou outra tradução. O *skopos* nesse caso é fundamental. Relembrando, não sabemos qual foi exatamente o propósito da tradução de

Trevisan, apesar de ser possível inferir que a tradução, por se tratar de um texto canônico, deve se manter próxima do original. Mas a tendência domesticadora que se vê algumas vezes em Trevisan pode decorrer de uma exigência editorial.

Com as Listas de Palavras dos três textos, podemos elaborar um quadro das palavras de conteúdo de maior ocorrência, depois de eliminarmos as palavras gramaticais e os nomes próprios. As palavras aparecem por ordem decrescente de ocorrência nos textos:

Nº	Joyce	oc.	Trevisan	oc.	O'Shea	oc.
1	little	57	little	33	little	40
2	life	16	amigo	14	amigo	23
3	child	13	vida	14	vida	17
4	friend	13	criança	12	criança	16
5	head	10	uísque	10	olhos	13
6	time	10	noite	9	gente	10
7	eyes	8	cabeça	8	coisa	9
8	face	8	olhos	8	rosto	9
9	glass	8	vez	8	copo	8
10	man	7	coisa	7	vez	8

Tabela 6.7: Os 10 substantivos mais ocorrentes (texto original e traduções)

A escolha das palavras significativas a serem investigadas, naturalmente, cabe em última análise aos pesquisador.

Uma primeira observação é que nenhum dos tradutores traduziu *Little Chandler* por Pequeno Chandler. Quer nos parecer que a repetição deliberada da palavra *little* se enfraquece quando é ora traduzida por pequeno/a, ora deixada no original. Uma vez que não se pode considerar *Little Chandler* indiscutivelmente como um nome próprio, consideramos questionável tal preservação. É bem verdade que a prática de se usar *little* precedendo um nome próprio masculino pode ser comparada ao uso de diminutivo em português – como em Marquinhos ou Zezinho – também bastante usado, mas a perda da repetição de ‘pequeno’ parece-nos aqui a consideração mais relevante. É surpreendente que o lema “pequen* (o/a/os/as)” não apareça nas 10 palavras mais ocorrentes. A nosso ver esse é um problema de apagamento do reforço temático. Muitas vezes a palavra permaneceu em inglês e algumas vezes foi substituída pelo diminutivo.

Examinando as Listas de Palavras relativas às traduções, encontramos outros aspectos curiosos. Na versão de Trevisan, *Chandler* ocorre 36 vezes; *Gallaher*, 42 vezes e *Ignatius* apenas 5 vezes. Na tradução de O'Shea, temos *Chandler* com ocorrência de 44 vezes, *Gallaher* com 58 e *Ignatius* com 38. Trevisan não preservou o simbolismo de Joyce na questão dos nomes, já que, no original, temos uma ocorrência de 42 para *Chandler*, 57 para *Gallaher* e 38 para *Ignatius*.

Notamos que O'Shea usou demasiadas vezes a palavra “amigo”, o que é uma questão delicada tratando-se de Joyce, como já vimos. Como o próprio Joyce, neste conto, usou um misto de prosódias para *friend*, analisadas na seção 6.2.1.2, não vamos analisar essas prosódias nas traduções, apesar de ficar clara a predominância da conotação irônica, tanto no original como nas traduções.

➤ Utilizando as Listas de Palavras-chave

Podemos observar as palavras-chave de cada tradução em relação aos outros contos do mesmo tradutor. Iniciando por Trevisan, vamos comparar **upn-ht** com **d-un-ht**. Com $p = 0,001$, obtivemos apenas uma palavra de chavidade negativa, *senhor*. Considerando as mesmas áreas semânticas, encontramos:

Palavras relativas a Chandler: *little* (33 oc., 175,2); *expressar* (6 oc., 26,2); *melancolia* (4 oc., 21,2); *ler* (4 oc., 16,4); *livro* (5 oc., 12,2); *versos* (4 oc., 12,1);

Palavras relativas a Gallaher: *imoral* (3 oc., 15,9); *imprensa* (3 oc., 15,9);

Palavras relativas ao álcool: *uísque* (10 oc., 26,8); *bebidas* (4 oc., 13,9).

Na comparação com os textos de O'Shea – **upn-os** versus **d-upn-os** – obtivemos duas palavras de chavidade negativa, *Mrs* e *ela*. As pertencentes às áreas semânticas definidas acima foram:

Palavras relativas a Chandler: *little* (40 oc., 207,2); *melancolia* (5 oc., 2^o,6); *livro* (5 oc., 12,8); *poemas* (3 oc., 12,2);

Palavras relativas a Gallaher: Ø

Palavras relativas ao álcool: *copo* (8 oc., 18,2); *barman* (4 oc., 15,8); *uísque* (7 oc., 14,7).

Se compararmos com as palavras-chave do texto original (**alitel**) comparado com os outros 14 contos no original (**dub-alc**), vamos perceber que:

Na área relativa a Chandler, a palavra *livro* aparece como chave nas duas traduções, reforçada ainda no caso de Trevisan por *ler*. Logo, *livro* poderá dar algum resultado interessante no estudo das concordâncias. Naturalmente *little* teve uma chavicidade altíssima por ser estrangeira e não ter sido usada em qualquer outro lugar nas traduções.

Na área de Gallaher, nenhuma palavra foi chave em O'Shea, e em Trevisan, elas coincidem com o original.

A observação das palavras da área relacionada ao álcool não nos trouxe qualquer surpresa, apenas confirmou a tendência estrangeirizante de O'Shea, ao usar *barman*.

Uma outra comparação que se pode fazer, usando o comando *Compare 2 WordLists*, é comparar as duas traduções do mesmo conto, **upn-ht** e **upn-os**; para $p = 0,01$, encontramos:

N	WORD	FREQ.	UPN-OS.TXT	%FREQ.	UPN-HT.TXT	%KEYNESS
1	IGNATIUS	38	0,78	5	0,12	23,1
2	PRA	13	0,27	0		15,7
3	TÁ	7	0,14	0		8,5
4	TE	6	0,12	0		7,3
5	VOLTA	6	0,12	0		7,3
6	VOU	6	0,12	0		7,3
7	CONTA	6	0,12	0		7,3
8	DEU	6	0,12	0		7,3
9	NÉ	6	0,12	0		7,3
10	DISSE	41	0,84	16	0,39	7,3
11	NOVAMENTE	0		5	0,12	7,9

Quadro 6.25: Palavras-chave O'Shea x Trevisan: NOVAMENTE é negativa

O que chama mais a atenção nesta comparação é a redução drástica de *Ignatius* na tradução de Trevisan, o que significa que ele não achou importante preservar a expressão *Ignatius Gallaher* como instrumento de intimidação, na perspectiva de *Little Chandler*, e veículo de ironia no texto. As palavras *prá*, *tá* e *né* mostram o registro de O'Shea como mais informal, provavelmente no discurso direto, assim como a chavicidade negativa de *novamente*, palavra um tanto formal. Na observação frase a frase vamos poder verificar os registros.

6.2.2.2 Microanálise

Utilizando as Concordâncias

Vamos observar as concordâncias de *pequen** (o, a, os, as) nos textos dos dois tradutores:

Hamilton Trevisan:

N	Concordance
1	o inferior com três dentes alvos e pequeninos . -Espero que venha
2	era delicado e abstêmio: as três pequenas doses de uísque tinha
3	a a impressão de ser um homem pequeno . Suas mãos eram bran
4	multidões, mas poderia atrair um pequeno círculo de espíritos afins
5	- Tome. Não o faça acordar. O pequeno abajur de porcelana, col
6	braços e murmurando: -- Meu pequeno! Meu homenzinho! Assu
7	Uma Uma Pequena Nuvem Oito ano
8	io que é uma bela frase para um pequeno uísque. Little Chandler

Quadro 6.26: Concordâncias de *pequen** - Trevisan

José Roberto O'Shea:

N	Concordance
1	gos, com a criança no colo. O pequeno soluçava violentament
2	u aterrorizado a criança. Se o pequeno morresse!... A porta
3	r. Little Chandler tomou um pequeno gole do seu drinque
4	ro e muitas noites, sentado na pequena sala ao lado do hall,
5	rda ele. Na mesa havia uma pequena luminária com copa d
6	an doruis; é assim que se diz pequena dose de uísque na lí
7	mas talvez pudesse tocar um pequeno grupo de almas gême
8	Uma Uma Pequena Nuvem Há oit
9	ostinho contraído e trêmulo do pequeno e começou a ficar pr
10	-se enalorado e agitado. Três pequenas doses de uísque tinh
11	e ser baixo. Suas mãos eram pequenas e brancas, o corpo f

Quadro 6.27: Concordâncias de *pequen** - O'Shea

Em Trevisan, apenas nas três últimas frases *pequen** não se refere a Chandler, isto é, há 5 ocorrências de *pequen** com alguma relação com Chandler. E em O'Shea, há 6 ocorrências de *pequen** relativas a Chandler. Nota-se que a palavra não tem grande impacto de ocorrências. Naturalmente, se Little Chandler tivesse sido traduzido por Pequeno Chandler, essas palavras se somariam num potente efeito, que foi assim destruído.

Uma possibilidade que revelaria ainda uma maior diferença entre o uso de *little* de Joyce e o pouco uso de *pequen** pelos tradutores seria o uso de diminutivos, principalmente os que

se referissem a Chandler, pois teriam nesse caso importância temática. Podemos descobrir os diminutivos em “-inho,a,os,as” buscando as concordâncias de *INH* com a ferramenta *Concord*. Encontramos, para O’Shea, entre 46 concordâncias, dentre as quais 8 eram diminutivos, 3 se referindo a Chandler: certinho – casinha – bonitinhos (móveis). Nas 28 concordâncias, para o texto de Trevisan, há 7 diminutivos e apenas 1 se referindo a Chandler: bonitinha (móvel). Logo, o uso de diminutivos não foi relevante na marcação, ou apagamento, do tema.

➤ Utilizando o Alinhador de Textos

Passamos agora a observar algumas passagens do conto e suas traduções.

- **O aspecto semântico**

No aspecto **semântico**, algumas frases merecem ser comentadas. Consideremos as frases:

JJ	S 16/ S 17	The glow of a late autumn sunset covered the grass plots and walks. It cast a shower of kindly golden dust on the untidy nurses and decrepit old men who drowsed on the benches; it flickered upon all the moving figures - on the children who ran screaming along the gravel paths and on everyone who passed through the gardens.
HT	S 16/ S 17	O fulgor de um tardio crepúsculo de outono cobria a grama dos canteiros e as calçadas, envolvendo em suave poeira dourada as empregadinhas malvestidas e os velhos decrepitos que dormitavam nos bancos. Reluzia também sobre todas as formas móveis: crianças que corriam gritando pelas veredas de cascalho e pessoas que perambulavam pelos jardins.
OS	S 16/ S 17	O brilho de um pôr-do-sol de final de outono cobria os gramados e as calçadas e fazia pairar uma suave névoa de poeira dourada sobre criadas mal vestidas e velhos decrepitos que cochilavam nos bancos; reluzia também acima de todas as coisas móveis - das crianças que corriam gritando pelos caminhos cobertos com cascalho e de qualquer pessoa que passasse pelo parque.

Temos aqui a descrição da praça vista por Chandler. A idéia de um feitiço, descendo sobre a praça em forma de pó de ouro, transforma as pessoas, antes desarrumadas e decrepitas. É como se uma magia se instalasse num conto de fadas. É importante que o feitiço se estenda a todos os que passarem pela praça. Chandler irá se contagiar por ele, se tornar corajoso por uns instantes e, como é mostrado ironicamente pelo narrador, imaginar que pode ser poeta,

que pode se equiparar a Gallaher. Assim, vemos que Trevisan destruiu essa possibilidade com “pessoas que perambulavam pelos jardins” e O’Shea a manteve, com “qualquer pessoa que passasse pelo parque”. Há na tradução de Trevisan um desvio **estilístico**, pois o tempo do verbo foi alterado. E houve também uma alteração semântica porque foi modificada a intenção de Joyce, com implicações no conteúdo, porque a súbita coragem que toma conta de Chandler no caminho ao bar tem nesse detalhe sua ‘explicação’.

Referindo-se às crianças brincando na rua, o narrador/Chandler (em discurso indireto livre) descreve a cena:

JJ	S 29	They stood or ran in the roadway, or crawled up the steps before the gaping doors, or squatted like mice upon the thresholds.
HT	S 29	rastejavam pelas escadas, corriam ou aglomeravam-se no meio da rua, amontoavam-se como ratos na soleira das portas escancaradas.
OS	S 29	Brincavam no meio da rua ou escalavam os degraus diante das portas escancaradas ou encolhiam-se nas soleiras das portas como ratos.

Trevisan traduziu a primeira parte da frase do original – *they stood or ran in the roadway* – como “aglomeravam-se no meio da rua”. Além da mudança de posição na frase, notamos o uso não só de ‘aglomeravam-se’, como também de ‘amontoavam-se’, co-ocorrendo com ‘meio da rua’ e ‘portas escancaradas’ (grifo nosso). São verbos que sugerem confinamento, espaços estreitos; a rua é um espaço amplo, seriam necessárias muitas crianças para formar uma aglomeração; e, para haver um “amontoamento” de crianças numa soleira de porta, seria preciso que essa porta estivesse fechada e não ‘escancarada’. Joyce usou *gaping doors* e *thresholds* em momentos distintos. Para as frases seguintes, temos as traduções:

JJ	S 30/ S 31	Little Chandler gave them no thought. He picked his way deftly through all that minute vermin-like life and under the shadow of the gaunt spectral mansions in which the old nobility of Dublin had roystered.
HT	S 30/ S 31	SEM TRADUÇÃO. Habilmente, abriu caminho através daquela vida minúscula e vermicular, à sombra espectral das mansões arruinadas em que a velha nobreza de Dublin ostentara sua pompa.
OS	S 30/ S 31	Little Chandler não lhes prestou atenção. Habilmente, abriu caminho em meio àquela vida ínfima que fazia lembrar vermes, à sombra das mansões desoladas e fantasmagóricas nas quais a velha nobreza de Dublin outrora se divertira.

A frase S30 é muito importante porque revela que Chandler não queria pensar nas crianças pobres e sujas, mas, como demonstra a frase seguinte, pensava, e com detalhes. É uma ironia que Joyce deixa implícita. Mas ela se perde em Trevisan, por não incluir a primeira frase; e em O'Shea, ela se torna menos sutil, com a introdução do verbo “fazia lembrar”, explicitamente em oposição à frase S30.

Um último exemplo de desvio **semântico**:

JJ	S 129	An odd half-one or so when I meet any of the old crowd: that's all.
HT	S 129	Meio uísque quando encontro alguém dos velhos tempos, não mais que isso.
OS	S 129	Meia dose ou um pouco mais quando encontro algum amigo do peito; não passo disso.

A expressão *old crowd* sugere que os amigos de Chandler ainda são os mesmos do tempo de Gallaher na Irlanda, nada mudou. Essa idéia faz parte da sugestão temática de paralisia: até os amigos são os antigos, nenhuma amizade nova se formou. O'Shea não preservou a idéia de que, em algum momento, o tempo parou para Chandler, sem mais possibilidades de renovação.

Há no texto de Trevisan um desvio flagrante do texto original, mudando o sentido da frase:

JJ	S 195	It's six of one and half a dozen of the other.
HT	S 195	Londres é cem vezes pior, meu velho.
OS	S 195	Tanto faz seis ou meia dúzia.

Gallaher está colocando em pé de igualdade Londres e Paris, o que não é o sugerido por Trevisan. Além disso, há a introdução de um vocativo, alterando levemente o registro. O que nos leva ao próximo aspecto a ser examinado.

- **O aspecto de registro**

As alterações de registro são poucas e temos antes uma questão de escolhas, do que propriamente uma alteração de registro. Vejamos as soluções de cada tradutor para deixar a marca coloquial nos diálogos:

JJ	S 106/ S 107	Do you see any signs of ageing in me - eh, what? A little grey and thin on the top - what?
HT	S 106/ S 107	Acha que também envelheci? Quê? O cabelo um pouco branco e ralo no alto? Quê?
OS	S 106/ S 107	Tá vendo em mim algum sinal de velhice, tá? Um pouco grisalho e careca - né?

Consideramos a escolha de O'Shea mais natural; Trevisan permaneceu neste caso mais distante da língua de chegada, numa tradução mais literal.

Um exemplo em que os dois tradutores conseguiram boas soluções para o coloquialismo foi:

JJ	S 103	Here, garçon, bring us two halves of malt whisky, like a good fellow.
HT	S 103	Ei, garçon! Traga-nos dois meios malte-uísque, meu chapa.
OS	S 103	Garçom, por favor, traga-nos duas doses de uísque, no capricho.

O estrangeirismo de Joyce ao usar a palavra *garçon* seria quase impossível de se recuperar. Uma pesquisa no texto de Trevisan mostrou-nos que o tradutor usou a forma estrangeira *garçon*, mas em itálico, o que não foi identificado no alinhamento pelo fato de o programa WordSmith trabalhar com textos no formato txt, o que apaga marcas como itálicos.

- **O aspecto estilístico**

Algumas questões **estilísticas** podem ser apontadas:

JJ	S 26	He emerged from under the feudal arch of the King's Inns, a neat modest figure, and walked swiftly down Henrietta Street.
HT	S 26	Sua modesta figura emergiu do arco feudal do King's Inns e desceu apressadamente pela rua Henrietta.
OS	S 26	Emergiu dos arcos feudais dos prédios da King's Inns como uma figura modesta e desceu a passos rápidos pela Henrietta Street.

Houve aqui uma inversão de tema e rema com alteração na temática. A pequenez de Chandler fica mais em relevo se a imponência do arco feudal de King's Inn for preservada, na posição inicial.

Observemos a seguinte frase:

JJ	S 63	He wondered whether he could write a poem to express his idea.
HT	S 63	Conseguiria expressar essa idéia num poema?
OS	S 63	Debateu consigo mesmo se seria ou não capaz de escrever um poema que expressasse essa idéia.

Neste caso, parece-nos que Trevisan, apesar de mudar o discurso indireto por indireto livre, conseguiu ficar mais perto do espírito do texto original. A reflexão de Chandler é intuitiva, impressionista, e o discurso sugerido por O'Shea é muito intelectual e objetivo: “debateu consigo mesmo...” Além disso, O'Shea aumentou bastante o tamanho da frase, o que também fez ressaltar a idéia de um raciocínio mais elaborado.

Uma estrutura bastante utilizada por Joyce é o paralelismo, com repetições, para reforçar uma idéia. Logo, é importante a preservação desse padrão, o que não ocorreu na tradução de Trevisan em:

JJ	S 273	The adventure of meeting Gallaher after eight years, of finding himself with Gallaher in Corless's surrounded by lights and noise, of listening to Gallaher's stories and of sharing for a brief space Gallaher's vagrant and triumphant life, upset the equipoise of his sensitive nature.
HT	S 273	A aventura de ter encontrado Gallaher depois de oito anos, de estar com ele no Corless's em meio a luzes e ruídos, ouvindo suas histórias e participando, por um momento, da vida nômade e triunfante do amigo, abalara a estrutura de sua natureza sensível.
OS	S 273	A aventura de encontrar Gallaher depois de oito anos, de estar ao lado de Gallaher no Corless's cercado de luzes e barulho, de escutar as histórias de Gallaher e de compartilhar ainda que por pouco tempo da vida nômade e sensacional de Gallaher, havia alterado o equilíbrio de sua natureza sensível.

Nota-se aqui que o paralelismo de Joyce foi mantido nas traduções – no caso de Trevisan, apenas parcialmente, pois ele fez uso de duas estruturas distintas –, porém a repetição da *Gallaher*, fundamental para transmitir a sensação de Chandler completamente tomado e mesmo sufocado pela experiência, perdeu-se na tradução de Trevisan. Este traço do estilo

de Joyce foi apagado pelo tradutor, interferindo na cadência do texto, representando um desvio portanto no âmbito dos fatores **estilísticos**, com a alteração da sintaxe.

O uso de diminutivos nesse conto é fundamental, porque a maior repetição possível do adjetivo pequeno (a, os, as) é imprescindível como reforço temático:

JJ	S 349	Could he not escape from his little house?
HT	S 349	Será que nunca escaparia daquela casinha?
OS	S 349	Não escaparia nunca daquela casa?

Trevisan usou “casinha” com algum prejuízo temático, e O’Shea apagou o sentido completamente, optando por “casa”.

- **O aspecto cultural**

O aspecto **cultural** é dos mais importantes de serem considerados na avaliação da tradução literária.

Referindo-se a Gallaher, o narrador descreve sua aparência como homem bem sucedido:

JJ	S 4	You could tell that at once by his travelled air, his well-cut tweed suit, and fearless accent.
HT	S 4	Atestavam isso o ar viajado, o elegante terno de tweed, a maneira segura de falar.
OS	S 4	Bastava constatar seus ares de homem viajado, seu terno de tweed bem cortado, a maneira destemida com que exibia o sotaque.

A preocupação de Joyce sobre a posição da Irlanda no mundo, o caráter tímido e provinciano do irlandês típico, faz com que um homem destemido e bem sucedido seja descrito como um que não tenha receio de mostrar seu sotaque irlandês. Tal aspecto, vital na expressão temática, foi omitido por Trevisan. A palavra *tweed* foi usada em itálico por Trevisan, consistentemente com sua tendência domesticadora.

JJ	S 59	There was no doubt about it: if you wanted to succeed you had to go away.
HT	S 59	Não havia dúvida: para vencer na vida é preciso audácia.
OS	S 59	Não havia outra maneira: para vencer na vida era mesmo preciso ir embora dali.

Mais uma vez a temática de Joyce foi desconsiderada por Hamilton Trevisan. Não é só audácia que precisa um irlandês para ter sucesso. De acordo com o tema que é reforçado

em todos os contos de Joyce, para vencer na vida é necessário escapar de todas as formas de paralisia impostas pela Irlanda aos seus habitantes. A fuga é essencial para o sucesso. O'Shea preserva essa idéia.

JJ	S 138	Yes, he's in the Land Commission.
HT	S 138	- Sim. Trabalha na Land Comission.
OS	S 138	- Tem, trabalha na Secretaria do Interior.

Segundo Gifford (1982: 70), *Land Comission* era um órgão que coordenava e dava títulos de compra de terras por empregados, fixados nas terras, e lhes emprestava dinheiro para isso, através de bancos ingleses. A solução de O'Shea é bastante próxima; a de Trevisan deixa, provavelmente, a maioria de seus leitores sem saber do que se trata. E é surpreendente que Trevisan não tenha usado itálico para esse decalque. Como a tradução de Trevisan tem uma tendência domesticadora, talvez uma possibilidade de tradução seria: “Trabalha com a reforma agrária”.

Annie Chandler chega em casa, vê o filho chorando e tenta acalmá-lo:

JJ	S 404/ S 405	Lambabaun! Mamma's little lamb of the world
HT	S 404/ S 405	Lambabaum! Cordeirinho da mamãe!
OS	S 404/ S 405	SEM TRADUÇÃO Gatinho da mamãe!

A palavra *lambabaun* quer dizer ‘carneiro-bebê’ (GIFFORD, 1982, p.72) e deriva da palavra *lamb*, que tem a conotação religiosa de vítima. Há uma crítica implícita à religião, que não torna as pessoas mais generosas ou caridosas. Annie é aparentemente religiosa, mas isso não impede que ela tenha uma reação agressiva, até de raiva, em relação ao marido. Logo, usar a palavra *lambabaum* ou traduzir *lamb* por “gatinho” é igualmente inadequado. Trevisan consegue chegar mais perto da intenção de alusão religiosa do original ao usar a expressão “cordeirinho da mamãe”. Em O'Shea essa alusão é completamente perdida.

Um último exemplo de problemas no âmbito **cultural** é:

JJ	S 54	Where's my considering cap?
HT	S 54	- Onde está meu financiador?
OS	S 54	- Onde está meu chapéu de pensador?

Jackson e MacGinley (1993, p.64) identificaram *considering cap* como uma expressão de Charles Dickens, usada em *Great Expectations* e *Our Mutual Friend*. Gifford (1982, p.69) identifica a expressão como tendo sido usada por Silas Wegg, personagem de *Our Mutual Friend*. A opção de Trevisan não faz o menor sentido; a de O'Shea é compreensível para o leitor, mas a referência literária fica perdida. Tampouco adiantaria mencionar Silas Wegg. Um solução poderia ser: "Onde está meu chapéu de pensador, como diria Dickens?"

6.2.2.3 Figuras literárias

- **Metáforas:**

Eis uma metáfora original: as pequenas casas ao longo das margens do rio assumem para Chandler um aspecto de vultos:

JJ	S 62	They seemed to him a band of tramps, huddled together along the river-banks, their old coats covered with dust and soot, stupefied by the panorama of sunset and waiting for the first chill of night to bid them arise, shake themselves and begone.
HT	S 62	Pareciam um bando de mendigos amontoados nos barrancos do rio, com seus velhos capotes cobertos de poeira e fuligem, como que entorpecidos pela visão do crepúsculo, aguardando o primeiro sopro da noite para levantarem-se, sacudirem o pó e partirem.
OS	S 62	Pareciam um bando de vagabundos, amontoados ao longo das margens do rio, os paletós velhos cobertos de poeira e fuligem, estupefatos diante do crepúsculo, esperando que a primeira brisa da noite ordenasse que levantassem, batessem a poeira dos ombros e partissem.

Verificamos que, apesar de a metáfora ter sido preservada, as duas traduções são mais românticas que o original. O uso de expressões como "sopro da noite" e "brisa da noite" sugere algo agradável, enquanto *chill of night* evoca o frio do inverno, associado ao sofrimento dos mendigos no inverno irlandês que, movidos pelo frio, são forçados a permanecerem em constante movimento. Note-se que no texto original é o frio que manda os mendigos se levantarem. O'Shea conserva essa relação. Porém, essa necessidade de movimento não fica clara em nenhuma das traduções.

Chandler julga-se com possibilidades de poeta:

JJ	S 74	He tried to weigh his soul to see if it was a poet's soul.
HT	S 74	Procurou analisar-se para ver se possuía uma alma de poeta.
OS	S 74	Dispusera-se a fazer uma auto-análise para verificar se tinha alma de poeta.

Nota-se que o aspecto metafórico foi descartado nas duas traduções. Houve a literalização da passagem. Uma idéia abstrata, a de se pesar uma alma para ver se é a de um poeta, foi perdida e substituída por um processo racional, acentuado no texto de O'Shea.

Temos um exemplo de metáfora icônica, como já mostramos no Capítulo V: o narrador descreve o embaraço e timidez de Chandler ao comprar uma blusa para a esposa numa loja feminina:

JJ	S 331	How he had suffered that day, waiting at the shop door until the shop was empty, standing at the counter and trying to appear at his ease while the girl piled ladies' blouses before him, paying at the desk and forgetting to take up the odd penny of his change, being called back by the cashier, and finally, striving to hide his blushes as he left the shop by examining the parcel to see if it was securely tied.
HT	S 331	Esperara, na porta, que a loja ficasse vazia. Depois, encostando-se ao balcão, esforçara-se em parecer à vontade enquanto a vendedora empilhava blusas de mulher diante dele. Ao pagar, esquecera-se de apanhar o troco e tivera de voltar a chamado do caixa. Finalmente, ao deixar a loja, para dissimular o rubor que havia em seu rosto, fingira verificar se o pacote estava bem amarrado.
OS	S 331	Como havia sofrido naquele dia, esperando próximo à porta da loja até que o recinto estivesse vazio, ficando ali em frente ao balcão, tentando aparentar tranqüilidade enquanto a vendedora empilhava blusas femininas diante dele, pagando e esquecendo-se de pegar o troco, sendo chamado de volta pela moça da caixa, e, finalmente, no momento em que saía da loja, examinando o pacote para ver se estava bem embrulhado, na tentativa de disfarçar o rubor que lhe tomava o rosto.

Todo o sofrimento de Chandler revela sua timidez e a frase longa representa, iconicamente, seus sentimentos. Há também uma implicação direta sobre sua incapacidade de publicar seus poemas, se é que algum dia conseguirá fazê-lo, de sair da Irlanda, como ele chega a pensar, enfim, de sair de seu estado de paralisia. Além disso, o uso do gerúndio acentua magistralmente todo esse processo angustiante. O'Shea preserva os gerúndios e consegue uma narrativa tão tensa como no original. Trevisan usa mais-que-perfeitos, o que não dá a mesma idéia de duração, e portanto, do prolongado sofrimento.

Uma metáfora já consagrada tem às vezes o valor de uma expressão idiomática. Vejamos a frase abaixo:

JJ	S 234	'Well, Tommy,' he said, 'I wish you and yours every joy in life, old chap, and tons of money, and may you never die till I shoot you'.
HT	S 234	Pois bem, Tommy, a você e aos seus toda a felicidade, toneladas de dinheiro e que você não morra até que eu lhe dê um tiro.
OS	S 234	Tommy - ele disse -, desejo a você e aos seus toda a alegria do mundo, meu amigo, e rios de dinheiro, e que você fique pra semente.

O'Shea resolveu traduzir *may you never die till I shoot you* pela expressão idiomática “que você fique para semente”, enquanto Trevisan traduziu literalmente. Não encontramos qualquer evidência de que essa expressão seja idiomática, verificamos apenas uma referência ao poema infantil número 254, de *The Child Ballads*, de autoria do inglês Hilaire Belloc (1870-1953): “‘If ye neer be shot till I shoot you, / Ye’se neer be shot for me’”²⁸⁴. Logo consideramos a tradução de Trevisan mais pertinente.

- **Ironia**

Já apresentamos um exemplo de ironia, com as frases S30/S31. Há ainda outros exemplos contextuais, que não podem ser mostrados com uma ou duas frases, como o uso de *friend*, já visto anteriormente. Mas podemos citar ainda uma frase que mostra, pela ironia, a posição crítica de Joyce em relação ao movimento da Renascença irlandesa, o *Twilight Movement*:

JJ	S 79	The English critics, perhaps, would recognize him as one of the Celtic school by reason of the melancholy tone of his poems; besides that, he would put in allusions.
HT	S 79	Os críticos ingleses talvez o reconhecessem como um poeta da escola céltica e poderia mesmo ser citado.
OS	S 79	Os críticos ingleses, possivelmente, classificariam-no como membro da escola celta devido ao tom melancólico de seus poemas; ademais, sua poesia seria dada a alusões.

Na tradução de Trevisan reconhecemos também um problema semântico, pois a intenção de Chandler de inserir no poema alusões, provavelmente românticas, foi transferida para os críticos que o citariam.

²⁸⁴ <<http://www.sacred-texts.com/neu/eng/child/ch254.htm>>

6.2.3 Resumo da Avaliação

Ao examinarmos a palavras-chave do texto original, pudemos determinar três áreas distintas. As palavras relativas a Chandler ressaltaram seu aspecto de pequenez, associado à mediocridade, e até insignificância, e também sua tendência poética e melancólica, que o fazia, até certo ponto, representar o movimento literário *Celtic Twilight*, pelo qual Joyce mantinha certo desprezo (ELLMANN, 1983, p.165-166). As palavras-chave referentes a Gallaher revelaram seu caráter de *bon vivant* e sua imoralidade intrínseca, que já se havia revelado antes de sua saída da Irlanda. A área semântica de palavras relativas ao álcool, neste conto, revelaram mais o aspecto de celebração e comemoração do que uma compulsão ou fuga da realidade. Essa constatação, realizada na microanálise, foi possível com o exame das concordâncias das palavras-chave *whisky* e *barman*. Outras ocorrências foram também observadas: as de *money* e *friend*. No caso do dinheiro, ficou caracterizado o caráter interesseiro de Gallaher, e, observando as concordâncias de *friend*, percebemos o freqüente uso irônico da palavra e o fato de que *friend* foi usado com uma prosódia positiva apenas nos *flash-backs* referentes a um tempo anterior ao encontro dos dois rapazes.

Na comparação de “A Little Cloud” com suas traduções, percebemos novamente que Trevisan usou um número ligeiramente maior de frases em seu texto. Na observação das palavras mais ocorrentes no texto original traduções, notamos que o fato de os tradutores terem deixado o nome e Chandler como Little Chandler, ao invés de Pequeno Chandler, não reproduziu a força de *little* como importante palavra temática. Na comparação dos dois textos traduzidos, *Ignatius* apareceu como chave no texto O’Shea, o que significa que Trevisan não repetiu o nome de *Ignatius Gallaher* com a freqüência aproximada à do texto original. O’Shea apresentou também uma inclinação a uma linguagem mais informal, mantendo-se mais perto do nível de informalidade do texto original nos diálogos entre os dois rapazes. como percebido na avaliação dos outros contos, também em “A Little Cloud” a tradução de O’Shea revelou-se mais estrangeirizadora e a de Trevisan, mais domesticadora.

6.3 “A Mother”

6.3.1 Análise do Texto Original

Relembrando o enredo, em “A Mother” vemos Mrs. Kearney, aparentemente mãe dedicada, defendendo furiosamente os direitos da filha pianista. A senhora havia tratado com Mr. Holohan, secretário de uma sociedade musical, que a filha faria quatro apresentações, acompanhando outros artistas. Quando um dos concertos foi cancelado, exige o pagamento integral das apresentações, conforme o combinado, sob pena de a filha não se apresentar. Sente-se ainda mais lesada por ter ajudado gratuitamente a organizar os espetáculos. Sua conduta mesquinha é ressaltada pela reação negativa dos outros personagens, o que prejudica definitivamente a carreira musical da filha. Veremos como essas características se manifestam no texto e os aspectos mais importantes a serem observados.

6.3.1.1 Macroanálise

- Utilizando a Lista de Palavras-chave

Utilizamos, neste caso, um *corpus* de estudo (**amothr**) e dois corpora de referência, o **refcor**, que vai comparar o *corpus* de estudo com contos de três outros contistas (Lawrence, Mansfield e Woolf), e o **dub-am** (*Dubliners* menos “A Mother”), que vai comparar o conto “A Mother” com os outros 14 contos da coletânea *Dubliners*.

Na comparação de **amothr** com o **refcor** ($p=0,001$), as palavras-chave lexicais (ou de conteúdo) encontradas na lista enquadraram-se, em sua grande maioria, em dois campos (palavras acompanhadas de suas respectivas chavidades entre parênteses):

Área de música: *concert* (101,0), *concerts* (70,7), *artistes* (69,6), *baritone* (61,9), *tenor* (61,9), *stewards* (38,7), *accompanist* (38,7), *hall* (36,6), *notes* (4 oc. dentre 5 - 23,8), *audience* (23,4), *clapping* (23,2), *item* (23,2), *items* (23,2), *music* (22,2), *bass* (21,5), *part* (6 oc. de 9 - 20,2), *interval* (18,8), *screen* (18,8), *grand* (*opera*, *concert* - 16,0), *auditorium* (15,5), *artiste* (15,5), *intervals* (15,5), *series* (15,5), *opera* (15,5), *contralto* (15,5), *applauded* (11,7), *musical* (11,7).

Área de negócios: *committee* (70,7), *contract* (63,2), *appeal* (26,0), *paid* (24,8), *notes* (1 oc. dentre 5 - 23,8), *guineas* (23,4), *secretaries* (23,2), *secretary* (18,8), *society* (17,4), *conduct* (=behaviour - 16,6), *expense* (16,6), *arguing* (15,5), *receive* (15,5), *terms* (15,5), *advised* (15,5), *business* (14,5), *treated* (13,8).

Como a música faz parte do enredo, assim como as negociações sobre os termos da apresentação dos concertos, é razoável termos as duas áreas acima privilegiadas em termos

semânticos. No caso da área semântica de negócios, a LC pode fornecer evidência de interesses comerciais, apoiada em dados estatísticos, isto é, no número de ocorrências de palavras associadas com negócios no texto, apesar de nesse ponto da pesquisa ainda não ser possível associar esses interesses a Mrs. Kearney. O que poderá definir a quem se referem as palavras da área semântica de negócios serão as concordâncias, que nos darão o contexto em que as palavras ocorrem. Essas serão estudadas na microanálise do texto original.

É interessante notar que, ao confrontarmos **amothr** com o **dub-am**, isto é, com a coleção dos outros contos de *Dubliners* ($p=0,001$), encontramos os mesmos grupos, embora com um número menor de palavras e com chavidades mais baixas. Isso indica que a maioria dos outros contos, em maior ou menor graus, lidam com música e negócios:

Área de música: *concert* (57,3), *concerts* (47,6), *baritone* (43,3), *artistes* (35,6), *accompanist* (27,1), *tenor* (22,2), *item* (16,2), *items* (16,2), *screen* (16,2), *notes* (4 oc. dentre 5 – 13,9), *part* (6 oc. de 9 – 12,9), *audience* (12,5), *grand* (*opera*, *concert* – 12,5), *music* (12,0), *bass* (11,1).

Área de negócios: *committee* (43,6), *contract* (33,2), *guineas* (21,6), *appealed* (21,6), *secretaries* (16,2), *society* (15,2), *paid* (14,5), *notes* (1 oc. dentre 5 – 13,9), *conduct* (=behaviour – 11,9), *expense* (11,9), *treat* (11,9).

Encontramos no confronto de **amothr** com o **refcor**: *Mr* (284,6), *Mrs* (120,7), *gentlemen* (12,8), *Miss* (12,1). Modificando o valor de **p** para 0,01, encontramos ainda: *lady* (9,9) e *madam* (7,2). Essas palavras formam um novo grupo semântico e é, como vimos no Capítulo III, um dado revelador do tratamento cerimonioso de Joyce dedicado a seus personagens. Para verificar se esse é um fenômeno acentuado neste conto, podemos observar as palavras-chave geradas pela comparação do conto com o segundo *corpus* de referência (**dub-am**). Nessas novas palavras-chave encontramos: *Mrs* (115,9), *Mr* (30,3), *Miss* (14,8), *madam* (14,3) e *lady* (13,1).

Notamos que a ordem de *Mr* e *Mrs* se inverteu: a chavidade de *Mr* é bem menor, mostrando que, apesar de o conto ter bastantes personagens masculinos, os outros contos também têm. Já o fato de os pronomes de tratamento feminino terem maior chavidade se explica porque o conto mostra proporcionalmente maior participação feminina do que a obra *Dubliners* em geral.

A conclusão que podemos tirar é que, mesmo dentro do universo bastante formal de Joyce, o conto se sobressai como particularmente formal – já que *Mrs* e *Mr* são chave mesmo na

comparação com os outros contos de *Dubliners*. Essa é uma manifestação da ironia de Joyce: o tratamento respeitoso não é indicador de respeito mútuo entre os personagens.

Numa análise das dez primeiras palavras-chave ($p = 0,001$), encontramos:

Na comparação de **amothr** com **refcor**:

N	WORD	FREQ.	%	FREQ.	%	KEYNESS
1	KEARNEY	50	10	0		387,3
2	HOLOHAN	37	81	0		286,5
3	MR	75	65	173	08	284,6
4	MRS	49	08	259	12	120,5
5	FITZPATRICK	14	31	0		108,3
6	CONCERT	14	31	1		101,0
7	KATHLEEN	12	26	0		92,9
8	HEALY	11	24	0		85,1
9	COMMITTEE	10	22	1		70,7
10	CONCERTS	10	22	1		70,7

Quadro 6.28: Palavras-chave: **amothr** x **refcor**

Na comparação de **amothr** com **dub-am**:

N	WORD	FREQ.	%	FREQ.	%	KEYNESS
1	KEARNEY	50	1,10	1		261,4
2	HOLOHAN	37	0,81	1		191,4
3	MRS	49	1,08	68	11	115,9
4	SHE	115	2,53	580	91	80,1
5	FITZPATRICK	14	0,31	0		75,8
6	HEALY	11	0,24	0		59,5
7	KATHLEEN	12	0,26	1		58,1
8	CONCERT	14	0,31	4		57,3
9	CONCERTS	10	0,22	1		47,6
10	DAUGHTER	16	0,35	14	02	47,1

Quadro 6.29: Palavras-chave: **amothr** x **dub-am**

Os nomes próprios, por serem característicos do conto, são chave nas duas comparações, como seria de se esperar.

Em relação ao **refcor**, *Mr* aparece com alta chavicidade (284,6); porém, nem aparece entre as palavras-chave de **dub-am** porque, como já vimos, *Mr* é chave em *Dubliners* como um todo. Já *Mrs* aparece como chave nas duas listas, com altas chavidades: no **refcor**, 120,5 e no **dub-am**, 115,9. Esses dados são reveladores porque apontam para o irônico contraste entre o desrespeito completo exibido não só por Mrs. Kearney, mas também pelos membros do comitê da Eire Abu. Será importante observar como os tradutores lidaram com os pronomes de tratamento.

6.3.1.2. Microanálise

➤ Utilizando as Concordâncias

Com a ferramenta *Concord*, pesquisamos o contexto em que aparecem *Mrs. Kearney* e *she* (quando se refere a *Mrs. Kearney*), observando em especial os verbos usados com os sujeitos:

Área de negócios e argumentação: *repeat – asked (3) – bought – said (7) – perceived – was taking (note) – spoke – repeated – might have taken (into consideration) – explained – saw (= understand:1 oc.dentre 3)– determined – learned – was speaking.*

Notamos, porém, que não há qualquer verbo relativo à apreciação pela música ou exibindo consideração por atividades artísticas por parte de *Mrs. Kearney*, o que a coloca como insensível e mercenária dentro da perspectiva joyceana de que a sensibilidade musical tem uma conotação positiva, no que se refere à personalidade do personagem.

Na pesquisa anterior, em que comparamos a obra completa *Dubliners* com o mesmo **refcor** utilizado aqui, surgiu uma palavra com uma chavicidade bastante alta: *friends* (ch=53,8). Um estudo das concordâncias mostrou que muitas vezes o emprego dessa palavra foi irônico. Por essa razão decidimos estudar sua prosódia em nosso novo *corpus* de estudo (**amothr**). Encontramos uma chavicidade expressiva para *friends* tanto em comparação com o **refcor** (ch=39,3), como em comparação com **dub-am** (ch=12,2). Usando ainda a ferramenta *Concord*, obtivemos as seguintes concordâncias:

N	Concordance
1	t. However, when she drew near the limit and her friends began to loosen their tongues about her,
2	Irish picture postcards to their friends and these friends sent back other Irish picture postcards. O
3	en as she stood chatting to one of her Nationalist friends, Miss Healy, the contralto. An unknown
4	. They were all friends of the Kearneys - musical friends or Nationalist friends, and, when they ha
5	lly pale and unbending in manner she made few friends at school. When she came to the age of
6	s of the Kearneys - musical friends or Nationalist friends, and, when they had played every little c
7	of concerts. He had a game leg, and for this his friends called him Hoppy Holohan. He walked up
8	and her sister sent Irish picture postcards to their friends and these friends sent back other Irish p
9	kets for the final concert and sent them to those friends who could not be trusted to come otherwi
10	at the corner of Cathedral Street. They were all friends of the Kearneys - musical friends or Natio
11	g out his head and exchanging a laugh with two friends in the corner of the balcony. In the cours

Quadro 6.30: Concordâncias de *friends*

Ao examinar as concordâncias, notamos que há prosódias negativas (1, 7, 9) e que as outras frases se referem a amizades vagas, não muito estreitas, pois não se classificam verdadeiros

amigos como “meus amigos musicais”, “meus amigos nacionalistas”. E a frase 5 mostra com o uso da negativa que, apesar de a prosódia de *friends* ser positiva, amigos eram uma ausência na vida escolar da atual *Mrs. Kearney*. Será curioso observar as prosódias da palavra “amigos” nas traduções do conto, o que será feito mais adiante.

Como *friends* apareceu como chave nas duas comparações, resolvemos investigar *friend* e *friendship*:

<p>N Concordance</p> <p>1 Miss Healy wanted to join the other group but she did not like to do so because she was a great friend of Kathleen's and the Kearneys had often invited her to their house.</p> <p>N Concordance</p> <p>2 Every year in the month of July Mrs. Kearney found occasion to say to some friend: "My good man is packing us off to Skerries for a few weeks."</p>
<p>Quadro 6.31: Concordâncias de <i>friend</i></p>

Observamos que, na primeira linha de concordância, *friend* se refere a um amizade real, uma vez que Miss Healy resolve apoiar a amiga, mesmo sem concordar com a posição que Kathleen foi forçada a tomar. Já no segundo caso, *friend* ocorre numa situação em que a expressão *some friend* é claramente usada para conhecidos e não amigos íntimos.

Não encontramos nenhuma ocorrência de *friendship* no texto **amothr**, porém *friendliness* aparece uma vez:

<p>NConcordance</p> <p>1 He was extremely nervous and extremely jealous of other tenors and he covered his nervous jealousy with an ebullient friendliness.</p>
<p>Quadro 6.32: Concordância de <i>friendliness</i></p>

Vemos imediatamente a conotação de falsidade que a palavra assume no contexto. Observaremos mais adiante as traduções desse grupo de palavras.

Até este momento, em nossas observações do texto original, dados objetivos nos mostraram as áreas temáticas mais importantes do conto em termos de percentagem lexical, no caso privilegiando as áreas semânticas de música e negócios. Foi revelado o tratamento cerimonioso dado por Joyce a seus personagens, com o uso de pronomes de tratamento

como *Mr* e *Mrs*. Pudemos também notar traços da personalidade de Mrs. Kearney e as conotações da palavra *friends*, *friend* e *friendliness*.

Passamos em seguida a ver como esses dados podem ser úteis na avaliação das traduções de “A Mother”.

6.3.2 Análise comparativa do texto original com suas traduções

Iniciaremos as observações referentes à comparação do texto original com os textos traduzidos por uma macroanálise dos três textos em termos estatísticos.

6.3.2.1 Macroanálise

- Utilizando as Listas de palavras

Com a ferramenta *WordList* podemos obter dados estatísticos sobre o número de parágrafos dos textos, tamanho médio das frases etc selecionando a lista S (*Statistics*):

N	1	1	1
Text File	AMOTHR.TXT	MÃE-HT.TXT	MÃE-OS.TXT
Bytes	25.819	24.266	26.466
Tokens	4.603	3.953	4.394
Types	428	422	450
Type/Token Ratio	9,30	10,68	10,24
Standardised Type/Token	41,47	49,47	48,28
Ave. Word Length	4,32	4,89	4,77
Sentences	337	219	337
Sent.length	11,64	14,04	10,55
sd. Sent. Length	9,56	7,93	8,67
Paragraphs	84	83	85
Para. length	54,60	47,63	51,69
sd. Para. length	63,11	54,71	59,22

Quadro 6.33: Listas S: Dados estatísticos de “A Mother” e suas traduções

A primeira observação que se pode fazer a partir do quadro acima é que o texto original tem mais palavras (4.603 *tokens*) do que os textos traduzidos (3953 em Trevisan e 4394 em O’Shea), o que não é o que intuitivamente se supõe, ainda mais que a língua inglesa é muitas vezes considerada como mais sucinta que o português.

É curioso notar também que o número de frases de Trevisan é menor (21,5%), sugerindo que ele uniu algumas frases separadas no texto original. Porém, para surpresa nossa, as

frases de Trevisan são mais curtas na média (*sd. Sent. Length*) do que as de Joyce (18,2%). Isso poderia significar que Trevisan alongou apenas as frases curtas de Joyce, de modo que se manteve a predominância de frases longas em Joyce. Na realidade, não foi isso que ocorreu. Ao observar os textos alinhados, original com a tradução de Trevisan, o que foi feito com a ferramenta *Viewer & Aligner*, notamos que o tradutor suprimiu consistentemente os *Mr* do texto original ou, quando não os suprimiu, optou pela forma “senhor”. Também substituiu *Mrs* por “senhora”, como mostram os exemplos:

<p>N 598 Sentences and headings</p> <p>325 <!--L1, S 163-->Mr. Holohan said that Mr. Fitzpatrick had charge of that.</p> <p>326 <!--L2, S 163-->Holohan respondeu que Fitzpatrick é quem tratava desse assunto.</p>
<p>N 598 Sentences and headings</p> <p>401 <!--L1, S 201-->Mr. Kearney looked straight before him, stroking his beard, while Mrs. Kearney spoke into Kathleen's ear with subdued emphasis.</p> <p>402 <!--L2, S 201-->O senhor Kearney olhava para o ar, enquanto a esposa falava ao ouvido de Kathleen, em contida exaltação.</p>
<p>N 598 Sentences and headings</p> <p>393 <!--L1, S 197-->While Mr. Holohan was entertaining the Freeman man Mrs. Kearney was speaking so animatedly to her husband that he had to ask her to lower her voice.</p> <p>394 <!--L2, S 197-->No momento em que Holohan entretinha o repórter do Freeman a senhora Kearney falava tão excitada com o marido que este lhe pediu para moderar a voz.</p>
<p>Quadro 6.34: Exemplos de traduções de pronomes de tratamento - Trevisan</p>

Isso afetou a contagem das frases pelo programa, pois o ponto no final de *Mr.* e *Mrs.* induziu a contagem de mais frases do que o texto de Joyce na realidade tinha. Como O’Shea preservou o tratamento *Mr.* e *Mrs.*, o número de frases em seu caso não se alterou em relação ao original.

Utilizando então o recurso *Text Converter* do programa WordSmith Tools conseguimos eliminar todos os pontos depois de *Mr.* e *Mrs.* do texto original e do de O’Shea, que utilizou a mesma notação. Obtivemos assim uma nova tabela de dados estatísticos, agora mais confiáveis:

N	1	1	1
Text File	AMOTHR.TXT	MÃE-HT.TXT	MÃE-OS.TXT
Bytes	25.696	24.266	26.340
Tokens	4.602	3.953	4.394
Types	428	422	450
Type/Token Ratio	9,30	10,68	10,24
Standardised Type/Token	41,50	49,47	48,28
Ave. Word Length	4,32	4,89	4,77
Sentences	231	219	211
Sent.length	16,13	14,04	15,86
sd. Sent. Length	9,97	7,93	8,67
Paragraphs	84	83	85
Para. length	54,58	47,63	51,69
sd. Para. length	63,09	54,71	59,22

Quadro 6.35: Novas listas S: “A Mother” e traduções

Entretanto, o posterior alinhamento dos textos revelou que o número de sentenças ainda não está correto. É uma indicação, como já comentamos, de que o número de frases fornecido pelo programa é geralmente aproximado, apesar de que outras informações estatísticas já tenham sido comprovadas como confiáveis. Há também de se considerar que o formato txt, obrigatório para se trabalhar com o programa WordSmith Tools (Scott, 1996), não preserva a formatação dos textos, o que certamente interfere na contagem de frases e parágrafos. O mesmo ocorre com as reticências no texto, que o programa conta como três pontos separados.

Com a ferramenta *Viewer & Aligner*, pode-se alinhar o texto original com sua tradução. Como *default*, escolhemos alinhar os textos respeitando as frases do original, unindo ou separando frases dos textos traduzidos conforme necessário. Esse processo nos deu 299 frases no texto original. A partir dos textos alinhados, foi fácil determinar o número de frases das traduções:

Nº de frases JOYCE	Nº de frases TREVISAN	Nº de frases O'SHEA
299	303	295

Tabela 6.8: Comparação do número de frases (V&A)

O texto de Trevisan tem quatro frases a mais que o original, apesar de o tradutor ter deixado de traduzir uma frase. Observamos também que, em média, as frases de Trevisan são mais curtas do que as do texto de Joyce. Esse detalhe poderia apontar para uma versão facilitadora do tradutor, pois frases mais curtas são, teoricamente, mais fáceis de se

compreender. Mas a diferença realmente não é significativa. No caso de O’Shea, a diferença no número de frases entre seu texto e o texto original é também de apenas 4 frases. A conclusão é que o tamanho das frases, assim como o número de parágrafos, neste caso em particular, não pode ser considerado decisivo para a classificação das traduções como estrangeirizantes ou domesticadoras.

Utilizando as listas de palavras dos três textos, podemos determinar os substantivos mais freqüentes:

nº	Joyce	oc.	Trevisan	oc.	O’Shea	oc.
1	room	18	filha	19	filha	17
2	daughter	16	comitê	12	camarim	12
3	concert	14	sala	11	marido	12
4	friends	11	contrato	9	sala	12
5	man	11	marido	9	comitê	11
6	time	11	público	9	noite	10
7	committee	10	tenor	9	recitais	10
8	concerts	10	barítono	8	contrato	9
9	artistes	9	concerto	8	momento	9
10	contract	9	concertos	8	recital	9

Tabela 6.9: Os 10 substantivos mais ocorrentes (texto original e traduções)

Algumas palavras do texto original nos chamam a atenção por não estarem entre os dez substantivos mais ocorrentes nas traduções: *friends*, *man*, *time*. É um bom ponto para se iniciar uma investigação, o que será feito na microanálise dos textos.

➤ Utilização de Listas de Palavras-chave

Não dispomos de um *corpus* de referência em português do tipo do **refcor**. Porém, podemos comparar o conto traduzido com as traduções dos outros contos pelo mesmo autor, isto é, comparando **amothr** com **dub-am** ($p = 0,001$). Obtivemos os seguintes resultados:

Pronomes de tratamento:

Trevisan: senhora (83,5), senhorita (16,8), dama (12,3). Alterando o **p** para 0,01, ainda encontramos “madame” (8,0), mas “senhor” nem assim aparece.

O'Shea: Mrs. (120,5), Mr. (119,2), senhora (13,7), Miss (13,3). Com $p = 0,01$, encontramos “madame” (8,4)

Observe-se que lady/'dama' e madam/'madame' foram aqui incluídos por serem também indicadores de formalidade. Um estudo mais detalhado desses indicadores no texto original revelou que o conto é mais formal do que os outros, considerados em conjunto, uma vez que vários tratamentos formais são chave. Essa observação tem implicações temáticas, uma vez que torna-se evidente a ironia entre a formalidade do tratamento e o desrespeito mútuo entre os personagens principais. Ficou evidente a tendência estrangeirizante de O'Shea, ao preservar os pronomes de tratamento em inglês e a tendência domesticadora de Trevisan, ao

JJ	oc.	HT	oc.	O'S	oc.
Mrs.	49	-	-	Mrs.	51
madam	4	madame	4	madame	4
lady/ies	9	senhora	39	senhora	9
Miss	18	senhorita	14	Miss	17
Mr.	75	-	-	Mr.	75
TOTAL	155		57		156

Tabela 6.10: Síntese da tradução dos indicadores de formalidade

fazer o contrário. Examinando as ocorrências, notamos em Trevisan uma tendência a eliminar os pronomes de tratamento, introduzindo um grau de informalidade que o distanciou do texto de partida, apagando ainda o efeito irônico; O'Shea permaneceu bem mais próximo do texto original:

Área da música:

Trevisan: público (= platéia: 48,3), barítono (42,9), concertos (36,8), concerto (30,5), platéia (28,3), artistas (26,8), palco (26,8), tenor (25,9), comissários (21,5), auditório (16,1), intervalo (16,1), notas (3 em 5: 15,0), números (= apresentações: 11,7), número (11,7).

O'Shea: camarim (64,7), recital (48,5), recitais (47,4), barítono (43,1), recepcionistas (27,0), platéia (23,6), tenor (23,4), palco (21,6), artistas (19,5), concertos (16,7), músicos

(16,2), programa (16,2), intervalo (16,2), notas (3 dentre 4: 12,4), público (11,8), peças (11,8).

As palavras-chave dessa área correspondem às do texto original, considerando-se a comparação entre **amothr** e **dub-am**, tanto no número de palavras como nas palavras em si.

Área de negócios:

Trevisan: comitê (53,2), contrato (35,2), guinéus (21,5), sociedade (16,6), notas (2 dentre 5: 15,0).

O'Shea: comitê (45,2), contrato (31,0), guineas (27,0), secretários (21,6), notas (1 dentre 4: 12,4).

As palavras-chave das duas traduções nessa área semântica são praticamente iguais, com 5 palavras cada, o que corresponde quase à metade das palavras-chave da comparação entre **amothr** e **dub-am** (11 palavras). É possível que essa redução do léxico específico indique uma menor atenção à área de negócios por parte dos tradutores, diminuindo a ênfase do texto original no aspecto mercantilista da situação.

6.3.2.2 Microanálise

➤ Utilização de Concordâncias

Considerando a relação das 10 palavras mais ocorrentes, havíamos destacado para análise as palavras *friends*, *man* e *time*.

Uma opção de investigação poderia ser verificar se foram preservadas as ocorrências de *friends* nos textos traduzidos. Mas há a possibilidade de haver a utilização da palavra “amigos/as” em outros contextos, como uma forma de compensação. Assim, vejamos as concordâncias de “amigos/as”:

Em Hamilton Trevisan:

N	Concordance
1	ra o último concerto e enviou-as aos amigos , cujo comparecimento não s
2	squina da rua Cathedral. Eram todos amigos dos Kearneys, amantes da
3	xível em suas maneiras, fez poucos amigos na escola. Quando alcançou
4	aram cartões- postais irlandeses aos amigos , que de volta mandavam outr
5	a manco de uma perna e por isso os amigos chamavam- no Hoppy Holoha
6	to, ao se aproximar a idade limite os amigos começaram a comentar. Sile
7	a a cabeça para fora, rindo para dois amigos que se encontravam no balc

Quadro 6.36: Concordâncias de *amigos* - Trevisan

Em José Roberto O’Shea:

N	Concordance
1	cortina e trocava risadinhas com dois amigos que se encontravam no balcão
2	ndo se aproximou a idade limite e os amigos começaram a criticá-la, ela a
3	mais curta que a outra e por isso os amigos chamavam-no de Hoppy Holiday
4	ma apresentação e enviou-os àqueles amigos que caso não recebessem o i
5	na esquina da Cathedral Street. Eram amigos dos Kearney - músicos ou m

N	Concordance
1	leen e a irmã passaram a trocar com as amigas cartões-postais de cenas irland
2	a oportunidade de dizer a uma de suas amigas : - Meu querido marido vai nos

Quadro 6.37: Concordância de *amigos/ amigas* - O’Shea

Numa comparação com as concordâncias de *friends*, na seção 6.3.1.2, vemos que todas as vezes que “amigos/as” – Trevisan não usou “amigas” – foi empregado, isso ocorreu como traduções literais de *friends*; porém, nem todas as vezes *friends* foi traduzido literalmente. E o fato de que *friends* foi traduzido por duas formas, feminina e masculina, justifica o fato dessas formas não terem aparecido na lista dos dez substantivos mais ocorrentes. É interessante verificar como Trevisan traduziu as duas frases em que O’Shea usou a palavra “amigas”. Uma das frase de Trevisan é a de número 4 e a outra é:

N	598 Sentences and headings
41	<!--L1, S 21-->Every year in the month of July Mrs. Kearney found occasion to say to some friend:
42	<!--L2, S 21-->Todo ano, no mês de julho, a senhora Kearney arranjava jeito de dizer a algum amigo:

Isso indica que o uso *some friend* é vago o bastante para poder valer ou como ‘algum amigo’ (Trevisan) ou ‘uma de suas amigas’ (O’Shea); mas, considerando-se que Mrs. Kearney queria ‘se gabar’, é mais provável que ela contasse o episódio às amigas, o que coloca a tradução de O’Shea mais próxima da idéia do texto original.

A palavra *man* tem outras justificativas para que sua tradução literal não apareça, como veremos nas concordâncias:

N	Concordance
1	e smiled and shook his hand. He was a little man, with a white, vacant face. She notice
2	o have treated her like that if she had been a man. But she would see that her daughter
3	ld see that it went in. He was a grey-haired man with a plausible voice and careful mann
4	ell, the second tenor, was a fair-haired little man who competed every year for prizes at t
5	occasion to say to some friend: `My good man is packing us off to Skerries for a few w
6	The bass, Mr Duggan, was a slender young man with a scattered black moustache. He
7	e room by instinct. He was a suave, elderly man who balanced his imposing body, whe
8	ried life, Mrs Kearney perceived that such a man would wear better than a romantic pers
9	ly and the baritone. They were the Freeman man and Mr O'Madden Burke. The Freeman
10	man and Mr O'Madden Burke. The Freeman man had come in to say that he could not
11	ile Mr Holohan was entertaining the Freeman man Mrs Kearney was speaking so animat

Quadro 6.38: Concordâncias com *man*

Na frase 5, a expressão “*my good man*” refere-se a “esposo” ou “marido”, e assim foi traduzida:

JJ	“My good man is packing us off to Skerries for a few weeks.”
HT	- Meu bom esposo vai nos mandar a Skerries por algumas semanas.
OS	- Meu querido marido vai nos mandar passar algumas semanas em Skerries.

As últimas três concordâncias usam *man* no sentido de jornalista, o que não se usa na língua portuguesa, como mostra o exemplo:

A ocorrência de *man* no sentido usual se reduz então a 7, o que é inferior às outras palavras da tabela de substantivos.

JJ	They were the Freeman man and Mr. O'Madden Burke.
HT	Eram o senhor O'Madden Burke e um repórter do Freeman.
OS	Um era repórter do Freeman e o outro era Mr. O'Madden Burke.

Passamos então à observação da palavra *time*. As concordâncias mostram um padrão – *from time to time* – que justifica de imediato a não ocorrência de “tempo” nas listas de palavras mais frequentes nas traduções:

N	Concordance
1	selfes nervously, glanced from time to time at the mirror and r
2	at the edge of the screen, from time to time jutting out his hea
3	the frontal sinus. From time to time everyone glanced at Mrs
4	iffly before her and from time to time changing the direction of h
5	nervously, glanced from time to time at the mirror and rolled an
6	e-quarters of an hour before the time at which the concert was
7	effect on the frontal sinus. From time to time everyone glanced
8	th them. She waited until it was time for the second part to beg
9	usic stiffly before her and from time to time changing the direc
10	dge of the screen, from time to time jutting out his head and e
11	r the interval, content. All this time the dressing- room was a

Quadro 6.39: Concordâncias de *time*

Há, na verdade, duas causas prováveis para isso: (1) a expressão não deve ter sido traduzida sempre por outra que contenha “tempo” e (2) a palavra *time* ocorre duas vezes em cada expressão, fazendo com que cada expressão seja contada duas vezes. Para verificar a primeira possibilidade, vejamos as traduções da expressão:

JJ	S 64	The artistes talked among themselves nervously, glanced from time to time at the mirror and rolled and unrolled their music.
HT	S 64	Os artistas conversavam nervosamente, olhando-se de quando em quando no espelho, enrolando e desenrolando as partituras.
OS	S 64	Músicos e cantores conversavam um pouco nervosos, olhavam-se a todo momento no espelho e enrolavam e desenrolavam suas partituras.

JJ	S 84	He stood at the edge of the screen, from time to time jutting out his head and exchanging a laugh with two friends in the corner of the balcony.
HT	S 84	Instalara-se numa ponta do palco e, de vez em quando , punha a cabeça para fora, rindo para dois amigos que se encontravam no balcão.
OS	S 84	Ele havia se posicionado num canto do palco e, a todo momento , esticava a cabeça por trás da cortina e trocava risadinhas com dois amigos que se encontravam no balcão.

JJ	S 152	Madam Glynn took her stand in a corner of the room, holding a roll of music stiffly before her and from time to time changing the direction of her startled gaze.
HT	S 152	Madame Glynn havia parado num canto da sala, com a partitura aberta nas mãos, desviando de quando em quando a direção do seu olhar assustado.
OS	S 152	Madame Glynn colocou-se no canto da sala, empunhando firmemente a partitura enrolada e de vez em quando mudando a direção do seu olhar assustado.

JJ	S 224	From time to time everyone glanced at Mrs. Kearney.
HT	S 224	De tempo em tempo , os olhares voltavam-se para a senhora Kearney.
OS	S 224	De vez em quando alguém olhava para Mrs. Kearney.

Notamos que as concordâncias 1 e 5 correspondem à frase S64, as 2 e 10, à frase S84 e 3 e 7, à S224. E o resultado da observação é que apenas uma vez, na S224, e somente por um tradutor, a expressão foi traduzida por “de tempo em tempo”, o que explica a ausência de “tempo” na listas das palavras mais usadas nas traduções, sem que tenha havido por isso um desvio significativo do texto original. E houve, na tradução de Trevisan da S224, a repetição da palavra “tempo”, o que fez com que a frase fosse contada como duplo exemplo também.

➤ Utilização do Alinhador de Textos

A visualização das frases do texto original contrapostas aos textos traduzidos proporcionada pela ferramenta *Viewer & Aligner* facilita uma microanálise de cada frase do texto. Podemos assim observar alguns problemas pontuais com mais facilidade, como nos casos que passamos a apresentar.

- **O aspecto semântico**

Há desvios semânticos de várias ordens. Por exemplo, deu-se uma modificação no sentido denotativo na frase S152, reproduzida acima, quando Trevisan descreveu Madame Glynn “com a partitura aberta nas mãos”, o que não corresponde à situação do original, preservada por O’Shea.

O tom de Mr. Holohan foi alterado por Trevisan, que lhe deu um “ar distinto”, quando na verdade seria um “ar distante”, ou um tratamento “com distância”, como colocou O’Shea, na frase:

JJ	S 170	"You'd better speak to Mr. Fitzpatrick," said Mr. Holohan distantly.
HT	S 170	É melhor a senhora falar com Fitzpatrick - disse Holohan com ar distinto.
OS	S 170	É melhor a senhora falar com Mr. Fitzpatrick - disse Mr. Holohan com distância.

Houve também um caso de apagamento de duplo sentido nas traduções da frase:

JJ	S8	When she came to the age of marriage she was sent out to many houses, where her playing and ivory manners were much admired.
HT	S8	Quando alcançou a idade de casar, foi enviada a muitas casas, onde seu talento e suas brilhantes maneiras eram muito admirados.
OS	S8	Quando atingira a idade de se casar fizeram-na freqüentar diversas residências onde seus talentos musicais e suas maneiras se tornaram objeto de admiração.

A expressão “*ivory manners*” evoca a idéia de “torre de marfim”, do inatingível, e também de frieza. “Brilhantes maneiras”, ou simplesmente “maneiras” poderiam ter sido substituídas, a nosso ver, por “maneiras de marfim”, preservando a imagem criativa do autor. É também um caso de apagamento de uma figura de estilo, o que empobrece o texto literário.

Um acréscimo de informação foi introduzido no texto de O’Shea em:

JJ	S 159	As soon as she could she excused herself and went out after him.
HT	S 159	Na primeira oportunidade, desculpou-se e saiu atrás dele.
OS	S 159	Na primeira oportunidade, desculpou-se e partiu atrás do manco.

A introdução de “manco” no texto não tem muita razão de ser.

Em outra ocasião, O’Shea optou por não reproduzir um discurso inventado de um personagem, criando uma frase inexistente no original, enquanto Trevisan, com bastante sucesso, introduziu a mesma idéia do texto fonte. É um caso de omissão e acréscimo numa mesma frase:

JJ	S 281	I’m a great fellow fol-the-diddle-I-do.
HT	S 281	Sou muito importante, trá lá lá trá lá lá.
OS	S 281	Por tudo o que fiz eu deveria exigir até mais.

- **O aspecto de registro**

Não houve exatamente problemas de alteração de registro no nível narrador-narratário, mas ocorreu apagamento de um registro informal:

JJ	S 130	He said yours so softly that it passed unnoticed and he never drank anything stronger than milk for his voice's sake.
HT	S 130	Dizia "você" com tanta suavidade que quase não se ouvia e, para manter a voz, não bebia nada mais forte do que leite.
OS	S 130	Falava tão macio que os erros de gramática passavam despercebidos e por causa da voz nunca bebia nada além de leite.

O desvio da norma, caracterizado por *yours*, foi apagado por Trevisan: não se compreende o que tem de estranho dizer “você”, pois não há qualquer marca de erro gramatical. O’Shea conseguiu manter a idéia de que houve uma infração à norma, sem dizer exatamente qual foi.

Em relação a alterações do registro entre personagens, verificamos uma ocorrência na frase:

JJ	S 96	And who is the Cometty pray?
HT	S 96	E quem é esse Comitê, afinal?
OS	S 96	E quem compõe esse tal comitê, por gentileza?

Mrs. Kearney está tentando reproduzir a maneira de Mr. Fitzpatrick falar. Nenhum dos tradutores conseguiu reproduzir esse fato, que é realmente muito difícil. O’Shea, entretanto, usou a expressão “tal” para caracterizar alguma anormalidade. Por outro lado, ‘compõe’ é mais formal do que o registro da frase original.

- **O aspecto estilístico**

Em relação ao aspecto estilístico, houve substituição de uma oração subordinada condicional por uma coordenada adversativa, o que alterou também o aspecto **semântico**, já que mudou completamente o sentido da frase:

JJ	S23	If it was not Skerries it was Howth or Greystones.
HT	S23	Mas não era Skerries; era Howth ou Greystones.
OS	S23	Mas não era Skerries; era Howth ou Greystones.

A idéia do texto original é que Mr. Kearney sempre levava a esposa para Skerries, ou outra cidade do mesmo gênero, como Howth ou Greystones. Os dois textos, traduzidos de modo idêntico, dão a idéia de que Mrs. Kearney estava mentindo, enganando os amigos sobre o lugar onde costumava passar férias. Uma sugestão de tradução seria: *Se não fosse Skerries, era Howth ou Greystones.*

A idéia de um evento acabado, que ocorreu uma vez no passado, foi desprezada por Trevisan, com a substituição do pretérito perfeito pelo imperfeito:

JJ	S4	He walked up and down constantly, stood by the hour at street corners arguing the point and made notes; but in the end it was Mrs. Kearney who arranged everything.
HT	S4	Andava para cima e para baixo, parando horas inteiras nas esquinas, discutindo e tomando notas, mas no fim das contas era a senhora Kearney quem organizava tudo.
OS	S4	Percorreu toda a cidade, passou horas nas esquinas discutindo e fazendo anotações; mas no final das contas foi Mrs. Kearney quem resolveu tudo.

O'Shea permaneceu mais fiel ao tamanho de frase do texto original, provavelmente por reconhecer que o ritmo do texto, que seria alterado significativamente pela variação do tamanho de frase, era muito importante para Joyce. Trevisan não mostrou a mesma preocupação, ora aumentando, ora diminuindo o tamanho das frases:

JJ	S 11	However, when she drew near the limit and her friends began to loosen their tongues about her, she silenced them by marrying Mr. Kearney, who was a bootmaker on Ormond Quay.
HT	S 11	Entretanto, ao se aproximar a idade limite os amigos começaram a comentar. Silenciou-os desposando o senhor Kearney, sapateiro no cais Ormond.
OS	S 11	No entanto, quando se aproximou a idade limite e os amigos começaram a criticá-la, ela a todos calou casando-se com Mr. Kearney, fabricante de botas que residia em Ormond Quay.

JJ	S 35/36	She had tact. She knew what artistes should go into capitals and what artistes should go into small type.
HT	S 35/36	Tinha tato, sabia quais artistas deviam ter os nomes impressos em letras grandes e quais mereciam apenas tipos pequenos.
OS	S 35/36	Era uma mulher de tato. Sabia quais artistas deveriam ter os nomes impressos inteiramente em maiúsculas bem como os nomes que deveriam aparecer em maiúsculas e minúsculas.

Na segunda frase é fácil ver o impacto criado pela frase curta e o uso de oclusivas em *She had tact*. A conotação irônica, que fica clara no desenrolar da história, faz dessa frase um alerta para o leitor apreciar o comportamento de Mrs. Kearney.

Algumas vezes o discurso indireto livre foi eliminado, em favor de um discurso indireto (negrito nosso), como é o caso de:

JJ	S 115	The little woman hoped they would have a good house.
HT	S 115	A mulher disse que esperava bom público.
OS	S 115	A mulher disse que esperava ver a sala repleta.

Um recurso estilístico de repetição deliberada foi apagado por o’Shea, e não totalmente preservado por Trevisan, na frase:

JJ	S25	Kathleen and her sister sent Irish picture postcards to their friends and these friends sent back other Irish picture postcards.
HT	S25	Kathleen e sua irmã enviaram cartões-postais irlandeses aos amigos, que de volta mandavam outros cartões-postais, também irlandeses.
OS	S25	Kathleen e a irmã passaram a trocar com as amigas cartões-postais de cenas irlandesas.

A idéia de troca, de ações repetidas, o que foi conseguido com as repetições de *sent Irish picture postcards*, não foi preservada por O’Shea; e Trevisan poderia ter usado o mesmo verbo “enviar” no lugar de “mandar”, reforçando o efeito.

Uma inversão de tema e rema modificou bastante o texto original, porque a intenção de Mrs. Kearney, de mascarar seus mais íntimos sentimentos por trás de uma pretensa preocupação com a filha, faz com que a intenção fique camuflada na posição de rema, o que não ocorreu no texto de Trevisan:

JJ	S 259	But she would see that her daughter got her rights: she wouldn't be fooled.
HT	S 259	Mas não a enganariam; defenderia os direitos da filha.
OS	S 259	Mas os direitos de sua filha seriam respeitados: ninguém a passaria para trás.

- **O aspecto cultural**

Problemas culturais induziram os tradutores a não usar a idéia de uma lata de biscoitos de prata, pois isso soaria muito estranho. Ambos optaram por introduzir o mesmo toque de sofisticação com a idéia de uma bandeja/salva de prata, o que consideramos uma boa solução:

JJ	S 32	She brought him into the drawing-room, made him sit down and brought out the decanter and the silver biscuit-barrel.
HT	S 32	Ela conduziu-o à sala de visitas, convidou-o a se sentar e serviu bebida e biscoitos numa bandeja de prata.
OS	S 32	Mrs. Kearney conduziu-o à sala de visitas, convidou-o a sentar-se e serviu licor e doces numa salva de prata.

Joyce foi um autor muito cuidadoso com suas expressões e uma das suas preocupações era valorizar o inglês irlandês, tanto no uso particular das palavras como na sua pronúncia. Um personagem falando um inglês “*flat*”, sem sotaque, poderia ser descrito negativamente, como alguém que não quer assumir posições nem denunciar origens. Gifford (1982: 99), porém, afirma que *flat accent* era às vezes usado como sinônimo de um sotaque irlandês de Dublin, da classe baixa. Assim, o tratamento dos sotaques é uma característica importante de Joyce, que foi até certo ponto apagada ou alterada pelos tradutores:

JJ	S 60	She noticed that he wore his soft brown hat carelessly on the side of his head and that his accent was flat.
HT	S 60	Reparou que ele usava um chapéu mole, descuidadamente caído de lado, e que falava arrastado.
OS	S 60	Reparou que ele usava um chapéu marrom displicentemente caído de lado e que sua voz era monocórdia.

Na frase acima, a ausência de sotaque é equiparada com o fato de Fitzpatrick usar o chapéu “*carelessly on the side of his head*”, uma maneira sutil de Joyce mostrar que o homem não tirou o chapéu diante de uma dama. Não fica clara, em qualquer das traduções, uma prosódia negativa, o que talvez pudesse ser introduzido de alguma maneira compensatória.

A frase S69 foi traduzida por O’Shea com a preocupação de salientar o aspecto comentado acima, enquanto Trevisan, com “*exagerada ênfase*”, saiu completamente do espírito do texto original:

JJ	S 69	Mrs. Kearney rewarded his very flat final syllable with a quick stare of contempt, and then said to her daughter encouragingly:
HT	S 69	A senhora Kearney acolheu a frase (cuja última palavra fora pronunciada com exagerada ênfase) com uma expressão de desprezo e disse encorajadora para a filha:
OS	S 69	Mrs. Kearney retribuiu-lhe com um olhar de desprezo a frase, cuja última sílaba fora pronunciada sem a menor expressão, e disse à filha, para animá-la:

A estranheza do adjetivo *plausible*, no exemplo abaixo (S179), quando aplicado a “*voz*” foi perdida nas duas traduções:

JJ	S 179	He was a grey-haired man, with a plausible voice and careful manners.
HT	S 179	Era um homem de cabelos grisalhos, linguagem afetada e maneiras cautelosas.
OS	S 179	Tinha a cabeça grisalha, uma voz agradável e bons modos.

O'Shea se ateu mais à letra da frase: uma voz plausível pode ser interpretada como aquela que combina com a aparência da pessoa. Mas Trevisan se guiou mais talvez pela informação do texto em geral, em que o repórter se revela como vulgar e insensível. Note-se que *careful manners* pode sugerir alguém que esteja tentando ocultar sua verdadeira personalidade.

6.3.2.3 Figuras literárias

- **Metáfora**

Uma metáfora, apagada pelos dois tradutores foi:

JJ	S 242	All this time the dressing-room was a hive of excitement.
HT	S 242	Nesse meio tempo, o ambiente no foyer estava agitado.
OS	S 242	Enquanto isso o ambiente no camarim parecia eletrizado.

- **Metonímia**

Houve uma metonímia no aposto introduzido por Joyce, eliminada pelos dois tradutores:

JJ	S 199	Mr. Bell, the first item , stood ready with his music but the accompanist made no sign.
HT	S 199	Bell, que faria o primeiro número, estava pronto, de partitura na mão, mas a pianista não se movia.
OS	S 199	Mr. Bell, o primeiro a apresentar-se, estava a postos, com a partitura na mão, mas a pianista não dava sinal de vida.

- **Ironia**

A ironia no conto é sutil, e não é fácil apontar uma frase específica onde ela ocorra, pois trata-se muito mais freqüentemente de uma ironia situacional do que verbal. Mas, considerando-se o contexto, pode-se apontar uma ironia no uso de *generously* na frase:

JJ	S 239	Kathleen played a selection of Irish airs which was generously applauded.
HT	S 239	Kathleen executou uma seleção de peças irlandesas e foi generosamente aplaudida.
OS	S 239	Kathleen executou uma seleção de peças irlandesas e foi generosamente aplaudida.

A mesquinhez de Mrs. Kearney fica assim em contraste implícito com o modo como Kathleen foi aplaudida.

6.3.3 Resumo da Avaliação

Aplicando nossa metodologia ao texto original, definimos, com as listas de palavras resultantes de duas comparações – com o **refcor** e com o **dub-am** – definimos duas áreas semânticas, a de música e a de negócios. As dez primeiras palavras-chave nas duas comparações direcionaram nossa pesquisa para os pronomes de tratamento, onde verificamos a importância de sua preservação para o efeito irônico do conto. As concordâncias feitas com *Mrs. Kearney* e *she*, quando se referia à senhora, revelaram que em nenhum momento ações (verbos) relacionados com atividades musicais ou artísticas co-ocorreram com os sujeitos pesquisados, expondo assim o caráter farisaico de Mrs. Kearney. Observando *friends*, palavras-chave em relação ao **refcor**, reencontramos o uso irônico da palavra, evidenciado em sua prosódia negativa, ou apontando para relacionamentos pouco estreitos.

No confronto do texto original com as traduções, percebemos que O’Shea revelou-se mais sensível à questão da preservação dos pronomes de tratamento, confirmando sua postura estrangeirizante. Trevisan optou por utilizar uma forma de tratamento mais informal, mais próxima da cultura da língua de chegada, destruindo desse modo algo do efeito irônico de Joyce.

6.4 Comentários sobre o modelo

Consideramos que ficou demonstrada a utilidade e eficácia de nosso modelo híbrido para a análise de textos literários, traduzidos ou não. A LC nos levou, com as Listas de Palavras, Listas de Palavras-chave e Concordâncias, a análises que não poderiam ser feitas de outro modo e que deram resultados curiosos e muitas vezes inesperados. A definição de áreas temáticas a partir das palavras-chave permitiu-nos perceber um panorama temático mais abrangente, como no caso de “The Sisters”, em que as duas áreas temáticas de religião e paralisia/morte, consideradas em conjunto, revelam a religião como instrumento de paralisia. Assim também, para mencionar outro exemplo, a alta chavicidade da palavra *little*, em “A Little Cloud”, mostra como a escolha de palavras, isto é, o estilo, nesse caso marcado pela repetição conspícua de *little*, carrega consigo uma força temática.

Uma análise das concordâncias pode fornecer pistas para se observar, por exemplo, o tipo de verbo que co-ocorre com determinado sujeito, como em “A Mother”. Os verbos, tendo

Mrs. Kearney como sujeito, revelaram-se fortes, evidenciando sua personalidade. Além disso, não encontramos quaisquer verbos que associassem aquela senhora com ações que evidenciaríamos preocupações culturais ou artísticas relativas ao concerto, evento do qual ela era uma das principais organizadoras.

Na comparação do texto original com suas traduções, a vantagem do utilitário *Viewer & Aligner* é evidente. O exame das estatísticas do texto (lista S) fornece os números de frases, os tamanhos médios das frases e outras informações importantes para a macroavaliação. As palavras-chave podem nos fornecer dados sobre a preservação temática, assim como as concordâncias vão nos apontar a preservação, ou não, de prosódias semânticas e os processos de compensação, como já vimos.

O caráter híbrido do modelo fica bastante visível na análise frase a frase, facilitada pelo *Viewer & Aligner*, porque incorporamos critérios de avaliação inspirados nos modelos tradicionais, vistos no Capítulo IV, combinando-os nos aspectos semântico, de registro, estilístico e cultural.

Duas limitações, entretanto, devem ser apontadas em nosso modelo. A primeira é que, quando lidamos com textos pequenos, como é o caso dos contos estudados, geralmente de 2000 a 6000 palavras, as Listas de Palavras-chave dificilmente vão exibir palavras-chave negativas que possibilitem uma análise do tipo feito no Capítulo III, que provou ser de grande valia. O outro aspecto que pode ser considerado limitador é a impossibilidade de a Linguística de Corpus auxiliar na detecção ou análise das figuras literárias. Para isso há que se ler o texto e proceder à extração manual das figuras. Mas esse último aspecto não chega realmente a ser negativo, pois em nenhum momento sugerimos que a LC é um instrumento auto-suficiente de análise textual. A sua combinação com os métodos tradicionais é que propicia a riqueza do modelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu mostrar a eficácia e a importância da abordagem da Lingüística de Corpus para a análise de textos literários, assim como para a avaliação de traduções literárias. Partimos da hipótese de que a Lingüística de Corpus poderia realizar análises e fornecer informações que métodos não eletrônicos não poderiam.

O primeiro passo da pesquisa foi determinar o que poderia ser observado sobre um texto literário se o submetêssemos a um tratamento computacional. Escolhemos, como *corpus* de estudo, ***Dubliners***, de James Joyce, e, como programa de manipulação eletrônica de textos, o *software* WordSmith Tools (SCOTT, 1996). Mike Scott usou o conceito de palavra-chave por acreditar que, se uma palavra é chave num texto, ela aparecerá nesse texto com maior frequência, em termos percentuais, do que em outros textos. Assim, compilamos um *corpus* de referência com textos de contistas contemporâneos ao autor que poderia indicar, por meio de comparações, as palavras-chave de ***Dubliners*** no que havia de específico de Joyce, eliminando possíveis interferências do gênero escolhido (conto) e da época (primeira metade do século XX). Dessa forma, verificamos que a palavra-chave mais proeminente foi *Mr*, um pronome de tratamento que revela a formalidade da escritura dos contos de Joyce, remetendo-nos a observações sobre a relação narrador-personagens e o estilo de distanciamento deliberado do autor, o que nos levou a pensar em uma narrativa calcada na objetividade e frieza de julgamento. Agrupando palavras-chave, estabelecemos áreas semânticas, dentre as quais evidenciou-se a área de música, com uma quantidade expressiva de palavras. Esse fato foi o ponto de partida para voltarmos ao texto e observarmos com cuidado a participação da música na obra em estudo. Observamos então que a música teve muitas vezes a função de definir personalidades, estabelecer o clima da narrativa e até introduzir ironias. Constatamos assim que a frieza, a princípio atribuída ao tratamento dos personagens, mas intuitivamente negada na leitura dos contos, era só aparente: a carga emocional, ainda que contida, existia; e o recurso sutil de introduzir a sensibilidade por meio de um tratamento musical simplesmente não havia sido percebida pelos críticos. As palavras-chave negativas foram também de importância primordial na determinação de lacunas deliberadas no texto de Joyce, como a ausência do elemento rural, o pouco uso das cores e emoções e, mais significativo, a grande ausência do pronome *she*. Essa última constatação levou-nos a observar o feminino em ***Dubliners***: um estudo dos verbos co-

ocorrentes com *she* e outros sujeitos femininos revelou que a pouca presença, em termos quantitativos, da figura feminina em Joyce era compensada pela qualidade forte dessa presença, marcada pelos verbos de ação com que esses sujeitos co-ocorriam.

Uma vez determinadas essas peculiaridades no texto, voltamos à fortuna crítica existente sobre a obra que constituiu o nosso *corpus* de estudo, *Dubliners*, para determinarmos o que já havia sido comentado e explorado nas críticas de abordagens mais convencionais e definirmos o que havia de realmente novo nas pesquisas usando a Lingüística de Corpus. De toda a pesquisa realizada, os aspectos que consideramos relevantes apresentar, para uma comparação com as informações obtidas por meio da Lingüística de Corpus, foi a presença da música na obra e o tratamento da figura feminina. Ao examinarmos a produção dos críticos sobre a função da música em *Dubliners*, principalmente a de Zack Bowen (1974), que foi quem mais se estendeu nesse campo, constatamos que à música era dada basicamente a função de orquestrar, reiterar ou inspirar os temas existentes (BOWEN, 1974, p.11).

No entanto, com o auxílio da Lingüística de Corpus, registramos uma função da música que transcendia a de reforço temático e apontava para uma participação ativa no enredo, ajudando a delinear personagens e traduzindo seu mundo psicológico, além de introduzir algumas vezes o elemento irônico na narrativa.

A Lingüística de Corpus, portanto, permitiu-nos determinar que a música deu uma contribuição mais abrangente ao texto do que apenas à sua forma, como os críticos parecem ter sugerido. Mas, como foi sob seu aspecto puramente formal que a música foi vista na obra antes de nossa análise, incluímos as considerações dos críticos como característica da forma. Além dessa característica, consideramos ainda, como parte do estudo da forma, o estilo, a estrutura e a linguagem, pois esses são também aspectos que podem ser estudados com a Lingüística de Corpus.

As observações dos críticos sobre o conteúdo de *Dubliners*, selecionadas também entre as que poderiam ser verificadas ou contestadas por meio de Lingüística de Corpus, concentraram-se no aspecto do feminino em *Dubliners* e sua temática.

Desse modo foram compostos os capítulos II e III, sendo de certa maneira o segundo uma consequência do terceiro. Isto é, uma vez definidos os aspectos estudados no terceiro

capítulo, retornamos ao segundo para definir um recorte que contemplasse apenas os aspectos salientados pela Lingüística de Corpus. Os capítulos IV e V apresentaram também um contraste entre o tratamento não computacional e computacional, só que de avaliações de textos traduzidos. No quarto capítulo, foram examinados quatro modelos de avaliação de tradução e aplicados a um mesmo conto, “After the Race”, de *Dubliners*, para que se pudessem estabelecer padrões de comparação.

No quinto, propusemos um modelo híbrido que foi aplicado ao mesmo conto, demonstrando que é possível combinar metodologias não computacionais e computacionais para uma análise mais abrangente da tradução literária. As Listas de Palavras (*WordLists*), Listas de Palavras-chave (*KeyWords*) e Concordâncias (*Concord*) foram muito importantes na indicação de palavras tematicamente relevantes e de colocações reveladoras da intenção por parte do autor, assim como permitiram verificar a preservação ou não de palavras-chave e de prosódias similares nas traduções. O artifício de alinhar texto e respectiva tradução definitivamente poupa tempo e coloca em relevância detalhes que poderiam de outro modo passar despercebidos.

Finalmente, no sexto capítulo, aplicamos nosso modelo aos contos “The Sisters”, “A Little Cloud” e “A Mother”, de *Dubliners*. Apesar de seguirmos o modelo proposto no Capítulo V, selecionamos procedimentos ligeiramente diferentes em cada análise, primeiramente porque os aspectos a serem explorados, sugeridos pelo exame dos textos direcionado pela Lingüística de Corpus, nos apontaram caminhos distintos em cada estudo e, em segundo lugar, porque queríamos apresentar diferentes metodologias ao trabalhar com textos eletronicamente.

Lembramos novamente que as análises apresentadas nesta tese não pretenderam ser exaustivas. Foi nossa intenção apresentar algumas aplicações da Lingüística de Corpus na análise de texto e no estudo de suas traduções. Evidentemente, esse tipo de análise não dispensa a observação minuciosa do pesquisador, além de poder ser enriquecida com o prévio estudo da obra literária envolvida; e a própria microanálise textual, onde todo o julgamento do estudioso será imprescindível para determinar os aspectos relevantes da pesquisa, num processo de cruzamento de informações e de retro-informação bastante profícuo. Trata-se, portanto, de metodologia quantitativa e qualitativa. A nosso ver, a Lingüística de Corpus pode apontar caminhos e revelar padrões, alguns deles só

evidenciados pela análise de grande quantidade de textos e informações estatísticas, o que os métodos tradicionais não poderiam perceber, pois a visão de conjunto de um grande número de dados se perde na lupa apenas do olho humano. Os especialistas em literatura teriam assim um embasamento seguro e objetivo a auxiliar-lhes as descobertas e conclusões.

Esperamos ter demonstrado que a união da metodologia tradicional com o poderoso instrumental da Lingüística de Corpus pode realmente dar uma nova dimensão à análise de textos literários, sejam eles traduzidos ou não, com a inclusão do tipo de análise realizada nos capítulos V e VI. Consideramos que talvez a maior contribuição da LC para o modelo híbrido que apresentamos seja a possibilidade de se identificar as ausências. Por meio das palavras-chave negativas conseguimos focar o que foi omitido no texto que compõe o *Corpus* de Estudo e daí tirar conclusões, como as preferências de Joyce pelo urbano, em detrimento do rural, ou, em termos mais específicos, a completa falta de interesse de Mrs. Kearney pelo aspecto cultural e artístico do festival de música em que se envolveu.

Há alguns aspectos, entretanto, em que reconhecemos que a Lingüística de Corpus não contribuiu significativamente para a análise e avaliação dos textos literários. É o caso do estudo das figuras de linguagem. Não vemos como obter dessa metodologia uma maneira de se observar mais facilmente as figuras literárias, uma vez que elas podem estar representadas por quaisquer palavras e às vezes só podem ser compreendidas com a leitura completa do conto e com a percepção de sua “epifania”, em termos joyceanos. Desse modo, não podemos contar com o auxílio da LC para notar metáforas ou ironias que podemos chamar de *emblemáticas* de alguns contos, como as contidas em *Daybreak, gentlemen!* (JOYCE, 1996, p.51), em “After the Race”, ou *She had tact* (JOYCE, 1996, p.155), em “A Mother”.

Vários caminhos estão abertos para futuros empregos da metodologia da Lingüística de Corpus na área de análise literária e de tradução literária. Variando o *corpus* de referência, por exemplo, podemos obter novas palavras-chave que indicarão a posição de nosso *corpus* de estudo em relação a diferentes universos. Seria o caso de usarmos um corpus de referência de escritores irlandeses, escrevendo em inglês, para determinar o caráter irlandês de Joyce frente a outros irlandeses, o que nos levaria a observar o tipo de léxico particular a Joyce, independente de seu caráter irlandês. Outra possibilidade seria a comparação

eletrônica de *Dubliners* e *Ulysses*, para a identificação de personagens comuns, possíveis mudanças de personalidades etc. O nosso modelo do Capítulo III também se prestaria à análise de contos e de romances, sempre comparados a *corpora* de referência cuidadosamente compilados segundo as necessidades e especificações do pesquisador. Acreditamos que tenha ficado clara a vantagem da associação da Lingüística de Corpus a métodos não-computacionais, num modelo híbrido, para a avaliação da tradução literária. Esperamos, assim, que outros pesquisadores se aventurem a explorar o potencial da Lingüística de Corpus, tanto na análise textual quanto na avaliação de traduções.

BIBLIOGRAFIA

➤ Livros e artigos:

ANDERSON, Chester G. **Vidas Literárias: James Joyce**. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor Ltda., 1989.

ATTRIDGE, Derek (Ed.). **The Cambridge companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BAKER, Mona. The Role of *Corpora* in Investigating the Linguistic Behaviour of Professional Translators. In: **International Journal do Corpus Linguistics**, v. 4(2), p.281-298, 1999.

BEJA, Morris. **James Joyce: A literary life**. Houndsmills, England: The Macmillan Press Ltd, 1992.

BERBER SARDINHA, Tony. **Linguística de Corpus**. Barueri, SP: Editora Monole, 2004.

BERMAN, Antoine. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. In: BERMAN, A.; GRANDEL, G.; JAULIN, A.; MAILHOS, G.; MESCHONNIC, H. **Les tours de Babel: essais sur la traduction**. Mauvezin: Trans-Europ –Repress, p.33-150, 1985.

_____. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BERTIN, Marilise; MILTON, John. **Hamlet: edição adaptada bilingüe**. São Paulo: Disal Editora, 2005.

BLACKSTONE, B. **Virginia Woolf**. London: Longmans, Green & Co, 1956.

BOSNELLI, Rosa M.; MOSHER, Jr., Harold F. (Ed.). **Rejoycing: New readings of Dubliners**. Lexington: The University Press of Kentucky, 1998.

BOWEN, Zack. **Musical allusions in the works of James Joyce**. Albany: State University of New York Press, 1974.

BOWKER, Lynne. Toward a methodology for a corpus-based approach to translation studies. In: **META XLVI 2**, 2001, p.345-364, 2001.

BOWKER, Lynne. **Computer-aided translation technology: a practical introduction**. Ottawa: University of Ottawa Press, 2002.

BROWN, Richard. **James Joyce and sexuality**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BURGESS, Anthony. **ReJoyce**. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

CAPE, Jonathan (Ed.). **The essential Joyce**. London: Jonathan Cape, 1948. (Introduction by Harry Levin).

CHAMBERS, R. L. **The Novels of Virginia Woolf**. London: Oliver & Boyd Ltd, 1957.

CHAPMAN, Robert L. (Ed.). **Roget's International Thesaurus**. 5th edition. New York: Harper Collins Pub, 1992.

CONCISE OXFORD DICTIONARY. Oxford: Oxford University Press, 1974.

CRUSE, D. A. **Lexical semantics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

CRYSTAL, David; DAVY, Derek **Investigating English style**. London: Longmans, Green & Co, 1969.

DRABBLE, Margaret (Ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. 5th edition. Oxford: Oxford University Press, 1996.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. New & revised edition. New York: Oxford University Press, 1983.

FAIRCLOGH, Norman. Discourse representation and media discourse. In: **Social Linguistics**, 17, p. 125-139, 1988.

FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism**. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1973.

GIBBS, Jr., Raymond W. **The Poetics of the Mind**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GIFFORD, Don. **Joyce annotated**: notes for *Dubliners* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 2nd ed., revised & enlarged. Berkeley: University of California Press, 1982.

GILBERT, Stuart (Ed.). **Letters of James Joyce**. London: Faber & Faber, 1957.

GOLDBERG, S. L. **Joyce**. Tradução de Pe. Francisco da Rocha Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GONÇALVES, L. L.; GONÇALVES, L. B. Fractal power-law in literary English. In: **Physica A** 360 (2006), Amsterdam: Elsevier, p. 557-575, 2005.

GOTLIB, N.B. **Teoria do Conto**. São Paulo: Editora Ática, 1988 (Série Princípios)

HALLIDAY, M. A. K. **Language as Social Semiotics**: The social interpretation of language and meaning . London: Edward Arnold Ltd, 1978.

HENKE, Sezette A. **James Joyce and the politics of desire**. London: Routledge, 1990.

HOUAISS, Antônio. **DICIONÁRIO INGLÊS-PORTUGUÊS**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HOUSE, Juliane. **A model for translation quality assessment**. Tübingen: Gunter Naar Verlag, 1981.

_____. **Translation quality assessment: a model revisited**. Tübingen: Gunter Naar Verlag, 1997.

_____. **Translation quality assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation**. In: **Meta**, XLVI, 2, p. 243-257, 2001.

(Disponível em: <<http://www.erudit.org/erudit/meta/index.html>>).

JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard. **James Joyce's *Dubliners***. New York: St. Martin's Press, 1993.

JOYCE, James (1904) *The Holy Office*, 1904.

(Disponível em: <<http://joycean.org/index.php?work=90>>).

_____. **Dublinenses**. Tradução de José Roberto O'Shea. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Dubliners**. London: Penguin Popular Classics, 1996.

_____. **Dublinenses**. Tradução de Hamilton Trevisan. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

KENNEDY, Graeme. **An Introduction to Corpus Linguistics**. Harlowe: Addison Wesley Longman Ltd, 1998.

KETTEMANN, Bernhard. **Concordancing as input enhancement in ELT**. In: **Lewandowska**. Tomaszczyk, B. & P. J. Melia, ed., p. 63-73, 1997.

KIRSCH, Gaby Friess. **Pressupostos teóricos para uma crítica de tradução literária**. In: **TradTerm** v.8. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, p.31-50, 2002.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução (*Metaphors we live by*, 1980) do Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora e Vera Maluf. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

LAKOFF, George; TURNER, Mark. **More than cool reason: A field guide to poetic metaphor**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

LAVIOSA, Sara. **Corpus-based Translation Studies: Theory, findings, Applications**. New York: Rodopi B. V., 2002.

LEGOUIS, Emile; CAZAMIAN, Louis. **A History of English Literature**. London: J. M. Dent & Sons, Ltd, 1934.

LEHER, A. **Semantic field and lexical structure**. New York: North-Holland Publishing Co., Inc., 1974.

- LEVIN, Harry. **James Joyce: A critical introduction**. Norfolk, Conn.: New Direction Books, 1941.
- MacCABE, Colin (Ed.). **James Joyce: New Perspectives**. Brighton: Harvester Press, 1982.
- MAGALANER, Marvin; KAIN, Richard M. **Joyce: The man, the work, the reputation**. New York: New York University Press, 1956.
- MAGALHÃES, Célia. **Pesquisas Textuais/Discursivas em Tradução: O Uso de Corpora**. In: **Metodologias de Pesquisa em Tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.
- MANSFIELD, Katherine. **Je ne parle pas Français e outros contos**. Tradução de Julieta Cupertino. Apresentação de Marta Rosas. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1994.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estética**. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda, 2000.
- MAY, C.E. (Ed.). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.
- MILTON, John. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- MUECKE, D. C. **Irony**. Fakenham, Norfolk: Methuen & Co. Ltd., 1970.
- MUTRAN, Munira; TAPIA, Marcelo (Org.). **Joyce no Brasil**. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1997.
- NEWMARK, Peter. **A textbook of translation**. New York: Prentice Hall, 1988.
- NORD, Christiane. **Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse**. Heidelberg: Groos, 1988.
- Oxford Advanced Learners Dictionary**. 7 ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. 3 ed. Rio de Janeiro: Presença, 1989.
- POWER, Mary; SCHNEIDER, Ulrich (Ed.). **New perspectives on Dubliners**. Amsterdam, Atlanta: Rodopi B. V., 1997.
- PYM, Anthony. **Historical development**. In: **The Oxford Guide to Literature in English Translation**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- REISS, Katarina. **Translation criticism: The potentials & limitations**. Manchester: St Jerome Publishing, 2000.
- RODRÍGUEZ, Beatriz Rodríguez. **Towards a methodology for assessing literary translation**. In: **Tradução e Comunicação**. Unibero, nº 13, São Paulo, p.35-54, 2004.

SAN JUAN, Jr., Epifanio. **James Joyce and the craft of fiction**. Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1972.

SNELL-HORNBY, Mary. **Translation Studies: An integrated approach**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1995 (edição revisada).

_____. **Translation und Text: Ausgewählte Vorträge**. Viena: WUV-Universitätsverlag, 1996.

STRONG, L. A. G. **The sacred river: An approach to James Joyce**. London: Methuen & Co. Ltd., 1949.

STUBBS, Michael. **Words and phrases: Corpus studies of lexical semantics**. London: Blackwell Publishers, 2001.

TINDALL, William York **A reader's guide to James Joyce**. Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 1995.

TOGNINI-BONELLI, Elena. **Corpus Linguistics at work**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin, 2001.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies – and Beyond**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin, 1995.

TYMOCZKO, Maria. **Computerized corpora and the future of translation studies**. In: **META**, XLII, 4, p. 652-659, 1998 (Disponível em: <www.erudit.org/erudit/meta/index.html>).

VENUTI, Lawrence. **The scandals of translation**. London & New York: Routledge, 1998.

VERMEER, Hans. **Aufsätze zur Translationstheorie**. Heidelberg: Selbstverlag, 1983.

VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra literária**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1991.

WILDE, Oscar. **Collins Complete Works of Oscar Wilde: Centenary Edition**. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1999.

ZYNGIER, Sônia. **Macbeth through computer: Literary evaluation and pedagogical implications**. In: Van PEER, W. **The Quality of Literature**. Amsterdam: John Benjamin, [2006?] (no prelo).

➤ **Sites Eletrônicos:**

- Textos de **DUBLINERS**: Disponíveis em: <<http://gutenberg.net/dirs/etext01/dblnr11.txt>> (Acesso em 02/09/04)

- Textos de D. H. Lawrence: : Disponíveis em: <<http://www.gutenberg.net.au/ebooks03>> (download em 31/03/04)
- Textos de K. Mansfield: : Disponíveis em: <<http://www.gutenberg.net/etext/1429>> (acesso em 31/03/04) e <<http://www.digital.library.upenn.edu/women/mansfield.html>> (acesso em 26/04/04)
- Textos de V. Woolf: Disponíveis em: <<http://www.gutenberg.net.au/ebooks02>> (download em 31/03/04)
- Site sobre figuras da linguagem: Disponível em: <<http://geocities.yahoo.com.br/mitologica2000/figuras.htm>>
- Site de figuras: <<http://geocities.yahoo.com.br//mitologica2000/figuras.htm>>
- Programa WordSmith Tools: Disponível em: <www.lexically.net> (SCOTT, Mike. Oxford: Oxford University Press, 1996)

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.