

## JOYCE E A TIPOGRAFIA

Vitor Alevato do Amaral  
Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** Estas reflexões sobre a relação da obra do irlandês James Joyce (1882-1941) com a tipografia, no contexto de uma publicação sobre poesia visual, têm por objetivo ressaltar o trabalho de Joyce como escritor preocupado com a dimensão visual de seus textos e também pôr em questão o adjetivo “romancista” como atributo principal do escritor que transitou entre diferentes gêneros e formas. Os exemplos apresentados são dos poemas de ocasião, “Um retrato do artista” (1904), *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939).

**Palavras-chave:** James Joyce; Tipografia; Poesia.

**Abstract:** The present reflection on the relation between the work by the Irish James Joyce (1882-1941) and typography, in the context of a publication about visual poetry, aims at emphasizing the concern of Joyce’s work to the visual dimension of his texts as well as questioning the adjective “novelist” as the main attribute for a writer who created in different genres and forms. The examples presented are from the occasional poems, “A Portrait of the Artist” (1904), *Ulysses* (1922) and *Finnegans Wake* (1939).

**Key-words:** James Joyce; Typography; Poetry.

A relação de James Joyce com a tipografia lhe permitiu criar uma verdadeira poesia visual. A mancha deixada pelos caracteres e a presença de desenhos e siglas nas páginas demonstram o cuidado do escritor com a dimensão visual da sua obra.

Joyce não era amante da pintura contemporânea. Ele passou pela Paris dos anos vinte e trinta sem dar atenção ao que Picasso e tantos outros andavam fazendo. O amigo de Joyce Arthur Power nos fez saber que “sua atitude não era diferente da de outros homens de letras que viam a pintura como uma arte inferior. A música o interessava, mas não as artes plásticas” e que “em geral ele não estava muito interessado na arte moderna que causava sensação em Paris. Picasso, Matisse, Braque, eram nomes aos quais ele nunca parecia dar atenção” (POWER, 1999, p. 118; minha trad.).

Era o movimento no tempo que lhe interessava: o teatro, a literatura, a música e o cinema. A ocupação do espaço da página provoca movimento, a visualidade evoca a dança nas páginas de Joyce, os elementos do texto se movem em diferentes direções.

Mas a separação entre as artes do tempo e do espaço não lhe bastaria. O movimento para Joyce logo não poderia existir a não ser na conjunção do audível e do visível, pois a “modalidade do visível” pode ser enfrentada, mas não suprimida, sendo ela “inelutável”, como pensou Stephen Dedalus em “Proteus”, terceiro episódio de *Ulisses*.

Se em fins de 1902, Dedalus, *alter ego* de Joyce em *Um retrato do artista quando jovem* (1916), ainda pensava que “uma imagem estética nos é apresentada ou no espaço ou no tempo. O que é audível é apresentado no tempo, o que é visível é apresentado no espaço” (JOYCE, 2016, p. 259-260), numa leitura mais simples do *Laocoonte* (1776) de Lessing, o Joyce/ Stephen de *Ulisses*, mais experiente, concluirá que a separação não atende às necessidades do exame mais profundo das formas de arte. Dedalus determinou a si mesmo: “feche os olhos e veja”; então “fechou os olhos para ouvir suas botas triturarem estralantes conchas e algas” enquanto caminhava pela faixa de areia da praia de Sandymount, no tempo e no espaço: “um espaço de tempo muito curto através tempos de espaço muito curtos” (JOYCE, 2022a, p. 59).

Joyce pensava cuidadosamente em como o texto apareceria na página e revisava o trabalho do tipógrafo, cuja habilidade Leopold Bloom soube apreciar em *Ulisses* (1922): “Faz rápido. Deve exigir alguma prática isso” (JOYCE, 2022, p. 140). O texto imaginado pelo escritor dependia da destreza e da concentração do tipógrafo. O livro, fruto de seu trabalho, o leitor poderia “folhe[ar] para frente e para trás ao seu bel prazer”, como escreveu Hugh Kenner, que ainda observou o seguinte: “Homero falou e cantou, mas não se debruçou sobre um manuscrito. [...] Joyce, porém, debruçou-se sobre um manuscrito preparado para um tipógrafo, e revisou atentamente provas de galé e também provas de páginas” (KENNER, 1974, p. 34-36; minha trad.).

No ensaio “Um retrato do artista”, de 1904, lemos:

Nosso mundo, mais uma vez, reconhece seu semelhante principalmente pelos tipos de barba e polegadas [*characters of beard and inches*] e é, geralmente, alienado daqueles seus membros que buscam por alguma arte, por algum processo mental ainda não tabulado [*untabulated*], liberar dos pedaços personalizados de matéria aquilo que é seu ritmo individualizante, a primeira ou formal relação

entre suas partes. Mas para estes, um retrato não é um documento de identificação, mas antes a curva de uma emoção (JOYCE, 1991a, p. 211; trad. minha).

Nessa passagem, Joyce empregou o artifício de estimular a latência de sentidos menos óbvios nas palavras e de empregar em sequência termos de um determinado campo semântico, artifício que o escritor levaria com força em *Finnegans Wake* (1939). Aparentemente sem maior importância, “tipos” (*characters*), “barba” (*beard*), “polegadas” (*inches*) e “tabulado” (*tabulated*) ganham outra dimensão quando lembramos que são todos termos da tipografia.

Notemos também a inegável beleza da imagem criada pela “curva de uma emoção”, que nos permite entender que o retrato do artista no romance de 1916 não é fixo, mas está em mudança, segue a emoção do artista, e que ademais surpreende por esconder algo que até então estava depois da curva. O retrato de Dedalus foi impresso aos poucos como uma curva traçada com a tinta da emoção do artista.

Na poesia de ocasião de Joyce, encontramos exemplos de como o poeta lançava mão de formas que demandariam bastante dos recursos da tipografia caso fossem impressas. Dois desses poemas apresentam trabalho visual mais acentuado.

É terrivelmente necessário  
E  
(quero dizer que eu pose etc) é útil, pergunto  
este

CALOR ! ?

Sabemos que Mercúrio saberá *quando*  
ele Kansar!  
mas como D’antes disse:  
1 Inferno é o bastante. *Basta*, disse ele, *un’ inferno*,  
*perbacco!*  
E esse pássaro —  
Bem!

Ele vai saber!  
≡≡≡ (Com pedido de desculpas ao sr. Ezra Pound)

Figura 1: poema de James Joyce, trad. Vitor Alevato do Amaral. Fonte: Joyce, 2022b, p. 217.

Para H. W.

POUR ULYSSE IX

L.B. lugubrememente anda na prensa da dor  
Mas J.J. em joycisse segue a todo vapor  
E ele caim vai cancando o abelboludo que for  
Enquanto vai jubilandante.

·f·

Lembrança do Dia da Candelária 1928  
Paris

\* Esses jotas maiúsculos representam o dançarino chutando os  
balões da impostura para o céu da enganação.

Figura 2: poema de James Joyce, trad. Vitor Alevato do Amaral. Fonte: Joyce, 2022b, p. 229.

Na figura 1, a paródia dos *Cantos* de Ezra Pound usa tem traços horizontais, emulando a conexão do poeta estadunidense com a escrita ideogramática. Os seis traços horizontais simplesmente desaparecem na tradução da poesia de Joyce feita por Jacques Aubert, trabalho referencial nos estudos joycianos (JOYCE, 2006, p. 70), e em *Poems and Shorter Writings*, de Richard Ellmann et al. (1991b, p. 133), eles foram impressos em disposição muito diferente daquela que vemos no primeiro volume das cartas de Joyce (1966, p. 228) organizadas por Stuart Gilbert e, ademais, seguida na seleta da correspondência, organizada por Ellmann (JOYCE, 1975, p. 307) e nas cartas de Pound a Joyce, a cargo de Forrest Read (p. 1970, 232). Foi esta a forma que segui em *Outra poesia* (2022).

Na figura 2, os dois jotas de cabeça para baixo e espelhados substituem o corrente J. J. com que Joyce subscreveu algumas de suas cartas. A edição dos poemas feita

por Ellmann et al. (JOYCE, 1991b, p. 136) não reproduz os jotas de todo. Na edição das cartas trocadas entre Joyce e Harriet Shaw Weaver (LIDDERDALE; NICHOLSON, 1970, p. 278), eles aparecem espelhados e de ponta-cabeça.

Em *Ulisses*, são muitos os exemplos a serem discutidos. Vou tratar de um caso do sétimo episódio, “Éolo”, que, transcorrido dentro da redação de um jornal, se apresenta visualmente como se dividido em matérias jornalísticas, como vemos na imagem da primeira página do episódio na primeira edição do romance:

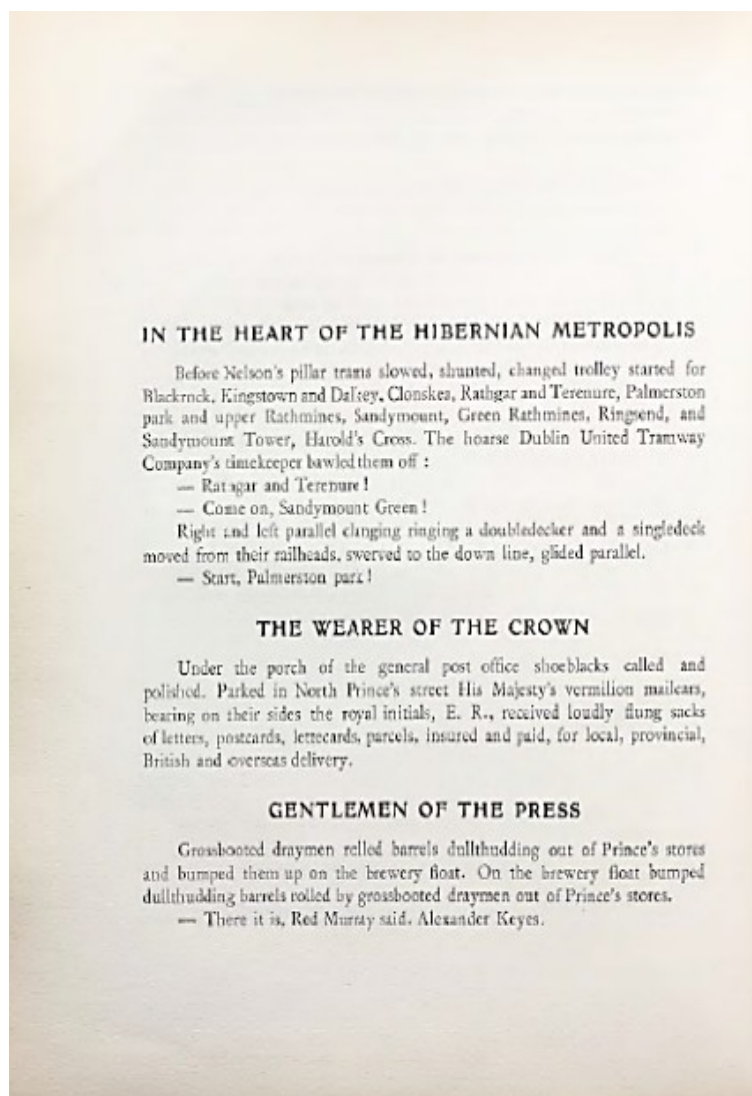


Figura 3: primeira página de “Éolo”, de *Ulysses*, de James Joyce. Fonte: Joyce, 1922, p. 112.

Leopold Bloom, antes de sair da redação do jornal, observara admirado o trabalho do tipógrafo, que dispunha os tipos de trás para a frente: “Ele se deteve em sua caminhada para observar um tipógrafo distribuindo tipos com minúcia. Lê primeiro ao contrário. Faz rápido. Deve exigir alguma prática isso. Mangid. Kcirtap.” (JOYCE, 2022a, p. 140). As letras aparecem em Joyce dispostas de trás para frente, mas não espelhadas. Se fossem impressas assim, os leitores do jornal não entenderiam o nome do falecido Patrick Dignam. Na verdade, Bloom viu os tipos distribuídos desta maneira:

mangiD. kcirtap.

Aparentemente Joyce expôs um limite da tipografia, que não dispunha de recurso material para permitir que os leitores vissem impresso no livro o que Bloom viu na redação. Ou bem podemos entender que Bloom foi “desespelhando” as letras para ser capaz de ler o nome do morto de cujo enterro ele acabava de voltar. Aliás, os pontos finais após sobrenome e nome dão a entender que a destreza do tipógrafo contrastava com a demora de Bloom em conseguir entender as palavras que os tipos iam formando. Uma leitura ou outra, está claro que Joyce não descuidou aqui do aspecto visual de seu texto.

Um detalhe curioso é que as edições de *Ulisses* em inglês trazem, na verdade, “mangiD. kcirtap.”, e não “Mangid. Kcirtap.”, como na tradução revisada do romance feita por Caetano Galindo. A edição anterior da tradução de Galindo, publicada em 2012, tinha a fora correta (JOYCE, 2012, p. 255), salvo engano perdida na preparação do texto para a revisão publicada em 2022. Parece que que Joyce continua sendo um desafio também para os “tipógrafos” de hoje.

Em *Finnegans Wake*, a aventura visual se radicaliza. Vamos ver um exemplo do segundo capítulo do segundo livro.

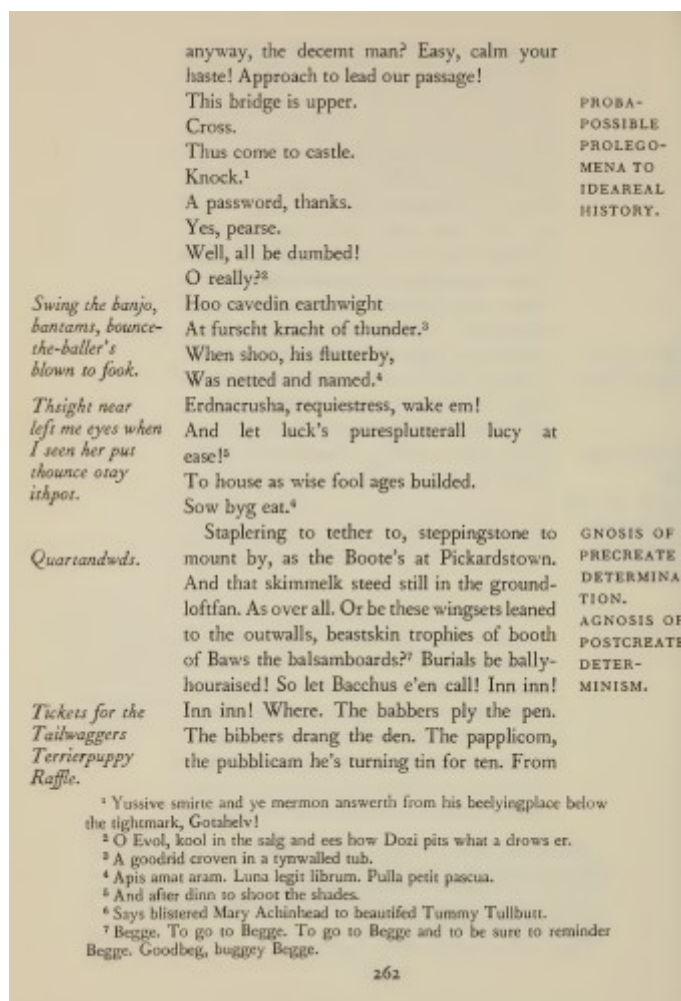


Figura 4: *Finnegans Wake*, de James Joyce. Fonte: Joyce, 1939, p. 262.

Joyce usou notas de rodapé e textos marginais, mesclando palavras em itálico e caixa alta. Ele ainda trabalhou novamente o espelhamento (ou falta dele) na segunda nota, em que lemos: “O Evol, kool in the salg and ees how Dozi pits what a drows her”, em que as palavras de “evol, kool in the salg and ees” estão, como no trecho de “Éolo”, na ordem inversa. Desfazendo a inversão, temos: “love, look in the glas[s] and see” (amor, olhe no espelho e veja). Joyce mais uma vez pede que o leitor imagine que está vendo as palavras como se em um espelho. E a tipografia, novamente, é o ofício que dota de ironia a passagem.

Para finalizar, cabe uma nota sobre o Joyce poeta. Robert Scholes, no artigo de 1965 “James Joyce, Irish Poet” (James Joyce: poeta irlandês), arriscou: “creio que possamos dizer com segurança que Joyce começou e terminou sua carreira literária

com o desejo de ser um poeta irlandês”. O crítico adotou “poeta” para se referir a Joyce como um escritor para quem “o conceito de ‘poeta irlandês’ sem dúvida evoluiu consideravelmente, começando na noção de alguém que nasceu na Irlanda e escrevia versos elegantes, mas culminando na ideia de fazer o universo caber entre as quatro paredes de um *pub* dublinense”. Para Scholes, “o gênio peculiar de Joyce” só tinha guarida em uma noção expandida de “poeta irlandês” (SCHOLES, 1965, p. 256; minha trad.).

Fazendo a ponte para o contexto brasileiro, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, notadamente tradutores de poesia, dedicaram bastante tempo à tradução de trechos de *Finnegans Wake* para o *Panorama*, que brotou no *Jornal do Brasil* em 1957 e floresceu de edição em edição até a quarta, de 2001. Talvez os poetas-tradutores brasileiros concordassem com Scholes.

Espero tenha ficado desta reflexão sobre os aspectos visuais dos textos de Joyce a certeza da impossibilidade de se classificar grande parte da sua obra e a necessidade de se repensar a denominação de romancista como principal predicado de seu nome.



## Referências bibliográficas

- JOYCE, James. *Letters*. Org. Stuart Gilbert. Nova York: The Viking Press, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Selected Letters of James Joyce*. Org. Richard Ellmann. Nova York: The Viking Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. "A Portrait of the Artist". In: JOYCE, James. *Poems and Shorter Writings*. Org. Richard Ellmann et al. Londres: Faber and Faber, 1991a, p. 211-218.
- \_\_\_\_\_. *Poems and Shorter Writings*. Org. Richard Ellmann et al. Londres: Faber and Faber, 1991b.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres*. Vol. 1. Org. Jaques Aubert. Trad. Aubert et al. Lonrai: Gallimard, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses*. Paris: Shakespeare and Company, 1922. Domínio público. Disponível online.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022a.
- \_\_\_\_\_. *Outra poesia*. Trad. Vitor Alevato do Amaral. São Paulo: Syrinx, 2022b.
- \_\_\_\_\_. *Finnegans Wake*. Nova York: The Viking Press, 1939. Domínio público. Disponível online.
- KENNER, Hugh. *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce and Beckett*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- LIDDERDALE, Jane; NICHOLSON, Mary (org.). *Dear Miss Weaver*. Londres: Faber and Faber, 1970.
- POWER, Arthur. *Conversations with James Joyce*. Dublin: The Lilliput Press, 1999.
- SCHOLES, Robert. "James Joyce, Irish Poet". *James Joyce Quarterly*, 1965, vol. 2, n. 4, p. 255- 270.
- READ, Forrest (org.). *Pound/ Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce*. Nova York: New Directions, 1970.