



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD

**AS QUATRO TRADUÇÕES DE *MRS. DALLOWAY* DE
VIRGINIA WOOLF PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL:
ASPECTOS ESTILÍSTICOS**

FRANCIELE GRAEBIN

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**BRASÍLIA/DF
JULHO/2016**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO -
POSTRAD**

**AS QUATRO TRADUÇÕES DE MRS. DALLOWAY DE VIRGINIA WOOLF PARA O
PORTUGUÊS DO BRASIL: ASPECTOS ESTILÍSTICOS**

FRANCIELE GRAEBIN

Orientadora: Prof.^a Dra. VÁLMI HATJE-FAGGION

**BRASÍLIA/DF
JULHO/2016**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

AS QUATRO TRADUÇÕES DE *MRS. DALLOWAY* DE VIRGINIA WOOLF PARA O
PORTUGUÊS DO BRASIL: ASPECTOS ESTILÍSTICOS

FRANCIELE GRAEBIN

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS
REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO.

APROVADA POR:

Prof.^a Dra. Válmi Hatje-Faggion

Prof.^o Dr. Pawel Jerzy Hejmanowski

Prof.^a Dra. Soraya Ferreira Alves

Prof. Dr. Henryk Sievierski

BRASÍLIA/DF, 07 DE JULHO DE 2016.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

GRAEBIN, FRANCIELE. **AS QUATRO TRADUÇÕES DE *MRS. DALLOWAY* DE VIRGINIA WOOLF PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL: ASPECTOS ESTILÍSTICOS**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2016, 150 f. Dissertação de mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

Graebin, Franciele.

As quatro traduções de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf para o português do Brasil: aspectos estilísticos / Franciele Graebin – Brasília, 2016.

150 f.

Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora : Válmí Hatje-Faggion

1. Estudos da Tradução. 2. Retradução. 3. Tradução literária. 4. Aspectos estilísticos. I. Universidade de Brasília. II. As quatro traduções de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf para o português do Brasil: aspectos estilísticos.

*Dedico este trabalho a minha mãe, Irene,
Mestre do amor, da felicidade, da vida.
Com ela, não existe caminho intransponível,
dificuldade invencível ou luta desacreditada.
Ela é força, coragem, paixão e, sobretudo,
amor incondicional.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Lei Mística de causa e efeito, o NAM-MYOHO-RENGE-KYO, que despertou em mim o potencial, a força de vontade e a garra para realizar esta tarefa.

Aos meus filhos, Clarissa e Augusto, pela compreensão pelas tantas horas de ausência, pelo carinho, pelo afeto, por todo o amor a mim doado, renovando minhas forças.

A minha irmã, Deane Graebin, pelo apoio incondicional desde o início, quando entrar neste mestrado não passava de um sonho distante, e pelas inúmeras vezes em que sua ajuda foi fundamental para que eu o realizasse.

Ao meu pai, Nelson Graebin (in memorian), cuja paixão pelos livros e pelos estudos despertou em mim a vontade e a alegria em aprender sempre mais e cujo exemplo de pessoa íntegra e valorosa me faz rever dia-a-dia minhas atitudes.

Agradeço sinceramente a minha orientadora Válmi Hatje-Faggion por toda a dedicação, amizade, apoio e boa vontade em superar as dificuldades e auxiliar no que fosse necessário.

Aos professores do POSTRAD da Universidade de Brasília, especialmente a Soraya Ferreira Alves, Germana Henriques Pereira, Júlio César Monteiro, Eclair Antônio Almeida Filho, Mark David Ridd e Emilie Audigier, pelas excelentes aulas e o apoio demonstrado em diferentes etapas do mestrado.

Aos colegas da UnB que me receberam tão bem e cujo apoio também foi fundamental, especialmente a Agnes Jahn, Gabriela Cristina Netto, Rodrigo D'Avila, Jakeline Pereira Nunes, Lorena Timo, Guilherme Borges, Rony Cardoso, Clarissa Marini, Débora Souza e Leonardo Freitas.

Aos tradutores Claudio Alves Marcondes, Tomaz Tadeu pelas entrevistas concedidas e à tradutora Denise Bottmann pelo extenso conteúdo disponibilizado na internet.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida que possibilitou a realização deste trabalho.

Enfim, a todos que de alguma forma contribuíram para que esta dissertação fosse concretizada, os meus sinceros agradecimentos!

RESUMO

Em 2012, as obras de Virgínia Woolf (1882-1941) entraram em domínio público, o que aparentemente incentivou o surgimento de novas traduções no Brasil, sendo que *Mrs. Dalloway* (1925) recebeu três novas traduções neste mesmo ano. Nesta dissertação serão analisadas quatro traduções brasileiras para o português de *Mrs. Dalloway* que serão comparadas com a obra correspondente em inglês. As traduções consideradas são as seguintes: a tradução de Mário Quintana publicada em 1946 (editora Globo, Porto Alegre), e as traduções publicadas em 2012, realizadas por Denise Bottmann (editora LP&M, Porto Alegre, 2012), Tomaz Tadeu (editora Autêntica, Belo Horizonte, 2012) e Claudio Alves Marcondes (editora Cosac Naify, São Paulo, 2013). A teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990; TOURY, 1995; BASSNETT, 1993, 2002) e o esquema de descrição de tradução literária de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) servirão de base para realizar a comparação da obra em inglês e as quatro traduções correspondentes em português. A partir da análise proposta pelo esquema, será possível observar diferenças e também semelhanças nas escolhas dos tradutores no que diz respeito aos aspectos específicos da estilística da obra *Mrs. Dalloway* de Woolf. Esses aspectos conduzem o ritmo da escrita de Woolf e são as rimas, repetições, aliterações e a pontuação. O esquema de descrição de tradução literária de Lambert e Van Gorp (1985) propõe a análise de cada tradução em quatro etapas: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. Serão consideradas entrevistas e declarações dos tradutores no processo de análise das traduções. Pôde-se perceber que as quatro traduções são diferentes quanto aos aspectos editoriais, porém não tanto em relação a tentativa dos quatro tradutores de aproximar-se da escrita poética de Woolf, o que ficou mais evidente nas traduções de Bottmann, Tadeu e Marcondes. Quintana, cuja tradução foi a primeira, tomou decisões que são menos alinhadas com o texto de partida, principalmente porque tende a modificar alguns aspectos da obra *Mrs. Dalloway*, tais como a pontuação e as repetições de palavras.

PALAVRAS-CHAVE: tradutor, retradução, aspectos estilísticos, Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*.

ABSTRACT

In 2012, the works of Virginia Woolf (1882-1941) entered the public domain, which apparently encouraged the emergence of new translations in Brazil, and *Mrs. Dalloway* received three new translations in this year. In this Master's thesis, four Brazilian translations of *Mrs. Dalloway* into Portuguese will be compared to the corresponding work in English. The translations considered will be the following ones: by Mario Quintana published in 1946 (Editora Globo, Porto Alegre), and the translations published in 2012, rendered by Denise Bottmann (L&PM, Porto Alegre, 2012), Tomaz Tadeu (Autêntica, Belo Horizonte, 2012), and Claudio Alves Marcondes (Cosac Naify, São Paulo, 2013). The Polyssystems theory (EVEN-ZOHAR, 1990; TOURY, 1995; BASSNETT, 1993, 2002) and the theoretical scheme for translation description outlined by José Lambert and Hendrik Van Gorp (1985) will be the basis to make the comparison of the work in English and its four corresponding translations in Portuguese. From the analysis proposed by that scheme, it will be possible to observe differences and also similarities in the choices of translators in respect with specific stylistic aspects of Woolf's *Mrs. Dalloway*. These aspects include rhymes, repetitions, alliterations and the deliberate use of punctuation which settle the rhythm of Woolf's writing. The scheme for translation description by Lambert and Van Gorp (1985) proposes the analysis of each translation in four levels: preliminary data, macro-level, micro-level and systemic context. Interviews and statements by translators will be considered in the translation process analysis. It was possible to observe that the four translations are different in terms of editorial features, but not so much in relation to the four translators' attempt to get closer to Virginia Woolf's poetic writing, what was more evident in the translations of Bottmann, Tadeu, and Marcondes. Quintana, whose translation was the first one, took decisions which are less aligned with the source text, mainly because he tends to modify some aspects of *Mrs. Dalloway*, such as the punctuation and the repetition of words.

KEY-WORDS: translator, retranslation, stylistic aspects, Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1. TRADUÇÃO – ASPECTOS TEÓRICOS | 6 |
| 1.1 Os Estudos da Tradução | 9 |
| 1.2 A Teoria dos Polissistemas, o sistema literário e a tradução | 11 |
| 1.2.1 A tradução e o sistema literário | 14 |
| 1.3 Normas | 16 |
| 1.4 O Esquema teórico de descrição de tradução literária | 18 |
| 1.5 Paratextos | 20 |
| 1.6 Estética da tradução | 22 |
| 1.7 Alusões | 26 |
| 1.8 O papel do tradutor | 29 |
| 2. A AUTORA VIRGINIA WOOLF E SUA OBRA | 32 |
| 2.1 Contexto social, histórico e literário de Virginia Woolf | 33 |
| 2.2 A autora Virginia Woolf e a estética de sua obra | 37 |
| 2.2.1 A autora Virginia Woolf | 39 |
| 2.2.2 A obra <i>Mrs. Dalloway</i> | 42 |
| 3. ANÁLISE DAS QUATRO TRADUÇÕES DE <i>MRS. DALLOWAY</i> PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL | 51 |
| 3.1 Os Tradutores | 51 |
| 3.1.1 Mario Quintana | 52 |
| 3.1.2 Denise Bottmann | 54 |
| 3.1.3 Tomaz Tadeu | 55 |
| 3.1.4 Claudio Alves Marcondes | 56 |
| 3.2 O esquema teórico de descrição de tradução literária | 57 |
| 3.2.1 Dados Preliminares | 58 |
| 3.2.2 Macroestrutura | 69 |
| 3.2.3 Microestrutura | 80 |
| 3.2.4 Contexto Sistêmico | 88 |
| 4. ASPECTOS ESTILÍSTICOS NA OBRA <i>MRS. DALLOWAY</i> E AS SOLUÇÕES DOS TRADUTORES | 96 |
| 4.1 Aspectos Estilísticos | 97 |

| | |
|--|-----|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 114 |
| REFERÊNCIAS | 119 |
| ANEXOS | 128 |
| ANEXO A – Questionário: Entrevista com Claudio Alves Marcondes | 128 |
| ANEXO B – Questionário: Entrevista com Tomaz Tadeu | 130 |
| ANEXO C – Capa da tradução de Mario Quintana | 133 |
| ANEXO D – Contracapa da tradução de Mario Quintana | 134 |
| ANEXO E – Capa da tradução de Denise Bottmann | 135 |
| ANEXO F - Contracapa da tradução de Denise Bottmann | 136 |
| ANEXO G – Capa da tradução de Tomaz Tadeu | 137 |
| ANEXO H – Contracapa da tradução de Tomaz Tadeu | 138 |
| ANEXO I – Capa da tradução de Claudio Alves Marcondes | 139 |
| ANEXO J – Contracapa da tradução de Claudio Alves Marcondes | 140 |

INTRODUÇÃO

As obras da escritora inglesa Virgínia Woolf (1882-1941) estão, desde 2012, em domínio público. Este fato parece ter impulsionado o surgimento de novas traduções de sua obra. Até então, o escritor gaúcho Mário Quintana, em 1946, tinha sido o único brasileiro a traduzir a história de um dia na vida de Clarissa Dalloway, a obra *Mrs. Dalloway* (1925). Ainda em 2002, havia sido lançado o filme *As horas*, baseado no romance homônimo (*As horas*, 1988) de Michael Cunningham, escritor americano que, por sua vez, fora inspirado na obra *Mrs. Dalloway*.

Dentre as três novas traduções, uma que chamou a atenção foi a de Denise Bottmann, pois a tradutora tem um blog, o naogostodeplagio.blogspot.com.br, que foi acessado quando do início desta pesquisa, ainda em setembro de 2013, sobre as traduções de *Mrs. Dalloway*. Nesse blog há um trecho de uma entrevista dada à seção *Prosa & verso* do jornal *O Globo*, em que Bottmann (2012) relaciona o surgimento de novas traduções à questão da entrada em domínio público da obra de Woolf, bem como ressalta a necessidade de renovar as traduções. Nesse mesmo artigo, Bottmann elogia ao mesmo tempo que critica a tradução de Quintana, dizendo: “há uma questão peculiar nessa tradução de Quintana. Considero-a muito boa, e até admirável sob diversos ângulos. Há nela, porém, uma leve tendência de arredondar um pouco o texto”. Bottmann (2012) exemplifica sua posição no seguinte comentário:

há lá a certa altura, falando de Septimus, quando se mudou para Londres: “... there were experiences, again experiences, such as change a face in two years from a pink innocent oval to a face lean, contracted, hostile.” Você nota nos dois blocos de adjetivos como o uso das vírgulas é quase icônico, figurativo? Em pink innocent oval, os adjetivos correm, fluem como se quisessem mostrar como era liso, sem marcas, o rosto do jovem; então vem lean, contracted, hostile (que contraste, como pisa duro!), como se as vírgulas mimetizassem as marcas da experiência. Ninguém há de crer que isso seja por acaso; é de uma grande deliberação, e esse uso da pontuação como uma espécie de encenação visual e emocional desempenha uma função muito interessante em todo o texto, que entendo que deva ser mantida na tradução.

Ampliando o escopo desta pesquisa, além das traduções de Quintana e Bottmann, foram encontradas mais duas traduções recentes, publicadas também no ano de 2012: uma tradução da editora Autêntica, tendo como tradutor Tomaz Tadeu, e outra da editora Cosac Naify, que foi traduzida por Claudio Alves Marcondes¹.

A comparação de traduções tem um importante papel nos estudos da tradução. De acordo com Allegro (2004), a literatura comparada é um campo vasto que abriga estudos de diversas naturezas. Pode-se fazer comparação entre literaturas ou entre uma literatura e outra esfera de expressão humana. Assim, com a comparação de traduções, pode-se conhecer melhor o intercâmbio cultural que acontece por meio da tradução.

Pretende-se seguir a recomendação de Allegro (2004, p. 07), que em seu artigo *Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações*, afirma: “a tradução é vista pelo comparatista sempre em conexão com seu contexto histórico, ideológico e estilístico”. Para dar conta dessa visão, o esquema teórico de descrição de tradução literária de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985), no esteio dos estudos descritivos da tradução, norteará esta pesquisa.

É importante ressaltar que as traduções, com o passar do tempo, se renovam, e são refeitas, e aí está o papel do comparatista: realçar as diferenças e semelhanças, e mostrar a importância e as contribuições que o ato de traduzir obras literárias deixa nas sociedades/culturas. Portanto, pretende-se considerar o estudo do contexto social, histórico e cultural que levou à retradução de *Mrs. Dalloway* no Brasil, comparando o texto de partida de Woolf (1925), com a tradução de Quintana (1946), do século XX e a tradução dos tradutores contemporâneos Bottmann (2012), Tadeu (2012) e Marcondes (2013). Essas três últimas traduções foram publicadas em 2012, no século XXI, perfazendo mais de seis décadas entre a primeira e a última tradução publicada.

Esta pesquisa é um estudo de caso que se situa no âmbito dos estudos descritivos da tradução (EDT), cujo objetivo é analisar as quatro traduções mencionadas acima, a partir de fatos observáveis que, de acordo com Toury (1985), são as traduções e seus elementos constitutivos, em vários níveis, não com o

¹Nesta dissertação, será utilizada a tradução de Claudio Alves Marcondes publicada em 2013, 2ª reimpressão, para fins de citação.

objetivo de se fazer juízo de valor da tradução, muito menos de fazer enunciações prescritivas. Para Susan Bassnett (1994, p. 319), o estudo de caso possibilita que se rastreie um texto desde seu contexto de partida até o contexto de chegada, e os diversos processos envolvidos nesta transferência. Dentro dos estudos da tradução, um estudo de caso não é somente descritivo ou avaliativo, mas uma investigação das condições do processo de tradução, tanto as condições implícitas quanto as explícitas.

A obra *Mrs. Dalloway* de Woolf é considerada a primeira em que a autora encontrou o próprio estilo, após experimentações realizadas com os contos de *Monday or Tuesday* (1921), e com o romance *Jacob's room* (1922). É uma obra importante, sobretudo, por sua riqueza estética. Segundo Wolfreys (2012), estética é uma palavra derivada do grego *aistetikos*, que significa perceptível aos sentidos. Na literatura, a abordagem estética preocupa-se primariamente com a forma e a beleza das obras. Assim sendo, a abordagem estética da obra *Mrs. Dalloway* aponta para o ritmo como fator que será analisado nas traduções brasileiras. Como a obra também é repleta de alusões culturais, estas também serão levadas em conta na análise das traduções.

Para descrever os diversos aspectos textuais e extratextuais das traduções, será utilizado o esquema teórico de descrição de traduções de textos literários elaborado por Lambert e Van Gorp (1985). Com tal esquema será possível analisar os aspectos gerais e específicos das traduções em estudo, desde aspectos físicos como a capa, divisão de capítulos, características gramaticais, literárias, até o contexto sistêmico em que a obra está inserida nas diferentes épocas em que surgiu e foi recebida no Brasil.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos: O Capítulo 1, *Tradução – aspectos teóricos*, trata da fundamentação teórica que servirá como base para esta pesquisa. Serão levados em conta conceitos importantes para a pesquisa na área dos Estudos da Tradução, desde James Holmes que, em 1972, em seu artigo intitulado “O nome e a natureza dos estudos da tradução”, assim denominou e começou a delinear essa nova disciplina, passando por outros teóricos que contribuíram para que ela fosse estabelecida, avançando e se desapegando das antigas teorias que a limitavam. Estudos de outros teóricos como Leppihalme (1997), Munday (2001), Arrojo (2005), Lefevere (1992), Campos (2006), Berman

(2013) e Britto (2010) darão conta dos aspectos culturais e estilísticos das traduções, tão importantes na escrita de *Mrs. Dalloway* de Woolf, e que serão levados em conta na análise.

No Capítulo 2, será apresentada a autora Virginia Woolf e sua obra. Será abordada a complexa biografia dessa escritora, o seu contexto histórico, e principalmente a estética de sua obra, com as peculiaridades de escritora experimentalista. A obra *Mrs. Dalloway* (1925), será tratada a partir de sua recepção na Inglaterra, na época em que foi escrita (1925), além das características que a fizeram ser considerada como obra Modernista/Impressionista, suas particularidades e sua chegada ao Brasil em 1946, pela tradução.

No Capítulo 3, serão analisadas as quatro traduções brasileiras de *Mrs. Dalloway* – de Mário Quintana (1946), Denise Bottmann (2012-A), Tomaz Tadeu (2012-B) e Claudio Alves Marcondes (2012/2013) e seu correspondente em inglês, utilizando o esquema teórico de descrição de traduções de Lambert e Van Gorp, que possibilita a abordagem de diversos aspectos da tradução por meio de quatro etapas. Estas etapas (dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico), conduzirão a busca pelas características mais relevantes dessas traduções em comparação com a obra em inglês de Woolf e darão uma visão panorâmica das obras publicadas em português no Brasil, para apresentar uma noção da trajetória dos tradutores nas diferentes épocas em que trouxeram *Mrs. Dalloway* ao público leitor do Brasil, e a análise das traduções. Serão considerados também os depoimentos e as entrevistas dos tradutores obtidos em diferentes meios (jornal, blog e e-mail).

No Capítulo 4, serão apresentadas as comparações das quatro traduções de *Mrs. Dalloway*, tomando como base as características estilísticas tais como o ritmo da prosa que é ditado pelo uso de pontuação, rimas e aliterações.

Tanto no Capítulo 3, quanto no Capítulo 4, serão citados exemplos retirados do texto de partida – a obra *Mrs. Dalloway* – e seus equivalentes nas quatro traduções abordadas. Esses exemplos servirão para ilustrar as ocorrências dos aspectos analisados na obra. Desta forma, as traduções serão comparadas com o texto de partida e entre si.

Para fins de comparação, nesta dissertação, será utilizada a edição integral da obra em inglês britânico da editora Penguin (1996), que tem doze seções,

diferentemente das edições norte-americanas, que têm apenas oito. Esta estruturação da obra foi apontada em nota pelo tradutor Tomaz Tadeu (2012), na tradução de *Mrs. Dalloway* publicada pela editora Autêntica. Em uma pesquisa no site da editora e, mesmo em sites de busca da internet, não foram encontradas justificativas para essa alteração na quantidade de seções da publicação norte-americana, apenas, conforme a nota de Tadeu (2012), que essa ocorrência se deu desde a primeira edição publicada nos Estados Unidos, a da Random House, de 1928.

1. TRADUÇÃO – ASPECTOS TEÓRICOS

De modo geral, pode-se dizer que tradução é o resultado do cruzamento de fronteiras. Um texto, uma obra literária, quando atravessa fronteiras, por meio da tradução, carrega consigo uma existência dupla: a do texto de partida e a do texto de chegada. Para Walter Benjamin (2010, p. 207), em “A tarefa do tradutor”, a função da tradução “consiste em encontrar, na língua para a qual se traduz, a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado”.

A tradução, através dos tempos, tem sido vista, observada e analisada sob diversos pontos de vista, sendo-lhe relegada mais ou menos importância, confiança ou dúvida, traição ou “fidelidade”. John Milton (1998, p. 2) mostra, por meio de uma sequência de metáforas, que “o *status* do tradutor varia muito”, sendo visto na história da tradução como um servo que desempenha um papel inferior ao do escritor, ou como um ser que desempenha um importante papel social, “proporcionando o acesso a trabalhos estrangeiros” (MILTON, 1998, p. 2). Susan Bassnett (2002, p.13), também apresenta posição referente ao status do tradutor. Ela salienta que

a tradução tem sido percebida como uma atividade secundária, como um processo ‘mecânico’ em vez de ‘criativo’, dentro da competência de qualquer um com uma formação básica em uma outra língua que não a sua própria; em resumo, como uma ocupação de baixo status.

De acordo com Milton (1998, p.3), Virginia Woolf, ao ler obras russas e gregas traduzidas para o inglês “pensava estar usando óculos errados”. É compreensível que pensasse assim, afinal, Woolf foi uma das maiores representantes do impressionismo inglês: dava imensa importância às palavras, à escolha ideal de cada uma delas, de seu arranjo entre as estruturas. Ela dava ritmo e entonação: era como se tudo pudesse ser transcrito – sentimentos, imagens, sons – e percebido no “simples” ato de ler.

Na coletânea de ensaios *O leitor comum* (1925), há um ensaio de Woolf, *O ponto de vista russo*, em que ela fala dos russos e do entendimento que os ingleses, tão afeiçoados aos americanos e aos franceses, dizem ter. Woolf considera que,

para entender a literatura russa, bem como para entender Shakespeare, os leitores deveriam conhecer o contexto, o local, e os diversos aspectos que, fazendo parte da vida do autor, permeiam tal obra literária. Woolf (1984, p. 174) afirma, a respeito da tradução:

Quando você tiver trocado cada palavra de uma frase do russo para o inglês, tendo assim alterado um pouco o sentido, o som, o peso e o acento das palavras, uma em relação à outra completamente, nada se mantém, exceto uma versão crua e grosseira do sentido.²

Woolf (1984, p. 174) ainda comenta sobre a estranheza que causa tamanha simplicidade na escrita de renomados autores russos: “Tal configuração descreve a simplicidade, a humanidade, saqueada de todo esforço para esconder e disfarçar seus instintos, que a literatura russa, seja devido à tradução ou a alguma causa mais profunda, nos causa”³.

Conforme o exposto, e, pensando a tradução sob a luz de teóricos dos estudos da tradução, tais como Lefevere (1992), Meschonnic (2010), Campos (2006) e Berman (2013), pode-se ter um conceito diferente, uma solução ao problema apontado por Woolf. Assim, os “óculos” de que ela fala, possivelmente, não sejam errados, mas estejam apenas mostrando o mesmo texto sob um outro prisma, como as diferentes visões que se tem de uma mesma pintura ou de uma escultura. Esses teóricos nos dizem que a arte é traduzível. Para Antoine Berman (2013, p. 33), por exemplo, “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*”. Este modo de pensar a tradução, de algum modo satisfaz a visão de que uma prosa poética consegue carregar na sua tradução as características que assim a definem, e o desvelo empregado na criação de um texto de partida renasce com o mesmo cuidado em uma esmerada tradução.

² “When you have changed every word in a sentence from Russian to English, have thereby altered the sense a little, the sound, weight, and accent of the words in relation to each other completely, nothing remains except a crude and coarsened version of the sense”. (WOOLF, 1984, p. 174) Todas as traduções de textos em língua estrangeira nesta dissertação são de minha autoria.

³ “Such figure as that describes the simplicity, the humanity, startled out of all effort to hide and disguise its instincts, which Russian literature, whether it is due to translation or to some more profound cause, makes upon us” (WOOLF, 1984, p. 174).

A tradução da letra de que Berman (2013) fala, trata de traduzir a obra levando em conta os aspectos estilísticos (ritmo, comprimento, rimas, aliterações...) ao mesmo tempo em que se considera o sentido. Da mesma forma, Lambert e Van Gorp (1985) propõem a análise das traduções resguardando a “seleção de palavras, padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima, ...).”⁴ É um esforço duplo do tradutor que pode trazer ao leitor uma vivência mais próxima do texto de partida e da língua de partida.

A tradução de uma obra, enquanto letra, tende a levar o leitor ao estrangeiro, sem facilitar-lhe a vida com explicações e as palavras ou estruturas mais usuais na língua de chegada. A partir daí, pode-se pensar a tradução em termos de *estrangeirização* e *domesticação*, dicotomia proposta por Lawrence Venuti (1986) a partir de sua leitura do ensaio “Sobre os diferentes métodos de traduzir”, de Friedrich Schleiermacher (2010), em que a estrangeirização seria uma aproximação do texto de partida, conservando suas características inerentes à língua e à cultura de partida; e, a domesticação, uma tradução com mais características da língua e da cultura de chegada. Entretanto, tudo isso faz parte de um projeto de tradução que cada tradutor segue, conscientemente ou não.

Uma das discussões dos teóricos da tradução é sobre um modo eficiente de realizar uma análise de traduções que possa abarcar os pontos considerados relevantes e abordar as diferenças ou semelhanças entre as traduções e o seu porquê. Lambert e Van Gorp (1985) afirmam que não há como comparar traduções apenas por justaposição. É necessário examinar por categorias que irão mostrar as ligações entre o texto de partida e o texto de chegada, sendo “sempre uma comparação de categorias selecionadas pelo estudioso, em um construto que é puramente hipotético”⁵ (LAMBERT e VAN GORP, 1985, p. 48).

Portanto, serão apresentados a seguir os aspectos teóricos que servirão de base para a análise das quatro traduções para o português do Brasil de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Estes aspectos estão atrelados aos estudos descritivos da tradução e à teoria dos polissistemas.

⁴ “selection of words; dominant grammatical patterns and formal literary structures (metre, rhyme, ...)” (LAMBERT e VAN GORP, 1985, p. 52).

⁵ “It is always a comparison of categories selected by the scholar, in a construct which is purely hypothetical” (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 48).

1.1 Os Estudos da Tradução

Em 1972, James Holmes (2000) publica “*O nome e a natureza dos estudos da tradução*” que é considerado o texto fundador dos Estudos da Tradução. A partir deste escrito e utilizando essa denominação, os pesquisadores da área da tradução passaram a ter uma disciplina com uma abordagem própria, distanciando-se das anteriores, que se dividiam entre pesquisas que privilegiavam interesses literários, contrapondo-se a interesses mais linguísticos, “científicos”, um conflito que limitava a pesquisa “para mostrar que suas metodologias tinham a maior vantagem, vendo o trabalho e as realizações do outro com ceticismo” (GENTZLER, 2009, p. 107).

Holmes (2000, p. 172) aponta a necessidade de denominar e delimitar esta disciplina que estava a tomar forma, pois os paradigmas e modelos trazidos por pesquisadores de áreas adjacentes, tais como a linguística e os estudos literários, ao tratar de assuntos relacionados à tradução, não davam conta de produzir resultados satisfatórios. Desse modo, os pesquisadores viram que era preciso pensar em novos métodos para abordar o problema, precisavam de uma disciplina própria. Dentre os nomes possíveis apresentados por Holmes, o termo “estudos da tradução” foi considerado por ele o mais apropriado por ser uma disciplina mais próxima das humanidades e das artes (estudos literários, estudos da população/sociedade, estudos da comunicação) do que das ciências (matemática, física, biologia, sociologia, história e filosofia), resguardando porém, seu caráter científico e metodológico.

Para Holmes (2000, p. 175) a adoção do nome “estudos da tradução” como o termo padrão para a disciplina “removeria uma grande quantidade de confusão e desentendimento”⁶. Além disso, ele considera que um problema ainda maior do que a falta de um nome, seria a falta de um consenso quanto à estrutura e o escopo da disciplina. Uma das definições que Holmes (2000, p. 176) considerou foi a de Werner Koller que diz: “Os estudos da tradução devem ser entendidos como uma

⁶ “would remove a fair amount of confusion and misunderstanding” (HOLMES, 2000, p. 175).

designação coletiva e inclusiva para todas as atividades de pesquisa que tomam os fenômenos de traduzir e tradução como sua base ou foco”⁷.

Ainda de acordo com Holmes (2000, p. 176), os “estudos da tradução” refere-se a uma disciplina empírica e possui dois objetivos principais: “(1) descrever os fenômenos de traduzir e tradução/traduições conforme eles se manifestam no mundo de nossa experiência, e (2) estabelecer princípios gerais por meios dos quais estes fenômenos possam ser explicados e previstos”.⁸

Para Holmes (2000), os estudos da tradução podem ser separados em três ramos: os estudos descritivos (EDT), estudos teóricos ou teoria da tradução e estudos aplicados, cada um com suas subdivisões. Aos estudos descritivos da tradução – *descriptive translation studies (DTS)* – concernem o fenômeno empírico sob estudo e podem ser distintos conforme o seu foco: orientado pelo produto – a descrição de traduções individuais ou a comparação de traduções de um mesmo texto em uma ou várias línguas, traduções que podem ser sincrônicas ou diacrônicas; pela função – estudo do contexto em que as traduções chegaram a algum local em determinada época e as influências que exercem; ou pelo processo – uma investigação dos processos que conduziram uma tradução, dos processos mentais do tradutor.

Os três ramos apontados por Holmes (2000) relacionam-se entre si: os estudos teóricos precisam dos dados dos estudos descritivos e aplicados, e não é possível a nenhum destes últimos iniciar sem “pelo menos uma hipótese teórica como seu ponto de partida”⁹ (HOLMES, 2000, p. 183).

Gideon Toury (1985, p. 17), em seu artigo *A rationale for descriptive translation studies* aprofunda a discussão sobre os estudos descritivos da tradução, destacando a importância da disciplina *estudos da tradução* testar suas próprias hipóteses, desenvolvendo um ramo descritivo. Para Toury, se faz necessário “um

⁷ “Translation studies is to be understood as a collective and inclusive designation for all research activities taking the phenomena of translating and translation as their basis of focus” (HOLMES, 2000, p. 176).

⁸ “(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted” (HOLMES, 2000, p. 176).

⁹ “at least an intuitive theoretical hypothesis as one’s starting point” (HOLMES, 2000, p. 183).

ramo científico *sistemático*, visto como um componente inerente de uma disciplina completa dos *estudos da tradução*, com base em suposições claras e ancorada em metodologia e técnicas de pesquisa tão explícitas quanto possível”¹⁰.

As traduções não estão na posição de afetar o texto de partida, ou a cultura de partida, no entanto, as traduções podem influenciar a cultura e a língua de chegada, ao ocupar papéis primários ou secundários. Assim, para Toury (1985), toda pesquisa sobre tradução deveria levar em conta que as traduções são fatos unicamente do sistema de chegada. Os estudos da tradução consideram a teoria dos polissistemas, abordada pela primeira vez por Itamar Even-Zohar nos anos 1970 e adotada por Toury, que por sua vez, definiu normas que influenciam nas decisões tradutórias. Tanto a teoria dos polissistemas quanto as normas serão abordadas a seguir.

1.2A Teoria dos Polissistemas, o sistema literário e a tradução

Itamar Even-Zohar (1990), desenvolveu a teoria dos polissistemas nos anos 1970, apoiando-se nas ideias dos formalistas russos e estruturalistas tchecos que afirmavam que um sistema literário não poderia ser estudado sem ser visto em relação aos outros sistemas do qual faz parte (social, cultural e histórico). Even-Zohar apresentou o termo “polissistemas” para abarcar todos os sistemas literários, tanto formas “altas” ou “canônicas” como formas “baixas” ou não canônicas em uma certa cultura (GENTZLER, 2009, p. 139).

Para entender a teoria dos polissistemas, é preciso compreender que a noção de sistemas, substituiu a noção de conglomerados de elementos dispersos, na maior parte das ciências humanas. Essa noção de sistemas possibilita uma compreensão e estudo mais adequados para abordar fenômenos semióticos, ou seja, padrões de comunicação humana – cultura, língua, literatura e sociedade (EVEN-ZOHAR, 1990,

¹⁰ “a *systematic* scientific branch, seen as an inherent component of an overall discipline of *translation studies*, based on clear assumptions and armed with a methodology and research techniques made as explicit as possible”. (TOURY, 1985, p. 17).

p. 9). Desta forma, podem-se analisar dados por meio de uma abordagem funcional, com base na relação entre esses sistemas.

Para Even-Zohar (1990, p. 10), essa abordagem funcional divide-se em dois programas distintos, “incompatíveis”, aos quais ele se referiu como “a teoria dos sistemas estáticos” e “a teoria dos sistemas dinâmicos”. Ele salienta que a teoria dos sistemas estáticos foi equivocadamente considerada a única abordagem “funcional” ou “estrutural”, e tem como referência os ensinamentos de Saussure. A abordagem funcional ou estrutural sugerida por Even-Zohar (1990), que tem como raiz os estudos dos formalistas russos e estruturalistas tchecos, considera que os sistemas são dinâmicos. Tal afirmação implica que pode haver, a qualquer momento, mais do que um conjunto diacrônico operando no eixo sincrônico. Além disso, o sistema pode ser considerado uma estrutura heterogênea, aberta. Raramente, um sistema seria um

uni-sistema, mas é, necessariamente, um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que interagem uns com os outros e parcialmente se sobrepõem, usando ao mesmo tempo opções diferentes, ainda funcionando como um todo, cujos membros são interdependentes. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11)¹¹

Assim, dentro do domínio da literatura, a teoria dos polissistemas é designada para lidar com casos em que há dois ou mais sistemas literários em uma comunidade. Esses sistemas não podem ser estudados separadamente, mas sim, em relação uns com os outros. Para Even-Zohar (1990, p. 13), esta integração “se torna uma pré-condição, um *sine qua non*, para um entendimento adequado de qualquer campo semiótico”¹². Ao exemplificar, Even-Zohar (1990, p. 13) destaca que “a literatura traduzida não seria desconectada da literatura original”¹³. Deve-se ressaltar também, que a teoria dos polissistemas não se utiliza de julgamentos de

¹¹ “uni-system but is, necessarily a polysystem, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11).

¹² ‘becomes a precondition, a sine qua non, for an adequate understanding of any semiotic field’ (EVEN-ZOHAR, 1990, p.13)

¹³ “translated literature would not be disconnected from original literature” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.13)

valor para a seleção *a priori* dos objetos de estudo, especialmente para o caso de estudos literários, em que ainda se confunde pesquisa e crítica. Conforme Even-Zohar (1990, p. 13),

este tipo de elitismo não pode ser compatível com a historiografia literária assim como a história geral não pode constituir as histórias de vida de generais e reis. Em outras palavras, como pesquisadores comprometidos com a descoberta de mecanismos de literatura, parece não haver meios para evitarmos reconhecer que quaisquer julgamentos de valor predominantes de qualquer período, são em si uma parte integrante destes mecanismos. Nenhum campo de estudo, seja mais ou menos rigorosamente “científico”, pode selecionar seus objetos de acordo com normas de preferência.¹⁴

Even-Zohar (1990, p. 14) ainda explicita que a heterogeneidade dos sistemas implica que há uma concorrência, ou seja, uma hierarquização dentro do polissistema. A contenda entre os vários sistemas constitui o estado sincrônico e dinâmico do sistema, e, quando um sistema se sobressai em relação ao outro, há uma mudança no eixo diacrônico. Assim, há uma movimentação “centrífuga”, em que os fenômenos centrais se direcionam à periferia, versus uma movimentação “centrípeta”, na qual os fenômenos periféricos passam a ocupar uma posição central. Contudo, em um polissistema, pode haver mais de um centro e uma periferia.

Para Even-Zohar (1990, p. 14), o estrato central tem sido visto, frequentemente, como se fosse o “(uni) -sistema” ((*uni*)-system), sendo manifestado, por exemplo, na língua padrão, na literatura canonizada, e nos padrões de comportamento das classes dominantes. Já as periferias são reconhecidas como extra-sistêmicas. Desta visão, decorrem três consequências que Even-Zohar (1990, p. 14) elucida: em primeiro lugar, a falta de consciência das tensões entre os estratos dentro de um sistema fez com que o valor de muitos itens passasse despercebido; em segundo, as mudanças eram “explicadas em termos de invenções

¹⁴ “this kind of elitism cannot be compatible with literary historiography just as general history can no longer be the life stories of kings and generals. In other words, as scholars committed to the discovery of the mechanisms of literature, there seems to be no way for us to avoid recognizing that any prevalent value judgments of any period are themselves an integral part of these mechanisms. No field of study, whether mildly or more rigorously “scientific,” can select its objects according to norms of taste” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13)

individuais de mentes imaginativas ou ‘influências’ de alguma outra fonte, normalmente em nível individual (outro escritor, uma obra específica, etc.)”¹⁵; e, em terceiro, as mudanças manifestadas não podiam ser interpretadas, já que sua natureza dependia do olho de quem estava a observá-las.

Após vários anos de pesquisa com a teoria dos polissistemas, tornou-se claro para Even-Zohar (1990, p. 15), que as relações obtidas no polissistema não são importantes somente para os procedimentos que ocorrem no polissistema, mas também para o seu repertório, ou seja, as restrições do polissistema são importantes para os processos de “seleção, manipulação, amplificação, anulação, etc.”¹⁶. Assim, não seria possível detectar a ação das restrições do polissistema considerando apenas os “produtos oficiais”, sem ver a conexão entre a posição de textos e modelos dentro do todo e as decisões feitas durante a sua produção. No caso da tradução, a única explicação possível seriam explicações locais, tais como “erros”, “desentendimentos”, ou “má imitação”.

Os estudos da tradução sempre se pautaram sobre a ideia de que as traduções ao chegarem a um certo local, (sistema literário) influenciavam a literatura desse lugar. Os estudos descritivos da tradução, pelos teóricos dos polissistemas, como Even-Zohar, Toury, Bassnett, Lambert e Lefevere, pela primeira vez propuseram o oposto: é o tradutor, com toda a influência do meio em que vive, que dá à sua tradução as características que lhe são inerentes (GENTZLER, 2009, p. 141).

1.2.1 A tradução e o sistema literário

De acordo com Jeremy Munday (2001, p. 110), existe um processo de evolução do sistema literário, em que ocorre a alternância entre formas literárias

¹⁵ “explained in terms of the individual inventions of imaginative minds or “influences” from another source, normally on the individual, often isolated level (another writer, a specific work, etc.)” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14).

¹⁶ “selection, manipulation, amplification, deletion, etc.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15).

conservadoras e inovadoras, em “um constante estado de fluxo e competição”¹⁷. Desta forma, a literatura traduzida também passa por este processo de evolução em seu próprio sistema literário.

Para Susan Bassnett (1996, p. 13), dentre as premissas mais importantes sobre a tradução abordadas pela teoria dos polissistemas, a mais importante “foi o reconhecimento do papel desempenhado pela tradução na formação do polissistema literário”¹⁸. Bassnett (1996) salienta que o papel fundamental desempenhado pela tradução foi reconhecido na história cultural e literária.

No caso de Woolf, traduzida no período Modernista no Brasil, não se pode dizer que tenha influenciado a chegada do estilo ao país. Isto porque, ao se observar cronologicamente, a explosão do movimento modernista brasileiro, ocorreu em 1922, antes de a obra *Mrs. Dalloway* ser concluída, em 1925. De acordo com um levantamento feito pela tradutora Denise Bottmann (2011), o primeiro texto de Woolf traduzido para o português no Brasil, foi o conto *Objetos sólidos* para uma antologia de contos organizada por Rubem Braga, da editora Ediouro, em 1944. Em seguida, em 1946, foi publicada a tradução de Mário Quintana de *Mrs. Dalloway* (BOTTMANN, 2011)¹⁹. Além disso, havia uma tendência a suavizar as características consideradas “não-padrão” nas traduções brasileiras realizadas nas décadas de 1930 e 1940, fato que será apresentado na análise do contexto sistêmico das traduções.

No entanto, especula-se que a obra de Virginia Woolf teria influenciado o trabalho de autores como Clarice Lispector (1920 – 1977), nascida na Ucrânia, mas que veio com pouca idade ao Brasil, naturalizada brasileira, que se consolidou como escritora brasileira. De acordo com Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (2007, p. 75),

a correspondência entre as poéticas de Clarice e Virginia aparece enfaticamente sublinhada nos últimos trabalhos publicados sobre Clarice. A face mais visível das relações ficcionais entre as duas revela-se a partir do solo comum que compartilharam. [...] Todas as duas escritoras reinventaram sozinhas a querela dos antigos e modernos. Sua atitude

¹⁷ “a constant state of flux and competition” (MUNDAY, 2001, p. 110).

¹⁸ “was the recognition of the role played by translation in shaping the literary polysystem” (BASSNETT, 1996, p. 13)

¹⁹ No Blog naogostdeplagio.blogspot.com.br, o artigo “As traduções de Virginia Woolf no Brasil” de 08 de agosto de 2011.

resultou na plena rarefação dos limites demarcáveis entre poesia e prosa. A partir de Virginia, Clarice continuará levando a prosa em direção à poesia.

1.3 Normas

Em 1978, Toury (2012), em um artigo intitulado "A natureza e o papel dos estudos da tradução"²⁰, traz o conceito de normas para os estudos da tradução. Toury (2012, p. 168) parte da noção de que as atividades tradutórias devem ser consideradas a partir de sua significância cultural. Assim, o ato de traduzir "corresponde, em primeiro lugar, a ser capaz de *desempenhar um papel social*, ou seja, preencher uma função atribuída por uma comunidade, de uma maneira que é considerada apropriada em seus próprios termos de referência"²¹.

Para Toury (2012, p. 169), as normas podem ser vistas como restrições socioculturais que influenciam no processo tradutório de várias maneiras e em graus variados. Assim, tradutores que atuam em épocas diferentes e em diferentes condições, produzirão traduções diferentes. As normas podem ser mais fortes, atuando como regras, ou mais fracas, quase que idiosincrasias.

Toury (2012, p. 171) classifica as normas em iniciais, preliminares e operacionais. As normas iniciais dizem respeito às escolhas do tradutor quanto a seguir as normas do texto de partida ou a sujeitar-se às normas da cultura de chegada. Se o tradutor segue a primeira opção, ou seja, segue as normas do texto de partida, se diz que é uma tradução "adequada". E, se o tradutor segue a segunda opção, a tradução é considerada "aceitável", pois é a que traz em si as normas da cultura de chegada.

De acordo com Toury (2012, p. 172), as normas preliminares se referem à política de tradução que determina quais textos são selecionados para serem traduzidos em uma certa cultura, língua e tempo, e, se os textos são traduzidos

²⁰ "The nature and the role of norms in translation" (TOURY, 2012)

²¹ "amounts first and foremost to being able *to play a social role*, i.e., to fulfil a function allotted by a community -- to the activity, its practitioners and/or their products -- in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference." (TOURY, 2012, p. 168)

diretamente da língua de partida para a de chegada, ou de forma indireta, como por exemplo, a tradução de uma obra russa para o português, via tradução em inglês.

Ainda, segundo Toury (2012, p. 172), as normas operacionais tratam das normas matriciais e das linguístico-textuais. As normas matriciais se referem à completude da tradução, ou seja, se estão faltando partes do texto ou se estas partes estão deslocadas, se há uma segmentação do texto ou se foram acrescentadas partes ou notas de tradução. As normas linguístico-textuais dizem respeito seleção dos itens lexicais, frases e características estilísticas do texto de chegada.

Theo Hermans (1996, p.26), ao abordar o conceito de normas desenvolvido por Toury (2012), salienta que “normas são entidades psicológicas e sociais”²², e têm um papel importante na interação entre as pessoas, sendo parte de “cada processo de socialização”²³.

Segundo Hermans (1996, p. 26), a tradução passou a ser vista como “uma transação complexa que ocorre em um contexto comunicativo, sociocultural”²⁴, não sendo mais considerada apenas em termos de relações de textos ou entre sistemas de linguagem. Dessa maneira, é importante que o tradutor seja considerado, plenamente, um ser inserido em dada sociedade.

De acordo com Hermans (1996), na tradução, as normas são relevantes para o processo como um todo, e não apenas para as decisões tomadas no decorrer da tradução, pois, esta é posterior a uma série de outras decisões. A tradução pode ser considerada uma das maneiras de transferência discursiva entre circuitos culturais ou sistemas, havendo outros modos, como, por exemplo, a importação ou exportação de um texto não traduzido.

Hermans (1996, p. 27) salienta que a escolha do que será transferido via tradução, ou de outras maneiras pode partir de um agente da cultura de chegada ou da cultura de partida e,

²² “norms are psychological and social entities” (HERMANS, 1996, p. 26)

²³ “socialization process” (HERMANS, 1996, p. 26)

²⁴ “a complex transaction taking place in a communicative, socio-cultural context” (HERMANS, 1996, p. 26)

é amplamente determinada pela situação e pelas 'regras do jogo' no momento. A escolha inicial de um modo de importação preferido ou pretendido pode ser modificado pela avaliação do iniciador do que é materialmente possível em termos de vários fatores físicos (tecnologia, geografia, etc.), e do que é socialmente, politicamente, culturalmente e/ou ideologicamente possível, ou seja, o que é suscetível de ser tolerado, permitido, encorajado ou pedido por aqueles que controlam os meios de produção e distribuição e pelas instituições e canais relevantes em termos econômicos, sociais, ideológicos e artísticos.²⁵

Para Hermans (1996), as normas desempenham um papel importante, pois, se não houvesse essas normas governando o processo de tomada de decisão, seria praticamente impossível para o tradutor encontrar soluções, ou suas escolhas seriam completamente aleatórias. Dessa maneira, as normas seriam necessárias e benéficas ao ato tradutório. Quanto aos processos tradutórios, Hermans (1996, p. 28 e 29) afirma que o interesse não é no que se passa na mente dos tradutores ao tomar decisões tradutórias, mas sim, compreender as normas que regem e que influenciam em suas escolhas. Sendo a tradução um ato comunicativo, pode-se especular sobre ele, e tentar aproximar-se por meio da confrontação do texto de partida com o texto de chegada, para que se possa fazer inferências retrospectivas.

1.4 O Esquema teórico de descrição de tradução literária

A necessidade de se fazer pesquisas descritivas nos estudos da tradução já havia sido apontada por diversos autores, como Toury (1985) e Even-Zohar (1990). Porém, de acordo com Lambert e Van Gorp (1985, p.43), não havia uma orientação quanto à maneira que estas pesquisas deveriam ser feitas. A partir desta problemática, eles desenvolveram um esquema que permitiu contemplar os vários

²⁵ "is largely determined by the situation and by the 'rules of the game' at that moment. The initial choice of a preferred or intended mode of import may be modified by the initiator's assessment of what is materially possible in terms of various physical factors (technology, geography, etc.), and of what is socially, politically, culturally and/or ideologically feasible, i.e. what is likely to be tolerated, permitted, encouraged or demanded by those who control the means of production and distribution and by the relevant institutions and channels in economic, social, ideological and artistic terms" (HERMANS, 1996, p. 27)

aspectos da tradução “dentro do contexto de uma teoria de tradução geral e flexível”²⁶.

O objetivo do esquema teórico de descrição de tradução literária desenvolvido por Lambert e Van Gorp (1985, p. 44) é analisar as relações que há entre os sistemas literários e as culturas de partida e de chegada. Para tanto, inicialmente o pesquisador deve estabelecer as relações (entre textos individuais, autores, leitores, situação do autor nos diferentes sistemas, etc.) que são as mais importantes para sua pesquisa. Uma das prioridades que se pode observar é se uma tradução é adequada ou aceitável (como visto anteriormente/Toury, 2012), levando-se em conta que “nenhum texto traduzido será inteiramente coerente em relação ao dilema ‘adequado’ versus ‘aceitável’”²⁷, e, portanto, essa prioridade é examinada em termos de normas dominantes.

Para que se possa contemplar na comparação de traduções as categorias que o pesquisador selecionar, é necessário definir um quadro de referência para analisar as ligações positivas e negativas entre o texto de partida e o texto de chegada. Para Lambert e Van Gorp (1985, p. 48),

este quadro de referência não pode ser identificado com o ‘texto de partida’. Ele é, em vez disso, uma combinação de categorias tiradas tanto do texto de partida quanto do texto de chegada e poderia ainda ser enriquecida por questões surgindo dos sistemas de partida e de chegada.²⁸

Lambert e Van Gorp (1985, p. 45) afirmam, ainda, que a principal vantagem do esquema, é que ele possibilita que o pesquisador se desvencilhe de ideias tradicionais de pesquisa em tradução orientadas pelo texto de partida e dizem respeito a “fidelidade” ou “qualidade” das traduções. Portanto, o esquema teórico de descrição de tradução literária oferece ao pesquisador uma possibilidade de realizar

²⁶ “within the context of a general and flexible translation theory” (LAMBERT e VAN GORP, 1985, p.43).

²⁷ “no translated text will be entirely coherent with regard to the ‘adequate’ versus ‘acceptable’ dilemma” (LAMBERT e VAN GORP, 1985, p.44).

²⁸ “This frame of reference cannot be identified with the ‘source text’. It is, rather, a combination of categories drawn from both the source and the target text, and it could even be enriched by questions arising from the source and target systems” (LAMBERT e VAN GORP, 1985, p. 48).

uma pesquisa descritiva e explicativa do processo tradutório efetivo (e não uma pesquisa normativa, prescritiva, com emissão de juízo de valor).

Esse esquema propõe quatro etapas de análise do texto traduzido e de seu correspondente na língua de partida:

- a. Dados preliminares: neste nível, são observados dados tais como a capa e contracapa (e a visibilidade que nelas é dada ou não ao tradutor, ao autor e ao gênero literário), presença ou não de paratextos (prefácio, posfácio, orelhas, introdução) e a estratégia geral (se é uma tradução completa ou parcial, reduzida...).
- b. Macroestrutura: neste nível se analisa se as traduções correspondem ao texto de partida em aspectos como: a divisão da obra (em capítulos, cenas, atos, estrofes), títulos de capítulos, estrutura da narrativa, estrutura narrativa interna e estrutura poética.
- c. Microestrutura: neste nível o trabalho consiste de uma análise minuciosa do texto traduzido, buscando compreender quais foram as escolhas do tradutor quanto à gramática, o léxico, os nomes próprios, nomes de lugares, pronomes de tratamento, características de estilo (peculiaridades, idiossincrasias).
- d. Contexto Sistêmico: neste nível são analisadas oposições entre os níveis micro e macroestruturais, relações intertextuais com outras traduções e criações, relações inter-sistêmicas.

Essas quatro etapas serão aproveitadas para a leitura comparada e detalhada das quatro traduções para o português do Brasil de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf e seu texto correspondente em língua inglesa.

1.5 Paratextos

A partir da análise descritiva proposta por Lambert e Van Gorp (1985) por meio do esquema teórico de descrição de traduções, vários aspectos de uma obra podem tomados como objeto de estudo pelo pesquisador. Nesta dissertação, quatro traduções publicadas no Brasil são analisadas por meio das quatro etapas desse

esquema, sendo que a primeira delas trata dos dados preliminares. Como visto anteriormente, nessa etapa se observam os aspectos “de fora” da obra propriamente dita, ou seja, a capa, os paratextos, a visibilidade do tradutor, entre outros.

De acordo com Genette (2009, p. 9), o prefixo “para” em “paratextos”, é um termo ambíguo, que ora designa proximidade, ora distância, semelhança e diferença, interioridade e exterioridade textos de acompanhamento de uma obra. Tais peculiaridades são inerentes aos paratextos de uma obra, já que não são a obra em si, mas a compõem, fazem parte de sua existência de diversas maneiras. Nas palavras de Genette (2009, p. 9 e 10)

o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder.

Ainda, segundo Genette (2009, p. 59), há diferentes tipos de paratextos: os peritextos – que são os elementos que acompanham o livro (capa, página de rosto, anexos), ou seja a realização material do livro – e são de responsabilidade do editor; o nome do autor – seu lugar no peritexto, que por sua vez são classificados em onimato (verdadeiro nome), pseudonimato (nome fictício), e anonimato (sem qualquer assinatura); os títulos – definições, lugar, momento de aparecimento, destinadores (autor e editor), destinatários (quem participa da recepção) e funções (temática e remática); a dedicatória; as epígrafes; o intertítulo; as notas (definições ou explicações de termos usados no texto, referências de citações, indicações de fontes). Além disso, há os epitextos, que são os textos encontrados “fora do livro”, ou seja, entrevistas, comentários, colóquios, debates e autocomentários posteriores tardios (que são os epitextos públicos) bem como correspondências, confidências orais, diários (que são epitextos privados).

Os paratextos presentes nas quatro traduções analisadas nesta dissertação, serão apresentados no Capítulo 3, em que as obras serão comparadas, relacionando o conteúdo dos paratextos e sua disposição em cada uma dessas quatro traduções: a tradução de Mário Quintana (1946), publicada pela Editora Globo, a de Denise Bottmann (2012), pela editora L&PM, a tradução de Tomaz Tadeu (2012) pela editora Autêntica, e a tradução de Claudio Alves Marcondes

(2013), publicada em 2012 pela editora Cosac Naify. As quatro traduções têm paratextos, porém, a de Tadeu (2012) é a única que apresenta paratextos escritos pelo próprio tradutor, tais como posfácio, notas de tradução e índice onomástico.

Peter Newmark (1988, p.90 e 91) salienta que a informação que o tradutor pode adicionar à sua tradução pode ser cultural, técnica ou linguística. A informação cultural aborda as diferenças entre a cultura de partida e a cultura de chegada; a técnica diz respeito a um tópico específico; e a linguística explica o uso irregular de palavras. O uso dessas informações depende das necessidades do leitor de chegada em oposição ao leitor do texto de partida. Newmark (1988, p. 91) também ressalta que no caso de textos expressivos, por exemplo, “tal informação somente pode ser dada fora do texto, embora breves concessões para detalhes culturais possam ser dadas ao leitor”²⁹.

Newmark (1988, p. 92) enumera quatro “métodos” de fornecer informação suplementar no próprio texto traduzido ou então fora dele: 1. dentro do texto; 2. notas de rodapé; 3. notas ao final do capítulo; e 4. notas ou glossário ao final do livro. Além desses ele propõe outras duas maneiras de acrescentar informação suplementar a sua primeira lista: 5. no prefácio do tradutor; e 6. no posfácio do tradutor ou posfácio.

1.6 Estética da tradução

Nesta dissertação, os aspectos da prosa de Virginia Woolf, que serão analisados nesta dissertação na obra *Mrs. Dalloway*, são os estilísticos, mais especificamente o ritmo da sua prosa poética, marcado pelo uso deliberado da pontuação, pelas repetições, rimas e aliteraões e a técnica do fluxo de consciência. A seguir, são apresentados alguns dos teóricos da tradução que abordam a tradução destas características, que servirão para realizar a análise das traduções dos aspectos estilísticos da obra *Mrs. Dalloway* nos capítulos 3 e 4.

²⁹“such information can normally only be given outside the version, although brief ‘concessions’ for minor cultural details can be made to the reader” (NEWMARK, 1988, p. 91)

Haroldo de Campos (2006, p.32 e 33) analisa as distinções que o filósofo e crítico Max Bense faz sobre os tipos de informação: informação documentária – que é a “sentença registro”, algo que se pode observar – informação semântica – a que acrescenta algo não observável, como por exemplo, um conceito de verdadeiro ou falso – e informação estética – a que “transcende a semântica”, uma informação imprevisível e por isso mesmo, não poderia ser escrita de outra forma, a não ser a que o autor propusera (CAMPOS, 2006, p. 32 e 33). A informação estética, é, portanto, a que interessa para este ponto da dissertação em que se discorrerá sobre a estética da tradução, levando-se em conta que a obra de Virginia Woolf, como será apresentada de forma mais detalhada no Capítulo 2, é rica em informação estética, por se tratar de uma prosa poética.

Newmark (1988, p. 42) menciona a “função estética”, uma linguagem cuja função é “agradar os sentidos”, por meio de seu som real ou imaginado e por meio de metáforas. “O ritmo, balanço e contrastes também desempenham seu papel. Os efeitos de som consistem de onomatopeia, aliteração, assonância, rima, metro, entonação e acento”.

Para Campos (2006), o texto criativo se refere a poesia ou prosa a ela correspondente quanto ao valor estético, ou seja, o texto criativo é um texto rico em informação estética. A tradução de textos criativos não é impossível, mas uma possibilidade de realizar a tradução criativa, ou transcrição. A tradução de textos criativos é equivalente à *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (CAMPOS, 2006, p. 35).

Segundo Campos (1975, p. 100) “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica”.

Muitas vezes, ao traduzir um texto rico em informação estética, não é possível que se traduza forma e conteúdo, e surge um impasse em que o tradutor deve optar por traduzir o conteúdo ou a forma. Contudo, quando ocorre este impasse, alguns tradutores escolhem traduzir o conteúdo (por exemplo, quando há uma rima que se

perde na tradução) e compensar o efeito estilístico em algum outro momento na tradução (a rima que não foi realizada na mesma ocasião do texto de partida, pode ser contemplada em outro momento, com outras palavras). De acordo com Newmark (1988), pode-se fazer uso de compensações em casos nos quais “não é possível traduzir os efeitos sonoros, a menos que se transfira as unidades de língua relevantes: compensação de algum tipo é geralmente possível”.

Essa tendência a compensar os efeitos de estilo, foi relatada por Aurora Bernardini (2013) em seu artigo “Traduzindo Haroldo: “o anjo esquerdo da história”, que, ao analisar as traduções de Haroldo para o italiano, observou o uso frequente de compensações. Para Bernardini (2013, p. 36), “o sistema de compensações é um dos pontos altos que enriquecem a arte haroldiana de traduzir”. Entende-se que a possibilidade de realizar compensações como uma escolha tradutória não deve se configurar como uma busca incessante por essas compensações, mas sim como mais uma alternativa para levar ao texto de chegada as informações estéticas do texto de partida via tradução.

Na sua obra *Poética do traduzir*, Henri Meschonnic (2010, p. 41) no capítulo intitulado *Ritmo e tradução* traz algumas considerações sobre a tradução do ritmo na literatura. Para o autor:

o ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem. Há que tirar disto consequências para a teoria e a prática da tradução. [...] Trata-se de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade.

Meschonnic (2010, p. 43) critica a ausência de uma poética em tradutores que fazem uma aplicação didática do dualismo tradicional – o sentido e a forma. Para ele, o tradutor inscreve suas próprias ideias da linguagem e do texto em sua tradução, e “todos os clichês sobre o fundo e a forma, a prosa e a poesia, o escrito e o oral, o *gênio* das línguas, formam a matéria ideológica deste magma, os mitos da linguagem que alguns tomam por uma transparência”.

Assim como o ritmo é a crítica dos conceitos da língua, do enunciado e do signo, o discurso faz a crítica da língua. Meschonnic (2010, p. 43) divide as traduções em “traduções-língua” (as que primam pela língua e o dualismo do signo) e “traduções-texto” (que levam em consideração o ritmo, que transforma o modo de

significar). Meschonnic (2010, p. 46) salienta ainda que “o que é dito muda completamente, conforme levamos em conta este ritmo ou não, a significância ou não”.

Para Meschonnic (2010, p. 47), ocorre uma transformação da tradução quando se leva em conta o ritmo, pois, dessa forma, uma poética é ativada na tradução. Quando se traduz apenas o “sentido”, é porque o tradutor desconhece o funcionamento do texto, e até mesmo o seu próprio “sentido”. Ele (2010, p. 47) ainda afirma que não é mais difícil traduzir a poética. A diferença é que há na tradução da poética “uma relação com a linguagem que não se limita à filologia, à língua. Ela não se opõe ao saber. Ela impõe um outro saber. Ela mostra que não basta o saber da língua. As traduções fazem somente o que sua teoria da linguagem lhes diz para fazer”.

Essas visões de Campos e de Meschonnic sobre a tradução, se equivalem e se completam, já que Campos defende não apenas a tradução da informação “meramente semântica”, mas a tradução da informação estética, e Meschonnic defende a tradução da poética, não se limitando “à filologia, à língua”.

Pode-se ainda, tratando da tradução de um texto rico em informação estética, trazer para a discussão a contribuição de Antoine Berman, que propõe uma analítica da tradução da prosa literária. Para ele, a prosa primeiramente se caracteriza por “captar, condensar e mesclar todo o espaço polilinguístico de uma comunidade” (BERMAN, 2013, p. 65). Outra característica da prosa seria um descontrole da escrita, comparando-se com a poesia, que “está relacionado à enormidade da massa linguística que o prosador deve concentrar na sua obra – arriscando rompê-la formalmente” (BERMAN, 2013, p. 66) e que se manifesta até mesmo em obras de autores cuja preocupação com a forma é grande, tais como James Joyce ou Marcel Proust. Esta proposta de uma analítica da tradução de prosa, justifica-se por esta inferioridade da prosa quanto à poesia, pois, segundo Berman, deformações da tradução seriam melhor aceitas, ou então, mais difíceis de serem discernidas. “É fácil ver que um poema de Hölderlin foi massacrado; menos fácil é ver em que um romance de Faulkner o foi, principalmente se a tradução parece ‘boa’ (isto é, estética)” (BERMAN, 2013, p. 67).

A partir de então, Berman apresenta treze tendências deformadoras que destroem a letra do texto de partida, afirmando que podem ainda haver outras

tendências, e que estas concernem ao espaço ocidental³⁰. Destas deformações, a destruição dos ritmos é a que mais interessa à análise realizada nesta dissertação. Embora apontado por Berman (2013, p. 78) como difícil de ser quebrado na prosa, pois, “mesmo ‘mal’ traduzido, um romance continua a nos prender”, o ritmo é uma das características marcantes da prosa de Virginia Woolf, especialmente do romance *Mrs. Dalloway*. A tradução pode ser afetada, por exemplo, pela quebra do ritmo por meio da alteração da pontuação utilizada pela autora, ou da ausência das constantes repetições de palavras e expressões.

É importante ressaltar que, ao analisar as traduções a partir do ponto de vista da tendência deformadora – a destruição dos ritmos – ou dos pontos de vista a partir de Meschonnic e Haroldo de Campos, não se está tentando fazer uma análise prescritiva, ou dizendo o que os tradutores deveriam ou não fazer. O objetivo é descrever de que forma as quatro traduções brasileiras de *Mrs. Dalloway* se aproximam mais ou menos da escrita de Woolf.

1.7 Alusões

Um dos aspectos a serem descritos nessas quatro traduções, diz respeito às alusões presentes na obra *Mrs. Dalloway*. Na análise microestrutural do texto traduzido, pode-se verificar quais foram as escolhas dos tradutores quanto à gramática, o léxico, os nomes próprios, nomes de lugares, pronomes de tratamento, repetições, rimas, aliterações e a pontuação. Uma das possibilidades de análise microestrutural se refere às alusões, de vários tipos, que são recorrentes em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

³⁰ As deformações descritas por Berman são: racionalização, clarificação, alongamento, enobrecimento e vulgarização, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, homogeneização, destruição dos ritmos, destruição das redes significantes subjacentes, destruição dos sistematismos textuais, destruição (ou exotização) das redes de linguagens vernaculares, destruição das locuções e idiotismos, apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2013, p. 68)

Para Leppihalme (1997, p. 6), há uma definição padrão do termo "alusão" nos estudos literários como uma "referência a alguma coisa"³¹. Existem diversos adjetivos para se referir a alusões que se pode observar nos estudos de Perry (apud LEPPihalme, 1997, p. 7). Alguns desses adjetivos incluem os seguintes:

artístico, balzaquiana, bíblico, biográfica, cristão, clássico, banda desenhada, notável, contemporânea, cultural, de Homero, irônico, literário, local, medieval, metafórico, moderno, moral, musical, mítico, mitológico, obscuro, evidente, paródico, platônica, política, proverbial, satírico, científico, escritural, de Shakespeare, significativo, estilística, tonal, velado, Virgílio, visual³²

Leppihalme (1997, p.7) aponta alguns dos propósitos que pesquisadores notaram quanto ao uso de alusões por diferentes autores literários:

um desejo de chamar atenção para a própria aprendizagem ou sua vasta leitura (Preminger, 1965: 18); para enriquecer o trabalho trazendo novos significados e associações, 'uma riqueza de experiência e conhecimento além dos limites da compreensão da afirmação' (Shaw, 1976: 14); uma tentativa de caracterizar as pessoas, ou sugerir pensamentos ou impressões inconscientes e atitudes em personagens (Hall, 1971: 534-5); ou aumentar a significância de seu próprio trabalho generalizando ou sugerindo universalidade (Weisgerber, 1970:39).³³

A partir da apresentação dos tipos de alusão e das motivações que levam os escritores a utilizar-se de alusões em seus textos literários, é importante compreender os tipos de soluções que os tradutores encontram, ou podem encontrar, frente a essas referências, que podem representar dificuldades ao ato tradutório.

³¹ "reference to something" (LEPPihalme, 1997, p. 6)

³² "artistic, Balzacian, biblical, biographical, Christian, classical, comic, conspicuous, contemporary, cultural, Homeric, ironic, literary, local, medieval, metaphoric, modern, moral, musical, mythic, mythological, obscure, overt, parodic, Platonic, political, proverbial, satiric, scientific, scriptural, Shakespearean, significant, stylistic, tonal, veiled, Virgilian, visual" (PERRY apud LEPPihalme, 1997, p. 7)

³³ a desire to call attention to one's learning or wide reading (Preminger, 1965: 18); to enrich the work by bringing in new meanings and associations, 'a wealth of experience and knowledge beyond the limits of plain statement' (Shaw, 1976:14); an attempt to characterise people, or suggest thoughts or unconscious impressions and attitudes in characters (Hall, 1971: 534-5); or to increase the significance of one's work by generalising or suggesting universality (Weisgerber, 1970:39).

Lefevere (1992, p. 22) se refere às alusões como o uso que escritores fazem de textos bem conhecidos em sua própria literatura para dar destaque à algum ponto em sua escrita. Os tradutores precisam reconhecer estas alusões e decidir se vão reproduzi-las em suas traduções. Ao decidir reproduzir as alusões na tradução, o tradutor não terá muitas dificuldades se a cultura de partida é semelhante à cultura de chegada. Mas, se a língua de partida e a língua de chegada pertencem a culturas distintas, Lefevere (1992, p. 22) propõe algumas ações que podem ser tomadas pelos tradutores: introduzir a alusão na a cultura de chegada (com a possibilidade de explicá-la em nota de tradução); omiti-la; ou, substituí-la por uma outra alusão já conhecida na cultura de chegada, desde que seja análoga na língua de chegada.

Lefevere (1992) classifica as alusões como: bíblicas, clássicas, culturais e literárias. Segundo Lefevere (1992, p. 23), para traduzir alusões bíblicas, o tradutor deve conhecer o texto bíblico a que o escritor do texto de partida se refere. Se acaso o texto bíblico não ocupa um papel central na cultura de chegada, o tradutor pode optar por procurar outras maneiras de representar a alusão. Quanto às alusões clássicas, Lefevere (1992, p. 24) sugere ao tradutor que reflita se a alusão ainda é atual e familiar ao leitor da cultura de chegada, no momento da tradução; se não for, uma das opções é pensar em uma analogia que substitua a alusão.

As alusões culturais requerem um grande conhecimento da cultura de partida, de acordo com Lefevere (1992, p.25), “uma familiaridade mais do que superficial com a cultura cuja língua fonte é tanto o repositório quanto a expressão”³⁴ pois podem simplesmente passar despercebidas. Quando o tradutor não tem essa familiaridade, ela pode ser suprida com enciclopédias (pode-se acrescentar à sugestão de Lefevere o uso criterioso das ferramentas de pesquisa da internet), ou ainda, pode-se recorrer a “falantes nativos instruídos da língua”³⁵. Lefevere (1992) salienta que os tradutores compilam, aos poucos, a sua “enciclopédia privada de alusões culturais”³⁶, baseados em sua experiência com a leitura e imersão na cultura de partida. Se a alusão não for muito conhecida na cultura de chegada, ou se for

³⁴ “more than superficial familiarity with the culture of which the source language is both the repository and the expression” (LEFEVERE, 1992, p. 25)

³⁵ “educated native speakers of the language” (LEFEVERE, 1992, p. 25)

³⁶ “private encyclopedia of cultural allusions” (LEFEVERE, 1992, p. 25)

muito “obscura”, o tradutor pode lançar mão do uso de notas de rodapé ou procurar por alusões alternativas.

Quanto às alusões literárias, Lefevere (1992, p. 27) assinala que os escritores as utilizam para apresentar aos leitores as semelhanças e diferenças entre o que estão lendo e ao que é aludido. “O conflito entre a palavra na página e a alusão evocada é concebido para acentuar o efeito da obra”³⁷. Segundo Lefevere (1992, p. 29), a maioria dos tradutores não se referem diretamente ao autor ou texto a que se faz a alusão, nem sequer substituem por um mais conhecido dos leitores.

1.8O papel do tradutor

Andrew Chesterman (2014), em seu artigo “*O nome e a natureza dos estudos do tradutor*” propõe que ao tradutor seja dada uma maior relevância nas pesquisas envolvendo tradução. Esse artigo foi escrito como que em resposta ao texto inaugural dos estudos da tradução de James Holmes, “*O nome e a natureza dos estudos da tradução*” (1972), mencionado anteriormente.

Meschonnic (2010, p. 42) afirma que o tradutor deve trabalhar não apenas com o texto, mas também com as suas ideias da linguagem. Ele explica que cada tradutor tem suas próprias ideias sobre a linguagem, já que “a literatura é um critério estratégico das teorias da linguagem” (teoria da tradução, da literatura e da linguagem). Portanto, para Meschonnic (2010, p. 42 e 43) o tradutor deve trabalhar com suas ideias da linguagem, pois na tradução ele reproduz sua compreensão do texto, mesmo que tente escondê-las ou que se recuse a vê-las, são elas que aparecem primeiro. São “um meio metaliterário e metalinguístico que se interpõe entre o texto e a tradução. Este meio composto, mal conhecido, mal dominado, é o gosto, a cultura, a situação do tradutor”.

Schleiermacher (1813/2010, p. 57), em seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, propõe que “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo

³⁷ “The clash between the word on the page and the allusion evoked is designed to heighten the effect of the work” (LEFEVERE, 1992, p. 27).

possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro”. Ou seja, ou o tradutor se alinha o máximo possível com o escritor na tradução, conforme o conhecimento que possui da língua de partida, o que pode causar estranhamento ao leitor; ou o escritor é que passa, por meio da tradução, a “falar” como se pertencesse à língua de chegada, sendo colocado, segundo Schleiermacher (2010, p. 59) no “mundo dos leitores” da língua de chegada. Para Schleiermacher (2010, p. 57), os dois caminhos são tão divergentes que o tradutor somente poderia seguir um deles – e de maneira rigorosa – pois a mistura produziria “necessariamente um resultado muito insatisfatório”.

Paulo Henriques Britto (2010, p.136) define a função do tradutor como a de um mediador cultural, e que, em se tratando de tradução literária, tal mediação sofre um certo grau de manipulação. Embasado nos escritos de Friedrich Schleiermacher (1813/2001) “Sobre os diferentes métodos de traduzir”, Britto reflete sobre a dicotomia estrangeirização – domesticação. Para ele, a idealização de Schleiermacher de que o tradutor deve seguir rigidamente a domesticação ou a estrangeirização ao traduzir seria impossível, já que ambos são muito diferentes um do outro. Uma tradução totalmente domesticada não mais seria uma tradução, e sim uma adaptação.

Abordando o grau de proximidade entre uma cultura e outra, Britto (2010, p138) argumenta que quando uma obra de um país periférico é traduzida para um país mais central, como França ou Inglaterra, o ideal postulado por alguns pesquisadores da tradução seria que o texto fosse mais estrangeirizante, para que os leitores possam saber que estão lendo um texto estrangeiro e para que entrem em contato com uma outra cultura diversa a sua própria. Seguindo essa linha de raciocínio, quando uma tradução vem de uma cultura mais central para uma periférica por meio da tradução, o ideal então seria domesticar tanto quanto possível, para que não houvesse uma invasão cultural já tão cristalizada, por exemplo, no Brasil, “contribuindo para o colonialismo cultural neste país tão assolado por *parkings* e *shoppings*”.

Porém, ainda assim, Britto (2010) defende a abordagem estrangeirizadora, alegando que se deve respeitar a língua e a cultura estrangeiras, “um respeito tão profundo que leva o tradutor a por vezes ultrapassar os limites de seu próprio

idioma, distorcendo-o de modo calculado a fim de conservar algo da qualidade alheia, estranha, do estrangeiro” (BRITTO, 2010, p. 139), reconhecendo o outro enquanto outro, conforme o ato ético postulado por Berman (2010, p.140). Em seus argumentos, Britto afirma que a língua inglesa sempre se enriquece, pois é um idioma de uma cultura tão autoconfiante que lhe são bem-vindas as palavras estrangeiras, enquanto a cultura lusófona tenta a todo custo preservar o idioma, aportuguesando as palavras que vêm de fora. Deste modo, “espera-se do tradutor que seu amor protetor pela língua e cultura nacionais seja maior do que seu respeito pela língua e cultura do texto traduzido” (BRITTO, 2010, p. 140). Porém, ao tentar estrangeirizar o texto com alguma palavra nova, ou com a importação de elementos estrangeiros, especialmente quando há lacunas na língua portuguesa, o tradutor poderia contribuir para o enriquecimento da sua própria cultura, não sendo necessário aos futuros escritores “recorrer a termos estrangeiros ou a paráfrases prolixas para exprimir um conceito antes considerado intraduzível” (BRITTO, 2010, p. 140). É importante grifar que, para termos já existentes, Britto diz que não há justificativa para a importação de novos conceitos, como é o caso de “parqueamento”, sendo que já existia a palavra “estacionamento”. Portanto, “para que o tradutor possa agir como mediador cultural e não como protetor da pureza de sua cultura, tem de haver um pressuposto básico: o de que as culturas podem interagir sem que uma seja engolida pela outra” (BRITTO, 2010, p. 141).

2. A AUTORA VIRGINIA WOOLF E SUA OBRA

Mas sua filha deve decidir por si mesma o que ela deve ler; claramente a literatura era sua grande paixão e a literatura tinha de ser aceita com todos os seus riscos. Ela deve aprender com discriminação, fazer julgamentos não afetados, nunca admirando porque o mundo admira ou culpando às ordens de um crítico. Ela deve aprender a se expressar em tão poucas palavras quanto possível. (BELL, 1972)³⁸

Neste capítulo, se apresenta um pouco da biografia de Virginia Woolf, principalmente porque, em vários prefácios e biografias há afirmações sobre a possibilidade de perceber em seus personagens traços de sua personalidade, bem como fatos de sua própria história e de pessoas que conviveram com esta autora. Inclusive, a época em que Woolf viveu foi marcada por fatos históricos importantes, tais como a morte da Rainha Vitória (1901), a publicação de *A interpretação dos sonhos* (1899-1900) de Sigmund Freud e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (SILVA, 2006). Essas e outras características importantes da época serão tratadas posteriormente.

A complexa biografia de Woolf e o momento histórico em que viveu, constituem-se como um amplo objeto de estudo para pesquisadores sob diferentes ângulos, tais como o seu feminismo, a influência das trágicas experiências de sua infância em sua escrita, etc. Maria Galbiati (2013) ressalta o fato de que, geralmente, as pesquisas sobre a obra de Woolf desconsideram “o aspecto poético de sua prosa, a capacidade de apreensão de fatos da vida cotidiana, a consciência político-social e a busca por novas formas de expressão literária”, e consideram os aspectos psicológicos e biográficos da autora.

A obra *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, é objeto de diversas pesquisas no mundo inteiro que tratam desde as possibilidades de que alguns de seus personagens retratem características autobiográficas, até estudos sobre curiosidades existentes na obra, como aquele realizado por Bradshaw (TADEU,

³⁸ But his daughter must decide for herself what she ought to read; clearly literature was her great passion and literature had to be accepted with all its risks. She must learn to read with discrimination, to make unaffected judgements, never admiring because the world admires or blaming at the orders of a critic. She must learn to express herself in as few words as possible. (BELL, 1972)

2012, p. 258) sobre o acontecimento de um jogo de críquete em uma quarta-feira de meados de junho de 1923, que se constatou ser fictício, e que o tradutor Tomaz Tadeu elucida por meio de nota em sua tradução de *Mrs. Dalloway*.

Além dos aspectos estilísticos manifestados por meio do ritmo da prosa poética, ditado pelas rimas, repetições, aliterações, e pelo uso deliberado da pontuação, a obra de Woolf é rica em aspectos culturais, repleta de intertextos, nomes de lugares, nomes próprios e alusões literárias que, ao leitor brasileiro podem ser ininteligíveis ou simplesmente passar despercebidas.

2.1 Contexto social, histórico e literário de Virginia Woolf

Conforme afirma Whitworth (2010), o fenômeno estético do modernismo deve ser entendido em relação aos fenômenos históricos e sociais da época. De acordo com Wilson (1969, p.269), cerca de vinte anos antes do reinado da rainha Victoria acabar, em 1901, o espírito do otimismo, dúvida e culpa característicos da era vitoriana já começavam a dar lugar ao pessimismo, a tentativas de busca de um substituto para a religião, para o preenchimento de um vazio espiritual.

Conforme Wilson (1969, p.270), na busca de um substituto para a religião, a literatura trouxe como temas o hedonismo – o culto ao prazer, da arte pela arte – por meio da escrita de Walter Pater (1839-1894) e de Oscar Wilde (1856 – 1900), o imperialismo – que valorizava os soldados que mantinham a paz no Império, destacava “a responsabilidade do homem branco com seus irmãos que, apesar da diferença de cor ou credo tinham apreço pela mesma rainha; o *valor* de um Império como o criador de uma nova, rica civilização”³⁹ – cujo expoente foi Rudyard Kipling (1865 – 1936), e, o liberalismo – “a crença de que o futuro do homem está na terra, não no céu, e que, com o progresso científico e social, um paraíso terrestre pode

³⁹ “[...] the white man's responsibility to his Brothers who, despite difference of colour and creed, acknowledged the same Queen; the *value* of an Empire as the creator of a new, rich civilization” (WILSON, 1969, p. 270).

eventualmente ser construído” (WILSON, 1969, p. 274)⁴⁰. O pessimismo era uma constante nas novelas e, para Mair e Ward (1960, p.204), a característica literária dos primeiros anos do século XX é o renascimento do drama.

Com o acontecimento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o renascimento do drama inglês, que começara a ressurgir no início do século, foi desestimulado; havia uma preferência pelo teatro. Nesta cena, as peças de Shakespeare, John Gay e Bernard Shaw movimentavam os teatros (MAIR e WARD, 1960, p. 210 e 211). Quanto à busca para algo em que acreditar, a segunda leva de autores que vieram no pós-guerra, não se satisfiz com o hedonismo ou liberalismo – queriam algo mais profundo.

A Inglaterra sofreu diversas crises durante os anos entre as guerras mundiais “uma greve geral, colapso financeiro, desemprego crônico em grande escala, a abdicação de um rei, a deterioração progressiva das relações estrangeiras”⁴¹ (MAIR e WARD, 1960, p. 223 e 224). Para Mair e Ward (1960), em um contexto como este, uma literatura lúcida e saudável não tinha muito espaço para florescer – escritores caíam em controvérsia e seus talentos eram usados para fins de propaganda política. Contudo, Virginia Woolf conseguiu destacar-se na literatura contemporânea. Seus “romances são, na verdade, poemas vestidos em prosa, como ela mesma era destinada a usar as roupas de uma época em que ela era um exílio”⁴² (MAIR e WARD, 1960, p. 224).

As relações na época do modernismo na Inglaterra eram complexas, e, segundo Whitworth (2010, p. 108), os escritores tinham consciência das semelhanças e diferenças entre si. O termo “modernismo” veio a ser usado somente depois da Segunda Guerra, sendo que na época de Woolf, vigorava a expressão “o movimento moderno”. Whitworth (2010, p. 108) ainda afirma que Woolf tinha consciência de que fazia parte de um movimento literário e das diferenças entre as

⁴⁰ [...] the believe that man’s future lies on Earth, not in heaven, and that, with scientific and social progress, an earthly Paradise may eventually be built”. (WILSON, 1969, p. 174)

⁴¹ “a general strike, financial collapse, chronic large-scale unemployment, the abdication of a king, the progressive deterioration of foreign relations”. (MAIR e WARD, 1960, p. 223 e 224)

⁴² “Her novels are, in truth, poems dressed in prose, as she herself was fated to wear the clothes of an age in which she was in all essentials an exile”. (MAIR e WARD, 1960, p. 224)

gerações literárias. Ela costumava usar o termo “os modernos” em vez de se referir ao movimento como “modernismo”.

Contudo, essa nova forma de ver e fazer a literatura na Inglaterra também teve influências externas, que inspiraram os escritores ingleses (bem como outros artistas). De acordo com Mahaffey (2013, p. 36), o romance sofreu uma mudança de foco e estilo pouco antes da virada do século XX. O francês Édouard Dujardin (1861-1949) desenvolveu uma técnica na escrita de *Les lauriers sont coupés* (1887), em que o foco é o mundo interior.

De acordo com Alves (2002, p. 20), o filósofo William James (Estados Unidos), formado em medicina em Harvard, publicou sua pesquisa *Principles of Psychology* (1890), em que afirma que a consciência seria como um fluxo contínuo – a *stream of consciousness*⁴³ – um rio corrente em que eventos presentes e passados se relacionam em um movimento “ininterrupto e multissígnico de sentimentos e impressões vivenciadas pelo indivíduo – visuais, auditivas, físicas, associativas, subliminais – que, juntamente com o pensamento racional, comporiam o processo da consciência”.

Na Inglaterra, John Lehmann (1989, p. 48) salienta que a técnica do fluxo de consciência já havia sido utilizada por Richardson e Joyce antes de Woolf. Porém, a questão sobre as influências de uns autores sobre outros, já há muito discutida, o leva a constatar que, “a ideia de empregar tal técnica estava claramente ‘no ar’; era parte de uma nova percepção que os romancistas e poetas do pós-guerra, de maior sensibilidade, procuravam expressar”. Além disso, a maneira como cada escritor desenvolveu o uso da técnica é diferente:

Dorothy Richardson nunca encontrou uma solução adequada para o problema de seleção e estrutura que a técnica do ‘fluxo da consciência’

⁴³ De acordo com o *Dictionary of Literary Terms* (SHAW, 1972, p. 359), o termo *stream of consciousness* é entendido como “a manner of writing in which a character’s perceptions and thoughts are presented as occurring in random form. In this technique, ideas and sensations are revealed without regard for logical sequences, distinctions between various levels of reality (sleep, waking, etc.), or syntax. Stream of consciousness, a phrase coined by William James in his *Principles of Psychology* (1890), attempts to set forth the inner thoughts of a character in the seemingly haphazard fashion of everyday thinking. This method of writing has been used by many authors, among them James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, and William Faulkner.”

apresenta. Nos curtos ensaios de *Monday or Tuesday*, Virginia tentou algo que acompanharia o espoucar da mente, de uma sequência de pensamento para outra; mas mesmo nesses esboços há menos incongruência do que poderia parecer numa primeira leitura.

Diversos autores foram influenciados pelo fluxo de consciência, que o levaram à literatura por meio de diferentes técnicas. Uma delas é a apreensão dos pensamentos de algum personagem por meio do monólogo interior. É como se o autor estivesse reproduzindo um diálogo (nesse caso, um monólogo) que se passa na mente de uma personagem. Woolf apropria-se deste recurso para criar *Mrs. Dalloway*, o que pode ser visto mais adiante nesta dissertação.

O monólogo interior é a apresentação da sequência de pensamentos das personagens que

permite ao escritor explorar o movimento da consciência e capturar os pensamentos no momento mesmo de sua concepção, podendo ser expresso tanto em primeira pessoa, pela própria personagem, ou em terceira pessoa, onde haveria a inclusão de expressões como 'ele pensou'; 'ela refletiu'; etc. (ALVES, 2002, p. 21)

O impressionismo, que é a reprodução de percepções e sensações na escrita, que despertam emoções no leitor, também se faz presente na escrita de Virginia Woolf. Conforme Mair e Ward (1960, p. 224), ela

inventou um instrumento literário mais sensível do que qualquer outro existente antes, um instrumento responsivo a cada vibração dos sentidos, contudo leve. Ao lê-la, cada percepção é aguçada; se vê, ouve, toca, degusta e cheira por meio das sensibilidades despertadas.

Conforme Read (1952, p.156), por meio do monólogo interior se atinge o último estágio do impressionismo. Outra característica importante do impressionismo é o ritmo que é ditado pelo uso de rimas, aliterações (repetição de um fonema nas palavras de uma frase, obtendo um efeito estético) e o uso deliberado da pontuação.

Mahaffey (2013) aponta que a impressão que se tem quanto ao termo "fluxo de consciência", advindo da psicologia e que evoca cognição, é a de que a técnica literária descrita tem a mente do indivíduo como foco. Entretanto, essa visão é limitada e, tanto Dujardin quanto Joyce alegaram que seu interesse era na alma de seus personagens, e não na mente. Mahaffey (2013, p. 37) explicita que a ideia da

alma é “mais ampla que a mente, porque ela designa não apenas pensamentos que ocorrem em níveis diferentes de consciência que estão constantemente sobrepondo imagens do passado e do futuro no presente, mas também emoções e percepções”⁴⁴. Assim, o romance passou a se aproximar mais do drama, da poesia e da música, oferecendo ao leitor “uma experiência mais variada e intensa da “alma” de uma personagem, no fluxo do momento presente”⁴⁵ (MAHAFFEY, 2013, p. 37).

2.2 A autora Virginia Woolf e a estética de sua obra

De um lado há a verdade; de outro, a personalidade. E se pensamos na verdade como algo que tem a solidez do granito e na personalidade como algo que tem a intangibilidade do arco-íris, e refletimos que o objetivo da biografia é fundir esses dois num todo inconsútil, devemos admitir que o problema é árduo e que não precisamos adivinhar que os biógrafos, em sua grande parte, fracassaram em resolvê-lo. (WOOLF, 2012-C, p. 111)⁴⁶

Ao abrir esta parte da dissertação com o epílogo em que Virginia Woolf atesta sobre a dificuldade ou o fracasso em escrever biografias, pode-se dizer que a biografia de Woolf é um desafio ainda maior se o biógrafo levar em conta tais considerações. Herbert Marder (2011, p.20), cujo estudo se intitula “Virginia Woolf: a medida da vida”, reflete sobre sua pesquisa, esclarecendo aos leitores:

Em meu caso, o impulso biográfico veio em hora tardia, após anos de preocupação com a obra de Virginia Woolf – um modo de reforçar minha atenção, talvez, após longa exposição. Por saber como os escritores projetam seus próprios sentimentos e motivos em seus sujeitos, espero compensar esta tendência lembrando ao leitor que, embora o estilo possa ser discreto e a sequência de fatos essenciais bem estabelecida, o modo de ler e os fatos que alguém seleciona são profundamente influenciados por sua história pessoal. [...] A tese, que descrevia a guerra de Woolf contra seu

⁴⁴“more capacious idea than the mind, because it designates not only thoughts occurring on different levels of awareness that are constantly overlaying images of past and future onto the present, but also emotions and perceptions” (MAHAFFEY, 2013, p. 37).

⁴⁵“a much more varied and intense experience of a character’s “soul” in the flow of the present moment” (MAHAFFEY, 2013, p. 37).

⁴⁶ Citação retirada de *O diário de Mrs. Dalloway*, livro que acompanha a tradução de Tomaz Tadeu de *Mrs. Dalloway*, da editora Autêntica.

condicionamento como uma *lady* da alta classe média, foi publicada no final da década de 1960, bem no começo da revivescência de Bloomsbury. Depois, em 1972, a biografia de Virginia Woolf por Quentin Bell modificou o retrato da artista que eu trazia na mente. Excetuados breves excertos, eu ainda não conhecia suas cartas e diários, que confirmavam o caráter subversivo dos romances. Havia agora uma densa penumbra de escritos anteriormente inéditos a oferecer uma riqueza de detalhes, uma Virginia ignorada que ninguém podia esperar.

A preocupação de Marder (2011) com a projeção de sua história pessoal ao escrever a biografia de Virginia Woolf, é indício de seu senso de responsabilidade em representar a verdade como biógrafo, mas também da complexidade da vida e da obra de Woolf. A seguir, serão apresentados aspectos relevantes da vida da autora e a variedade e o experimentalismo que caracterizam sua obra.

E. M. Forster (1942, p. 4), escritor e um dos membros do grupo de Bloomsbury, em uma palestra proferida em maio de 1941, salientou a complexidade e riqueza da obra de Woolf. “Ela era cheia de interesses, e seu número aumentou conforme ela crescia, ela era curiosa sobre a vida, e ela era dura, sensível mas dura”⁴⁷. Essa gama de interesses de Woolf, levou-a por diversos caminhos. A cada obra, ela criava novas técnicas de escrever, aprimorava as técnicas que conhecia e ia se encontrando como escritora. Segundo Galbiati (2013, p.22), Woolf

apresenta aspectos distintos dos demais modernistas de sua época, mostrando ousadia no experimentalismo formal, no aprimoramento de técnicas narrativas, na inovação quanto ao uso da linguagem e na defesa de novas concepções sobre o enredo e a criação de personagens, rompendo com a tradição literária inglesa existente até então.

Woolf (1989, p. 98) demonstrava uma preocupação constante com a qualidade de suas obras e o seu amadurecimento como escritora. Em alguns trechos de seu diário, pode-se perceber esta preocupação. Neste primeiro trecho, ela reflete sobre a escrita de *Mrs. Dalloway* e revela o seu amor às palavras:

Mas, agora, o que sinto eu sobre *meus* escritos? – este livro, ou seja, *The Hours*, se é que levará este título? A gente deve escrever a partir de um sentimento profundo, dizia Dostoievski. E eu escrevo? Ou invento com palavras, amando-as como as amo? Quero mostrar vida & morte, sanidade

⁴⁷ “She was full of interests, and their number increased as she grew older, she was curious about life, and she was tough, sensitive but tough” (FORSTER, 1942, p. 4).

& insanidade; quero criticar o sistema social, & mostrá-lo em funcionamento, em toda a sua intensidade – Mas nisso posso estar fazendo pose.

No trecho a seguir, Woolf reflete sobre a sua escrita de *Orlando*, cuja publicação obtivera sucesso de vendas e que lhe rendera elogios por ser “muito espontâneo, muito natural”, qualidades que “gostaria de conservar”. Ela tece comentários a respeito do que deseja realizar em sua próxima obra. Neste trecho, pode-se entrever uma ideia – “a voz do mar” – que serviria de inspiração a Woolf (1989, p.167) para escrever, tempos depois, o romance *As ondas*, em que o ruído do mar pode ser percebido por meio do som das palavras:

Ocorreu-me que o que quero fazer agora é impregnar todos os átomos. Ou seja, eliminar o excesso, a inércia, o supérfluo: conceber a totalidade do momento; o que quer que ele contenha. Digamos que o momento seja uma combinação de pensamento; sensação; a voz do mar.

2.2.1 A autora Virginia Woolf

A história de vida de Virginia Woolf é rica em fatos trágicos e questões psicológicas marcantes, o que torna tentador, para qualquer pesquisador, adentrar este universo psicológico, tanto para biografar quanto para analisar sua obra. Pretende-se neste momento, mostrar um pouco do universo de Woolf para apresentar sua história e como ela veio a se tornar escritora.

Adeline Virginia Stephen nasceu em 25 de janeiro de 1882, fruto do segundo casamento de Leslie Stephen e Julia Princep Stephen, ambos viúvos. Leslie Stephen era um editor da revista *Cornhill Magazine* e esteve envolvido no trabalho de compilar o *Dictionary of national biography*. Julia Stephen era “uma mulher bonita e dotada de sensibilidade artística” (STRATHERN, Paul, 2005, p. 14). A instabilidade neurótica do pai, devida ao excesso de trabalho, criava na casa um clima de tensão emocional.

Virginia Woolf tinha sete irmãos: Laura, filha do primeiro casamento de seu pai com Harriet Marian Thackeray, que passou grande parte da vida em instituições por apresentar sinais de debilidade mental; George, Stella e Gerald, que eram filhos

de Julia Stephen com o primeiro marido, Herbert Duckworth; e Vanessa, Thoby e Adrian, que, assim como Virginia, eram filhos de Leslie e Julia Stephen. A residência dos Woolf em Hyde Park Gate, estava sempre repleta de crianças e recebia contínuas visitas de tias, tios e primos (LEHMANN, 1989, p. 8).

Desde muito jovem, Virginia tinha interesse em ser escritora. Em 1891, Virginia e Thoby criam o *Hyde Park Gate News*, um jornal que eles publicaram semanalmente até 1895. Desde essa época, Virginia demonstrava sua preocupação com a crítica, pois esperava ansiosamente a reação de seus pais aos textos que escrevia para o jornal.

Virginia Woolf não frequentou a escola; em grande parte, sua instrução ficara sob responsabilidade de Leslie Stephen, seu pai. Havia uma ampla biblioteca em sua casa, e seu pai, a princípio a orientava sobre o que ela deveria ler. A partir da adolescência, ele permitiu o acesso livre de Virginia à biblioteca, por confiar no seu intelecto apurado – o que era de uma grande liberdade para uma adolescente da época vitoriana, e que beneficiou muito a sua formação como escritora. Sobre as aulas dadas por seu pai, Strathern (2005, p. 15) afirma:

As “aulas” que tinha com o pai consistiam em ser argutamente inquirida sobre os livros que lera, e estimulada a expressar a verdade sobre o que haviam significado para ela. Apesar disso, ela diria mais tarde que o pai causara uma “reviravolta em sua cabeça”, acrescentando: “Eu não seria tão inteligente, mas teria sido mais estável sem isso”. E ela era inteligente. Sozinha em seu quarto, ela logo foi além de Shakespeare e da tradução de grego antigo, fazendo vastas leituras de história, literatura e filosofia. Aos 15 anos, estava lendo Carlyle e tentando aprender alemão.

A relação delicada que tinha com o pai complicou-se muito com a morte da mãe, Júlia Stephen, em 1895. A família sofreu, sobretudo, porque Sir Leslie Stephen acabou por sobrecarregar as filhas, com muita desolação e comiseração. Virginia sofreu seu primeiro colapso nervoso por conta da morte da mãe e pela tensa situação do lar. Pouco mais de dois anos depois, a irmã Stella Duckworth, filha do primeiro casamento de Julia, que substituíra a mãe na organização da vida familiar após sua morte, faleceu alguns meses depois de ter voltado enferma de sua lua-de-mel, ocasionando mais sofrimento à família. Sir Leslie Stephen veio a falecer em 1904, e este fato desencadeou em Virginia um colapso ainda maior, conforme descreve Lehmann (1989, p. 14):

Como sempre aconteceria mais tarde, tudo começou lentamente, com dores de cabeça e ataques de desconcertante irritação; depois, vinham os pesadelos mais profundos, durante os quais ela passava por torturas maníacas de autoacusação e de sentimento de culpa quanto a seu pai. Três enfermeiras cuidaram dela e passaram a encarnar o mal em sua fantasia. Resistia freneticamente a todas as tentativas de alimentar-se; e, quando a levaram para o campo, tentou o suicídio, atirando-se de uma janela.

A influência que o pai exercera na mente de Virginia Woolf, e a complexidade da relação entre eles, a acompanharam a vida toda. Mas houve uma espécie de redenção ao extravasar as angústias familiares por meio da escrita da obra *To the lighthouse* (1927), como se pode notar nesta declaração que Woolf (1989, p. 165 e 166) escreveu em seu diário, em 28 de novembro de 1928:

Aniversário de papai. Estaria fazendo 96, sim, hoje; & poderia ter chegado aos 96, como outros que conheço; mas graças que não. A vida dele teria acabado completamente com a minha. O que teria acontecido? Nada de escrever, nada de livros; – inconcebível. Eu costumava pensar nele & na mamãe todos os dias; mas escrever *The Lighthouse* foi pô-los no fundo da memória. E agora ele me vem à lembrança às vezes, mas de outro modo.

Depois da perda dos pais e da irmã que era tão próxima, Virginia e os irmãos Vanessa, Thoby e Adrian vão morar em uma casa em Bloomsbury. Thoby, que havia acabado de deixar Cambridge e começava sua carreira na advocacia, decidiu que a casa, todas as quintas-feiras à noite, receberia seus amigos de Cambridge para reuniões, das quais suas irmãs Vanessa e Virginia também participariam. Sobre a formação dos integrantes do grupo de Bloomsbury, Nathan (1989, p. 7) comenta o que segue:

Adrian e Thoby Stephen, recém-saídos de Cambridge, atraíram os amigos da *Midnight Society*, confraria universitária cujos membros portavam orgulhosamente o nome de Apóstolos. Gerações vizinhas se aproximavam e eram encontrados escritores, E. M. Forster, J. Lowes Dickinson, T. S. Eliot; pintores, Roger Fry, Duncan Grant; historiadores e economistas Lytton Strachey, J. Maynard Keynes, Leonard Woolf; críticos, Clive Bell, Desmond Mc Carthy.

A convivência com os amigos do grupo de Bloomsbury foi de grande influência no desenvolvimento de Virginia Woolf escritora. As críticas de Clive Bell, as opiniões de Lytton Strachey, eram sempre ouvidas com atenção e relevância por Woolf. Outro amigo, o pintor Roger Fry, foi um dos pioneiros na introdução da

pintura francesa pós-impressionista na Inglaterra, apresentando os problemas de estética que suscitava a arte moderna. Segundo Nathan (1989, p. 18 e 19), para Fry, o artista “não tinha de se preocupar com a criação de um objeto agradável, mas captar por trás das aparências uma realidade espiritual alimentada pela experiência, que ele chamou de visão”. Ainda conforme Nathan (1989, p. 19), as conversas de Fry com Virginia Woolf “sobre o papel do artista, a unidade das artes, a natureza da emoção estética”, a despertaram para as artes plásticas, que ela sentia ser próxima da literatura.

A liberdade experimentada pelos irmãos Stephen após sua mudança para outro endereço, fez nascer neles o desejo de viajar ao exterior. Partiram para a Grécia, em 1906, porém, Thoby contraiu febre tifoide e faleceu em novembro do mesmo ano. Vanessa decidiu casar-se com Clive Bell, e Virginia e o irmão Adrian foram viver em Fitzroy Square. Um ano depois, mudaram-se novamente, desta vez para uma casa de quatro andares em Brunswick Square. Dividiam a casa com Maynard Keynes, Duncan Grant e Leonard Woolf. Virginia casou-se com Leonard em 10 de agosto de 1912.

Depois de casada, ela e o marido Leonard Woolf, montaram uma editora, a Hogarth Press, e Virginia Woolf, enfim, sentiu-se livre para escrever sobre o que quisesse. A partir de então, inicia a sua fase mais madura e experimentalista que vai culminar em obras como *Mrs. Dalloway*, *Ao farol*, *Orlando* e *As ondas*.

Virginia Woolf suicidou-se em 28 de março de 1941. Sobre o triste episódio, Lehmann (1989, p. 131), que era um amigo próximo, afirma:

Dessa vez estava convencida de que não seria possível manter à distância as vozes aterradoras; e os elogios e o entusiasmo de Leonard, e os meus, de nada serviram. Levou avante o plano que há muito acalentava para uma tal crise: escreveu cartas de despedida para Leonard e Vanessa, encheu seus bolsos com pedras, saiu e afogou-se no rio Ouse. Seu corpo não foi encontrado senão três semanas depois.

2.2.2 A obra *Mrs. Dalloway*

“Uma palavra é suficiente. Mas e se alguém não consegue encontrá-la?”
(WOOLF *apud* DAICHES, 1942, p. 55)⁴⁸

Quanto à escrita de *Mrs. Dalloway*, a primeira declaração encontrada em seu diário data de 16 de agosto de 1922, em que Virginia Woolf (1989, p. 86) afirma que está “laboriosamente dragando [sua] mente para Mrs. Dalloway & trazendo à tona baldes leves”. Ela ainda comenta que *Mrs. Dalloway* terá um grande número de personagens. Nesse mesmo dia, Woolf (1989, p.86) faz uma dura crítica ao *Ulysses* (1931) de James Joyce, após ler suas primeiras duzentas páginas (cerca de um terço do total):

os primeiros 2 ou 3 capítulos até me divertiram, me estimularam, me encantaram, me interessaram – até o final da cena do Cemitério; & depois fiquei confusa, enfasiada, irritada & desiludida, como se ele fosse um universitário nauseabundo remexendo nas espinhas do rosto.

Em 1923, Woolf demonstra, com a escrita do conto *Mrs. Dalloway in Bond Street*, o que viria a ser o romance *Mrs. Dalloway*, que foi publicado dois anos depois. As primeiras quinze páginas do romance, são muito parecidas com o conto, trocando-se o objeto da compra que Clarissa Dalloway foi fazer: de luvas para flores, entre outras partes mescladas. O conto termina sem sabermos do que se trata a explosão ouvida de dentro da loja – o que no romance acabamos por descobrir que se tratava apenas de um carro (do Primeiro Ministro, ou, quem quer que fosse da realeza que lá estava).

A obra *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf é um romance sobre um dia na vida de Clarissa Dalloway – o dia em que sai pela manhã para comprar flores para a festa que acontecerá à noite, em sua residência. Neste dia, ela se encontra com pessoas que fazem parte do seu passado e relembra momentos marcantes de sua vida. Dentre estas pessoas estão um antigo amigo, Hugh Whitbread, um antigo amor, Peter Walsh, além de sua filha Elizabeth, seu marido, Richard Dalloway, Lucy, que trabalha em sua casa, e Mrs. Kilman, tutora de sua filha.

Septimus Warren Smith, um jovem com sérios problemas psiquiátricos por ter servido e vivido o horror da Primeira Guerra, é o duplo de Clarissa Dalloway,

⁴⁸ “One word is sufficient. But if one cannot find it?”⁴⁸ (WOOLF *apud* DAICHES, p.55)

conforme a própria Virginia Woolf afirmou no prefácio que escreveu para a primeira edição norte-americana de *Mrs. Dalloway* em 1928:

quanto a *Mrs. Dalloway*, a única coisa possível no momento é trazer à luz alguns pequenos fragmentos, de pouca ou talvez nenhuma importância: por exemplo, que Septimus, que depois se torna o duplo dela, não existia na primeira versão; e que Mrs. Dalloway, originalmente, ia se matar ou talvez apenas morrer no final da festa.” (WOOLF, 2012-A, p. 6).

Septimus não tem nenhuma relação direta com Clarissa. O contato dos dois se dá pelo espaço que dividem – a cidade de Londres – e o tempo em que se passa a história. Em um certo momento, Peter Walsh, o antigo amor de Clarissa, que acabara de voltar a Londres vindo da Índia, em seu caminho para a casa de Clarissa, cruza com Septimus e sua esposa Rezia Warren Smith:

And that is being young, Peter Walsh thought as he passed them. To be having an awful scene – the poor girl looked absolutely desperate – in the middle of the morning. But what was it about? he wondered; what had the young man in the overcoat been saying to her to make her look like that; what awful fix had they got themselves into, both to look so desperate as that on a fine summer morning? The amusing thing about coming back to England, after five years, was the way it made, anyhow the first days, things stand out as if one had never seen them before; lovers squabbling under a tree; the domestic family life of the parks. Never had he seen London look so enchanting – the softness of the distances; the richness; the greenness; the civilization, after India, he thought, strolling across the grass. (WOOLF, 1996, p. 79)

Ambos Clarissa e Septimus têm um dia atribulado em suas mentes, mas Septimus acaba cometendo suicídio, atirando-se da janela de seu apartamento assim que seu médico, o Dr. Holmes o adentra.

À noite, durante a festa, a esposa do Dr. Bradshaw, outro médico que tratara de Septimus, conta a Mrs. Dalloway sobre o suicídio deste paciente. Neste momento, Clarissa retira-se da festa para uma saleta de sua casa, pois ficara, de certa forma, desconcertada com tal notícia em sua própria festa. E em suas reflexões, percebe-se o ponto em comum de Clarissa com Septimus: a verdade da vida, pois, com a morte, Septimus preservara-se da corrupção, da mentira, como se pode perceber no seguinte excerto:

She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away. They went on living (she would have to go back;

the rooms were still crowded; people kept on coming) (WOOLF, 1996, p. 202)

O relógio e seus “círculos de chumbo” trazem Clarissa de seu devaneio e ela volta para sua festa:

She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. But she must go back. She must assemble. She must find Sally and Peter. And she came in from the little room (WOOLF, 1996, p. 204 e 205).

Clarissa Dalloway é uma mulher da alta sociedade londrina, que se assemelha em alguns aspectos a própria Virginia Woolf, conforme afirma o biógrafo Herbert Marder (2011, p.27): “Virginia oscilou às vezes entre extremos de impiedade e sensibilidade, nisso se assemelhando à fictícia Clarissa Dalloway”.

Ainda, de acordo com Celia Blue Johnson, a personagem Mrs. Dalloway fora inspirada em Katharine “Kitty” Maxse, uma socialite que gostava de dar festas e seguia as regras de etiqueta da elite inglesa. Ela era amiga da mãe de Virginia, Julia Stephen, e, quando ela morreu, Katharine sentiu-se na obrigação de ajudar de alguma forma, então, preparou as moças – Virginia e Vanessa para serem aceitas na alta sociedade (JOHNSON, 2013, p. 124). Quando Katharine morreu de uma queda, Woolf desconfiou que não fosse uma simples queda, mas sim, suicídio. A partir daí, surgiu a ideia de criar a personagem Clarissa Dalloway, que surgiu primeiro em seu primeiro romance, *A viagem*, depois no conto *Mrs. Dalloway in Bond Street* e, por fim, o romance *Mrs. Dalloway*. Como visto anteriormente, Virginia Woolf afirmara que Clarissa Dalloway iria morrer ou se matar no final da história. Porém, Celia Johnson afirma que “Virginia decidiu deslocar o foco de seu relato do terrível destino de uma mulher. A morte continuaria pairando no fim do livro, mas a Sra. Dalloway permaneceria viva” (2013, p. 125).

O final de *Mrs. Dalloway* é aberto. Peter Walsh e Sally Seton, os amigos de Clarissa da juventude e seus ex-amores, esperavam por ela e a festa já ia terminando, as pessoas indo para suas casas. Peter estava quase indo embora, sentindo-se em terror, em êxtase. Ele diz a Sally:

“I will come,” said Peter, but he sat on for a moment. What is this terror? what is this ecstasy? he thought to himself. What is it that fills me with extraordinary excitement?

It is Clarissa, he said.
For there she was.

A obra *Mrs. Dalloway* é reconhecida, sobretudo, por sua riqueza estética. Segundo Wolfreys (2012), estética é uma palavra derivada do grego *aistetikos*, que significa perceptível aos sentidos. Na literatura, a abordagem estética preocupa-se primariamente com a forma e a beleza das obras e envolve duas abordagens teóricas: a) o estudo filosófico da natureza e definição da beleza; e b) o exame psicológico das percepções, origem e efeitos subjetivos da beleza. Deste modo, pode-se dizer que a obra *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, pode ser observada do ponto de vista da segunda abordagem.

Virginia Woolf, ao falar sobre a escrita de *Mrs. Dalloway* em seu diário, demonstra uma certa preocupação em realizar algo literariamente bem feito: “De minha parte, estou laboriosamente dragando minha mente para Mrs. Dalloway & trazendo à tona baldes leves. Não gosto da sensação de estar escrevendo muito depressa. Tenho de comprimir tudo”⁴⁹ (WOOLF, 1989, p. 86).

Ainda, a recorrência dos versos durante toda a obra *Mrs. Dalloway* não é gratuita, e surge em momentos em que Clarissa Dalloway está a refletir sobre a própria vida. Quando se pensa que os versos são os versos iniciais de um cântico fúnebre, a leitura se adensa de forma pessimista, da visão pessimista da vida que têm Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith.

Conforme demonstra Santaella (2005, p. 327) a narrativa de uma obra pode trazer uma *espacialização icônica* em que

há uma semelhança entre o espaço daquilo que é narrado e o espaço interno desenhado pelos diagramas relacionais das sequências narrativas. [...] as sequências não apenas se seguem umas às outras, como não poderia deixar de acontecer, mas mantêm entre si relações de analogia: repetições, gradações, variações, antítese etc.

Neste tipo de espacialização, o conteúdo da narrativa também é representado pelos desenhos internos. “O desenho interno das sequências é similar ao desenho

⁴⁹ Citação do diário de Virginia Woolf de quarta-feira, dia 16 de agosto de 1922.

daquilo que a narrativa relata, daquilo que é contado” (SANTAELLA, 2005, p. 327). Essa espacialização pode ser encontrada na escrita de Woolf em *Mrs. Dalloway*.

Em sua tese de doutorado intitulada “A escritura semiótico-diagramática de Virginia Woolf: interfaces comunicativas”, Soraya Ferreira Alves (2002, p.10) demonstra que a autora Virginia Woolf criou uma escritura diagramática que se faz presente em várias obras: três contos de *Monday or Tuesday* (1921): *Kew Gardens*, *An Unwritten Novel* e *Mark on the wall*; os romances: *Jacob’s Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the lighthouse* (1927); *Orlando* (1928); *The waves* (1931) e *Between the acts* (1941), fazendo

uso de técnicas narrativas que remetem ao tempo, ao processo e ao movimento da memória, influenciadas por ideias e conceitos filosóficos e científicos da época, tais como os elaborados por Henri Bergson, William James e Albert Einstein, além da proposta cubista no que diz respeito, principalmente, à simultaneidade.

Por “escritura diagramática” entende-se uma operação que relaciona “a ideia de diagrama e a ideia de estruturação escritural narrativa” (ALVES, 2002, p. 10), na qual ocorre a transposição do que é icônico (não-verbal) para o simbólico (verbal). Assim, em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf recria o ambiente de Londres em que as pessoas

não se conhecem, não se falam, mas se misturam e parecem sair umas de dentro das outras, assim como as imagens que Clarissa vê saindo da neblina da manhã. Então pensa: “[...] part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself. (WOOLF, 1996, p. 11 e 12)” (ALVES, 2002, p. 46 e 47).

No trecho destacado de *Mrs. Dalloway*, assim como acontece com as pessoas e as imagens em Londres saindo da neblina, as letras das palavras se repetem umas nas outras, como se estivessem saindo das palavras também. Desta forma, se dá a representação da imagem e do som das palavras, criando uma sintaxe diagramática, em algo que é “mais sutil que uma simples aliteração” (ALVES, 2002, p. 47). Nas palavras de Alves (2002, p. 47) pode-se compreender melhor essa sintaxe:

o trecho *...met; being laid out* contém quase os mesmos fonemas da frase seguinte, *like a mist between*, a palavra *between* contém *new best*, que vem logo a seguir, e ainda temos quase uma rima com *met* e *best*. A sequência final do trecho citado traz as palavras *ever so far* que vão se multiplicando em *her life* e por fim *herself*, representando visualmente o sentido da palavra *spread*, espalhar, que vem logo no início dessa sequência, além de poder representar também o sentido inverso, ou seja, de condensação, uma vez que as três palavras convergem para duas e depois uma única, *herself*, ela mesma, Clarissa Dalloway, o resumo e o símbolo da cidade e sua banalidade cotidiana.

O exemplo trazido por Alves (2002) será analisado em comparação com as traduções no Capítulo 4 desta dissertação, para que se observe se foi possível para algum tradutor reproduzir, de alguma maneira, a sintaxe diagramática criada por Virginia Woolf. Outro exemplo utilizado por Alves (2002, p. 47) que pode ser observado nas traduções é o que ocorre na frase: “A small crowd, meanwhile, had gathered at the gates of Buckingham Palace” (WOOLF, 1996, p. 22) em que há uma aglutinação de sons, assim como a aglomeração de pessoas aos portões do palácio de Buckingham. Essa aglutinação acontece especialmente na palavra *gathered*, que contém as palavras *had, at, the, gates* e iconiza a imagem descrita por meio de som e imagem.

No decorrer da obra *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf faz, pela primeira vez o uso do fluxo de consciência de forma menos experimental, dando a sua prosa uma forma mais literária. Por meio do monólogo interior, o leitor é levado para a mente das personagens, que refletem sobre suas vidas e voltam ao passado em vários momentos no romance.

De acordo com Daiches (1942) Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway*, utiliza um recurso que marca o tempo com as badaladas do relógio Big Ben, e a frase “os círculos de chumbo se dissolveram no ar”. Este recurso possibilita manter a narrativa no limite de tempo que estabeleceu para os acontecimentos, o espaço de um dia, ao mesmo tempo em que, por meio do fluxo de consciência, leva o leitor para dentro da mente dos personagens.

Ritmo e rima fazem parte da escrita de Virginia Woolf. Quanto aos episódios em que o leitor é levado às memórias de algum personagem por meio do monólogo interior, Virginia Woolf é gentil com o leitor e sempre mostra, com algum aposto, em que mente está a passagem que se lê. É o que nos mostra David Daiches, utilizando

estes exemplos: “então parecia para ela”, “ela podia lembrar”, “ela pensou, continuando a andar” (DAICHES, 1942, p. 64).

Gruber (2012) aponta as características do romance quanto á prosa feminina que realiza por meio das sensações (impressionismo) que desperta sua escrita. Essas sensações surgem não apenas por meio das palavras, mas também pelo ritmo, dado pela pontuação, rimas, aliterações e repetições.

É importante compreender aqui uma noção mais detalhada do que é o impressionismo. De acordo com Read (1952), as sensações podem causar reações, que são as emoções. Vários fatores da mente determinam no ser humano essas reações, tais como a memória, embora não sejamos conscientes destes fatores. As impressões são recebidas pelo organismo e o artista possui a capacidade de projetar estas sensações de forma a relacioná-las com as impressões.

Mas alternativamente a eles deve ser permitido ‘afundar’ e despertar quaisquer que sejam as reações e associações que possam estar detidas na memória. Então eles vêm a ser transformados em símbolos expressivos da experiência da personalidade receptora. Em cada caso nós temos uma estrutura de palavras – uma extrovertida e objetiva, a outra introvertida e subjetiva (READ, 1952, p. 145).⁵⁰

Read (1952, p. 154 e 155) demonstra que há uma conexão direta entre sensação e ritmo. Alegria, dor, sofrimento, emoções religiosas – cada emoção segue uma certa tendência rítmica. A arte introduz estes refinamentos de expressão. O efeito impressionista pode ser alcançado por meio de diversos recursos, tais como pontuação, parágrafo, estrutura, e então a prosa inteira torna-se impressionista. “Essencialmente, um estilo impressionista é um em que a estrutura lógica parece ter sido distorcida a fim de produzir uma correspondência direta com as sensações do escritor”.⁵¹ Em estética, a projeção de emoções e sensações é conhecida como “empatia”, e o impressionismo é a criação de um meio para facilitar este processo.

⁵⁰ But alternatively they may be allowed to ‘sink in’ and arouse whatever reactions and associations may linger in the memory. They then become transformed into expressive symbols of the experience of the receiving personality. In each case we have a structure of words – one extravert and objective, the other introvert and subjective. (READ, 1952, p. 145)

⁵¹ Essentially, an impressionistic style is one in which the logical structure appears to have been distorted in order to produce a direct correspondence with the writer’s sensations” (READ, 1952, p. 154 e 155).

Assim, na prosa impressionista, o leitor tem a ilusão de estar participando das cenas descritas.

Além das características que formam o estilo da obra, *Mrs. Dalloway* apresenta alusões culturais e literárias. Uma das alusões literárias apontada por Bottmann (2012-C) se refere a uma frase escrita por Katherine Mansfield em *The garden party*, “Forgive my hat”, que a personagem Laura fala para um jovem morto. No trecho de *Mrs. Dalloway*, Clarissa, ao se encontrar com Hugh Whitbread, se compadece da doença de sua esposa. Mesmo sendo um momento de certa consternação, em que Clarissa se sente solidária, ela também se sente “oddly conscious at the same time of her hat”. Na interpretação de Bottmann, a alusão é uma homenagem prestada a Mansfield, com quem Virginia tinha uma relação de proximidade. É uma alusão muito sutil, que seria percebida apenas por um leitor atento e que conhecesse a obra de Mansfield, tanto na cultura de partida quanto na de chegada.

3. ANÁLISE DAS QUATRO TRADUÇÕES DE *MRS. DALLOWAY* PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL

Este capítulo apresenta a descrição e análise comparativa das quatro traduções de *Mrs. Dalloway* para o português no Brasil com o correspondente em inglês, com base no esquema de descrição de tradução literária proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp. As quatro etapas que compõem este esquema (dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico) são descritas, e exemplos são apresentados para ilustrar as ocorrências na obra como um todo. Neste capítulo também são apresentados os tradutores Mario Quintana, Denise Bottmann, Tomaz Tadeu e Claudio Alvez Marcondes, especialmente sua trajetória como tradutores e autores das traduções de *Mrs. Dalloway* publicadas no Brasil.

3.1 Os Tradutores

Como visto no Capítulo 1 desta dissertação, a importância do tradutor vai muito além de simplesmente verter textos de uma língua para outra. Nesta primeira parte do Capítulo 3 são apresentados os quatro tradutores que realizaram a tradução de *Mrs. Dalloway* no Brasil: Mario Quintana, Denise Bottmann, Tomaz Tadeu e Claudio Alves Marcondes. São tradutores brasileiros que têm em comum o fato de não trabalharem exclusivamente com tradução.

Os tradutores Denise Bottmann, Tomaz Tadeu e Claudio Alves Marcondes contribuíram com informações a respeito de seu trabalho como tradutores. Bottmann, por meio dos blogs sobre tradução que mantém em que generosamente compartilha suas pesquisas e percursos tradutórios com o público leitor. Tadeu e Marcondes, gentilmente responderam a um questionário para esta dissertação. A biografia de Quintana está muito mais exposta quanto a sua trajetória de escritor, porém foram encontrados dados sobre sua vida como tradutor no livro “Ora bolas” (FONSECA, 2006) e também em uma pesquisa sobre a editora Globo nos anos 30 e 40 (TORRESINI, 1999).

3.1.1 Mario Quintana

Mario Quintana nasceu em Alegrete, em 1906 e faleceu em Porto Alegre em 1994. Foi poeta, tradutor, escritor e jornalista. Quando tinha 17 anos, publicou um soneto no jornal de Alegrete. Seu primeiro trabalho foi na farmácia do pai, que queria que ele fosse médico. Em 1929, foi para Porto Alegre e começou a trabalhar no jornal *O Estado do Rio Grande*. Alistou-se como voluntário na revolução de 1930 e ficou seis meses no Rio de Janeiro. Quando voltou, continuou trabalhando no jornal *O Estado do Rio Grande* até 1932, ano em que foi fechado por Flores da Cunha por ter apoiado o levante paulista contra Getúlio Vargas.

A primeira tradução feita por Mário Quintana foi *Palavras e Sangue* de Giovanni Papini, pela Editora Globo em 1934. Em 1935, muda-se para o Rio de Janeiro para trabalhar na *Gazeta de Notícias*, onde ficou amigo de Cecília Meireles. Quando a *Gazeta* fechou, não aceitou um emprego de pesador de ouro que o amigo Mansueto Bernardi lhe oferecera na Casa da Moeda, dizendo-se muito distraído. Pede ajuda a Érico Veríssimo que prontamente lhe chama para trabalhar como tradutor na Editora Globo, em Porto Alegre, na qual fica de 1936 a 1955.

No período em que trabalhou na Editora Globo, não se sabe ao certo quantos livros traduziu, pois criava pseudônimos dos quais ninguém se lembra. Com sua assinatura há quarenta livros. Suas línguas eram o francês e o espanhol, mas aprendeu inglês por vergonha de traduzir Lin Yutang de uma tradução castelhana. Em um ensaio bio-bibliográfico escrito por Ernani Ssó, encontram-se assim listados alguns dos grandes escritores que Mário Quintana traduziu, além de um comentário a respeito do tempo que ele levava para traduzir as obras:

Maupassant, Voltaire, Proust, Balzac, André Gide, George Simenon, Virginia Woolf, Graham Greene, Conrad, Somerset Maugham, Charles Morgan e Huxley. Levava uns seis meses pra traduzir um Proust, segundo disse em entrevistas. Um romance policial? Uma semana – mais tempo às vezes do que o próprio autor levou para escrever. O segredo do profissional: seguir o estilo do autor, não o do tradutor. Tudo parece simples quando Quintana mete a mão (SSÓ, 2006, p. 154 e 155).

Não há registro de comentários de Quintana a respeito da tradução de *Mrs. Dalloway*. Além disso, ele não traduziu outras obras de Virginia Woolf. Mas a respeito do ato de traduzir, Quintana comentou com Érico Veríssimo, ou Henrique Bertaso que gostava muito de traduzir Proust. Ele disse: “Estou gostando tanto de traduzir Proust que, se tivesse dinheiro, eu é que pagava para vocês...” (FONSECA, 2009).

Sua primeira obra, *A rua dos cata-ventos*, foi publicada em 1940, pela Editora Globo. Depois, ainda pela Editora Globo, vieram as obras *Canções* (1946), *Sapato florido* (1948), *O batalhão das letras* (1948), *Espelho mágico* (1951). Pela editora Fronteira, publicou *O aprendiz de feiticeiro* (1950), considerado sua melhor obra por Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e o editor da casa Paulo Hecker Filho. Publicou durante muitos anos o “Caderno H”, assim chamado porque os poemas em prosa, histórias e reflexões eram sempre escritos de última hora. Essa coluna saiu primeiramente em 1945, na revista “Província de São Pedro”, da Livraria do Globo (hoje Editora Globo), sendo publicada apenas em sete números. Voltou a publicar a mesma coluna no “Caderno de sábado” do jornal “Correio do Povo” em 1953 e só parou em 1983. Em 1984, o “Caderno H” saiu por um período na revista “Isto é” (SSÓ, 2009, p. 155 e 156).

Vários outros livros de Mario Quintana foram publicados, dentre eles, seleções que fez de textos que publicara no “Caderno H”. “Pé de Pilão” (1948) foi o livro infantil mais popular de sua autoria. Sobre a crítica, Ssó (2009, p.157) salienta que:

manteve silêncio ou o subestimou. Foi preciso que Fausto Cunha, em 1964, no livro *A luta literária*, no texto “Assassinemos o poeta”, derrubasse o papo de que Quintana era passadista, leve, menor: “Uma poesia difícil, porque intensamente alusiva e de um ‘humor’ sutil, irreduzível. Uma clareza ilusória, porque de um instrumento multívoco”. Quintana, até então sempre citado entre os “outros” que terminavam a lista dos nomes da literatura gaúcha, passou a ser nomeado por extenso. Logo começaria a encabeçar a lista, onde ainda permanece, com todo o direito, diga-se.

Nacionalmente, Quintana foi lançado somente em 1966. Recebeu o Prêmio Fernando Chinaglia de melhor livro do ano com a obra “Antologia Poética” (1966), publicado pela Editora do Autor e o Pen Club de Poesia em 1977 por “Apontamentos

de História Sobrenatural” (1976). Em 1981, foi agraciado pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra.

Mario Quintana morou no tradicional Hotel Majestic em Porto Alegre desde 1968 até 1980, quando fechou as portas. Foi tombado como patrimônio histórico por ser um dos monumentos arquitetônicos de Porto Alegre e em 1983 passou a ser chamado “Casa de Cultura Mario Quintana”, que só foi inaugurado em 1990, depois de uma grande reforma. Quintana morreu em 5 de maio de 1994, em Porto Alegre.

3.1.2 Denise Bottmann

A tradutora Denise Bottmann nasceu em Curitiba em 1954. É formada em história pela UFPR, mestre em história pela Unicamp e foi professora de filosofia na Unicamp.

Denise Bottmann iniciou seus trabalhos como tradutora em 1985, vertendo obras de literatura e humanidades do inglês, francês e italiano para o português. Traduziu autores como Hannah Arendt, Marguerite Duras, Henry David Thoreau e Virginia Woolf. Com a tradução da obra *Mrs. Dalloway*, recebeu o Prêmio Paulo Rónai da Biblioteca Nacional em 2013⁵².

Denise Bottmann não se contenta em traduzir as obras com cuidado e dedicação. Ela é uma pesquisadora ativa da tradução, denunciando casos de plágio de traduções em seu blog “não gosto de plágio”⁵³, em que há também diversas pesquisas que a tradutora realiza sobre a história das traduções no Brasil, além de divulgar pesquisas e notícias sobre tradução. Além do “não gosto de plágio”, ela mantém outros 16 blogs sobre literatura e tradução⁵⁴.

⁵² Informações retiradas do site oficial da editora L&PM <http://www.lpm-blog.com.br/?tag=denise-bottmann>, matéria “Dez dicas de Denise Bottmann para quem deseja ser tradutor”.

⁵³ www.naogostodeplagio.blogspot.com.br

⁵⁴ Informação retirada do site do Centro de Cooperação e Difusão da Fundação Biblioteca Nacional <https://bookcenterbrazil.wordpress.com/2015/07/16/denise-bottmann-e-a-vencedora-do-premio-de-traducao-2015-da-abl/>, matéria “Denise Bottmann é a vencedora do Prêmio de Tradução 2015 da ABL.

Durante o trabalho de tradução da obra *Mrs. Dalloway*, Bottmann construiu o blog “traduzindo mrs. dalloway”⁵⁵, em que comenta sobre as dificuldades que ocorreram durante a tradução, as peculiaridades da escrita de Virginia Woolf. É praticamente um diário que escreveu durante todo o percurso da tradução que realizou.

A tradutora tem intensa produção acadêmica, como artigos publicados em revistas acadêmicas sobre tradução, tais como a *Traduzires*, a *Belas Infiéis*, a *TradTerm* e a *Tradução em Revista*.

3.1.3 Tomaz Tadeu

Tomaz Tadeu nasceu em Siderópolis, SC em 7 de março de 1948. É Ph. D. em “International Development Education” pela Stanford University (1984) e atualmente é professor colaborador do Programa em Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Publicou mais de 30 artigos em periódicos especializados, 30 capítulos de livros e 25 livros. Sua área de atuação é a da educação, com ênfase em Teoria do Currículo.

As primeiras traduções de Tadeu foram acadêmicas, da área da teoria educacional, no final dos anos 1980, conforme ele mesmo afirma em entrevista (Anexo B). Traduziu também as obras *Alfabeto*, de Paul Valéry, *O pintor da vida moderna*, de Baudelaire, *Rabiscando no teatro*, de Mallarmé e a *Ética*, de Spinoza, que considera literárias, embora não sejam de ficção nem de poesia.

Tomaz Tadeu teve como primeira experiência de tradução de prosa a obra *Mrs. Dalloway*. Ele conta que “Depois disso, vieram *Ao Farol*, *O tempo passa*, *Orlando*, *O sol e o peixe*, todos da Virginia. Recentemente, *Bartleby* (Melville)⁵⁶ e *Os mortos* (James Joyce).” (Anexo B). Para Tadeu, *Mrs. Dalloway* é uma das principais traduções de sua carreira, especialmente por ter sido a primeira tradução de ficção, embora considere a tradução que fez de *Orlando* (2015) a mais bem-acabada.

⁵⁵ www.traduzindomrsdalloway.blogspot.com.br

⁵⁶ Herman Melville (1819 - 1891).

Em 2013, Tadeu recebeu o Prêmio Jabuti, obtendo o terceiro lugar na categoria Melhor Livro de tradução, por sua tradução de *Mrs. Dalloway*.

3.1.4 Claudio Alves Marcondes

O tradutor Claudio Alves Marcondes, ao ser questionado em entrevista (Anexo A) sobre sua biografia como tradutor, de certa forma se assemelha a Virginia Woolf que, ao escrever a introdução da obra *Mrs. Dalloway*, afirmou ser “difícil – talvez impossível – a um escritor dizer qualquer coisa sobre sua obra. Tudo o que ele tem a dizer, já disse de maneira mais completa, da melhor maneira que lhe é possível, no corpo do próprio livro” (WOOLF, 2012-A, p. 5). Ele diz:

No fundo, no fundo, naquilo que de fato importa, o que tenho a dizer sobre o meu trabalho como tradutor da *Mrs. Dalloway* está no próprio texto, nas milhares de microdecisões que fui tomando no decorrer da tradução, e que resultaram no texto publicado.

Entretanto, Marcondes conta, de forma resumida, a sua história como tradutor, que começou na década de 1980 com textos de ciências humanas – ciência política, história da arte – “enquanto trabalhava como editor de fascículos e livros (RioGráfica, Globo, Nova Cultural, Companhia das Letras)” (ver Anexo A).

Passou a dedicar-se mais à tradução em 1995, quando saiu da editora Companhia das Letras e iniciou seus trabalhos como tradutor de ficção, principalmente pela editora Cosac Naify, na qual traduziu autores como Karen Blixen e William Faulkner, bem como outras obras de não ficção, como a biografia de Henri Matisse e livros de design.

Ao encerrar esta apresentação dos tradutores de *Mrs. Dalloway* no Brasil, nota-se que eles possuem forte ligação ou com o meio acadêmico – que é o caso de Denise Bottmann, com suas publicações em periódicos de universidades, cursos e contribuições de diversos tipos, e Tomaz Tadeu, que foi professor universitário e tem diversas publicações – ou com o meio editorial – como a relação de muitos anos de Mario Quintana com revistas e jornais, e Claudio Alves Marcondes em seu trabalho...

Outra relação entre os tradutores repete a configuração em “duplas” supracitada, já que Bottmann e Tadeu, possuem várias traduções de Virginia Woolf e Quintana e Marcondes traduziram somente *Mrs. Dalloway*. Bottmann, além de *Mrs. Dalloway*, traduziu *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* e *Ao Farol*, e está traduzindo neste momento um livro com ensaios de Virginia Woolf sobre literatura, conforme afirmou recentemente em sua página pessoal de uma rede social. Tadeu traduziu as obras *Ao farol*, *Orlando* e *O sol e o peixe*: prosas poéticas, todos pela editora Autêntica.

3.2 O esquema teórico de descrição de tradução literária

Nesta dissertação, são descritas e analisadas as relações entre o texto de partida, a obra *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf e as suas traduções correspondentes elaboradas de Mario Quintana (1946), Denise Bottmann (2012), Tomaz Tadeu (2012) e Claudio Alves Marcondes (2012/2013).

Nesta seção, as quatro traduções são comparadas em seus diversos aspectos de acordo com o esquema de descrição de tradução literária de José Lambert e Hendrik Van Gorp. Esse esquema propõe quatro etapas para analisar cada tradução, relacionando-as entre si e com o texto de partida. As etapas de análise são: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico.

É importante perceber que cada etapa conduz à formulação de novos questionamentos que se pretende que sejam respondidos na etapa seguinte. Por fim, estas análises conduzem a uma visão detalhada de cada tradução em que será possível perceber diferenças e semelhanças entre elas, e então será possível responder a questões que envolvem a dicotomia domesticação/estrangeirização, se houve e quais foram as influências do contexto histórico-social da época de cada tradução.

Durante as etapas em que se analisa a macroestrutura e a microestrutura são apresentados exemplos para ilustrar as escolhas de cada tradutor. Estes exemplos

tem as características que se quer comentar destacadas em negrito para que se possa visualizá-las com mais clareza.

3.2.1 Dados Preliminares

O primeiro passo para o estudo das traduções por meio do esquema de descrição de tradução literária desenvolvido por Lambert e Van Gorp (1985, p.52), é a análise dos dados preliminares, em que se observam a capa, o título, nome do autor, do tradutor, os metatextos (paratextos) e a estratégia geral (se as traduções estão completas ou não). Portanto, são analisados, de forma geral, os paratextos mencionados anteriormente nesta dissertação, de que fala Genette (2009).

Os paratextos são os textos de acompanhamento de uma obra, ou seja, os textos que fazem parte da existência desta obra de diversas maneiras. Como já abordado, para Genette (2009), há os peritextos, que são os elementos que acompanham o livro, tais como a capa, a página de rosto, os anexos, ou seja, a realização material do livro; e os epitextos, que são os textos encontrados fora do livro (entrevistas, colóquios, debates, correspondências, etc.) e que são apresentados mais adiante, no contexto sistêmico. Os peritextos são tratados nesta parte da análise dos dados preliminares.

A tradução de *Mrs. Dalloway* de Mario Quintana utilizada nesta pesquisa é a de 1946, publicada pela editora da Livraria do Globo e pertence à Coleção Nobel (Anexo C). O nome do tradutor não consta na capa. Há o nome da autora entre linhas verdes decorativas, e logo abaixo, centralizada, está a figura de uma mulher em uma escadaria, apoiando a mão direita no corrimão e a esquerda sobre o peito. A expressão que passa seu rosto é de seriedade. Ao fundo vê-se um salão com pessoas em pé, vestindo trajes de festa, algumas delas ao pé de um grande portal adornado. A pintura é um tanto escura, dando a impressão de que é uma festa à noite, e a personagem principal parece ser Clarissa Dalloway, anfitriã da festa narrada na obra.

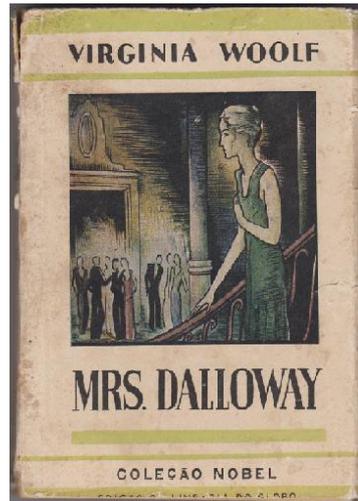


Figura 1

A edição da L&PM, traduzida por Denise Bottmann, pertence à coleção L&PM POCKET, ou seja, é uma edição de bolso (Anexo E). Como tal, a capa é mole, o livro possui dimensões relativamente pequenas e não há orelhas. A capa e a lombada têm como fundo o que parece ser um chão de azulejos coloridos, dispostos em diagonal. Na parte de cima lê-se o nome da autora “VIRGÍNIA WOOLF” em letras brancas sombreadas de preto, em caixa alta, e logo abaixo está o título “*Mrs. Dalloway*”. Sobre os azulejos está em pé, de perfil, ocupando quase todo o espaço direito da capa, a figura de uma mulher usando um chapéu clochê (típico chapéu feminino dos anos 20, usado no Reino Unido). Ela está com um vestido de meia manga, cujo comprimento vai até o tornozelo, de tons alaranjados, amarelos e verdes, com uma fita marrom logo abaixo do busto. Seus sapatos são clássicos scarpins baixos e vermelhos. Atrás de sua cabeça há como se fosse uma profusão de quadrados de diversos tamanhos e cores, porém menores que os azulejos.



Figura 2

A edição da tradução de Tomaz Tadeu, vem em um “box”, uma caixa com dois livros: a obra em si, “Mrs Dalloway” – com o título sem o ponto após “Mrs” – e “O diário de Mrs Dalloway”, que é realmente um diário com espaços para escrever e desenhar, mesclados com frases de Virginia Woolf encontrados em várias de suas obras, cujo conteúdo são reflexões sobre o ato de escrever. Em seguida, aparecem algumas destas frases:

Sobre a obra *Mrs. Dalloway*:

Mas agora o que sinto sobre a minha escrita? – este livro, quero dizer. As *Horas*, se for esse o título? Deve-se escrever a partir de um sentimento profundo, disse Dostoiévski. É o que eu faço? Ou invento a partir de palavras, amando-as como eu as amo? Não, não creio. Nesse livro tenho ideias até em demasia. Quero apresentar a vida e a morte, a sanidade e a insanidade; quero criticar o sistema social, e mostrá-lo em funcionamento, em seu mais intenso grau. (WOOLF, 2012-C, p. 136)

Sobre o mundo e a arte, Woolf salienta que:

o mundo inteiro é uma obra de arte; nós somos partes da obra de arte. Hamlet ou um quarteto de Beethoven é a verdade sobre essa vasta massa que chamamos “o mundo”. Mas não existe nenhum Shakespeare, não existe nenhum Beethoven; certamente e enfaticamente, não existe nenhum Deus; nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a própria coisa. (WOOLF, 2012-C, p. 29)

E, sobre romances, Woolf enfatiza que:

a única maneira segura de saber se um romance é bom ou ruim é simplesmente observar as nossas próprias sensações ao chegarmos à última página. Se estivermos vívidos, frescos, e cheios de ideias, então é bom; se abatidos, indiferentes, e com a vitalidade diminuída, então é ruim. (WOOLF, 2012-C, p. 55)

Percebe-se o zelo da editora e a tentativa de aproximar a autora do leitor de uma maneira que possibilita que qualquer pessoa seja motivada a criar, escrevendo ou desenhando, tendo os pensamentos de Virginia Woolf como inspiração.

A caixa em que se encontram os dois livros da editora Autêntica é dourada, com o desenho em marrom de um avião antigo. Na parte superior, à esquerda, vem “Virginia Woolf” em itálico e marrom e, logo abaixo, “Mrs Dalloway”, em letras brancas. No canto inferior, à direita, se lê o nome do tradutor “Tomaz Tadeu” e

alguns espaços abaixo, o nome da editora “autêntica”. Nesta publicação cuidadosa e de luxo dessa editora, há dois livros em cujas capas não há figuras. O *Diário de Mrs Dalloway* é um livro vermelho de capa dura, com uma leve textura em listras verticais, com o título do livro e o nome da editora em letras brancas na frente e na lombada. Já, a capa da obra “Mrs Dalloway” (Anexo G) é da cor azul marinho, também com a textura e escrito com letras brancas o nome da autora e o título, centralizado, um pouco acima da parte central, e bem embaixo, também centralizado a editora “autêntica”. Na lombada encontra-se “*Virginia Woolf Mrs Dalloway*” e no canto de baixo, “autêntica”. Não há menção do nome do tradutor em nenhuma das duas capas, mas em compensação, este aparece na caixa que contém os dois livros, no canto inferior direito: “Tradução Tomaz Tadeu”.

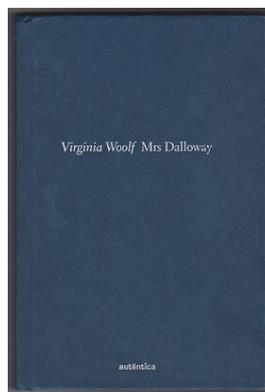


Figura 3

A tradução realizada por Claudio Alves Marcondes foi publicada em 2012, pela Editora Cosac Naify em mais uma bela edição da obra *Mrs. Dalloway*. A capa dura (Anexo I) tem a cor cinza e sua estampa é uma textura visual com flores e folhagens. O nome da autora aparece centralizado em letras brancas, bem grandes, abreviando o nome Virginia: “V. Woolf”, e logo abaixo, à direita está o título “*Mrs. Dalloway*”.

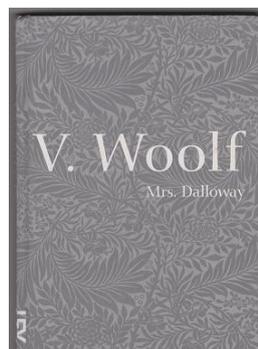


Figura 4

Com relação à lombada das traduções, a tradução de Quintana acompanha os traços verdes da capa em cima e embaixo, tendo entre as duas linhas superiores o nome “Virgínia Woolf”, abaixo da linha, “*Mrs. Dalloway*” e centralizado o número “66”, que representa a ordem deste livro na Coleção Nobel. Mais abaixo vem o símbolo da Livraria do Globo – um globo estilizado e em letras pequenas, entre as duas linhas inferiores, as palavras “Coleção Nobel”.

Na lombada da tradução de Denise Bottmann, da L&PM, há as inscrições “VIRGINIA WOOLF”, “*Mrs. Dalloway*”, o número 1033, que é o número desta obra na coleção em que se insere (L&PM Pocket) e o nome da editora “L&PM”.

Na contracapa da tradução de Quintana (Anexo D) está a apresentação, ou melhor, um anúncio de um romance que não foi tantas vezes publicado no Brasil, tendo ganhado essa publicação que fora anunciada nesta capa: “Apenas um coração solitário” de Richard Llewellyn. Esta parte se inicia com a frase, em letras cor-de-rosa, quase vermelhas, em caixa alta “OUTRO GRANDE SUCESSO!”, entre linhas verdes. Abaixo da linha verde, no canto esquerdo, há o retrato desenhado do autor que se assemelha a um galã. Ao lado as frases, dispostas uma abaixo da outra: “Richard Llewellyn”, “autor de”, “COMO ERA VERDE MEU VALE” (em letras cor-de-rosa), “em seu novo romance”, “APENAS UM CORAÇÃO”, “SOLITÁRIO” (letras cor-de-rosa, já abaixo da foto e das frases anteriores, centralizado.) Logo abaixo se inicia um texto de três parágrafos com uma breve biografia do autor, um resumo da obra e essa observação sobre a obra, feita pelo próprio autor, Richard Llewellyn:

O romance não tem fundo político nem religioso. Mas caso existirem nêtais qualidades, estas serão encontradas por aqueles que as procurarem. De qualquer maneira, êle representa um quadro dos nossos dias, em que os homens ao se apaixonar abandonam o amor, e em que as mulheres ou fazem os homens felizes com os seus favores ou os tornam miseráveis com as suas recusas.



Figura 5

A contracapa da tradução de Bottmann (Anexo F) traz uma introdução à obra, com um título em letras vermelhas “A vida cotidiana como tema de grande arte” e logo abaixo dele, centralizadas, as palavras: “Tradução de Denise Bottmann”. A primeira parte do texto é uma frase de Michael Cunningham, autor da obra *As horas*, romance inspirado em *Mrs. Dalloway*: “[*Mrs. Dalloway*] é uma das obras de arte mais emocionantes e revolucionárias do século XX.” Depois disso vem um resumo da obra em dois parágrafos.

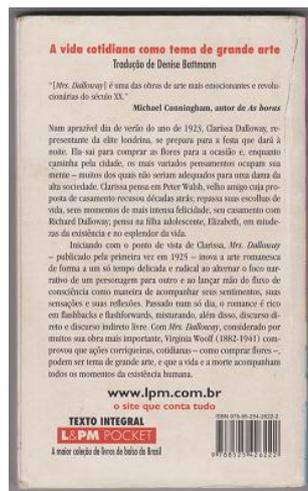


Figura 6

As edições da Autêntica (Anexo H) e da Cosac Naify (Anexo J) não têm texto na contracapa, apenas a continuação das texturas e cores encontradas em suas respectivas capas.

A tradução de Mário Quintana (1946) tem orelhas na capa e contracapa. A orelha da capa traz uma breve biografia da autora Virginia Woolf. Há um pequeno título entre as linhas verdes superiores “MRS. DALLOWAY por Virginia Woolf” e, abaixo deste, inicia-se o relato da editora sobre a vida de Virgínia, sem menção a quem o fez. É interessante a análise da obra encontrada neste trecho:

a ação de seus livros passa-se, por assim dizer, entre parênteses. O que sobra é um mundo de sensações, de poesia, ‘uma série de impressionantes imagens, tanto visuais como aurais’, para usar da expressão de G. Bullitt; e tudo isso musicado pelo estranho e envolvente ritmo da sua prosa. Por isso é que MRS. DALLOWAY, a obra que lhe deu fama, deve ser lida, não propriamente como uma novela, mas *escutada* como uma sinfonia. (Letras em caixa alta e itálicos no próprio texto). (Orelha da capa, Quintana, 1946).

A orelha posterior da obra contém mais um anúncio, da obra denominada “Poeira”, de Rosamond Lehmann. O título desta obra e o nome da autora encontram-se entre as linhas verdes superiores. O texto central conta sobre o romance e o estilo desse autor. Entre as linhas inferiores há a frase “Edição da LIVRARIA DO GLOBO”. Tanto a capa quanto a contracapa ultrapassam a largura das folhas internas, ficando levemente dobradas sobre as margens do livro. Não há orelhas nas traduções de Bottmann, Tadeu e Marcondes.

O nome do tradutor é mencionado somente na sétima página, já dentro do livro. Há uma folha em branco, a segunda tem as inscrições “*Mrs. Dalloway*”, “COLEÇÃO NOBEL”, “Vol. 66”. A próxima página está em branco, e em seu verso há uma fotografia de Virginia Woolf em preto e branco, em que ela usa uma roupa escura, o cabelo preso e batom. Na página 7, dentro de uma moldura há as inscrições “VIRGINIA WOOLF”, “*MRS. DALLOWAY*”, “TRADUÇÃO DE MÁRIO QUINTANA”, o símbolo da editora (o globo estilizado emoldurado por uma letra G bem redonda), e as palavras “EDIÇÃO DA LIVRARIA DO GLOBO”, “RIO DE JANEIRO – PÔRTO ALEGRE – SÃO PAULO”. Tais inscrições estão dispostas uma abaixo da outra em tamanhos diferentes de letras, todas centralizadas. O livro não tem prefácio, posfácio, introdução ou notas.

A primeira página da tradução de Bottmann traz uma breve biografia de Virginia Woolf. Em seu verso há uma lista com os livros da autora publicados na coleção L&PM Pocket: *Flush*, *Mrs. Dalloway* e *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. A página seguinte tem centralizados o nome da autora (na parte superior), o título *Mrs. Dalloway* mais ao centro e logo abaixo, pela segunda vez, está o nome da tradutora: “*Tradução de* DENISE BOTTMANN”; na parte inferior, está o site da editora www.lpm.com.br e, em seguida, se repete “L&PM POCKET”.

Na tradução da Editora Autêntica há uma segunda capa, em papel mais resistente que no restante do livro, com uma arte que representa quarteirões e parques de Londres. No final do livro está a mesma figura, no mesmo tipo de papel, porém com números que são uma legenda para que se localize o caminho percorrido na história por Clarissa Dalloway. Na página 263 se encontram “Notas ao mapa de Londres”. Essas notas apontam o momento, a página e a citação do livro que faz referência aos locais enumerados no mapa.

Ao abrir a obra traduzida e publicada pela Cosac Naify se vê uma segunda capa na cor preta, repetida no fim da obra. A primeira página contém o título “*Mrs. Dalloway*” alinhado à esquerda, um pouco acima do centro e na parte inferior, também à esquerda, em letras menores e em caixa alta “COSACNAIFY”. No verso, há uma foto de Virgínia Woolf sentada em uma cadeira de vime ornamentada, com um longo casaco escuro sobre um vestido de estampa florida. Ela está com o tronco levemente inclinado para frente, os antebraços apoiados nos braços da cadeira. O rosto expressa tranquilidade, mas não está sorrindo e parece que olha de canto para algo que está um pouco acima e à esquerda de sua fotografia que é Lady Ottoline Morrell. É um belo retrato que ocupa a página inteira. A página 3 mostra, um pouco acima do meio da folha, centralizado e em letras cheias e grandes o nome “V. Woolf”. O nome do tradutor aparece na página 4, abaixo do título “*Mrs. Dalloway*”, alinhado à direita e está assim: “tradução Claudio Alves Marcondes”. A próxima página traz novamente o nome da autora, desta vez por extenso: “Virginia Woolf”.

Como paratexto na tradução de Denise Bottmann, além da biografia já mencionada, há na página 5 “Uma introdução a *Mrs. Dalloway*” escrita pela própria Virgínia Woolf quando da primeira edição da obra publicada nos Estados Unidos, pela Random House, em sua coleção *Modern Library of the World’s Best Books*, em 1928 (informação encontrada em uma publicação no blog da própria tradutora, o “naogostodeplagio.blogspot.com.br” intitulada “Uma introdução a *Mrs. Dalloway*”, em 16 de março de 2012). De acordo com Denise Bottmann, esta é uma exceção, já que Virginia Woolf nunca escrevia sobre uma obra sua, pois, o que havia para ser dito sobre ela já deveria estar exposto por completo na própria obra.

A obra *Mrs. Dalloway* publicada pela Autêntica é rica em paratextos, que estão todos no final, separados da última página da obra por uma página cinza. O tradutor Tomaz Tadeu, em resposta a uma questão da entrevista relacionada à existência de interferência da editora na adoção de alguma estratégia de tradução (Anexo B), destaca a presença destas notas:

E notas, muitas notas. Particularmente, em *Mrs. Dalloway*, acho até que exagerei. Além das notas, tem um índice onomástico. [...] Para terminar, meus privilégios na *minha* editora não se resumem à questão da revisão. O maior privilégio é o de escolher os livros que traduzo e participar de quase todo o processo de produção, incluindo o projeto gráfico, sempre sob o competente comando do designer da editora, Diogo Droschi.

O primeiro paratexto que se encontra na tradução de Tomaz Tadeu é uma introdução, o mesmo texto que foi visto na edição da L&PM, escrito por Virgínia Woolf. Ao fim deste, há uma nota que diz: “Esta introdução foi escrita por Virginia Woolf em 1928, para uma edição do livro publicada nos Estados Unidos, pela editora Random House, não tendo sido reproduzida em edições posteriores”. Na sequência há um paratexto do tradutor, cujo título é “Mrs. Dalloway e Mrs Brown: a arte de Virginia”, e trata da sina da autora ao criar o romance *Mrs. Dalloway*. A seguir, é apresentada uma biografia resumida: “Virginia Woolf: uma vida”, seguida de um capítulo dedicado à “Cronologia” de Virginia Woolf. O próximo paratexto é um “Índice Onomástico”, com informações sobre todos os locais e personagens importantes da história de Londres e da Inglaterra que são mencionados na obra. As “Notas do tradutor”, que estão logo após o Índice Onomástico, trazem informações importantes sobre curiosidades da obra, explicações sobre lugares, comentários sobre peculiaridades da época que não são familiares aos leitores brasileiros de hoje. Depois disso vêm as “Notas ao mapa de Londres” as referências e um índice.

Os paratextos da publicação da Cosac Naify, tradução de Claudio Marcondes, são: um posfácio escrito por Alan Pauls e traduzido por Heloisa Jahn, cujo conteúdo é a criação de *Mrs. Dalloway* por Virginia Woolf e o modernismo inglês; e uma seção de sugestões de leitura dividida pelos subtítulos: ficção, ensaio, teatro, diário, correspondência, biografia (em inglês) e no Brasil: ficção, ensaio, diário, biografia, sobre a autora e o Brasil – pesquisas traduzidas para o português do Brasil ou realizadas por brasileiros sobre a obra de Virginia Woolf.

A ficha técnica da tradução de Bottmann está na página 4. Já as fichas das traduções de Tadeu e Marcondes estão no fim do livro, a de Tomaz Tadeu, na página 271, depois do índice, e, a de Claudio Marcondes, na 221, logo após o capítulo “Sugestões de leitura”.

A Tabela 1 apresenta os paratextos encontrados nas quatro traduções analisadas nesta dissertação. Além disso, apresenta a edição de 2015 da tradução de Mario Quintana, publicada pela editora Nova Fronteira e a obra em inglês publicada pela editora Penguin em 1996.

| | Virginia Woolf | Mário Quintana Tradução 1 | | Denise Bottmann Tradução 2 | Tomaz Tadeu Tradução 3 | Claudio Marcondes Tradução 4 |
|------------------------------|----------------|---------------------------|------|----------------------------|------------------------|------------------------------|
| | 1925/1996 | 1946 | 2015 | 2012 | 2012 | 2012 |
| Prefácio da Editora/Tradutor | | | | X | | |
| Posfácio da Editora/Tradutor | | | | | X | X |
| Apresentação | | | X | | | |
| Sobre a obra | | X | | | X | |
| Sobre a autora | X | X | X | X | X | |
| Cronologia de Virginia Woolf | | | | | X | |
| Fotos de Virginia Woolf | | | | | | X |
| Índice onomástico | | | | | X | |
| Notas do tradutor | | | | | X | |
| Mapa de Londres | | | X | | X | |
| Referências | | | | | X | |
| Sugestões de leitura | | | | | | X |

Tabela 1. Paratextos presentes nas quatro traduções para o português de *Mrs. Dalloway*.

Após observar os dados preliminares, ficam evidentes certas características quanto à (não) visibilidade dos tradutores. Em nenhuma das capas das traduções analisadas (nem mesmo na tradução de Mario Quintana publicada em 2015 pela editora Nova Fronteira) aparecem os nomes dos tradutores. Na edição da L&PM,

tradução de Denise Bottmann, o nome da tradutora está na contracapa, e na edição da Autêntica, o nome do tradutor Tomaz Tadeu se encontra na caixa que comporta os dois livros, o que, de certa forma, dá uma boa visibilidade. Na publicação individual da Autêntica (sem a caixa), o tradutor tem uma visibilidade ainda melhor, pois a capa é a mesma da caixa, e, portanto, o nome do tradutor aparece na capa da obra.

Conforme visto anteriormente a respeito do que Sousa (2011) afirma sobre os paratextos editoriais, a existência dos mesmos garante um espaço à visibilidade da voz do tradutor. Neste caso, somente a tradução de Tomaz Tadeu possibilitou que este espaço fosse utilizado pelo tradutor, pois ele apresentou notas de tradução, índice onomástico, notas ao mapa de Londres, usufruindo da liberdade que lhe fora dada pela editora, conforme afirma em resposta à questão feita para esta dissertação quanto a existência ou não de uma estratégia de tradução adotada pela editora:

Nesse caso, a minha relação com a editora (Autêntica) é privilegiada (mas não sou o único privilegiado, a Autêntica tem um tratamento de respeito para com os tradutores que talvez não seja a regra no mercado editorial brasileiro). [...] na *minha* editora, não existe “a” norma, mas normas, que vão se construindo no caminho. (TADEU, 2016, Anexo B)

Percebe-se, ao analisar as características editoriais das quatro traduções apresentadas, que as Editoras Cosac Naify (tradução de Claudio Marcondes) e Autêntica (tradução de Tomaz Tadeu) preocuparam-se em produzir edições para um público com maior poder aquisitivo, e o conteúdo de seus paratextos, principalmente o da Autêntica, condiz com o capricho das edições. Em entrevista (Anexo B), Tomaz Tadeu (2016) afirma que “nenhum projeto gráfico pode salvar uma má tradução. Mas uma boa tradução faz melhor figura se sai à rua em traje de gala”.

Entretanto, a tradução de Denise Bottmann pertence à coleção de bolso da editora L&PM, a L&PM Pocket, que tem como característica a acessibilidade financeira a variadas obras literárias e biográficas, alcançando um público mais diversificado, não sendo, assim, um impedimento que obras de grandes autores, e grandes traduções sejam levadas a todas as classes sociais. Assim como esta, a

tradução de Mario Quintana, além das analisadas nesta etapa, possui várias outras publicações igualmente acessíveis a distintos públicos. A primeira edição, apesar do papel de capa mole, por pertencer à Coleção Nobel, pode-se considerar que a Editora Globo a destinou a um público leitor “diferente” da Coleção Verde, que era a coleção destinada às senhoras leitoras da época. Assim, o público leitor brasileiro foi agraciado com diversas opções de acesso à obra.

3.2.2 Macroestrutura

A obra *Mrs. Dalloway* conta a história de um dia na vida de Clarissa Dalloway, que sai pela manhã para comprar flores para uma festa que dará em sua residência na mesma noite. Simultaneamente, um jovem com sérios problemas psicológicos após seu regresso da guerra (Primeira Guerra), comete suicídio. A história em si não traz acontecimentos extraordinários: é um dia comum na vida de uma mulher da classe média inglesa dos anos 1920. Porém, a forma como a história é contada, permite adentrar a consciência dos personagens (fluxo de consciência) por meio do monólogo interior, conforme apresentado no Capítulo 2 desta dissertação.

A obra *Mrs. Dalloway* está dividida em seções sem título, separadas por um espaço em branco, e não está dividida em capítulos, como em outros romances da própria Virginia Woolf. No parágrafo introdutório em suas notas do tradutor, Tomaz Tadeu (2012) explica que Virginia Woolf recomendou aos tipógrafos que fizessem duas linhas de separação em cada divisão de seção, o que não foi feito em nenhuma das traduções analisadas, nem mesmo na obra em inglês de 1996. Há apenas o espaço em branco, mas não há linhas de separação. Contudo, ele afirma que há diferenças entre a publicação inglesa (1925), em que há doze seções e a norte-americana (1928), que tem apenas oito seções. Não foram encontradas explicações para esta diferença na quantidade de seções entre as edições britânica e norte-americana.

As edições da obra *Mrs. Dalloway* em inglês a que se teve acesso para a realização desta análise foram verificadas quanto ao número de seções. A publicação da editora Penguin (1996), de Londres tem as doze seções, enquanto a

da Random House (1928) tem oito. Deste modo, para fins de comparação e citação no decorrer desta análise, é utilizada a publicação da Penguin (1996). Dentro das seções, o texto é dividido em parágrafos e frases de diversos tamanhos. Alguns dos parágrafos têm apenas uma linha, outros, até duas páginas.

Assim, nas traduções, foram verificadas diferenças e semelhanças quanto às seções. Na primeira edição traduzida por Mário Quintana, de 1946, não há divisão de seções. Porém, na publicação da editora Nova Fronteira, de 2015, também com a tradução de Mário Quintana, foram contadas as doze seções, conforme no texto de partida em inglês. Nas outras três traduções, as divisões de seções foram respeitadas, em consonância com a edição inglesa. Interessante apontar que, na análise das seções, foram anotadas as primeiras e últimas frases de todas as seções para verificar se começavam e terminavam como no texto de partida. Esta ação possibilitou perceber que a primeira frase da última seção é uma pergunta ““But where is Clarissa?” said Peter.” (WOOLF, 1996, p. 205) que é respondida na última frase do livro “For there she was” (WOOLF, 1996, p. 213).

Outro aspecto analisado neste nível do esquema de descrição de traduções literárias nesta dissertação é a quantidade de parágrafos, para que se verifique se as traduções foram alteradas pelas editoras que as publicaram, ou seja, se estão do mesmo “tamanho” do texto de partida em inglês. De modo geral, pôde-se perceber que as traduções seguem o texto de partida, respeitando os parágrafos quanto à quantidade e ao tamanho, já que não foram divididos nas traduções contemporâneas (Bottmann, 2012, Tadeu, 2012 e Marcondes, 2013) – essas traduções não apresentaram este tipo de “facilidade” para os leitores do Brasil. Apenas na tradução de Mario Quintana foram encontradas algumas ocorrências de divisões de parágrafos extensos.

A ordem das traduções apresentadas nos dados preliminares será seguida na apresentação dos exemplos, em que a tradução 1 é a tradução de Mario Quintana (Editora Globo, 1946), a tradução 2 é a de Denise Bottmann (L&PM, 2012), a tradução 3 é a de Tomaz Tadeu (Autêntica, 2012) e, a tradução 4, é a de Claudio Alves Marcondes (Cosac Naify, 2012/2013).

Nos exemplos de 1 a 4, a seguir, são apresentados parágrafos de diferentes tamanhos, desde um de uma só linha, até outros maiores, que chegam a ocupar três

páginas da publicação do texto departida, para fins de comparação entre as traduções.

No Exemplo 1, que apresenta um parágrafo composto de apenas um período, nota-se que nenhum dos tradutores omitiu a frase ou integrou-a a outro parágrafo, traduzindo conforme está no texto de partida.

Exemplo 1:

Texto de partida: The great hand opened and shut. (WOOLF, p. 146)

Tradução 1: A grande mão abriu-se e fechou-se. (QUINTANA, p. 177)

Tradução 2: A grande mão se abriu e se fechou. (BOTTMANN, p. 152)

Tradução 3: A grossa mão se abriu e se fechou. (TADEU, p. 134)

Tradução 4: A grande mão abriu-se e fechou-se. (MARCONDES, p. 135)

No Exemplo 2, houve alteração por parte de Quintana tradução de um parágrafo longo, que foi dividido em dois.

Exemplo 2:

Texto de partida:

But Proportion has a sister, less smiling, more formidable, a Goddess even now engaged—in the heat and sands of India, the mud and swamp of Africa, the purlieus of London, wherever in short the climate or the devil tempts men to fall from the true belief which is her own—is even now engaged in dashing down shrines, smashing idols, and setting up in their place her own stern countenance. [...] Only as the evening wore on a very slight dulness, or uneasiness perhaps, a nervous twitch, fumble, stumble and confusion indicated, what it was really painful to believe—that the poor lady lied. Once, long ago, she had caught salmon freely: now, quick to minister to the craving which lit her husband's eye so oilily for dominion, for power, she cramped, squeezed, pared, pruned, drew back, peeped through; so that without knowing precisely what made the evening disagreeable, and caused this pressure on the top of the head (which might well be imputed to the professional conversation, or the fatigue of a great doctor whose life, Lady Bradshaw said, "is not his own but his patients") disagreeable it was: so that guests, when the clock struck ten, breathed in the air of Harley Street even with rapture; which relief, however, was denied to his patients. (WOOLF, p. 110, 111 e 112)

Tradução 1:

Mas a Medida tem uma irmã, menos sorridente, mais formidanda, uma Deusa agora mesmo empenhada – no sol e areias da Índia, na lama e pântanos da África, nas cercanias de Londres, em toda parte, enfim, onde o clima ou o diabo tenta o homem a abandonar a verdadeira fé, que é a dela própria – agora mesmo empenhada, sim, em derribar altares, despedaçar ídolos e erigir no lugar deles o seu austero porte. [...]

Somente que, enquanto a noite avançava, um levíssimo enfado, ou constrangimento talvez, um gesto nervoso, embaraço, desassossego ou confusão, indicavam – coisa penosa de crer – que a pobre senhora mentia. Em outros tempos, de há muito, ela pescara salmão livremente; agora, pronta a atender à sede de domínio, de poder, que ardia untuosamente nos

olhos do marido, ela diminuía-se, continha-se, recolhia-se, apagava-se, apenas aparecia; de modo que, sem que se soubesse ao certo o que tornava desagradável o serão e punha um peso na cabeça (o que bem se podia atribuir à conversação profissional ou à fadiga de um grande médico, cuja vida, dizia Lady Bradshaw, “não era sua, mas de seus pacientes”) os convidados, quando o relógio batia as dez, respiravam a delícia do ar de Harley Street; alívio este que, no entanto, era vedado aos pacientes de Bradshaw. (QUINTANA, p. 135 e 136)

Tradução 2:

Mas a Proporção tem uma irmã, menos sorridente, mais temível, uma deusa agora mesmo empenhada – no calor e nas areias da Índia, na lama e nos pântanos da África, nas periferias de Londres, em qualquer lugar, em suma, onde o clima ou o demônio tenta os homens para perderem a verdadeira fé que é a dela própria – agora mesmo empenhada em destruir os santuários, esmagar os ídolos e erguer no lugar deles seu próprio semblante severo. [...] Somente quando a noite avançava, um levíssimo embotamento, ou desconforto talvez, uma contração nervosa, um desazo, um tropeço, um embaraço indicavam, o que era realmente penoso de se acreditar – que a pobre dama mentia. Antigamente, muito tempo atrás, ela apanhava salmões à vontade: agora, rápida em atender ao anseio que tão untuosamente avivava o olhar do marido pelo domínio, pelo poder, ela se paralisava, se reprimia, se restringia, se diminuía, se retraía, mal se deixava ver: de forma que, sem saber precisamente o que tornava a noite desagradável e provocava essa pressão no alto da cabeça (que podia muito bem ser atribuída à conversa profissional ou à fadiga de um grande médico cuja vida, dizia Lady Bradshaw, “não é dele e sim de seus pacientes”), era mesmo desagradável: de forma que os convidados, quando o relógio batia as dez horas, inspiravam o ar da Harley Street até com enlevo; alívio este, porém, que era negado a seus pacientes. (BOTTMANN, p. 116 e 117)

Tradução 3:

Mas a Proporção tem uma irmã, menos sorridente, mais temível, uma Deusa, neste preciso instante, atarefada – no calor e nas areias da Índia, no lodo e no pântano da África, nos arrabaldes de Londres, em toda parte, em suma, onde o clima ou o demônio tenta os homens a abandonarem a verdadeira crença, que não é senão a que ela própria professa –, uma Deusa, neste preciso instante, atarefada em pulverizar santuários, em despedaçar ídolos e assentar, em seu lugar, o seu próprio e severo semblante. [...] Apenas uma leve monotonia ou uma inquietação talvez, um trejeito nervoso, um tropeço, um tremor das mãos, um lapso, indicavam, à medida que a noite avançava, aquilo que era realmente doloroso acreditar – que a pobre senhora mentia. Outrora, havia muito tempo, ela pescara salmão livremente: agora, pronta a satisfazer o desejo de controle, de poder que fazia brilhar tão untuosamente os olhos do marido, ela se recolhia, se encolhia, se acanhava, se castrava, se retraía, espreitava; de maneira que sem saber precisamente o que tornava a noite desagradável e causava essa pressão no alto da cabeça (fato que poderia perfeitamente ser atribuído à conversa em torno de temas técnicos, ou ao cansaço de um grande médico cuja vida, como dizia Lady Bradshaw, “não lhe pertence, mas aos seus pacientes”), desagradável era o que ela de fato era: de maneira que os convidados, quando o relógio soava as dez horas, respiravam extasiados o ar da Harley Street; alívio que, entretanto, era negado aos seus pacientes. (TADEU, p. 101 e 102)

Tradução 4:

Mas a Proporção tem uma irmã, menos sorridente, mais temível, uma Divindade que agora mesmo está empenhada – no calor e nas areias da Índia, na lama e nos charcos da África, nos arredores de Londres, em suma

por toda a parte onde o clima ou o demônio levam os homens a abandonar a crença verdadeira, que é a dela própria –, agora mesmo está empenhada em demolir santuários, destroçar ídolos, erigindo no lugar deles seu próprio semblante severo. [...] Mas à medida que avançava a noite, um quase imperceptível enfado, ou talvez um incômodo, um tique, um lapso, uma confusão nervosa indicavam algo na verdade difícil de crer; tão doloroso era – que a pobre dama estava fingindo. Antes, fazia tempo, ela pescara salmão em liberdade: agora, pronta para atender ao apetite de domínio, de poder, que tão untuosamente fazia reluzir o olho do marido, ela se contraía, encolhia, suprimia, desbastava, recuava e lançava olhares furtivos; a tal ponto que, sem saber exatamente o que tornava desagradável a noitada, e provocava essa pressão no topo da cabeça (que poderia muito bem ser atribuída à conversa profissional, ou à lassidão de um médico eminente, cuja existência, disse Lady Bradshaw, “não lhe pertence, mas aos pacientes”), desagradável sem a menor dúvida: por isso os convivas, assim que o relógio dava as dez horas, respiravam enlevados o ar de Harley Street; um alívio, contudo, que era negado aos pacientes dele. (MARCONDES, p. 103 e 104)

No Exemplo 3, a seguir, há um parágrafo longo que foi dividido em três na tradução de Quintana.

Exemplo 3:

Texto de partida:

Not a straw, she thought, going on up Bond Street to a shop where they kept flowers for her when she gave a party. Elizabeth really cared for her dog most of all. The whole house this morning smelt of tar. Still, better poor Grizzle than Miss Kilman; better distemper and tar and all the rest of it than sitting mewed in a stuffy bedroom with a prayer book! Better anything, she was inclined to say. But it might be only a phase, as Richard said, such as all girls go through. It might be falling in love. But why with Miss Kilman? who had been badly treated of course; one must make allowances for that, and Richard said she was very able, had a really historical mind. Anyhow they were inseparable, and Elizabeth, her own daughter, went to Communion; and how she dressed, how she treated people who came to lunch she did not care a bit, it being her experience that the religious ecstasy made people callous (so did causes); dulled their feelings, for Miss Kilman would do anything for the Russians, starved herself for the Austrians, but in private inflicted positive torture, so insensitive was she, dressed in a green mackintosh coat. Year in year out she wore that coat; she perspired; she was never in the room five minutes without making you feel her superiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were; how she lived in a slum without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be, all her soul rusted with that grievance sticking in it, her dismissal from school during the War—poor embittered unfortunate creature! For it was not her one hated but the idea of her, which undoubtedly had gathered in to itself a great deal that was not Miss Kilman; had become one of those spectres with which one battles in the night; one of those spectres who stand astride us and suck up half our life-blood, dominators and tyrants; for no doubt with another throw of the dice, had the black been uppermost and not the white, she would have loved Miss Kilman! But not in this world. No. (WOOLF, p. 14 e 15)

Tradução 1:

Absolutamente, pensou, dirigindo-se, por Bond Street, a uma loja que lhe fornecia flores quando dava uma recepção. Na verdade, o que mais importava a Elizabeth era o seu cachorro.

Naquela manhã, toda a casa rescendia a alcatrão. Mas antes o pobre Grizzle que Miss Kilman; antes reboição, alcatrão, e tudo o mais, que ficar num quarto abafado, com um livro de orações!

Antes não importa o que, diria. Mas podia ser simplesmente uma dessas fases que todas as meninas atravessam, como dizia Richard. Podia ser amor. Mas por que por Miss Kilman? Sem dúvida que esta passara trabalhos e merecia condescendência e Richard dizia que era muito inteligente, e possuía verdadeiro senso histórico. Em todo caso, as duas eram inseparáveis, e Elizabeth, a sua própria filha, ia comungar; e quanto à maneira de vestir-se, de tratar as visitas, eram coisa com que não se importava, pois Clarissa tinha experiência de que o êxtase religioso insensibiliza as criaturas; embota-lhes os sentimentos, visto que Miss Kilman era capaz de fazer tudo pelos russos, deixar-se morrer de fome pelos austríacos, mas na vida privada infligia verdadeiras torturas, tão insensível era, na sua capa de borracha verde. Fazia anos que usava esse casaco; transpirava; não ficava na sala cinco minutos sem que nos fizesse sentir a sua superioridade, a nossa inferioridade; que pobre era; como somos ricos; que vivia num tugúrdio, sem uma almofada, um tapete, ou o que quer que fosse, com aquela injustiça cravada no coração: a sua demissão da escola durante a Guerra – a pobre, amargurada, infeliz criatura! Pois afinal não era a ela que se odiava, mas à ideia que se formara a seu respeito, sem dúvida acrescida de muitas coisas que não eram Miss Kilman; tornara-se um desses espectros com quem lutamos nos pesadelos; um desses espectros que se apoderam de nós, dominadores e tirânicos, e nos sugam a metade do sangue; pois sem dúvida que com um outro lance de dados, o preto para cima e não o branco, ela teria amado Miss Kilman! Mas não neste mundo. Não. (QUINTANA, p. 21 e 22)

Tradução 2:

Minimamente, pensou, continuando a subir a Bond Street até uma loja que lhe reservava flores quando dava uma festa. Na verdade Elizabeth só se importava mesmo com seu cachorro. A casa inteira esta manhã cheirava a alcatrão. Mesmo assim, melhor o pobre Grizzle do que Miss Kilman; melhor cinomose, alcatrão, tudo aquilo do que ficar enfiada num quarto abafado com um livro de orações! Melhor qualquer outra coisa, estava propensa a dizer. Mas podia ser apenas uma fase, como dizia Richard, que todas as mocinhas atravessam. Podia estar se apaixonando. Mas por que pela Miss Kilman? a qual tinha sofrido muito, claro; era preciso dar os descontos por causa disso, e Richard dizia que ela era muito capaz, tinha uma inteligência realmente histórica. De qualquer forma as duas eram inseparáveis, e Elizabeth, sua própria filha, ia à comunhão; e como se vestia, como tratava as pessoas que vinham almoçar, não se importava nem um pouco, sabendo por experiência que o êxtase religioso endurecia as pessoas (as causas também endureciam); embotava os sentimentos delas, pois Miss Kilman faria qualquer coisa pelos russos, morreria de fome pelos austríacos, mas em privado infligia uma autêntica tortura, de tão insensível que era, usando uma gabardine verde. Ano após ano ela usava aquela gabardine; transpirava; nunca ficava na sala cinco minutos sem fazer você sentir a superioridade dela e a inferioridade sua; como ela era pobre, como você era rica, como ela morava num cortiço sem travesseiro, cama, tapete ou o que fosse, toda a alma corroída por aquela mágoa incrustada nela, a demissão da escola durante a guerra – pobre criatura infeliz e amargurada! Pois não era ela que se odiava, mas a ideia dela, que sem dúvida tinha reunido em si muita coisa que não era Miss Kilman; tinha se tornado um daqueles espectros que combatemos à noite; um daqueles espectros que montam em nossas costas e nos sugam metade do sangue, dominadores e tirânicos; pois sem dúvida num outro lance dos dados, se tivesse saído o preto e não o branco, ela teria amado Miss Kilman! Mas não neste mundo. Não. (BOTTMANN, p. 18 e 19)

Tradução 3:

“A mínima importância”, pensou, subindo a Bond Street, em direção a uma loja em que reservavam flores para ela quando dava uma festa. Era realmente com o seu cachorro, acima de tudo, que Elizabeth se importava. A casa inteira cheirava, nesta manhã, a alcatrão. Ainda assim, antes o pobre Grizzle do que a Srta. Kilman; antes a cinomose e o alcatrão e tudo o mais do que ficar sentada, trancada num quarto abafado, com um livro de orações! Antes qualquer outra coisa, estava inclinada a dizer. Mas podia ser apenas uma fase, no dizer de Richard, como as que todas as garotas atravessam. Podia estar apaixonada. Mas por que pela Srta. Kilman? que tinha sido bastante maltratada, sem dúvida; deve-se levar isso em conta, e Richard disse que ela era muito capaz, que tinha uma mente realmente histórica. De qualquer modo, elas eram inseparáveis, e Elizabeth, sua própria filha, tinha tomado a comunhão; e a maneira como se vestia, como tratava as pessoas que vinham à casa, convidadas para o almoço, ela não dava a mínima importância, a experiência lhe dizia que o êxtase religioso tornava as pessoas rígidas (as causas também); entorpecia-lhes os sentimentos, pois a Srta. Kilman faria qualquer coisa pelos russos, morreria de fome pelos austríacos, mas na vida pessoal causava verdadeiros sofrimentos, insensível como era, vestida com sua capa de borracha verde. Vestia aquela capa ano após ano; ela transpirava; ela era incapaz de permanecer numa sala cinco minutos sem fazer com que sentíssemos a sua superioridade, a nossa inferioridade; como ela era pobre; como éramos ricos; como ela vivia num pardieiro sem uma almofada ou uma cama ou um tapete ou seja lá o que fosse, toda a sua alma enferrujada com aquele ressentimento que se incrustava nela, sua demissão da escola durante a Guerra – pobre, amarga e infeliz criatura! Pois não era ela que a gente odiava, mas a ideia dela, ideia que sem dúvida acabara por agregar muita coisa que não era a Srta. Kilman; que se tinha tornado um desses espectros com os quais nos engalinhamos durante a noite; um desses espectros que se escarrancham em cima da gente e sugam a metade de nosso sangue, dominadores e tiranos; pois sem dúvida num outro lance dos dados, com mais preto do que branco, ela teria gostado da Srta. Kilman! Mas não neste mundo. Não. (TADEU, p. 13 e 14)

Tradução 4:

Não dava a mínima, pensou, seguindo por Bond Street até uma floricultura onde costumavam reservar-lhe flores quando organizava recepções. Na verdade, Elizabeth só se importava com seu cão. Nesta manhã mesma a casa toda recendia a alcatrão. Mesmo assim, antes o pobre Grizzle do que Miss Kilman; antes a cinomose e o cheiro de alcatrão e todo o resto do que ficar agarrada a um livro de orações em um quarto abafado! Qualquer outra coisa era melhor, pensando bem. Mas podia ser apenas uma fase, como lembrou Richard, pela qual passam todas as jovens. Podia ser que estivesse enamorada. Mas por que pela Miss Kilman? Era evidente que a vida a tratara mal; era preciso levar isso em conta e, segundo Richard, não havia dúvida quanto à competência dela, e seus conhecimentos de história. Seja como for, agora as duas não se largavam mais, e Elizabeth, sua própria filha, passara a comungar; e o modo como se vestia, como tratava as pessoas que vinham almoçar e pelas quais não dava a menor importância; o que ela, Clarissa, sabia por experiência própria era que o arrebatamento religioso endurecia as pessoas (assim como defender uma causa); embotava os sentimentos, pois Miss Kilman faria de tudo pelos russos, morreria de fome pelos austríacos, mas infligia uma verdadeira tortura aos que a rodeavam, tão insensível era ela, vestida com aquele impermeável verde. Ano após ano sempre com o mesmo casaco; e transpirava; bastava ficar cinco minutos em um aposento para fazer com que os outros sentissem o quanto ela era superior, o quanto os outros eram

inferiores; o quão pobre era ela; o quão abastados eram eles; e soubessem que ela morava em um pardieiro, sem colchão, sem cama e sem nada mais, com a alma toda corrida por um ressentimento pegajoso, pelo fato de ter sido demitida da escola durante a guerra – pobre criatura amargurada e desafortunada! Pois odiável não era ela mesma, e sim a ideia que se fazia dela, que sem dúvida acumulara em si muita coisa alheia a Miss Kilman; tornara-se um desses espectros como os quais lutamos à noite; que nos saltam aos ombros e sugam metade de nossa seiva vital, dominadores e tiranos; pois, sem dúvida, com outro lance de dados, tivesse o preto preponderado em vez do branco, ela até teria simpatizado com Miss Kilman! Mas não neste mundo. De maneira nenhuma. (MARCONDES, p. 17 e 18)

O Exemplo 4, em seguida, traz uma situação diversa a dos Exemplos 2 e 3, já que o texto de partida tem dois parágrafos e o tradutor Quintana os aglutinou, formando um só parágrafo. Além disso, Quintana removeu a frase “Everything had come to a standstill”, que inicia o segundo parágrafo mostrado no Exemplo 4.

Exemplo 4:

Texto de partida:

Septimus Warren Smith, aged about thirty, pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too. **The world has raised its whip; where will it descend?**

Everything had come to a standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through an entire body. The sun became extraordinarily hot because the motor car had stopped outside Mulberry's shop window; old ladies on the tops of omnibuses spread their black parasols; here a green, here a red parasol opened with a little pop.[...] (WOOLF, p. 17 e 18)

Tradução 1:

Septimus Warren Smith, de cerca de trinta anos, pálido, nariz aquilino, sapatos amarelos e sobretudo poído, de olhos claros, com esse olhar desconfiado que inspira desconfiança aos demais. **O mundo alçara seu látego; sobre que se abateria? A trepidação dos motores ressoava como uma pulsação batendo irregularmente através de um corpo.** O sol tornou-se extraordinariamente forte por que o auto se detivera ante a vitrina de Mulberry, velhas senhoras, na imperial dos ônibus, abriram seu negros guarda-sóis; aqui uma sombrinha vermelha, ali uma verde, brotava com um pequeno estalido. [...]. (QUINTANA, p. 25 e 26)

Tradução 2:

Septimus Warren Smith, com cerca de trinta anos, rosto pálido, nariz pontudo, de sapatos marrons e um sobretudo surrado, com olhos castanho-escuros que tinham aquele ar de apreensão que deixa apreensivos até os mais completos estranhos. **O mundo ergueu seu chicote; onde descerá?**

Tudo tinha se imobilizado. A vibração dos motores soava como uma pulsação irregular batendo pelo corpo inteiro. O sol ficou extraordinariamente quente porque o carro tinha parado na frente da vitrine da Mulberry's; senhoras de idade no segundo andar dos ônibus abriram as sombrinhas pretas; uma sombrinha verde aqui, uma vermelha ali se abriram com um pequeno estalido. [...] (BOTTMANN, p. 22)

Tradução 3:

Septimus Warren Smith, que tinha cerca de trinta anos de idade, rosto pálido, nariz afilado, calçando sapatos marrons e vestindo um casaco surrado, com olhos cor de avelã que tinham aquela aura de apreensão que tornava pessoas totalmente estranhas igualmente apreensivas. **O mundo erguera seu chicote; onde iria ele se abater?**

Tudo tinha parado. A trepidação dos motores soava como uma pulsação martelando irregularmente ao longo de todo um corpo. O sol se tornou extraordinariamente forte porque o carro parara de frente à vitrine da Mulberry; velhas senhoras no andar de cima do ônibus estenderam suas sombrinhas pretas; com um estalido, uma sombrinha verde abriu-se aqui, outra, vermelha, ali adiante. [...] (TADEU, p. 16)

Tradução 4:

Septimus Warren Smith, cerca de trinta anos, rosto pálido, nariz adunco, de sapatos marrons e casaco surrado, com olhos castanho-claros que exibiam um ar atemorizado, instilando temor até mesmo em perfeitos estranhos. **O mundo erguera seu açoite; sobre quem iria cair?**

Tudo se havia imobilizado. A vibração dos motores soava como uma pulsação percutindo irregularmente através de um corpo. O sol tornou-se extraordinariamente quente, pois o automóvel se imobilizara diante da vitrine da Mulberry; no topo dos ônibus senhoras abriram sombrinhas pretas; aqui uma sombrinha verde, ali outra vermelha surgiram com estalos secos. [...] (MARCONDES, p. 20)

Nos Exemplos 2, 3 e 4, Quintana foi o único a alterar a estrutura dos parágrafos, dividindo-os em dois ou três, ou fundindo-os e formando um só parágrafo onde, no texto de partida, havia dois. Os outros três tradutores mantiveram os parágrafos como no texto de partida, sendo que alguns chegaram a ocupar três páginas em suas respectivas traduções.

Assim, a estrutura da narrativa foi alterada pela tradução de Quintana, que em diversas vezes optou por reduzir o tamanho e, conseqüentemente, aumentar a quantidade de parágrafos da obra, ficando desalinhado em relação ao texto de partida, em que a estrutura forma o fluxo de consciência.

Nos Exemplos 5 e 6 a seguir, as falas das personagens da obra no texto de partida se encontram entre aspas, como é a prática nas obras em inglês.

Exemplo 5:

Texto de partida:

“I am going to walk to the fountain and back,” she said. (WOOLF, p. 26)

Tradução 1:

– Vou até a fonte e já volto – disse ela. (QUINTANA, p. 36)

Tradução 2:

– Vou até a fonte e já volto – disse ela. (BOTTMANN, p. 31)

Tradução 3:

“Vou até o chafariz e volto”, disse ela. (TADEU, p. 24)

Tradução 4:

“Vou até o chafariz e volto já”, disse ela. (MARCONDES, p. 28)

As traduções de Quintana e Bottmann trazem os diálogos entre travessões, como é comum fazer no Brasil. Tadeu e Marcondes mantêm as aspas como no texto de partida.

O Exemplo 6, a seguir, também mostra um trecho em que há falas de personagens.

Exemplo 6:

Texto de partida:

“That’s an E,” said Mrs. Bletchley –
or a dancer –

“It’s toffee,” murmured Mr. Bowley –
(and the car went in at the gates and nobody looked at it) [...] (WOOLF, p. 24)

Tradução 1:

– Um E – disse Mrs. Bletchley...

– **Que nem um dançarino...**

– É Toffee – murmurou Mr. Bowley...

(e ninguém viu quando o carro chegou aos portões do Palácio) [...] (QUINTANA, p. 33 e 34)

Tradução 2:

– É um E – disse Mrs. Bletchley –
ou um bailarino –

– É toffee – murmurou Mr. Bowley –

(e o carro entrou pelo portão e ninguém olhou) [...] (BOTTMANN, p. 29)

Tradução 3:

“É um E”, disse a Sra. Bletchley – ou uma dançarina...

“É *toffee*”, murmurou o Sr. Bowley – (e o carro foi em direção aos portões e ninguém lhe prestou atenção) [...]. (TADEU, p. 23)

Tradução 4:

“É um E”, disse... – ou um dançarino –

“É *toffee*”, murmurou Mr. Bowley –

(o automóvel cruzou o portão sem que ninguém o notasse) [...] (MARCONDES, p. 26)

As falas das personagens foram um pouco alteradas na tradução de Quintana, dando a impressão de que há uma outra “personagem” no diálogo, além de Mrs. Bletchley e Mr. Bowley. Ademais, Quintana utilizou reticências no lugar dos travessões ao final das frases. Bottmann, que utilizou travessões no lugar de aspas em todas as falas de personagens em sua tradução, seguiu a pontuação alinhada com o texto de Woolf, com os travessões nos finais das frases e sem usar

reticências. Tadeu, que fez uso de aspas para os diálogos, usou reticências no lugar do travessão ao final da primeira fala. Marcondes também acrescentou reticências, mas retirou a indicação do narrador de quem era a fala “said Mrs. Bletchley”.

No Exemplo 7, há uma fala de personagem em que as duas frases que a antecedem foram removidas na tradução de Quintana e uma delas retirada na tradução de Bottmann.

Exemplo 7:

Texto de partida: She laughed. She made old Joseph tell her the names of the stars, which he liked doing very seriously. **She stood there: she listened. She heard the names of the stars.**

“Oh, this horror!” she said to herself, as if she had known all along that something would interrupt, would embitter her moment of happiness. (WOOLF, p. 41)

Tradução 1: Riu. Fez o velho Joseph dizer os nomes das estrelas, coisa que ele gostava de fazer, com toda a seriedade.

– Oh, que horror! – dizia consigo, como se já soubesse que alguma coisa interromperia, amargaria o seu instante de felicidade. (QUINTANA, p. 53)

Tradução 2: Riu. Fez o velho Joseph lhe dizer os nomes das estrelas, coisa que ele gostava de fazer com muita seriedade. **Ela ouviu os nomes das estrelas.**

“Oh esse horror!” disse consigo mesma, como se soubesse o tempo inteiro que algo iria interromper, iria amargar seu momento de felicidade. (BOTTMANN, p. 45)

Tradução 3: Ela deu uma risada. Fez o velho Joseph dizer-lhe os nomes das estrelas, o que ele sempre gostava de fazer, com a maior seriedade. **Ela ficou ali parada: ela escutava. Ela ouvia os nomes das estrelas.**

“Ah, esse horror!”, disse para si mesma, como se o tempo todo tivesse sabido que alguma coisa iria interromper, amargar o seu instante de felicidade. (TADEU, p. 38)

Tradução 4: Ela riu. Pediu ao velho Joseph que lhe ensinasse os nomes das estrelas, algo que ele sinceramente adorava fazer. **E quedou-se ali, prestando atenção. Ouvindo o nome das estrelas.**

“Ó, que horror!”, exclamou para si mesma, como se soubesse desde o início que algo a interromperia, que algo amargaria aquele seu momento de felicidade. (MARCONDES, p. 41)

Quintana retirou as frases “She stood there: she listened. She heard the names of the stars.” Bottmann também retirou a frase “She stood there: she listened”, mas traduziu a frase seguinte como “Ela ouviu os nomes das estrelas”. Tadeu manteve as frases, seguiu a pontuação do texto de partida, e, inclusive, manteve a repetição do pronome “ela” em sua tradução: “Ela ficou ali parada: ela escutava. Ela ouvia os nomes das estrelas”. Já Marcondes, que também manteve as

frases, trocou o uso dos dois pontos, na primeira frase por vírgula, obtendo “E ficou-se ali, prestando atenção. Ouvindo o nome das estrelas”.

Na tradução da fala, Quintana usou travessões, como fez em todas as traduções de fala. Bottmann, que também usa travessões, utilizou aspas, provavelmente porque, neste momento, Clarissa está a falar consigo mesma. Tadeu e Marcondes, que já usavam aspas, mantiveram seu padrão na escrita das falas das personagens, alinhados com o texto de partida.

Conforme mostrado, as quatro traduções em sua macroestrutura, revelam que os quatro tradutores tomaram decisões muito parecidas, em geral, decisões que seguiram o texto de partida. No entanto, Quintana modificou a estrutura do texto reduzindo o tamanho de alguns parágrafos extensos, dividindo-os, e, conseqüentemente, aumentando a quantidade de parágrafos de sua tradução, que chega a ter cerca de vinte parágrafos a mais que o texto de partida. Em alguns casos, Quintana removeu frases do texto de partida em sua tradução. Tais fatos implicam dizer que sua tradução mudou a estrutura interna da obra.

Nessas ocorrências em que há, na tradução, a divisão ou aglutinação dos parágrafos, e a retirada de frases, o fluxo de consciência, conforme realizado por Woolf na obra *Mrs. Dalloway*, é quebrado em momentos da história que contêm pensamentos das personagens (volta ao passado ou reflexão sobre o presente), ou descrições de locais ou personagens. Em uma narrativa como a dessa obra, em que a forma como a história é contada importa tanto ou até mais do que o próprio enredo, a alteração da estrutura dos parágrafos implica em uma modificação na forma como a obra é lida/sentida pelos leitores da cultura de chegada.

3.2.3 Microestrutura

Nesta etapa de análise, como assinalado por Lambert e Van Gorp (1985), em que se procura observar aspectos nos níveis lexical e estilístico, tais como a seleção de palavras, os padrões gramaticais dominantes, as estruturas literárias formais e a narrativa (entre outros), um aspecto específico da obra *Mrs. Dalloway* é abordado com exemplos que demonstram as diferenças e/ou semelhanças entre as traduções.

Esse recorte trata das alusões culturais presentes na obra de Virginia Woolf. Para melhor ilustrar os exemplos, os trechos têm destacadas em negrito as expressões que são analisadas nas traduções.

A obra *Mrs. Dalloway* traz muitas informações culturais sobre a cidade de Londres. Muitas dessas características, por serem, de várias formas, distantes do contexto sociocultural do Brasil no século XXI, podem não ser percebidas pelo leitor brasileiro ou até mesmo causar estranheza (assim como podem causar estranheza a um leitor inglês dos dias atuais, por conta das transformações linguísticas que carrega o tempo). Portanto, é interessante a comparação das soluções encontradas pelos quatro tradutores brasileiros frente a estes obstáculos tradutórios devido à distância e ao tempo, decorridos por ocasião da publicação da referida obra em inglês.

No Exemplo 8, o personagem Edgar usa o dialeto *cokney* em sua fala. Essa fala “The Proime Minister’s kyar” é traduzida como se vê no exemplo seguinte.

Exemplo 8:

Texto de partida: Edgar J. Watkiss, with his roll of lead piping round his arm, said audibly, humorously of course: **‘The Proime Minister’s kyar’**. (WOOLF, p. 17)

Tradução 1: Edgar J. Watkiss, com os seus petrechos de encanador pendentes do braço, disse em voz alta, com toda a ênfase, por humorismo, naturalmente: – **O carro do Primeiro Ministro**. (QUINTANA, p. 25)

Tradução 2: Edgar J. Watkiss, levando no ombro o cano de chumbo enrolado, disse em voz alta, comicamente, claro:
– **O cáerro do primeiro-menistro**. (BOTTMANN, p. 21)

Tradução 3: Edgar J. Watkiss, com sua espiral de canos de chumbo ao redor do braço, disse, de uma maneira audível, para fazer graça, sem dúvida: **‘O caarro do Priimeirro Miinistro’**. (TADEU, p. 16)

Tradução 4: Edgar J. Watkiss, com o rolo de fios de chumbo em torno do braço, comentou em voz alta, gracejando sem dúvida: **‘A carroça do primo-ministro’**. (MARCONDES, p. 20)

De acordo com Tomaz Tadeu (2012, p. 247) em sua nota de tradução, Edgar J. Watkiss representa “um *cockney*, isto é, uma pessoa, em geral da classe operária, nascida no lado leste de Londres, falante de um dialeto do mesmo nome”. Mario Quintana, em sua tradução, não fez qualquer modificação na ortografia das palavras, optando por “o carro do primeiro ministro”, talvez por julgar que fosse

impossível reproduzir uma fala que é a imitação de um *cockney* em português. Já Bottmann e Tadeu buscaram soluções parecidas para tentar mostrar que o sujeito que fala e provoca risos estaria a brincar com as palavras e sinalizar que a fala revela um desvio da fala padrão. Estes tradutores optam, respectivamente, por “O cáerro do primeiro-ministro” e o “O caarro do Priimeiroo Miinistro”. Marcondes decide traduzir como “A carroça do primo-ministro”.

No próximo exemplo, aparece a expressão “in the time of the Georges” que, no Reino Unido se refere à tradição monárquica, sobre os reis de dada época. Porém, para o leitor brasileiro, isso pode causar estranheza e falta de compreensão. O trecho foi traduzido da seguinte maneira:

Exemplo 9:

Texto de partida: since her people were courtiers once **in the time of the Georges**. (WOOLF, p. 7)

Tradução 1: pois os seus iam a palácios **desde a época dos Jorges**. (QUINTANA, p. 10)

Tradução 2: pois sua família tinha pertencido à corte **na época dos Georges**. (BOTTMANN, p. 11)

Tradução 3: pois as pessoas de sua família foram cortesões, outrora, **na época dos George**. (TADEU, p. 7)

Tradução 4: “pois sua família frequentara a Corte **na época georgiana**.” (MARCONDES, p. 11)

Mário Quintana, ao traduzir “in the time of the Georges”, expressão que se refere a um período histórico do Reino Unido, tomou uma decisão que “aportuguesou” a expressão ao grafar “Georges” com “J”: “desde a época dos Jorges”. Bottmann e Tadeu optaram por deixar a grafia como no inglês ao traduzir este período de tempo, mesmo assim diferenciaram-se: Denise, por usar o plural, como se faz no inglês com os nomes; e Tomaz, por colocar no singular, “os George”, como é comum na língua portuguesa. Já Claudio Marcondes optou por “época georgiana”, traduzindo a locução adjetiva “of the Georges” como outra locução adjetiva.

Em outro momento do texto de Virginia Woolf, Clarissa Dalloway refere-se a seu amigo Hugh Whitbread com certo desdém ao apontar seu “little job at court”. Essa frase foi traduzida de formas diferentes pelos tradutores brasileiros, como mostrado no exemplo a seguir.

Exemplo 10:

Texto de partida: (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his **little job at Court**) (WOOLF, p. 8).

Tradução 1: (andava sempre um pouco elegante demais, mas com certeza tinha de ser assim, devido à sua **ocupação na corte**) (QUINTANA, p. 11).

Tradução 2: (ele andava sempre muito bem vestido, quase até demais, mas provavelmente precisava andar assim, com seu **pequeno emprego na corte**) (BOTTMANN, p. 12).

Tradução 3: (ele estava, quase sempre, bem arrumado demais, mas presumivelmente tinha que estar, com seu **carguinho na Corte**) (TADEU, p. 8).

Tradução 4: (sempre estava quase bem-vestido demais, talvez uma obrigação de seu **modesto posto na Corte**) (MARCONDES, p. 12).

Ao traduzir “little job at Court”, Mario Quintana não levou em consideração o adjetivo “little”, o que terminou por não caracterizar a “ocupação na Corte”. Bottmann privilegiou a tradução mais literal, mas sem escancarar o desprezo de Clarissa, utilizando as palavras “pequeno emprego na corte”. Já Tadeu utilizou o termo “carguinho” para se referir ao “little job”, demonstrando o desdém da personagem à posição social do amigo Hugh. A opção de Marcondes não demonstra tanto desprezo, aproximando-se mais da decisão tomada por Denise, porém, com outras palavras: “modesto posto”. Quintana foi o que mais se distanciou do texto de partida ao não se referir ao “little” de forma alguma. Os outros tradutores alinharam-se ao texto de Virginia Woolf ao se referirem na tradução, mesmo que de maneiras diferentes, à expressão “little job at Court”.

No exemplo seguinte (Exemplo 11), há uma certa variedade de características para se observar nas traduções. A que se destaca à primeira vista é o uso incomum de parênteses em um parágrafo inteiro. Conforme o *Collins Cobuild English Dictionary*, um parêntese é “um comentário que é feito no meio de uma parte de um discurso ou escrito, e que dá um pouco mais de informação sobre o assunto em questão”.

No Exemplo 11, o trecho em questão serve para ligar o passado com o presente. Esta é uma passagem em que a personagem Clarissa Dalloway está a lembrar-se de cenas do seu passado com Peter Walsh, e, no trecho entre parênteses, é mostrado ao leitor o que há externamente: junho, o verão, a vida das

peças em andamento. Portanto, não chega a ser uma informação não essencial, ou um desvio momentâneo do assunto. Virginia Woolf utiliza esse recurso de ligar o tempo passado com o presente por meio de imagens externas em toda a narrativa.

Exemplo 11:

Texto de partida: (June **had drawn out** every leaf on the trees. The mothers of Pimlico gave suck to their young. Messages were passing from the **Fleet** to **Admiralty. Arlington Street** and **Piccadilly** seemed to shake the very air in the **Park** and lift its leaves hotly, brilliantly, on waves of that divine vitality which Clarissa loved. To dance, to ride, she had adored all that.) (WOOLF, p. 9)

Tradução 1: (Junho **fizera brotar** todas as folhas nas árvores. As mães de Pimlico amamentavam os filhos. Transmitiam-se mensagens da **Frota** para o **Almirantado. Arlington Street, Piccadilly** pareciam amornar o próprio ar do **Parque** e alçar-lhe as folhas ardentemente, luminosamente, nas ondas dessa divina vitalidade que Clarissa amava. Dançar, cavalgar, tinha adorado tudo isso.) (QUINTANA, p. 16)

Tradução 2: (Junho **tinha feito brotarem** todas as folhas das árvores. As mães de **Pimlico** amamentavam os filhos. Mensagens trafegavam da **Armada** ao **Almirantado. Arlington Street e Piccadilly** pareciam esquentar o próprio ar do **parque** e erguer suas folhas com calor, com brilho, em ondas daquela divina vitalidade que Clarissa amava. Dançar, andar a cavalo, tinha adorado tudo aquilo.) (BOTTMANN, p. 13)

Tradução 3: (Junho **tinha esticado** cada folha das árvores. As mães de **Pimlico** davam de mamar aos seus bebês. Mensagens eram passadas da **Frota** para o **Almirantado. A Arlington Street e a Piccadilly** pareciam eletrizar o próprio ar do **Parque** e levantar suas folhas ardentemente, luminosamente, em ondas plenas daquela divina vitalidade que Clarissa amava. Dançar, cavalgar, ela tinha adorado tudo isso.) (TADEU, p. 9)

Tradução 4: (Junho **despira** toda a folhagem das árvores. As mães de **Pimlico** davam de mamar a seus bebês. Mensagens eram transmitidas da **esquadra** para o **Almirantado. Arlington Street e Piccadilly** pareciam agitar o próprio ar do **parque** e erguer as folhas de modo cálido e radiante, em ondas de uma vitalidade divina que Clarissa amava. Dançar, cavalgar, ela havia adorado tudo isso.) (MARCONDES, p. 13)

Os quatro tradutores seguiram o texto de partida, mantendo os parênteses em torno do parágrafo inteiro, mesmo não sendo uma prática comum em língua portuguesa.

O verbo frasal “draw out”, que em português pode ser traduzido, conforme o dicionário Michaelis, como ‘tirar’ ou ‘sacar’, ou ainda, “eliciar, fazer sair por instigação”, pode causar algum equívoco de tradução para o trecho “June had drawn out every leaf on the trees”, especialmente devido à distância geográfica entre Brasil e Inglaterra: de que forma essas folhas foram “sacadas” das árvores? Elas estariam com ou sem as folhas? Ao observar o contexto, já que a cena se passa em um

período em que é verão no hemisfério norte (junho), provavelmente as árvores estejam com suas folhas, e não sem elas. A expressão “had drawn out” teve diferentes traduções, três delas que remetem ao sentido de que as árvores estão repletas de folhas: Quintana traduziu como “fizera brotar”, Bottmann decidiu por “feito brotarem”, e Tadeu escolheu “tinha esticado”. Marcondes optou por “despira”, que traz sentido diferente dos outros tradutores, o que traz ao leitor brasileiro uma ideia diferente da que está exposta no texto de partida.

Quanto aos nomes de lugares, os quatro tradutores tomaram decisões parecidas, traduzindo os nomes que têm equivalentes no Brasil. Quintana e Tadeu traduziram “Fleet” e “Admiralty” como “Frota” e “Almirantado”. Bottmann optou por “Armada” e “Almirantado”, e Marcondes escolheu “esquadra” e “Almirantado”. É interessante notar que nenhum dos quatro tradutores traduziu a palavra “Street”, ficando o nome da rua como em inglês, “Arlington Street”.

Pela resposta dada em entrevista por Tadeu, a sua estratégia de tradução de nomes segue o que diz Peter Newmark (1988): mantém-se os nomes estrangeiros e se traduz quando os nomes de lugares já são bem conhecidos em português. Tadeu (Anexo B) afirma que “em geral, [...] eu tendo a manter os aspectos estrangeiros no que se refere a nomes de ruas, praças, monumentos, etc., exceto quando seus nomes em português já estejam consagrados”.

As alusões literárias também se fazem presentes em toda a obra *Mrs. Dalloway*. Os Exemplos 12, 13 e 14 demonstram três casos diferentes em que Woolf fez alusões a obras de escritores que admirava tais com William Shakespeare (1564-1616) e Katherine Mansfield (1888-1923).

A alusão do Exemplo 12 traz um momento em que Clarissa Dalloway para em frente a uma vitrine, refletindo sobre sua vida, e, ao ver um livro aberto, lê os versos “Fear no more the heat o’ the sun / Nor the furious winter’s rages”. Esses versos aparecem com frequência e em destaque no texto de partida (em novo parágrafo, entre espaços e centralizados). De acordo com Tadeu (2012), eles são da peça *Cymbeline* (1623) de Shakespeare (ato IV, cena 2). Tadeu (2012, p. 246) salienta que os versos citados “constituem os versos iniciais do canto fúnebre recitado por Guidério e Arvirago diante do ‘corpo’ de Imogênia (disfarçada como Fidélio), que eles pensavam estar morta, mas que tinha sido apenas sedada”. A tradução de Marcondes (2013, p. 15) traz uma nota de rodapé que diz “ ‘*Fear no more the heat o’*

the sun / Nor the furious winter's rage', in Shakespeare, *Cymbeline*, ato IV, cena 2. [N. T.]". É a única nota existente na tradução de Marcondes. O Exemplo 12 traz os versos de *Cymbeline* e as suas quatro traduções.

Exemplo 12:

Texto de partida: Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rages. (WOOLF, p.12)

Tradução 1: *Não mais temas os sóis abrasadores
Nem invernos em fúria...?* (QUINTANA, p. 19)

Tradução 2: Não mais temas o calor do sol
Nem as iras do inverno furioso. (BOTTMANN, p. 16)

Tradução 3: Não mais temas o calor do sol
Nem os rigores do furioso inverno. (TADEU, p. 11)

Tradução 4: *Não temais mais o sol ardente,
Nem do inverno a gélida fúria.* (MARCONDES, p. 15)

Para o leitor brasileiro, tanto pela configuração da impressão dos versos na página quanto pelo contexto, fica claro de que Clarissa Dalloway está a ler versos de outro livro, e assim, há para o leitor a possibilidade de deduzir que estes versos não sejam de Woolf, mas sim uma alusão literária. Para o leitor mais atento, ou conhecedor de Shakespeare, esta alusão pode ser mais prontamente reconhecida. Porém, apenas nas traduções de Tadeu e Marcondes há notas que possibilitam que todos os leitores saibam que se trata de *Cymbeline*, de Shakespeare.

O próximo Exemplo (13) contém outra alusão a um texto de Shakespeare, uma frase de amor de Otelo por Desdêmona na peça *Otelo* "If it were now to die 'twere now to be the most happy". Essa alusão é anunciada pelo narrador, que explica que o sentimento de Clarissa por Sally é comparável ao de Otelo: "That was her feeling — Othello's feeling, and she felt it, she was convinced, as strongly as Shakespeare meant Othello to feel it, all because she was coming down to dinner in a white frock to meet Sally Seton!". No Exemplo 13 estão as quatro traduções para o trecho comentado.

Exemplo 13:

Texto de partida: "if it were now to die 'twere now to be most happy." That was her feeling—Othello's feeling, and she felt it, she was convinced, as strongly as Shakespeare meant Othello to feel it, all because she was coming down to dinner in a white frock to meet Sally Seton! (WOOLF, p. 39)

Tradução 1: "se tivesse de morrer agora, nunca teria sido mais feliz". Esse o sentimento – o sentimento de Otelo, e sentia-o, estava certa, tão fortemente

como Shakespeare pretendia que Otelo o sentisse, tudo porque baixava, vestida de branco, para jantar com Sally Seton! (QUINTANA, p. 52)

Tradução 2: “se fosse para morrer agora seria agora o momento mais feliz”. Era este seu sentimento – o sentimento de Otelo, e ela o sentiu, tinha certeza, com a intensidade com que Shakespeare pretendia que Otelo o sentisse, tudo porque estava descendo para jantar com um vestido branco para encontrar Sally Seton! (BOTTMANN, p. 44)

Tradução 3: “se tinha chegado a hora de morrer, esta seria a mais feliz das horas”. Esse era o seu sentimento – o sentimento de Otelo, e ela o sentiu, estava convencida, tão intensamente quanto o que pretendeu que Otelo sentisse, tudo porque estava descendo para o jantar, num vestido branco, para encontrar Sally Seton! (TADEU, p. 36)

Tradução 4: “morrer agora seria a suprema felicidade”. Era isto o que sentia – o mesmo que Otelo, e era o que sentia, estava certa, com tanta intensidade quanto Shakespeare queria que Otelo sentisse, e tudo porque estava de branco, descendo para jantar com Sally Seton!” (MARCONDES, p. 40)

Os quatro tradutores mantiveram as configurações do texto de partida, com as aspas e as referências a Shakespeare e à personagem Otelo. Ademais, Tadeu (2012, p. 251) apresenta uma nota de tradução que elucida que a frase entre aspas é uma “expressão de amor de Otelo por Desdêmona em Otelo (II, 1), peça de Shakespeare”.

A alusão contida no exemplo a seguir, que é muito sutil, e provavelmente mais perceptível aos leitores de Mansfield, foi mencionada anteriormente nesta dissertação. Neste trecho da obra, Clarissa Dalloway sente-se solidária ao amigo Hugh Whitbread, cuja esposa está enferma, mas demonstra certa frieza ao lembrar-se de seu próprio chapéu, “not the right hat for the early morning, was that it?”, e remete à frase de Katherine Mansfield em *The garden party* (1922), “Forgive my hat”. O Exemplo 14 demonstra como esta alusão foi traduzida:

Exemplo 14:

Texto de partida: and felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it?(WOOLF, p. 8)

Tradução 1: Sentia-o, sim, como uma irmã, mas ao mesmo tempo, estranhamente, pensava no seu chapéu. Não era então o mais adequado para aquela hora? (QUINTANA, p. 15)

Tradução 2: e se sentiu muito solidária e ao mesmo tempo estranhamente cônica de seu chapéu. Não era o chapéu certo para usar de manhã cedo, era? (BOTTMANN, p. 12)

Tradução 3: e se sentia como uma irmã e estranhamente consciente, ao mesmo tempo, do seu chapéu. Não era o chapéu apropriado para o início da manhã, era? (TADEU, p. 8)

Tradução 4: e sentiu-se muito solidária e, ao mesmo tempo, estranhamente consciente de seu próprio chapéu. Não era o mais adequado para o início da manhã, era? (MARCONDES, p. 12)

Todos os tradutores mencionaram a sensação, estranha para o momento, de estar consciente do seu chapéu. Entretanto, nenhum apontou a alusão a Mansfield em nota, sendo praticamente impossível ao leitor que não conhece a escritora perceber esta alusão. Nenhuma das alusões a outras obras foi substituída por alusões literárias a obras da cultura de chegada, como consta das sugestões de Lefevere (1992).

Além dos aspectos acima descritos, uma característica importante da obra *Mrs. Dalloway* é a narrativa conduzida pela autora Virginia Woolf. Por meio do fluxo de consciência, é possível viajar do presente ao passado, sendo o leitor levado nesta viagem pela mente de vários dos personagens que o narrador, aos poucos, apresenta (DAICHES, 1942, p. 63).

No Capítulo 4 desta dissertação, serão estudados exemplos de trechos que contêm aspectos estilísticos e de que forma os tradutores fizeram a tradução desses aspectos, tais como as repetições, rimas, aliterações e a pontuação.

3.2.4 Contexto Sistêmico

De acordo com Válmi Hatje-Faggion (2013, p. 108), em seu trabalho intitulado *Marcas de uma travessia: aspectos de seleção, tradução e publicação de contos de Machado de Assis em inglês*,

ao abordar questões inerentes ao processo tradutório, tais como as relacionadas aos critérios de seleção da obra a ser traduzida, aos tradutores e às editoras que publicam determinadas obras ao longo de diferentes períodos de tempo, parece importante examinar como as obras traduzidas são efetivamente formuladas e apresentadas em um novo polissistema cultural, deslocado no tempo e no espaço. Trata-se de verificar as razões que podem ser enumeradas para demonstrar porque uma dada obra de um dado escritor circula em tradução em um outro sistema literário e cultural.

Em 1946, quando Mario Quintana realiza a primeira tradução de *Mrs. Dalloway* que é publicada no Brasil, já estava em efervescência a terceira geração modernista brasileira, que tinha dentre seus expoentes literários Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. As restrições e convenções do romance e da poesia convencionais já haviam sido transgredidas desde a década de 1920, especialmente a partir da semana de arte moderna de 1922. Assim, o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, não teve uma recepção no Brasil como obra inovadora ou incompreendida, como foi seu papel em seu sistema literário de origem. *Mrs. Dalloway* chegou ao Brasil com status de obra clássica, como se pode ver nos próximos parágrafos, em que se apresenta o que estava acontecendo no contexto social, histórico e, conseqüentemente, literário neste país nos anos 1930 e 1940.

Devido ao alto custo de produção de livros no Brasil, segundo Puttini (2011, p. 2), “até o começo do século XX a literatura estrangeira era recebida no Brasil em seu idioma original, então para ler os livros de grandes escritores do mundo era preciso saber ler no idioma da cultura de partida”. Porém, a partir de 1930, vários fatores contribuíram para alterar este cenário. Souza (2008) menciona que os anos 1930, de acordo com John Milton, foram a “década de ouro” da tradução no Brasil devido aos incentivos do governo de Getúlio Vargas pela criação do Instituto Nacional do Livro e várias bibliotecas.

Além disso, entre os anos 1930 e 1950, o Brasil experimentou um crescente processo de urbanização e industrialização, e foram estabelecidas leis trabalhistas que criaram e asseguraram direitos dos trabalhadores. Segundo Pagano (2002), esses fatores resultaram na melhoria das condições financeiras da classe trabalhadora e na redução da carga horária de trabalho. Assim, com mais tempo e poder aquisitivo, o lazer tornou-se uma constante na vida das pessoas, que passaram a ler mais romances, frequentar cinemas e ouvir rádio.

Entretanto, segundo Pagano (2002), devido a uma crise mundial, a produção de livros no Brasil tornou-se mais barata do que a importação, e não era possível para a população consumir livros importados. Era preciso haver livros baratos e fáceis de comprar. Puttini (2011) salienta que, nesse contexto, a publicação de traduções acabou por atender essa demanda, já que os custos para editar uma tradução eram mais baratos do que para editar livros inéditos, e a obra estrangeira,

sendo já considerada importante em seu país de origem, tinha mais apelo junto ao consumidor brasileiro.

Para Pagano (2002), outro fato que ressalta a importância das traduções na época, é o de que a Editora Globo tinha uma equipe de tradutores contratados especificamente para esta função. Quando Henrique Bertaso, a partir de 1937, tem a ideia de criar a Coleção Nobel – programa editorial da Editora Globo conduzido por ele e por Érico Veríssimo – seu objetivo é trazer ao Brasil obras de prestígio, não apenas as que receberam o prêmio sueco, mas também, nas palavras de Érico Veríssimo, “outros autores de valor literário” (TORRESINI, 1999, p. 86). Assim vieram as obras de Virginia Woolf para o Brasil: como pertencentes a uma coleção denominada de prestígio, a Coleção Nobel da Editora da Livraria do Globo – primeiro *Mrs. Dalloway*, em 1946, e depois *Orlando*, em 1948 (TORRESINI, 1999, p.85 e 86).

Havia uma tendência nas traduções da época, que John Milton (apud Sousa, 2008, p. 6) identifica como uma “obediência ao padrão culto da língua, ausência da tradução de dialetos, e de referências de cunho escatológico ou sexual. Trata-se de uma homogeneização da linguagem, e isto, apesar das excelentes traduções feitas no Brasil”. Para Souza (2008), as escolhas dos tradutores eram contrárias às tendências dos movimentos literários locais na época, tais como o modernismo. Segundo Souza (2008, p. 6),

havia para alguns uma atitude de respeito diante do texto original. Assim, até mesmo grandes escritores brasileiros seguiam em suas traduções para o vernáculo a recomendação em voga: a obediência à norma culta, às regras do bom português recomendado pelos gramáticos, a ponto de sacrificar a legibilidade.

É interessante notar que havia, antes da coleção Nobel, uma coleção dedicada à leitura feminina, a Coleção Verde. Comparando as duas, Elisabeth Torresini (1999), autora de “Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40”, afirma que Érico Veríssimo na função de editor valorizava todos os tipos de leitura, mesmo as consideradas menos importantes. Segundo Torresini (1999, p. 84 e 85), Érico Veríssimo

valoriza também a literatura infantil ou a literatura séria feita por mulheres, sobretudo as inglesas, tão diferentes dos romances da Coleção Verde, destinados às senhoras e senhoritas e assinados por M. Delly, Eugenia Marllit, Jeanne de Coulomb, entre tantas outras, que se perderam ao sabor das mudanças impostas ao mundo feminino neste último quartel do século XX. Vale lembrar, no entanto, que Érico Veríssimo, como conselheiro da editora, jamais desprezou a Coleção Verde.

É destacado por Verissimo o fato de que *Orlando* fora traduzido por Cecília Meireles “quem mais?” (VERISSIMO apud TORRESINI, 1999, p.85), mas sem fazer menção ao tradutor de *Mrs. Dalloway*, Mário Quintana. Talvez esse destaque maior dado à autora se deva ao fato de que Cecília Meireles já fosse à época reconhecida como escritora, o que dava certo “status” à tradução realizada por ela, enquanto que Mário Quintana somente viria a ser reconhecido como escritor muitos anos depois.

Desde a vinda de *Mrs. Dalloway* ao Brasil por meio da Editora Globo, várias editoras publicaram essa obra com a tradução de Mário Quintana, dentre elas a Nova Fronteira (1980, 2003, 2006 e 2015), a Abril Cultural, na coleção *Imortais da literatura universal*, em uma edição dupla, fazendo par com a obra *Orlando* (1972), a Saraiva, na coleção *Saraiva de bolso* (2011). É notável a quantidade de textos de Virginia Woolf publicados pela editora Nova Fronteira, sobretudo as várias edições, com capas diferentes dedicadas à obra *Mrs. Dalloway*.

Além do conto *Objetos sólidos*, já mencionado anteriormente como o primeiro texto de Virginia Woolf traduzido e publicado no Brasil, e da obra *Mrs. Dalloway*, de acordo com um levantamento realizado por Denise Bottmann, há uma extensa lista de outras obras da escritora também traduzidas, retraduzidas e publicadas no Brasil. Dentre elas: *Orlando* (1928), com tradução de Cecília Meireles, em 1948; *O farol* (1927), traduzido por Luiza Lobo, em 1968; *Noite e dia* (1919), com tradução de Raul José de Sá Barbosa, em 1979; *As ondas* (1931) e *O quarto de Jacob* (1922), traduzidos por Lya Luft em 1980; *Entre os atos*, também traduzido por Lya Luft, em 1981; *Os anos* (1937), com tradução de Raul José de Sá Barbosa, em 1982; *A cortina da tia Bá*, com tradução de Ruth Rocha, em 1983; e *O leitor comum* (1925), traduzido por Luciana Viégas, em 2007. Há, ainda, contos e ensaios publicados em antologias.

No acervo digital da revista *Veja*, há várias referências às publicações de *Mrs. Dalloway* em diferentes épocas. A mais antiga é da edição 119, de 16 de dezembro

de 1970, em que aparece na seção “Apontamentos de Veja – Livros”, destacando a “admirável tradução de Mario Quintana” e a “prosa requintada de Virginia Woolf”.

Em 2002, o filme *As horas*, com direção de Stephen Daldry é lançado nos Estados Unidos e na Inglaterra e, em fevereiro de 2003, chega ao Brasil. É um filme baseado na obra de Michel Cunningham, que foi escrita em 1998. A obra de Cunningham é inspirada em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. A história de *As horas* também se passa em um dia, como em *Mrs. Dalloway*, porém em três épocas distintas, com três protagonistas em cada época: em 1923, protagonizada por Virginia Woolf quando começa a escrever a obra *Mrs. Dalloway*; o início dos anos 50, em que Laura Brown, insatisfeita com sua condição de vida identifica-se com a leitura de *Mrs. Dalloway*; e 2001, ano em que uma agente literária que, como a personagem principal de *Mrs. Dalloway*, tem o nome de Clarissa (Clarissa Vaughan), e está a preparar uma festa.

Em uma crítica ao livro *As horas* escrita para o jornal *A TRIBUNA de Santos*, em 21 de setembro de 1999, Alfredo Monte recomenda fortemente que os leitores leiam a obra de Virginia Woolf, e torce para que *Mrs. Dalloway* “esse livro inigualável entre em circulação novamente no Brasil, pois anda sumido há um bom tempo das livrarias”. Monte (2003) revela o que acontece em seguida, com a tradução da obra *As horas* para o cinema:

Surpreendentemente, uma das consequências da repercussão do filme *As horas*, que deu o Oscar para Nicole Kidman no papel de Virginia Woolf, foi colocar na lista dos mais vendidos ***Mrs. Dalloway*** (1925), uma das quatro grandes obras-primas da autora inglesa. (MONTE DE LEITURAS).

Ainda sobre o filme *As horas*, a revista *Veja* publica (I.B., 2003, p. 98), na seção “Cinema”, uma crítica intitulada *Obrigado por nada*, que elogia as atuações de Juliane Moore (no papel de Laura) e Meryl Streep (que faz o papel de Clarissa) “Juliane Moore e Meryl Streep, como respectivamente Laura e Clarissa, estão num de seus melhores momentos. O que, em se tratando delas, não é pouco. Quando elas entram em cena, o tema maior do filme, o do poder que a arte tem de sobreviver e transformar, ganha sangue e músculos”.

Quanto à atuação de Nicole Kidman, indicada ao Oscar de melhor atriz pelo seu papel interpretando Virginia Woolf, a crítica de I.B. (2003, p. 98) é ferrenha e não

só à atriz, mas também ao diretor Daldry, que parece não ter compreendido a essência de Woolf. Esta parte da crítica vem a seguir:

Já quando é Nicole Kidman que aparece como Virginia Woolf, é preciso se contentar com um esqueleto e alguma cartilagem – essa na forma da já famosa prótese nasal com que se procurou imitar o perfil aquilino (e muito celebrado à sua época) da escritora. Nicole fala com voz grave, arrasta o passo e nitidamente se empenha para entrar na pele de Virginia. Mas esse esforço – e a visão simplista de Daldry sobre a personagem, que ele reduz a uma neurótica cheia de literatices – drenou da atuação toda a energia. Ainda que a Academia adore esse tipo de truque, pelo que Nicole desponta como favorita ao Oscar, não pode ser dessa mulher que as outras duas tiram tanta inspiração. Num filme que quer ser um tributo à coragem de Virginia, esse não é um defeito pequeno.

O trabalho *The reception of Virginia Woolf in Europe*, desenvolvido por Mary Ann Caws e Nicola Luckhurst (2002), oferece uma percepção da recepção da obra de Virginia Woolf na Europa. A partir deste trabalho, pode-se estabelecer um parâmetro de comparação com a recepção no Brasil, que se pode dizer que não foi mais tardia do que em muitos países europeus. A tradução brasileira de *Mrs. Dalloway* foi publicada em Portugal, introduzindo Virginia Woolf naquele país. Em 1954, em Portugal, houve a reimpressão da tradução de Mário Quintana (CAWS e LUCKHURST, 2002).

Uma das características que pode ser levada em conta ao se tratar do contexto sistêmico em que se insere uma obra é a influência que a obra traduzida acaba por exercer nesse sistema. No caso do Brasil, conforme mencionado anteriormente, não se pode dizer que o modernismo na obra de Virginia Woolf tenha influenciado uma escola literária como o Modernismo, já que a Semana de Arte Moderna, que inaugurou este movimento artístico no Brasil, em 1922, ocorrera antes mesmo de *Mrs. Dalloway* ser escrita por Virginia Woolf, em 1925, e antes da chegada de qualquer outra obra escrita por Virginia Woolf.

A primeira tradução de Virginia Woolf no Brasil se deu pelo conto *Objetos sólidos* para uma antologia de contos organizada por Rubem Braga, da editora Ediouro, em 1944. Entretanto, é possível notar na obra de Clarice Lispector, clara influência do estilo woolfiano. De acordo com Santos (2007, p. 70):

há elos fortes de ligação nos atos criadores de ambas as escritoras, evidenciando-se as experiências de Virginia Woolf com as formas de ficção

de que resultaram métodos diversos para registrar, de um lado, o mundo da existência, de outro o mundo da não-existência.

Pode-se dizer que, nas duas épocas em que a obra *Mrs. Dalloway* recebeu traduções no Brasil (1946 e 2012), o público leitor brasileiro já tinha alguma familiaridade com certas características presentes na obra ou com a obra em si. Em 1946, por conta das fases literárias do movimento modernista no Brasil, período em que, de acordo com Bosi (2015, p. 369), a linguagem literária passa por inovações que vão

desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discurso. Um poema da *Pauliceia desvairada* ou um trecho de prosa das *Memórias sentimentais de João Miramar*, um passo qualquer extraído de *Macunaíma* ou um conto ítalo-paulista de Antônio de Alcântara Machado nos dão de chofre a impressão de algo novo em relação a toda a literatura anterior a 22: eles ferem a intimidade da expressão artística, a corrente dos significantes.

Assim, é como se o “terreno” já estivesse preparado para receber uma obra estilisticamente inovadora, como é o caso de *Mrs. Dalloway*. Esse terreno, que produziu obras literárias de grande impacto como *Grande Sertão Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, obra muitas vezes comparada ao *Finnegans Wake* de James Joyce.

Quanto ao ano de 2012, a aproximação e recepção do leitor brasileiro com a obra *Mrs. Dalloway* deu-se por conta da existência da tradução de Quintana, republicada por diversas editoras no Brasil, conforme mencionado anteriormente, e do filme *As horas*, que alcançou certa repercussão por receber prêmios importantes do cinema mundial. Pode-se depreender que estes fatos exerceram influência na opção de traduzir *Mrs. Dalloway* no Brasil, em lugar de outras obras de Virginia Woolf, tais como *Orlando*, *As ondas* ou *Ao farol*. Além disso, em resposta a um e-mail, a tradutora Denise Bottmann afirma que a tradução de Quintana foi, por muito tempo, a única no Brasil, além de que a obra *Mrs. Dalloway* foi a que inaugurou propriamente o ciclo modernista de Virginia Woolf.

As análises realizadas neste capítulo, levando em conta desde os tradutores da obra *Mrs. Dalloway* no Brasil, os dados preliminares, os níveis macro e microestrutural e o contexto sistêmico apontam para uma diversidade de fatores que

demonstram a importância desta obra no contexto literário brasileiro, em que a tradução tem importante papel.

4. ASPECTOS ESTILÍSTICOS NA OBRA *MRS. DALLOWAY* E AS SOLUÇÕES DOS TRADUTORES

Neste capítulo serão abordados os aspectos estilísticos da obra *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e de que forma eles foram traduzidos pelos quatro tradutores brasileiros: Mario Quintana, Denise Bottmann, Tomaz Tadeu e Claudio Alves Marcondes.

Na análise realizada com o auxílio do esquema de descrição de traduções desenvolvido no Capítulo 3 desta dissertação, mais especificamente no nível microestrutural, em que são analisadas a “seleção de palavras, padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima, ...)”⁵⁷ (LAMBERT e VAN GORP, 1985, p. 52), foram observados exemplos que dizem respeito a seleção de palavras. Dentre as estruturas literárias formais de que falam Lambert e Van Gorp (1985) está o ritmo, que é uma característica marcante na escrita de Virginia Woolf.

Durante as leituras da obra *Mrs. Dalloway*, bem como no decorrer das pesquisas que tratavam da sua obra, algumas características da prosa de Virginia Woolf se destacaram. Essas características são os aspectos estilísticos, que também são objeto de estudo de pesquisadores de diversas partes do mundo, tais como Daiches (1942), Takala (1994), Gruber (2012) e Galbiati (2013). Inclusive, estas características foram apontadas por Bottmann (2012-A) em entrevista ao jornal O Globo, coluna Prosa & Verso, em que ela destaca um trecho em que Virginia Woolf utiliza a pontuação com grande deliberação:

‘there were experiences, again experiences, such as change a face in two years from a pink innocent oval to a face lean, contracted, hostile’. Você nota nos dois blocos de adjetivos como o uso das vírgulas é quase icônico, figurativo? Em *pink innocent oval*, os adjetivos correm, fluem como se quisessem mostrar como era liso, sem marcas, o rosto do jovem; então vem *lean, contracted, hostile* (que contraste, como pisa duro!), como se as vírgulas mimetizassem as marcas da experiência.

e por Tomaz Tadeu, no questionário respondido (Anexo B):

⁵⁷ “selection of words; dominant grammatical patterns and formal literary structures (metre, rhyme, ...)” (LAMBERT e VAN GORP, 1985, p.52)

Para mim, o ritmo é a chave de uma boa tradução. Se não há ritmo, não há dança. Quanto às imagens, metáforas, símiles, a prosa de Virginia é riquíssima nisso. É o que lhe dá o colorido. E um dos grandes pecados de uma (má) tradução é apagar o colorido do original, é aplinar e achatar a graça e a ginga do original.

Assim sendo, neste capítulo serão apresentados exemplos que evidenciam as decisões dos tradutores frente a essas peculiaridades marcantes da escrita de Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* que formam o ritmo de sua prosa poética.

4.1 Aspectos Estilísticos

Os tradutores Cláudio Alves Marcondes (2013) e Tomaz Tadeu (2012), gentilmente concederam entrevistas, elucidando alguns pontos importantes quanto a sua trajetória como tradutores e, especialmente quanto à tradução da obra *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

Sempre, em tradução literária, há um grau elevado de manipulação. De acordo com Paulo Henriques Britto (2010, p. 136), essa manipulação somente pode ser desprezada em textos em que o elemento humano é praticamente ausente, como por exemplo, em manuais técnicos e relatórios científicos. O tradutor de literatura faz suas escolhas tradutórias que implicam em “uma série de decisões em que o tradutor é obrigado a recorrer a sua sensibilidade, a sua intuição; trata-se de um terreno traiçoeiro em que é difícil justificar as opções feitas, em que a decisão tomada pelo tradutor hoje pode muito bem ser rejeitada por ele próprio amanhã”.

Da mesma forma, as respostas dos tradutores às entrevistas, de certo modo confirmam o que diz Paulo Henriques Britto. As decisões tradutórias caminham de acordo com o ritmo ditado pelo texto. Quando perguntado sobre essas decisões, Tomaz Tadeu (2016, Anexo B) afirma:

Não creio que eu tenha uma estratégia muito consciente, seja em *Mrs. Dalloway*, seja em qualquer outra tradução que eu faça. O caso da Virginia é especial, para mim, porque tenho uma grande afinidade com a dicção dela. Aí, vou mesmo de ouvido. Mas é claro que há certas coisas que é preciso fazer com mais cálculo, com mais deliberação. Com perdão das

rimas (a grande maldição – ai, ai – dos tradutores), é preciso muita atenção (ai, ai) para captar as aliterações propositais presentes no original e poder reproduzi-las, sempre que possível. Mas o ritmo mais geral de um autor ou autora, o seu *beat* particular, isso é mais difícil de perceber. É preciso ter uma grande afinidade para poder entrar no mesmo ritmo em português.

Outro tradutor, Cláudio Alves Marcondes (Anexo A) também relaciona seu percurso tradutório com o ritmo conduzido pela leitura:

Sou um profissional, e não um teórico, da tradução. O que me interessa é a prática da tradução, essa leitura cerrada do texto, essa perseguição do que o autor está dizendo, e, como disse, isto ocorre em incessantes micro opções e decisões que não se devem a uma estratégia deliberada, pensada. É antes o resultado de uma escuta atenta da voz do autor, de uma receptividade intensa ao que você chamou de "estilo ... elementos da poesia (ritmo, metáfora, uso de imagens)". Não é algo apenas racional. Essa dança com o texto vai se dando no calor do momento, durante o processo -- ou, na falta de calor, quando o trabalho se arrasta tedioso, quando o interesse se desprende daquele texto ou trecho.

Bottmann (04.03.2012) responde a uma questão sobre qual foi o maior desafio na tradução de *Mrs. Dalloway* em seu blog, na postagem "O 'tempo literário' e o tom da coisa", afirmando:

Foi encontrar o tom. A linguagem em si é muito simples. A questão é a seguinte: existem n maneiras de dizer qualquer coisa; acontece que aquela coisa está dita daquela e não de outra maneira – e ninguém, em especial o tradutor, pode considerar que seja algo fortuito ou mecânico. Então este é o ponto de partida: as escolhas que o autor fez. E são essas escolhas incessantes ao longo das páginas que você tem de entender: não digo só o que está dado no texto; digo as razões de fundo (literárias, estilísticas) para tal e tal montagem, para o uso desta e não daquela palavra, imagem, ordem dos termos e frases, o que for.

Nas três respostas para as questões sobre as dificuldades / desafios de traduzir *Mrs. Dalloway* pode-se perceber que os tradutores Tadeu, Marcondes e Bottmann destacaram o ritmo da prosa de Virginia Woolf como o principal desafio, e ainda, apontaram a necessidade do tradutor de ter afinidade com a prosa, algo que se dá com o tempo, ou no calor do andamento da leitura/tradução.

Além disso, quando a obra e suas características estéticas foram apresentadas no Capítulo 2, pôde-se perceber que Virginia Woolf faz uso de vários recursos estilísticos, compondo uma escrita icônica e "amarrando" a obra toda num fluxo em que a memória dos personagens se completa num vai e vem por meio do monólogo interior, ao qual a própria Virginia Woolf denominara *tunneling process*.

Ainda, de acordo com Gruber (2012), com uma estrutura nada comum, a prosa de Virginia Woolf flui como poesia em Mrs. Dalloway.

Assim, nas próximas páginas, serão apresentados trechos que contém os aspectos poéticos da prosa de Virginia Woolf e que lhe marcam o ritmo, tais como as repetições, rimas, aliterações e a pontuação, inclusive os traços que remontam à memória e à espacialização icônica, com o objetivo de observar as traduções para o português do Brasil e verificar até que ponto os tradutores conseguiram trazer a obra para essa língua, com suas características estilísticas, para deleite do leitor brasileiro.

Estes trechos (Exemplos) não são necessariamente apresentados em relação uns com os outros, embora tenha sido tomado o cuidado de buscar exemplos que contemplassem os dois personagens principais: Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith. O critério utilizado para a escolha dos exemplos foi o das características estéticas estudadas no decorrer desta dissertação e analisados conforme os pressupostos teóricos dos estudos da tradução, especialmente de Meschonnic (2010), Campos (2006) e Berman (2013), também apresentados anteriormente nesta dissertação.

Inicialmente, a intenção era demonstrar separadamente as características (rima, repetições, pontuação, aliteração /conversação icônica). Porém, há muitos trechos em que se encontram mais de uma destas características, inclusive há mais características fazendo companhia umas às outras em um mesmo trecho do que isoladas. Portanto, os exemplos estão todos a seguir.

Clarissa Dalloway, ao caminhar pelas ruas de Londres, pensa sobre a efemeridade da vida, mas que tudo vai continuar existindo e, de alguma forma, ela mesma, Peter, as pessoas, faziam parte das árvores, das casas. Neste momento de reflexão, a escrita revela a imagem e o som da própria cena: as palavras fazem parte umas das outras, assim como as pessoas fazem parte umas das outras e da própria cidade. O exemplo a seguir traz o trecho comentado acima e as soluções dos tradutores.

Exemplo 15:

Texto de partida: part of people she **had never met**; being laid out like a mist **between** the people she **knew best**, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it **spread ever so far, her life, herself**. (WOOLF, p. 11 e 12)

Tradução 1: parte da gente que **nunca havia encontrado**; espalhando-se, como uma névoa, **entre** as criaturas que **melhor conhecia** e que a sustentariam nos seus ramos, como vira as árvores sustentar a névoa, embora isso **esparzisse tanto a sua vida, e a si própria...** (QUINTANA, p. 19)

Tradução 2: fazendo parte das pessoas que **nunca conheceu**; estendida como uma névoa **entre** as pessoas que **mais conhecia**, que a erguiam em seus galhos como vira as árvores erguerem a névoa, mas que se **espraiava sempre mais e mais, sua vida, ela mesma.** (BOTTMANN, p. 16)

Tradução 3: parte de pessoas que **nunca chegara a conhecer**; estendida como uma névoa por entre as pessoas que ela **conhecia bem**, que a ergueriam nos seus ramos como ela tinha visto as árvores fazerem com a névoa, mas que se **estenderia para cada vez mais longe, a sua vida, ela própria.** (TADEU, p. 11)

Tradução 4: sendo parte daqueles que **jamais conhecera**; estendendo-se como uma névoa por entre as pessoas **mais próximas**, que a alçavam em seus ramos tal como vira as árvores alçarem a névoa, porém muito mais **dispersa, sua vida, ela mesma.** (MARCONDES, p. 15)

Conforme dito anteriormente, as palavras fazem parte umas das outras, o que se pode observar na explicação dada por Alves (2002, p. 47)

a palavra *between* contém *knew best*, que vem logo a seguir. [...] A sequência final do trecho citado traz as palavras *ever so far* que vão se multiplicando em *her life* e por fim *herself*, representando visualmente o sentido da palavra *spread*, espalhar, que vem logo no início dessa sequência, além de poder representar também o sentido inverso, ou seja, de condensação, uma vez que as três palavras convergem para duas e depois uma única, *herself*, ela mesma, Clarissa Dalloway, o resumo e o símbolo da cidade e sua banalidade cotidiana.

Não foi possível para os tradutores reconstruir na língua portuguesa a representação visual das palavras conforme o texto de partida. A tradução de Quintana trouxe para as expressões que formam a conversação icônica do trecho do Exemplo 15, “had never met”, “between” e “knew best”, as traduções “nunca havia encontrado”, “entre” e “melhor conhecia”. Bottmann optou por “nunca conheceu”, “entre” e “mais conhecia”. Tadeu escolheu “nunca chegara a conhecer”, “por entre” e “conhecia bem”. Marcondes, em sua tradução selecionou as palavras “jamais conhecera”, “por entre” e “mais próximas”. Nesta parte do trecho, há uma rima com as palavras “met” e “best” marcando o fim de duas frases, mas que não foi representada em nenhuma das quatro traduções.

Na segunda parte desse mesmo trecho, em que há a representação visual da palavra “spread”, que tem o sentido de “espalhar” e está “espalhada” nas palavras “ever so far”, “her life” e “herself”, também não foi possível reproduzir essa representação da mesma forma que fez Woolf. Contudo, as quatro traduções têm aliterações produzidas pelo som da letra “s”. A tradução de Quintana trouxe essa aliteração de forma mais sutil, nas palavras “esparzisse tanto a sua vida, e a si própria”. Bottmann optou por “se espraiava sempre mais e mais, sua vida, ela mesma”, aproximando-se muito do texto de partida, inclusive pelo respeito ao ritmo. Tadeu escolheu “se estenderia para cada vez mais longe, a sua vida, ela própria” e Marcondes optou por “muito mais dispersa, sua vida, ela mesma”.

Pode-se entender essa aliteração como uma compensação, uma forma de substituição do que não foi possível realizar pela diferença da língua, mas que foi realizada de outra forma para manter uma estrutura poética na frase. Lefevere (1992) ainda pontua que o tradutor pode tentar traduzir o som, mas não o sentido, ou o sentido, mas não o som (nesse caso, o som e a imagem). Porém, como se trata de uma prosa, os tradutores optaram por traduzir o sentido e “compensar” traduzindo o som de maneira diversa ao texto de partida.

No Exemplo 16 a seguir, há um trecho em que Clarissa Dalloway está a pensar com certo desprezo em Miss Killmann, que é tutora de sua filha. Neste trecho, a pontuação desempenha um importante papel na marcação do ritmo da prosa.

A marcação com ponto e vírgula ao criticar Miss Kilman, dá um ritmo seco à construção no início do parágrafo. É como se a rispidez do pensamento de Clarissa Dalloway estivesse representada nas pausas marcadas pelo ponto-e-vírgula utilizado várias vezes na frase. Depois, quando descreve a morada de Miss Kilman, Woolf não usa vírgulas na sequência de substantivos separados apenas pela preposição “or”, como se estivesse a despejar as palavras. Esta sequência termina com uma vírgula que a separa da razão da amargura de Miss Killman, sua alma corroída pela demissão que sofreu durante a guerra. Na sequência final do parágrafo (que é toda uma frase só, sem ponto final), há um travessão seguido de três adjetivos que definem Miss Kilman, separados por vírgulas: “poor, embittered, unfortunate creature!”

Os quatro tradutores apresentaram as seguintes traduções:

Exemplo 16:

Texto de partida: Year in year out she wore that coat; she perspired; she was never in the room for five minutes without making you feel her superiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were; how she lived in a slum without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be, all her soul rusted with that grievance sticking in it, her dismissal from school during the War – poor, embittered, unfortunate creature! (WOOLF, p. 14)

Tradução 1: Fazia anos que usava esse casaco; transpirava; não ficava na sala cinco minutos sem que nos fizesse sentir a sua superioridade, a nossa inferioridade; que pobre era; como somos ricos; que vivia num tugúrdio, sem uma almofada, um tapete, ou o que quer que fosse, com aquela injustiça cravada no coração: a sua demissão da escola durante a Guerra – a pobre, amargurada, infeliz criatura! (QUINTANA, p. 22)

Tradução 2: Ano após ano ela usava aquela gabardine; transpirava; nunca ficava na sala cinco minutos sem fazer você sentir a superioridade dela e a inferioridade sua; como ela era pobre, como você era rica, como ela morava num cortiço sem travesseiro, cama, tapete ou o que fosse, toda a alma corroída por aquela mágoa incrustada nela, a demissão da escola durante a guerra – pobre criatura infeliz e amargurada! (BOTTMANN, p. 19)

Tradução 3: Vestia aquela capa ano após ano; ela transpirava; ela era incapaz de permanecer numa sala cinco minutos sem fazer com que sentíssemos a sua superioridade, a nossa inferioridade; como ela era pobre; como éramos ricos; como ela vivia num pardieiro sem uma almofada ou uma cama ou um tapete ou seja lá o que fosse, toda a sua alma enferrujada com aquele ressentimento que se incrustava nela, sua demissão da escola durante a Guerra – pobre, amarga e infeliz criatura! (TADEU, p. 14)

Tradução 4: Ano após ano sempre com o mesmo casaco; e transpirava; bastava ficar cinco minutos em um aposento para fazer com que os outros sentissem o quanto ela era superior, o quanto os outros eram inferiores; o quão pobre era ela; o quão abastados eram eles; e soubessem que ela morava em um pardieiro, sem colchão, sem cama e sem nada mais, com a alma toda corroída por um ressentimento pegajoso, pelo fato de ter sido demitida da escola durante a guerra – pobre criatura amargurada e desafortunada! (MARCONDES, p. 18)

Na primeira sequência, todos os quatro tradutores mantiveram o uso do ponto-e-vírgula, seguindo o texto de partida. Já na parte em que o texto de partida não contém vírgulas separando a sequência de substantivos, “how she lived in a slum without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be”, Quintana acrescentou vírgulas e manteve apenas um “ou”, obtendo “que vivia num tugúrdio, sem uma almofada, um tapete, ou o que quer que fosse” e trocou uma vírgula por dois pontos, como que a resumir, com mais clareza que o texto de partida, o motivo da amargura de Miss Kilman: “com aquela injustiça cravada no coração: a sua demissão da escola durante a Guerra”. Para finalizar o parágrafo, Quintana seguiu o texto de Woolf “ – poor, embittered, unfortunate creature!”, mantendo o travessão, as

vírgulas e sem acrescentar a conjunção aditiva “e”, que seria comum na língua portuguesa: “a pobre, amargurada, infeliz criatura!”

Bottmann trocou o último ponto-e-vírgula da sequência por uma vírgula, e, como Quintana, utilizou vírgulas na sequência de substantivos. Na sequência final, Bottmann retirou a pontuação entre os três adjetivos ao construir uma frase mudando a ordem dos adjetivos, mas que manteve uma sonoridade, uma certa rima por conta dos finais das três últimas frases, todas paroxítonas terminadas em “a”: “toda a alma corroída por aquela mágoa incrustada **nela**, a demissão da escola durante a **guerra** – pobre criatura infeliz e amargurada!”.

Tadeu manteve toda a pontuação utilizada no texto de partida. Somente no bloco final de adjetivos, trocou a última vírgula por “e”. Tadeu, assim como Bottmann, rimou “nela” com “guerra”.

Marcondes seguiu o texto de partida ao fazer uso de ponto-e-vírgula na sequência inicial do parágrafo. Acrescentou vírgulas na sequência em que no texto de partida não as há. Por fim, não utilizou as vírgulas que separavam os adjetivos da sequência final. Neste Exemplo 16, os tradutores tomaram decisões diferentes entre si, seguindo o texto de partida em alguns momentos e não em outros. As compensações utilizadas por Bottmann e Tadeu entraram em cena por meio das rimas, obtendo um efeito estilístico que os aproximou do texto de Woolf.

Os próximos quatro exemplos (Exemplo 17, 18, 19 e 20) trazem aspectos estilísticos diversos e relacionam-se entre si porque representam o encontro das personagens Clarissa Dalloway e Peter Walsh, seu antigo amor e que acaba de retornar da Índia, onde permanecera por cinco anos.

O Exemplo 17 marca o momento anterior a este encontro, em que Clarissa está a se preparar para a festa que acontecerá à noite. Neste trecho há a repetição da palavra “thank you” e também uma aliteração que está entre parênteses e representa o movimento da costura – das idas e vindas da agulha, que podem representar também as idas e vindas da vida (o reencontro com Peter que está prestes a acontecer). O trecho comentado recebeu as seguintes traduções:

Exemplo 17:

Texto de partida: “But, **thank you, Lucy, oh, thank you,**” said Mrs. Dalloway, and **thank you, thank you, she went on saying** (sitting down on the sofa with her dress over her knees, her scissors, her silks), **thank you, thank you, she went on saying** in gratitude to her servants generally for

helping her to be like this, to be what she wanted, gentle, generous-hearted. (WOOLF, p. 44)

Tradução 1: – Mas **obrigada, Lucy, oh, obrigada** – disse Mrs. Dalloway. **Obrigada, obrigada, continuou a dizer consigo** (enquanto sentava no sofá, com o vestido sobre os joelhos, as tesouras, as linhas), **obrigada, obrigada, continuava a dizer consigo mesma**, de pura gratidão aos criados em geral, por ajudarem-na a ser assim, a ser o que desejava, gentil, generosa. (QUINTANA, p. 57)

Tradução 2: – Mas **obrigada, Lucy, oh, obrigada** – disse Mrs. Dalloway, e **obrigada, obrigada, continuou dizendo** (sentando no sofá com o vestido sobre os joelhos, a tesoura, as linhas), **obrigada, obrigada, continuou dizendo** em gratidão por seus criados em geral por ajuda-la a ser assim, a ser o que ela queria, gentil, de coração generoso. (BOTTMANN, p. 48 e 49)

Tradução 3: “Mas, **obrigada, oh, obrigada**”, disse a Sra. Dalloway, e **obrigada, obrigada, continuou dizendo** (sentada no sofá, o vestido sobre os joelhos, com suas tesouras, suas linhas), **obrigada, obrigada, continuou dizendo**, por gratidão para com seus criados em geral, por ajudarem-na a ser assim, a ser o que ela desejava, gentil, de coração generoso. (TADEU, p. 40 e 41)

Tradução 4: “Mas, **obrigada, Lucy, ó, muito obrigada**”, disse Mrs. Dalloway, **obrigada, obrigada, continuou a dizer** (acomodando-se no sofá com o vestido sobre o joelho, as tesouras, as linhas), **obrigada, obrigada, continuou**, grata a suas criadas em geral por ajudá-la a ser assim, ser o que queria ser, afável, generosa. (MARCONDES, p. 44)

Neste trecho, os quatro tradutores mantiveram as seis repetições da palavra “thank you”, traduzindo-a por “obrigada”. Tadeu manteve todas as vírgulas, obtendo “Mas, obrigada, oh, obrigada”, porém omitiu “Lucy”. Bottmann e Tadeu, em seguida, mantiveram o verbo “dizendo” no gerúndio, construção mais comum no português do Brasil. Quintana e Marcondes decidiram utilizar “continuou a dizer”. Porém, Quintana acrescentou a palavra consigo, explicando mais do que a autora que Clarissa Dalloway estava em um momento de reflexão.

No trecho entre parênteses, há uma aliteração que surge por meio da repetição do som do “s” “(sitting down on the sofa with her dress over her knees, her scissors, her silks)”. Como em português o plural é utilizado em nos pronomes e substantivos, este som foi mantido nas quatro traduções. Porém, na de Tadeu, o uso do pronome possessivo adjetivo “suas”: “(sentada no sofá, o vestido sobre os joelhos, com suas tesouras, suas linhas)” reforçou a repetição do “s”, que, inclusive é uma letra cujo formato remete ao próprio movimento das idas e voltas da agulha no ato de costurar, “sew” em inglês e obteve uma aliteração mais marcada.

Marcondes traduziu “sitting” como “acomodando-se”, enquanto os outros três tradutores usaram formas diferentes do verbo “sentar” (Quintana – “enquanto sentava”; Bottmann – “sentando”; Tadeu “sentada”), e a palavra “gentle” como “afável”, que os outros tradutores traduziram como “gentil”.

No Exemplo a seguir (18), é apresentada uma cena relacionada ao Exemplo anterior, em que Clarissa Dalloway está a costurar seu vestido para a festa, e as repetições de palavras e frases, segundo Alves (2002, p. 131), continuam a dar a impressão do movimento da agulha entrando e saindo do tecido. Os quatro tradutores apresentaram as traduções que seguem:

Exemplo 18:

Texto de partida: Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, **collected** the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day **waves collect, over-balance, and fall; collect and fall;** and the whole world seems to be saying **‘that is all’** more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, **that is all**. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some **sea**, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing **bee;** the wave breaking; the dog **barking**, far away **barking and barking**. (WOOLF, p. 44 e 45)

Tradução 1: A paz baixava sobre ela, e a calma, o contentamento, enquanto a agulha, atraindo suavemente a seda ao seu leve compasso, **juntava-lhe** as pregas verdes e as sujeitava, facilmente à cintura. Assim, num dia de verão, **as ondas se juntam, balançam e tombam;** e o mundo inteiro parece dizer **“isso é tudo”**, cada vez mais forte, até que o coração, no corpo estendido sob o sol da praia, também diz: **isso é tudo**. Não mais temas, diz o coração. Não mais temas, diz o coração, confiando a sua carga a algum mar que suspira coletivamente por todas as dores, e recomeça, ergue-se, tomba. E o corpo sozinho ouve a abelha que passa; a onda que se quebra; o cão, lá ao longe, **ladrando, ladrando...** (QUINTANA, p. 58)

Tradução 2: A serenidade baixou sobre si, calma, contente, enquanto a agulha, puxando suavemente o fio de seda até a pausa delicada, **reunia** e prendia as pregas verdes, muito de leve, na faixa da cintura. Assim num dia de verão **as ondas se ajuntam, se avolumam e caem; se ajuntam e caem;** e o mundo inteiro parece dizer **“é só isso”** em tom mais e mais pesado, até que o coração dentro do corpo deitado ao sol na praia diz também, **é só isso**. Não temas mais, diz o coração. Não temas mais, diz o coração, entregando seu fardo a algum mar, que suspira coletivamente por todas as dores, e se renova, começa, se ajunta, deixa cair. E apenas o corpo ouve a abelha passando; a onda quebrando; o cão **latindo**, muito longe **latindo latindo**. (BOTTMANN, p. 49)

Tradução 3: A tranquilidade tomou conta dela, a calma, o contentamento, enquanto a agulha, suavemente transportando a linha até a atingir seu manso repouso, **juntava** as pregas verdes e as fixava, muito frouxamente, à cintura. Assim as ondas, num dia de verão, **se recobram, se**

desequilibram, e caem; se recobram e caem; e o mundo inteiro parece dizer **“isso é tudo”**, com mais e mais força, até que o coração dentro do corpo que se deita ao sol na praia também diz: **Isso é tudo**. Não mais temas, diz o coração, entregando sua carga a algum mar, que suspira coletivamente por todos os pesares, e se renova, recomeça, se recobra, se deixa cair. E apenas o corpo ouve a abelha que passa; a onda que quebra; o cão que **late, e late e late**, muito longe. (TADEU, p. 41)

Tradução 4: A tranquilidade tomou conta dela, a paz, o contentamento, enquanto a agulha, puxando devagar a seda até a suave pausa, **juntava** as dobras verdes e as prendia, delicadamente, à cintura. Tal como em um dia de verão, **as ondas se formam, se desequilibram e arrebetam; se formam e arrebetam;** e o mundo todo parece estar dizendo **“isso é tudo”**, de modo cada vez mais grave, até que mesmo o coração pulsando no corpo estendido na praia sob o sol também diz, **isso é tudo**. Não temas mais, diz o coração. Não temas mais, diz o coração, lançando seu fardo em algum **mar**, que suspira coletivamente por todas as mágoas, e renova, retoma, recolhe, deixa **tombar**. E unicamente o corpo ouve a abelha que passa; a onda que arrebeta; o cão que **late ao longe, late sem parar**. (MARCONDES, p. 44)

Neste trecho, há rimas, repetições e o uso de pontuação marcando o ritmo. As palavras que se repetem e o uso do ponto e vírgula, que dá uma pausa maior entre uma construção e outra, além do movimento da costura, dão a impressão de se ver o balanço das ondas do mar: “waves collect, overbalance and fall; collect and fall;” Quintana utilizou as palavras “as ondas se juntam, balançam e tombam”, uma escolha lexical fluida, porém não repete o “se juntam e tombam”, deixando a frase sem o efeito do ritmo das ondas que trouxe Virginia Woolf. Bottmann, ao optar por “as ondas se ajuntam, se avolumam e caem; se ajuntam e caem”, faz uso da repetição e da pontuação, se aproximando mais do ritmo colocado pela autora. Tadeu separa com as palavras “num dia de verão” o substantivo “ondas” dos verbos que utiliza na tradução “se recobram, se desequilibram e caem”, mas mantém o ritmo ao se preocupar com a tônica das palavras e pela repetição que faz de “se recobram e caem”.

Para “that is all”, Quintana, Tadeu e Marcondes escolheram a construção “isso é tudo”, enquanto Bottmann optou por “é só isso” e todos a repetiram. Porém, a frase “that is all” rima com o “fall” do cair das ondas, o que não foi reproduzido em nenhuma das traduções. Outra rima “sea” e “bee” não foi contemplada nas traduções, mas foi compensada por Marcondes no mesmo trecho com “mar”, “tombar” e “parar”.

O parágrafo termina com a repetição da palavra “barking” por três vezes: “the dog barking, far away barking and barking”, e as decisões dos quatro tradutores

foram diferentes. Em sua tradução Quintana optou por “o cão, lá ao longe, ladrando, ladrando...” com o uso de reticências. Bottmann aproximou-se muito do texto de partida, respeitando as vírgulas, a estrutura da frase e o gerúndio do verbo “o cão latindo, muito longe latindo latindo”. Tadeu optou por enfatizar a repetição do verbo latir e também da conjunção aditiva “e”, obtendo a construção “o cão que late, e late e late, muito longe”. Já Marcondes em sua tradução, repete a palavra “late” duas vezes, e para dar a impressão de continuidade dos latidos, utiliza o termo “sem parar”: “o cão que late ao longe, late sem parar”.

Em seguida, na obra, o personagem Peter Walsh chega à casa de Clarissa e, neste trecho, também há a repetição de uma pequena frase “will see me”. De acordo com Alves (2002, p. 131), a repetição da palavra *collect* que ocorre várias vezes no Exemplo 18, tem o sentido de “juntar, reunir” e, portanto, tem ligação direta com a união dos dois personagens, Clarissa e Peter, que há muitos anos não se viam.

No Exemplo seguinte, se vê este trecho em que o personagem Peter Walsh chega à casa de Clarissa Dalloway e as soluções encontradas pelos tradutores nas quatro traduções.

Exemplo 19:

Texto de partida: ‘Heavens, the front door bell!’ exclaimed Clarissa, staying her needle. Roused, she listened. ‘Mrs. Dalloway **will see me,**’ said the elderly man in the hall. ‘Oh yes, she **will see me,**’ he repeated, putting Lucy aside very benevolently, and running upstairs ever so quickly. ‘**Yes, yes, yes,**’ he muttered as he ran upstairs. ‘She **will see me.** After five years in India, Clarissa **will see me.**’ (WOOLF, p. 45)

Tradução 1: – Meu Deus, a campainha! – exclamou Clarissa, suspendendo a agulha. Alarmada, escutava.

– Mrs. Dalloway **me receberá** – dizia o senhor idoso no vestíbulo. – Oh, sim, **a mim**, ela **receberá** – repetia, afastando Lucy brandamente e subindo, rápido, as escadas. – **Sim, sim** – enquanto subia. – A mim, **receberá**. Depois de cinco anos na Índia, Clarissa **me receberá**. (QUINTANA, p. 58)

Tradução 2: – Céus, a campainha da frente! – exclamou Clarissa, detendo a agulha. Surpresa, escutou.

– Mrs. Dalloway **me receberá** – disse o senhor no vestíbulo. – Oh sim, **a mim** ela **receberá** – repetiu, afastando Lucy de lado com muita gentileza e correndo escada acima cada vez mais depressa. – **Sim, sim, sim** – murmurava enquanto corria escada acima. – **Vai me receber**. Depois de cinco anos na Índia, Clarissa **vai me receber**. (BOTTMANN, p. 49 e 50)

Tradução 3: “Deus do céu, a campainha da porta da frente!”, exclamou Clarissa, parando a agulha. Em estado de alerta, pôs-se à escuta.

“A Sra. Dalloway **irá me receber**”, disse o senhor de idade no vestíbulo. “Oh, sim, **a mim** ela **irá receber**”, repetiu, afastando Lucy muito benevolentemente, e subindo as escadas com toda a rapidez. “**Sim, sim, sim**”, murmurava, enquanto corria escada acima. “Ela **irá me receber**”.

Depois de cinco anos na Índia, Clarissa **irá me receber.**” (TADEU, p. 41)

Tradução 4: “Céus, a campainha da entrada!”, exclamou Clarissa, imobilizando a agulha. Curiosa, apurou o ouvido.

“Mrs. Dalloway **vai me receber**, sim”, disse o cavalheiro idoso no vestíbulo. “Ah, sim, não tenha dúvida de que **vai me receber**”, repetiu, afastando Lucy do caminho com extrema gentileza, e galgando apressado os degraus. “**Vai sim, vai sim, vai sim**”, murmurou enquanto corria escada acima. “Ela **vai me receber**. Depois de cinco anos na Índia, Clarissa **vai me receber.**” (MARCONDES, p. 44 e 45)

Os quatro tradutores mantiveram todas as repetições da expressão “will se me” e da palavra “yes”, que também é repetida diversas vezes. Quintana utilizou a expressão “me receberá”. Somente quando há três “yes” seguidos, ele retira um deles, obtendo “sim, sim”. Bottmann primeiramente usa o verbo conjugado no futuro do indicativo “receberá”, que repete uma vez, e depois a locução “vai me receber”, que também é repetida uma vez. Tadeu optou pela construção “irá me receber” e a repete nas quatro vezes conforme as repetições do texto de partida. Marcondes escolheu “vai me receber”, que repetiu nas quatro vezes. O “yes” ele decidiu por traduzir como “vai sim”, que repetiu seguidamente.

O Exemplo que segue ainda é relacionado à cena da costura e do encontro de Clarissa Dalloway com Peter Walsh. Aqui, é o pensamento de Peter, que por estar conversando com Clarissa Dalloway depois de seu retorno da Índia, está a recordar do momento triste de sua vida, quando ela se recusou a casar com ele. As traduções apresentadas foram as seguintes:

Exemplo 20:

Texto de partida: I was more unhappy than I've ever been since, he thought. And as if in thruth he were sitting there on the terrace he edged a little towards Clarissa; put his hand out; raised it; let it fall. (WOOLF, p. 47)

Tradução 1: Fui mais infeliz do que nunca, pensou. E como se realmente estivesse sentado ali no terraço, virou-se a meio para Clarissa; estendeu a mão; ergueu-a; deixou-a cair. (QUINTANA, p. 61)

Tradução 2: Nunca me senti tão infeliz, pensou ele. E como se estivesse sentado naquele terraço inclinou-se um pouco para Clarissa; estendeu a mão; ergueu a mão; deixou cair. (BOTTMANN, p. 52)

Tradução 3: Fui mais infeliz do que tenho sido desde então, pensou. E como se estivesse, de fato, sentado lá no terraço, aproximou-se um pouco de Clarissa; estendeu a mão; ergueu-a; deixou-a cair. (TADEU, p. 44)

Tradução 4: Nunca mais fui tão infeliz, pensou ele. E como se estivesse de fato sentado naquele terraço, aproximou-se mais de Clarissa; estendeu a mão; ergueu-a; deixou que caísse. (MARCONDES, p. 47)

O texto de partida dá a impressão do levante e da queda das emoções de Peter, das suas atitudes simbolicamente. Ele, que estava mais uma vez diante de Clarissa, sente-se impotente. Essas atitudes são marcadas pelo uso de ponto e vírgula em cada momento. Os quatro tradutores mantiveram esse sinal de pontuação conforme no texto de partida.

As diferenças nas traduções se deram mais pelo sentido no início do trecho: “I was more unhappy than I’ve ever been since” em que as traduções de Quintana e Bottmann mostram que ele nunca foi tão infeliz em toda sua vida: “Fui mais infeliz do que nunca” (QUINTANA) e “Nunca me senti tão infeliz” (BOTTMANN). Embora a diferença seja muito sutil, parece mais implícito que a vida de Peter Walsh tenha sido mais feliz, ou menos infeliz depois deste fato: “Fui mais infeliz do que tenho sido desde então” (TADEU) ou “Nunca mais fui tão infeliz” (MARCONDES), impressão que no texto de partida está marcada pela palavra “since”.

No Exemplo 21, a seguir, pode-se ver um trecho em que um pensamento do personagem Peter Walsh é revelado. As repetições marcam o pensamento de Peter, que é compassado com as badaladas do relógio. Assim como o pensamento de Peter é ritmado por meio das repetições de “remember my party”, e da palavra “parties”, a narrativa também o é por meio das palavras “the sound”, “sound” e “he thought”. Os tradutores trouxeram as seguintes soluções:

Exemplo 21:

Texto de partida: **Remember my party, remember my party**, said Peter Walsh as he stepped down the street, speaking to himself rhythmically, in time with the flow of **the sound**, the direct downright **sound** of Big Ben striking the half-hour. (The leaden circles dissolved in the air.) Oh **these parties? he thought; Clarissa’s parties**. Why does she give **these parties? he thought**. (WOOLF, p. 54)

Tradução 1: **Lembra-te da minha festa, lembra-te da minha festa**, dizia Peter Walsh, enquanto parava na rua, falando a si mesmo ritmicamente, ao compasso daquela vaga **sonora, o som** direto do Big Ben batendo a meia hora. (Os pesados círculos dissolviam-se no ar.) Oh! **essas festas, pensou; as festas de Clarissa**. Por que dá **essas festas?** (QUINTANA, p. 69)

Tradução 2: **Não esqueça minha festa, não esqueça minha festa**, disse Peter Walsh enquanto descia os degraus até a rua, falando ritmicamente consigo mesmo, em compasso com o fluir **do som, o som** forte e sonoro do Big Ben batendo a meia hora. (Os círculos de chumbo se dissolveram no ar.) Oh **essas festas, pensou ele; as festas de Clarissa**. Por que ela dá **essas festas? pensou ele**. (BOTTMANN, p. 59)

Tradução 3: **Lembre-se da minha festa, lembre-se da minha festa**, dizia Peter Walsh, enquanto ganhava a rua, falando para si mesmo ritmadamente, em compasso com o fluxo **do som, o som** direto e

inequívoco do Big Ben batendo a meia-hora. (Os círculos de chumbo dissolviam-se no ar.) Ah, **essas festas, pensou; as festas de Clarissa**. Por que dá **essas festas? pensou**. (TADEU, p. 50)

Tradução 4: **Não esqueça de minha festa, não esqueça de minha festa**, repetiu Peter Walsh, descendo para a calçada, repetindo para si mesmo ritmicamente, acompanhando o fluxo **sonoro, o som** direto e franco do Big Ben anunciando a meia hora. (Os círculos plúmbeos dissolveram-se no ar.) Ah, **essas festas, pensou; as festas de Clarissa**. Por que ela dá **essas festas?, pensou**. (MARCONDES, p. 53)

O exemplo seguinte contém uma cena em que Septimus tem um devaneio, e o trecho entre parênteses mostra a visão de Rezia, sua esposa que fica horrorizada com a cena, pois as loucuras de Septimus a fazem se sentir mal e envergonhada. Este exemplo contém rimas e repetições. As soluções encontradas pelos tradutores são apresentadas no Exemplo 22.

Exemplo 22:

Texto de partida: But he himself remained high on his **rock**, like a drowned sailor on a **rock**. I leant over the edge of the boat and fell down, he **thought**. I went under the sea. I have been dead, and yet I am now alive, but let me rest still, he begged (he was talking to himself again – it was awful, awful!); and as, before waking, the voices of birds and the sound of wheels chime and chatter in a queer harmony, grow louder and louder, and the sleeper feels himself drawing to the shores of life, so he felt himself drawing towards life, the sun growing hotter, cries sounding louder, something tremendous about to happen. (WOOLF, p. 77)

Tradução 1: Mas ele próprio permanecia no alto da sua **rocha**, como um marinheiro naufrago. Inclinei-me à borda do barco e caí, pensou. Mergulhei no mar. Estive morto e, no entanto, estou agora vivo, mas deixem-me descansar, suplicou (estava falando sozinho outra vez – era horrível, horrível); e tal como, antes de despertar, as vozes dos pássaros e o rumor das rodas se confundem e dialogam numa estranha harmonia, e se tornam cada vez mais fortes, e o adormecido sente que vai abordando às margens da vida, assim se sentia ele aproximar-se da vida, pois o sol era mais quente, os gritos mais fortes, e alguma coisa de tremendo ia acontecer. (QUINTANA, p. 95)

Tradução 2: Mas ele mesmo continuou no alto de sua pedra, como um marinheiro afogado no alto de uma pedra. Debrucei na beirada do barco e caí, pensou. Afundei no mar. Estive morto, e no entanto agora estou vivo, mas me deixem descansar, suplicou (estava de novo falando sozinho – era horrível, horrível!); e assim como, antes de despertar, as vozes das aves e os sons das rodas repicam e chilreiam numa estranha harmonia, aumentam e aumentam, e o adormecido se sente puxado para as margens da vida, ele também se sentia puxado para a vida, o sol esquentando cada vez mais, os gritos soando mais alto, algo tremendo prestes a acontecer. (BOTTMANN, p. 81 e 82)

Tradução 3: Mas quanto a ele, continuava no alto de sua rocha, como um marinheiro naufrago na sua. Inclinei-me à beira do barco e caí, pensou ele. Fui para o fundo do mar. Fiquei morto e, no entanto, agora estou vivo, mas me deixem em paz, implorou (estava outra vez falando para si mesmo – era

horrível, horrível!); e assim como, antes do despertar, as vozes dos pássaros e o ruído das rodas se casam e se conversam numa estranha harmonia, tornando-se cada vez mais fortes, e o adormecido sente-se puxado para as praias da vida, assim ele se sentia puxado em direção à vida, com o sol tornando-se cada vez mais quente, com gritos soando cada vez mais fortes, com algo de tremendo prestes a acontecer. (TADEU, p. 70)

Tradução 4: Mas ele próprio continuou no topo do rochedo, como um marinheiro naufragado em uma rocha. Eu me debrucei sobre a amurada do barco e caí, pensou. Mergulhei no mar. Estive morto, e entretanto agora estou vivo, mas que me seja permitido descansar; ele implorou (estava falando consigo mesmo de novo – era horrível, horrível!); e tal como antes de despertar, as vozes dos pássaros e os ruídos das rodas ressoam, respondem uns aos outros em estranha harmonia, ficam cada vez mais altos, e a pessoa adormecida sente que se aproxima das margens da vida, assim ele sentiu que se aproximava da vida, o sol cada vez mais forte, os gritos soando mais altos, algo extraordinário prestes a acontecer. (MARCONDES, p. 73)

Para a repetição do substantivo “rock”, Quintana e Tadeu optaram por não repetir o substantivo escolhido “rocha”. Bottmann escolheu “pedra” e o repetiu na mesma posição em que Woolf colocou na frase. Marcondes utilizou as palavras “rochedo” e depois “rocha”, evitando assim a repetição. Porém, no texto de Woolf, “rock” rima com “thought”, o que não foi contemplado em nenhuma das quatro traduções.

No próximo exemplo, há um parágrafo longo, com o que parece ser dois blocos com diferentes pontuações: no primeiro, uma leitura bem pausada, com pontos finais e ponto e vírgula, marcando um ritmo mais denso, que vai gradualmente ficando mais leve conforme o mundo vai se abrindo e mostrando sua beleza aos olhos de Septimus; chegando no segundo, uma longa frase separada por vírgulas e ponto e vírgula. No final uma pequena frase, como que a resumir a percepção de Septimus: “Beauty was everywhere”. O Exemplo 23 traz as decisões dos tradutores em relação ao trecho comentado.

Exemplo 23:

Texto de partida: He had only to open his eyes; but a weight was on them; a fear. He strained; he pushed; he looked; he saw Regent's Park before him. Long streamers of sunlight fawned at his feet. The trees waved, brandished. We welcome, the world seemed to say; we accept; we create. Beauty, the world seemed to say. And as if to prove it (scientifically) wherever he looked, at the houses, at the railings, at the antelopes stretching over the palings, beauty sprang instantly. To watch a leaf quivering in the rush of air was an exquisite joy. Up in the sky swallows swooping, swerving flinging themselves

in and out, round and round, yet always with perfect control as if elastics held them; and the flies rising and falling; and the sun spotting now this leaf, now that, in mockery, dazzling it with soft gold in pure good temper; and now and again some chime (it might be a motor horn) tinkling divinely on the grass stalks – all of this, calm and reasonable as it was, made out of ordinary things as it was, was the truth now; beauty, that was the truth now. Beauty was everywhere. (WOOLF, p. 77 e 78)

Tradução 1: Bastava-lhe apenas abrir os olhos; mas havia neles um peso; um medo. Endireitou-se; fez um esforço; olhou; viu Regent's Park. Longas faixas de sol lhe acariciavam os pés. As árvores abanavam, agitavam-se. Acolhemos, parecia dizer o mundo; aceitamos; criamos. Beleza, parecia dizer o mundo. E como que a prová-lo (cientificamente) para onde quer que ele olhasse, as caras, as grades, os antílopes estendendo o pescoço sobre a cerca, a beleza brotava instantaneamente. Observar uma folha tremendo ao sopro do ar era uma esquisita alegria. Muito alto no céu, as andorinhas juntavam-se, apartavam-se, dirigiam-se para um e outro lado, faziam círculos, sempre em perfeito acordo, como que presas por elásticos; e os vôos alçavam-se e abatiam-se; o sol tocava ora esta folha, ora aquela, a brincar, confundindo-as no seu suave ouro, por pura benevolência; e de vez em quando alguma harmonia (podia ser uma buzina de auto) ressoava divinamente contra as hastes da relva... tudo aquilo, assim tranquilo e razoável, constituído de coisas ordinárias, era a verdade; beleza, esta era a verdade. A beleza estava em toda parte. (QUINTANA, p. 95 e 96)

Tradução 2: Tinha apenas de abrir os olhos; mas havia um peso sobre eles; um medo. Concentrou-se; fez força; olhou, viu o Regent's Park diante de si. Longas faixas de luz do sol ondulavam a seus pés. As árvores acenavam, brandiam. Acolhemos, o mundo parecia dizer; aceitamos; criamos. A beleza, o mundo parecia dizer. E como para prová-lo (cientificamente) em qualquer lugar que ele olhasse, as casas, as grades, os antílopes se esticando por cima das cercas, a beleza brotava instantaneamente. Observar uma folha tremulando ao sopro do vento era uma alegria extraordinária. No céu ao alto andorinhas mergulhando, guinando, arremetendo de cá e lá, em voltas e mais voltas, mas sempre com um controle perfeito como se estivessem presas por elásticos; e os insetos subindo e descendo; e o sol manchando ora esta, ora aquela folha, de brincadeira, ofuscando-a com um ouro suave de puro bom humor; e de novo algum repique (podia ser a buzina de um carro) ressoando divinamente nos fios de capim – tudo isso, calmo e sensato como era, era agora a verdade; a beleza, que era agora a verdade. A beleza estava por toda parte. (BOTTMANN, p. 82)

Tradução 3: Ele só tinha que abrir os olhos; mas eles tinham um peso; um medo. Forçou-os; insistiu; olhou; viu o Regent's Park à sua frente. Longas serpentinas de luz dançavam aos seus pés. As árvores ondulavam, acenavam. Nós damos as boas-vindas, o mundo parecia dizer; nós aceitamos; nós criamos. Beleza, o mundo parecia dizer. E como se para prová-lo (cientificamente), para onde quer que olhasse, para as casas, para as grades da cerca, para os antílopes esticando o pescoço por sobre as paliçadas, a beleza surgia instantaneamente. Observar uma folha tremulando à passagem de uma lufada de ar era uma rara alegria. No alto do céu andorinhas riscavam o ar, serpenteavam, arremessavam-se para cima e para baixo, rodopiavam e rodopiavam, mas sempre com perfeito controle como se presas por elásticos; e as moscas subindo e descendo; e o sol mirando ora esta folha, ora aquela, brincalhão, ofuscando-a com delicado ouro, no mais puro estado de bom humor; e, uma vez ou outra, algum eco (possivelmente da buzina de um carro) ressoando divinamente nos talos da grama – tudo isso, tranquilo e comedido como era, feito de

coisas ordinárias como era, constituía a verdade agora; a beleza, isso constituía a verdade agora. A beleza estava por toda parte. (TADEU, p. 70 e 71)

Tradução 4: Tinha apenas de abrir os olhos; mas sobre eles havia um peso; um temor. Ele se esforçou; empurrou; olhou; viu o Regent's Park à sua frente. Longos raios de luz faziam festa a seus pés. As árvores ondulavam, meneavam. Nós acolhemos, o mundo parecia dizer; nós aceitamos; nós criamos. A beleza, parecia dizer o mundo. E, como para comprovar isso (cientificamente), para onde quer que se olhasse, as casas, as grades, os antílopes erguendo as cabeças sobre as cercas, a beleza irrompia instantaneamente. Observar uma folha tremelicando na aragem era uma alegria sutil. No alto do céu, andorinhas mergulhando, virando, lançando-se de um lado para o outro, girando e girando, mas sempre com absoluto controle, como se presas por elásticos; e as moscas a subir e a descer; e o sol iluminando ora essa folha, ora aquela, de travessura, conferindo-lhes um suave brilho dourado por mera gentileza; e vez por outra uma melodia (poderia ser a buzina de um carro) retinindo divinamente nos talos da relva – tudo isso, tão calmo e sensato; a beleza, eis aí a verdade. A beleza estava por toda parte. (MARCONDES, p. 73)

Analisando as quatro traduções, pode-se dizer que, em geral, todos seguiram a pontuação conforme Woolf. Na frase que é toda separada por ponto e vírgula “He strained; he pushed; he looked; he saw Regent's Park before him”, Bottmann trocou um deles por uma vírgula, obtendo uma sensação um pouco diferente do texto de partida, ligando mais o “olhou” com o “viu o Regent's Park”: “Concentrou-se; fez força; olhou, viu o Regent's Park diante de si”. Quintana trocou um travessão por reticências “ressoava divinamente contra as hastes da relva...”.

Após a descrição e análise das quatro traduções quanto os aspectos estilísticos que formam o ritmo: pontuação, repetições, rimas, aliterações e as conversações icônicas, revelou-se que as quatro traduções trazem em si muito da poesia de Woolf. O que se pode notar é que a pontuação foi muito respeitada, embora Quintana tivesse, por vezes, substituído as muitas vírgulas do texto de Woolf por dois pontos, reticências ou travessões. As rimas foram um feito mais difícil de conseguir ou perceber nas traduções, sendo que Marcondes foi o que mais se empenhou em trazer este aspecto. Já as repetições foram, em certos momentos, evitadas por alguns tradutores, mas especialmente por Quintana. Tadeu conseguiu trazer para o português o som repetido das aliterações, mesmo que por vezes não tenha sido possível seguir exatamente a ordem das palavras, como na escrita de Woolf.

Assim, pode-se dizer que o leitor brasileiro pode encontrar nas quatro traduções da obra *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, muito de sua poesia e de seus

efeitos impressionistas, desde que esteja devidamente atento a estes aspectos que tornam única essa obra modernista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação foram estudadas quatro traduções para o português do Brasil da obra *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Estas traduções foram analisadas do ponto de vista dos Estudos da Tradução, que considera tanto o sistema literário em que as traduções estão inseridas nas diferentes épocas de suas publicações (séc. XX e séc. XI), as diferenças e semelhanças nas traduções nos níveis macro e microestrutural, bem como as características editoriais e paratextuais. Esta análise foi conduzida tomando como base o esquema de descrição de tradução literária proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp, o que possibilitou que se tivesse uma visão geral das diversas características das traduções estudadas. Também foram apresentados aspectos da vida da autora Virginia Woolf e a obra no contexto histórico em que estava inserida na época de sua publicação na Inglaterra em 1925.

A obra *Mrs. Dalloway* chegou ao público leitor do Brasil em 1946, pela tradução de Mario Quintana em uma publicação da Editora Globo na Coleção Nobel, e, em 1948, foi a vez da obra *Orlando* ser traduzida por Cecília Meireles, ainda pela Editora Globo e na mesma coleção. *Mrs. Dalloway* foi, portanto, a primeira obra de Virginia Woolf publicada no Brasil, embora já existisse a tradução do conto *Objetos sólidos*, publicado pela Ediouro em 1944, em uma antologia de contos ingleses. Em 2012, ano em que as obras de Virginia Woolf entraram em domínio público, *Mrs. Dalloway* foi novamente a primeira obra a ser publicada, desta vez com três novas traduções, em três diferentes editoras: por Denise Bottmann, editora L&PM, por Tomaz Tadeu, editora Autêntica e por Claudio Alves Marcondes, editora Cosac Naify.

A tradução de *Mrs. Dalloway* de Mario Quintana foi, por muito tempo (66 anos), a única existente no mercado literário brasileiro. Apesar dos problemas apontados na sua tradução, foi ela que ressurgiu com força no cenário editorial quando o filme *As horas* trouxe *Mrs. Dalloway* e Virginia Woolf para a mídia e para as mentes dos leitores brasileiros.

Observando as traduções, a de Tomaz Tadeu (2012) foi a que teve mais intervenções quanto aos paratextos, aproximando o leitor brasileiro da cultura de partida com suas notas de tradução que explicam vários aspectos culturais ingleses

e da época de Virginia Woolf. A tradução de Claudio Alves Marcondes (2013) tem em sua edição fotos e paratextos também, porém, há apenas uma nota tradução sobre uma alusão literária e não se encontram notas nas traduções de Denise Bottmann (2012) ou de Mario Quintana (1946).

Denise Bottmann tem seu nome impresso na capa, porém, não há textos seus na tradução. Há dois paratextos na publicação que é da L&PM (L&PM Pocket), um que é a contracapa, com um resumo da obra e outro que é a apresentação feita por Virginia Woolf para a edição da Random House de 1928.

Embora pelos aspectos editoriais Denise Bottmann não tenha deixado suas marcas na publicação de sua tradução, a tradutora ganhou visibilidade por conta própria com a criação do blog em que descreve os percalços e as alegrias de traduzir esta obra de Virginia Woolf. Além disso, com o blog *não gosto de plágio*, chamou a atenção para o mundo dos tradutores a partir de sua luta contra o plágio de traduções no Brasil, uma prática absurda que infelizmente é adotada por algumas editoras. Talvez seja uma nova forma de ver o tradutor como não apenas um intermediador cultural, mas alguém que tem voz na tradução. E a utilização da internet como meio de divulgação, debate e reflexão sobre seu trabalho pode e está contribuindo para isso. Inclusive nesse blog, Denise é procurada por muitos leitores para que lhe indiquem boas traduções, a que ela responde sempre com muita ética, sem julgar as traduções de seus colegas, e alertando para o problema do plágio nas traduções.

Quanto à análise das traduções nos níveis macro e microestrutural, pode-se dizer que as quatro traduções de *Mrs. Dalloway* para o português do Brasil não omitiram a delicadeza do fluxo de consciência e o uso dos recursos estilísticos que marcaram o ritmo da prosa de Virginia Woolf. Embora a tradução de Mário Quintana (1946) seja a que mais se distanciou do texto de partida, pois ele optou por diminuir as repetições ou mudou a estrutura de frases e parágrafos, deixando a escrita mais convencional aos olhos dos leitores brasileiros, a suavidade está presente em sua tradução, principalmente pela escolha das palavras que garantem a fluidez do pensamento das personagens. Quintana também respeitou as cenas em que há trocas de perspectiva, entrando na mente de uma ou outra personagem – ou seja, o fluxo de consciência não foi aniquilado em sua tradução.

De acordo com a teoria de Berman (2013) sobre as deformações que ocorrem nas traduções, não se pode dizer que houve uma destruição dos ritmos. As soluções dos tradutores brasileiros deram-se mais em uma recriação poética, ora aproximando-se da cultura de chegada, ora seguindo a ordem das palavras e o ritmo ditado pela pontuação, sem omitir parênteses, ponto e vírgula e frases curtas ou parágrafos longos.

Como se pode perceber, especialmente pela tradução de Quintana que suavizou mais o texto, em consonância com a prática das traduções dos anos 1930 e 1940, é, conforme Gentzler (2009, p. 141), “o tradutor com toda a influência do meio em que vive, que dá à sua tradução as características que lhe são inerentes”.

Esta dissertação constitui uma contribuição para a área dos estudos da tradução, mais especificamente no âmbito da retradução de obras e a composição de uma história de tradução de uma obra literária britânica publicada no Brasil ao longo de sete décadas. Os percursos trilhados na realização desta pesquisa possibilitaram conhecer melhor o universo woolfiano, bem como o universo da tradução e permitiram o vislumbre de uma gama de estudos relacionando a obra de Virginia Woolf e os estudos da tradução. Como há várias obras de Woolf traduzidas para o português do Brasil, pode-se ainda estudar os aspectos estilísticos e culturais presentes nestas obras e traduções, tais como *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928) e *The waves* (1931). Além disso, a pesquisa poderia ser ampliada para além dos aspectos culturais e estilísticos da obra de Woolf e abordar aspectos políticos, econômicos, e as críticas ao patriarcado que a escritora traz em escritos como *A room of one's own* (1925) e *Three Guineas* (1938). A comparação da obra de Woolf traduzida no Brasil com a tradução da obra de outras escritoras contemporâneas suas, tais como Rosamond Lehmann e Katharine Mansfield também poderia representar um objeto de pesquisa válido para o âmbito dos estudos da tradução.

Por fim, a análise das quatro traduções de *Mrs. Dalloway* para o português do Brasil levou a reflexões quanto ao ensino de literatura e a importância dos estudos da tradução para a compreensão da própria identidade literária nacional, já que a tradução desempenha um papel importantíssimo no sistema literário brasileiro. Campos (2006) postula a impossibilidade do ensino da literatura, sobretudo poesia e prosa equivalente a ela, “sem que se coloque o problema da amostragem e da crítica via tradução”. Para ele (2006), “se a tradução é uma forma privilegiada de

leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos”. Seria uma sugestão, inclusive para os cursos de letras do país, em que a literatura nacional e estrangeira é amplamente estudada, mas ainda se mostra tímida quando o assunto é tradução, pois os estudos que relacionam tradução e literatura, na maior parte dos casos, surgem de universidades que têm dentre seus cursos a graduação e pós-graduação específicas de tradução, e quando vêm dos cursos de letras, raramente abordam a teoria dos estudos da tradução, servindo-se apenas da literatura comparada como arcabouço teórico.

REFERÊNCIAS

ALLEGRO, Alzira. *Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações*. Revista Eletrônica Unibero de Produção Científica, São Paulo, 2004.

ALVES, Soraya Ferreira. *A escritura semiótico-diagramática de Virginia Woolf: interfaces comunicativas*. São Paulo: PUC-SP, 2002.

BASSNETT, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blackwell, 1993. Cap. 7, p. 138-161.

_____. The meek and the mighty. In: *Translation, power, subversion*. Román Álvares & M. Carmen-África Vidal. Philadelphia: Multilingual Matters Ltd., 1996.

_____. *Translation studies*. 3 ed. London: Routledge, 2002.

_____. Translation studies in the 1990s. In: *Translation and the (re)production of culture*. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1989-1991. Clem Robyns (Ed.). Leuven: The CERA Chair for translation, communication and cultures, 1994, pp. 319-321

BELL, Quentin. *Virginia Woolf: a biography*. New York: Harvest HBJ Book, 1972.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: Heidermann, W. (org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue, alemão-português*. Vol. 1. 2.ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, p. 202-233, 1813/2001.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2.ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BERNARDINI, Aurora. Traduzindo Haroldo: “o anjo esquerdo da história”. *Transluminura: revista de estética e literatura*. N. 1, p. 31-40, 2013.

BOTTMANN, Denise. *As traduções de Virginia Woolf no Brasil*. 08.08.2011. naogostodeplagio.blogspot.com.br. Acesso em 13.02.2014

_____. *Mrs. Dalloway*. 25.05.2012-A. <naogostodeplagio.blogspot.com.br>. Acesso em 14.03.2014.

_____. O “tempo literário” e o tom da coisa. 25.02.2012-B. <traduzindomrsdalloway.blogspot.com.br>. Acesso em 15.06.2015.

_____. *Laura, Clarissa / Mansfield, Woolf*. 12.10.2012-C. <traduzindomrsdalloway.blogspot.com.br>. Acesso em 20.05.2016.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*. N. special 2, 2010, pp. 135-141.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. P. 31 a 48.

_____. *A arte no horizonte do provável: e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CAWS, Mary Ann, e LUCKHURST, Nicola, eds. *The reception of Virginia Woolf in Europe*. London, GB: Continuum, 2002. ProQuest ebrary. Web. Acesso em 17.02.2016.

CHESTERMAN, Andrew. O nome e a natureza dos estudos do tradutor. In: *Belas Infiéis*. Trad. Patrícia Rodrigues Costa e Rodrigo D’ávila Braga Silva. Vol. 3, p. 33-42, 2014.

CLARK, George. THE OXFORD HISTORY OF ENGLAND: 1914-1945. Londres: Oxford University Press, 1965.

COLLINS Dicionário escolar: inglês – português, português – inglês. 3ed. São Paulo: Disal, 2002.

DAICHES, David. *Virginia Woolf: the makers of modern literature*. Norfolk: New Directions Books, 1942.

DICIONÁRIO Michaelis. Inglês-português, português-inglês. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics today: international journal for theory and analysis of literature and communication*. Vol. 11, N. 1, p. 09-85, 1990.

_____. Teoria dos polissistemas. Trad.: Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon, Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*. N. 5, 2013.

FONSECA, Juarez. *Ora bolas: o humor de Mario Quintana*. 4.ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

GALBIATI, Maria A. *Do explícito ao implícito: o processo de revisão e reescrita em Melymbrosia e The voyage out, de Virginia Woolf*. São Paulo: Livrus Negócios Editoriais, 2013.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GENTZLER, Edwin Charles. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. 2.ed. São Paulo: Madras, 2009.

GRUBER, Ruth. *Virginia Woolf: the will to create as a woman*. Open Road Media an imprint of Open Road Integrated Media on April 17, 2012. Disponível em:

<<https://pt.scribd.com/read/171106563/Virginia-Woolf-The-Will-to-Create-as-a-Woman#>>. Acesso em 06/03/2015.

HERMANS, Theo. *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press, 1985.

HERMANS, Theo. Norms and the determination of translation: a theoretical framework. In: *Translation, power, subversion*. Román Álvares & M. Carmen-África Vidal. Philadelphia: Multilingual Masters Ltd., 1996.

HOLMES, James. *The name and the nature of translation Studies*. In: *The translation studies reader*. Edited by Lawrence Venuti. Advisory editor: Mona Baker. London and New York: Routledge, 2000, p. 172 - 185.

JOHNSON, Celia Blue. *Conversando com Mrs. Dalloway: a inspiração por trás dos grandes livros de todos os tempos*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. Nova York: St. Martin's Press, p. 42 a 53, 1985.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge, 1992.

_____. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. *The manipulation of literature: studies in literary translation*. Theo Hermans. Nova York: St. Martin's Press, p. 215 a 243, 1985.

_____. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The modern language association of America, 1992.

LEHMANN, John. *Virginia Woolf*. Trad. Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

LEPPIHALME, Ritva. *Culture bumps: an empirical approach to the translation of allusions*. UK: Multilingual Matters LTD, 1997.

MAHAFFEY, Vicki. Streams beyond consciousness: stylistic immediacy in the modernist novel. In: *A handbook of modernism studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, p. 35 a 54, 2013.

MARDER, Herbert. *Virginia Woolf: a medida da vida*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAIR, G. H.; WARD, A. C. *Modern English literature: 1450-1959*. London: Oxford University Press. 3.ed., 1960.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Ritmo e tradução. In: *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MONTE, Alfredo. Exigência de CPF de identidade sexual limita acesso de *As horas* à grande literatura. *Monte de leituras*: blog do Alfredo Monte, 21/09/1999. Acesso em 01/02/2016.

_____ - A anfitriã do alto da escada e o salto mortal. *Monte de leituras*: blog do Alfredo Monte, 03/06/2003. Acesso em 01/02/2016.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing translation studies: theories and applications*. London and New York: Routledge, 2001.

NATHAN, Monique. *Virginia Woolf*. Trad. Léo Schlafman. Col. Escritores de sempre. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall, 1988.

PAGANO, A. S. Translation history in latin America: a corpora-based analysis of the strategies used by a literary translator during the 1930-1950's Brazilian publishing boom. In: *Cadernos de Tradução (UFSC)*, v. 9, p. 131-151, 2002.

PAULS, Alan. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, p. 197-209, 2013. 2ª reimpr.

READ, Herbert. *English prose style*. Boston: Beacon Press, 1955.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. 3ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco. Clarice Lispector e Virginia Woolf: a desescritura do real. In: NOLASCO, Edgar César. *Espectros de Clarice: uma homenagem*. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 65 a 78, 2007.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Margarete Von Muhlen Poll. In: Heidermann, W. (org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue, alemão-português*. Vol. 1.2.ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, p. 38-103, 1813/2001.

SHAW, Harry. *Dictionary of literary terms*. New York, St. Louis, San Francisco: McGraw-Hill Book company, 1972.

SILVA, Alexander Meireles. *Literatura inglesa para brasileiros: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

SNELL-HORNBY, Mary. A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução? In: *Revista Pandaemonium*, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 185-212. Disponível em: www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum. Acesso em 03/05/2014.

SOUSA, G. H. P. Prefácio a *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. TORRES, Marie-Hélène Catherine. Trad. Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, p. 11-14, 2011.

_____. *O Brasil em Oran: leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance La peste, de Albert Camus*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências. São Paulo: USP, 2008.

SSÓ, Ernani. Ensaio bio-bibliográfico: Jekyll, Hyde e Wong. In: FONSECA, Juarez. *Ora bolas: o humor de Mario Quintana*. 4.ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

STRATHERN, Paul. *Virginia Woolf em 90 minutos*. Trad. Maria Luiza X. de A. Broges. Col. Escritores em 90 minutos. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

TADEU, Tomaz. Notas de tradução. WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TAKALA, Helen R. *The stylistics of resolution in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway and to the lighthouse*. Dissertação de mestrado. Toronto, Simon Fraser University, April 1994.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Trad. Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

TOURY, Gideon. A rationale for descriptive Translation Studies. in: *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. Nova York: St. Martin's Press, p. 16 a 41, 1985.

_____. The nature and role of norms in translation. In: *The translation studies reader*. Ed. Lawrence Venuti. Londres: Routledge, 2012.

VENUTI, Lawrence. *The translation studies reader*. Taylor & Francis e-Library, 2004.

_____. Introduction. In: *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. London/New York: Routledge, 1992.

_____. *A invisibilidade do tradutor*. Trad. Carolina Alfaro. PaLavra 3, p. 111-134, 1995. Tradução de The translator's invisibility. Criticism, Wayne State UP, v. XXVIII, n. 2, p. 179-212, Spring 1986.

WILSON, John Burgess. *English literature: a survey for students*. London and Harlow: Longmans, 1969.

WITHWORTH, Michael H. Virginia Woolf, modernism and modernity. In: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Ed. Susan Bellers. 2.ed. Nova York: Cambridge University Press, p. 107 a 123, 2010.

WOLFREYS, Julian. *Critical keywords in literary and cultural theory*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. New York: Random House, The Modern Library, 1928.

_____. *Mrs. Dalloway*. Londres: Penguin Books, 1996.

_____. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012 A.

_____. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora da Livraria do Globo, Coleção Nobel, 1946.

_____. *Mrs. Dalloway*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012 B.

_____. *O diário de Mrs. Dalloway*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012 C.

_____. *Mrs. Dalloway*. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 2ª reimpr.

_____. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Os diários de Virginia Woolf*. Ed. Anne Olivier Bell. Seleção e trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *The common reader*. first series annotated edition. New York: Harvest, 1984.

ANEXOS

ANEXO A – Questionário: Entrevista com Claudio Alves Marcondes

Questionário enviado por e-mail. Respostas recebidas em 19 de fevereiro de 2016.

1. Conte um pouco da sua história como tradutor. Quais os seus trabalhos principais? *Mrs. Dalloway* pode ser considerado um deles? Por quê?

No fundo, no fundo, naquilo que de fato importa, o que tenho a dizer sobre o meu trabalho como tradutor da *Mrs. Dalloway* está no próprio texto, nas milhares de microdecisões que fui tomando no decorrer da tradução, e que resultaram no texto publicado.

Se eu contasse a minha trajetória pessoal como tradutor, estaria apenas criando uma narrativa ficcional que nada tem a ver com o texto em português da *Mrs. Dalloway* que circula sob o meu nome de tradutor. Ou, se tem a ver, eu não seria capaz de explicar a complexidade do vínculo entre a história pessoal e esse encontro com a V. Woolf. Tampouco sobre a importância deste na minha história, que pode ser resumida assim: comecei a traduzir na década de 1980, sobretudo textos de ciências humanas, ou seja, de não-ficção (ciência política, história da arte), enquanto trabalhava como editor de fascículos e livros (RioGráfica, Globo, Nova Cultural, Companhia das Letras). Desde 1995, quando deixei a Companhia das Letras, passei a me dedicar mais à tradução, e comecei a traduzir ficção, principalmente para a Cosac Naify (Karen Blixen, Faulkner), entre outras obras de não-ficção (a biografia do Matisse, livros de design).

2. O fato de já haver outra tradução de *Mrs. Dalloway* publicada no Brasil (a de Mário Quintana, de 1946, pela Editora Globo) influenciou na sua tradução? Você entrou em contato com ela? Até que ponto isso pode ter ajudado ou atrapalhado o seu trabalho?

A versão do Quintana só vi depois de concluída a minha, e apenas um ou outro trecho: não li antes, claro, para não ser influenciado, nem depois porque o trabalho de tradutor -- uma "estiva", segundo bem disse o Ivan Lessa -- é tão exaustivo que, ao terminar, o que se quer é distância e outros horizontes.

3. A escrita de Virginia Woolf, especialmente nesta obra, é marcada pelo fluxo de consciência e pela riqueza de estilo, aproximando-se de

elementos da poesia (ritmo, metáfora, uso de imagens). Como se deu a sua tradução quanto ao aspecto estilístico da obra em inglês? Houve uma estratégia que privilegiasse esse aspecto? Esses aspectos também representaram alguma dificuldade para a tradução?

Sou um profissional, e não um teórico, da tradução. O que me interessa é a prática da tradução, essa leitura cerrada do texto, essa perseguição do que o autor está dizendo, e, como disse, isto ocorre em incessantes micro opções e decisões que não se devem a uma estratégia deliberada, pensada. É antes o resultado de uma escuta atenta da voz do autor, de uma receptividade intensa ao que você chamou de "estilo ... elementos da poesia (ritmo, metáfora, uso de imagens)". Não é algo apenas racional. Essa dança com o texto vai se dando no calor do momento, durante o processo -- ou, na falta de calor, quando o trabalho se arrasta tedioso, quando o interesse se desprende daquele texto ou trecho.

4. E quanto aos nomes próprios, pronomes de tratamento, alusões e referências culturais, houve alguma orientação da editora? Qual foi a estratégia adotada (traduzir, deixar em inglês, explicar por meio de notas...)

No que se refere à quinta pergunta, não houve nenhuma orientação da editora. Fiz como achei que deveria ser. Durante meu período como editor na Companhia das Letras, ajudei na criação de um "manual" com essas definições -- talvez tenha adotado aquilo a que estou mais acostumado e que me parece mais sensato.

ANEXO B – Questionário: Entrevista com Tomaz Tadeu

Questionário enviado por e-mail. Respostas recebidas em 24 de fevereiro de 2016.

1. Conte um pouco da sua história como tradutor. Quais os seus trabalhos principais? Mrs. Dalloway pode ser considerado um deles? Por quê?

Minhas primeiras traduções, datadas do final anos 1980, foram da área acadêmica da teoria educacional. Estão todas listadas no meu currículo Lattes. Muito mais tarde, fiz algumas traduções que podem ser consideradas literárias, embora não fossem nem de ficção, nem de poesia: *Alfabeto* (Paul Valéry), *O pintor da vida moderna* (Baudelaire), *Rabiscado no teatro* (Mallarmé). Há uns dez anos, traduzi, do latim, a *Ética*, de Spinoza. Minha primeira tradução de ficção foi *Mrs. Dalloway*, cuja primeira edição é de 2013. Depois disso, vieram *Ao Farol*, *O tempo passa*, *Orlando*, *O sol e o peixe*, todos da Virginia. Recentemente, *Bartleby* (Melville) e *Os mortos* (James Joyce). Todos esses livros foram publicados pela Autêntica Editora, de Belo Horizonte, com a qual mantenho uma ligação de quase vinte anos. Sim, sem dúvida, *Mrs. Dalloway*, é um dos principais, sobretudo por ter sido minha primeira tradução de ficção. Mas das traduções que fiz da Virginia, considero *Orlando* a mais bem acabada.

2. Você encontrou dificuldades em seu percurso tradutório enquanto trabalhava nesta obra de Virginia Woolf? Se sim, gostaria de destacar alguns?

Com certeza, quem não as encontra, em qualquer obra? No caso de *Mrs. Dalloway*, as dificuldades deveram-se certamente ao fato de ser a minha primeira experiência em ficção. Experimentado em outros tipos de tradução, *Mrs. Dalloway* foi minha “escola” de tradução literária. Ali aprendi a maioria dos macetes que tradutores experimentados de ficção sabem de cor. Mas, por outro lado, cada trabalho de tradução é um recomeço. Em ficção, cada livro introduz um novo mundo (sempre) e um novo estilo (no caso de um novo autor ou autora). Terminada uma tradução, quase tudo é esquecido, para entrar num novo mundo e recomeçar, quase praticamente, do zero.

3. O fato de já haver outra tradução de Mrs. Dalloway publicada no Brasil (a de Mário Quintana, de 1946, pela Editora Globo) influenciou na sua tradução? Você teve contato com ela? Até que ponto isso pode ter ajudado ou atrapalhado o seu trabalho?

Sei que há quem aprecie a tradução de Mario Quintana, talvez influenciado por seu renome como poeta. Mas ela é, para dizer o mínimo, deficiente. Assim, acompanhei a tradução dele por 3 ou 4 páginas e depois simplesmente a deixei de lado. Em geral, quando faço uma tradução, acompanho todas as traduções existentes, linha por linha, desde que sejam mais ou menos “corretas”. Se são horríveis, é perda de tempo. Mas se são razoáveis, podem ajudar muito. Podem, por

exemplo, me alertar para algum trecho que eu havia pulado. E também podem esclarecer coisas que eu não havia entendido muito bem, embora a minha solução acabe sempre sendo bem diferente.

4. A escrita de Virginia Woolf, especialmente nesta obra, é marcada pelo fluxo de consciência e pela riqueza de estilo, aproximando-se da poesia (ritmo, metáfora, uso de imagens). Como se deu a sua tradução quanto ao aspecto estilístico da obra em inglês? Houve uma estratégia que privilegiasse esse aspecto? Esses aspectos também representaram alguma dificuldade para a tradução?

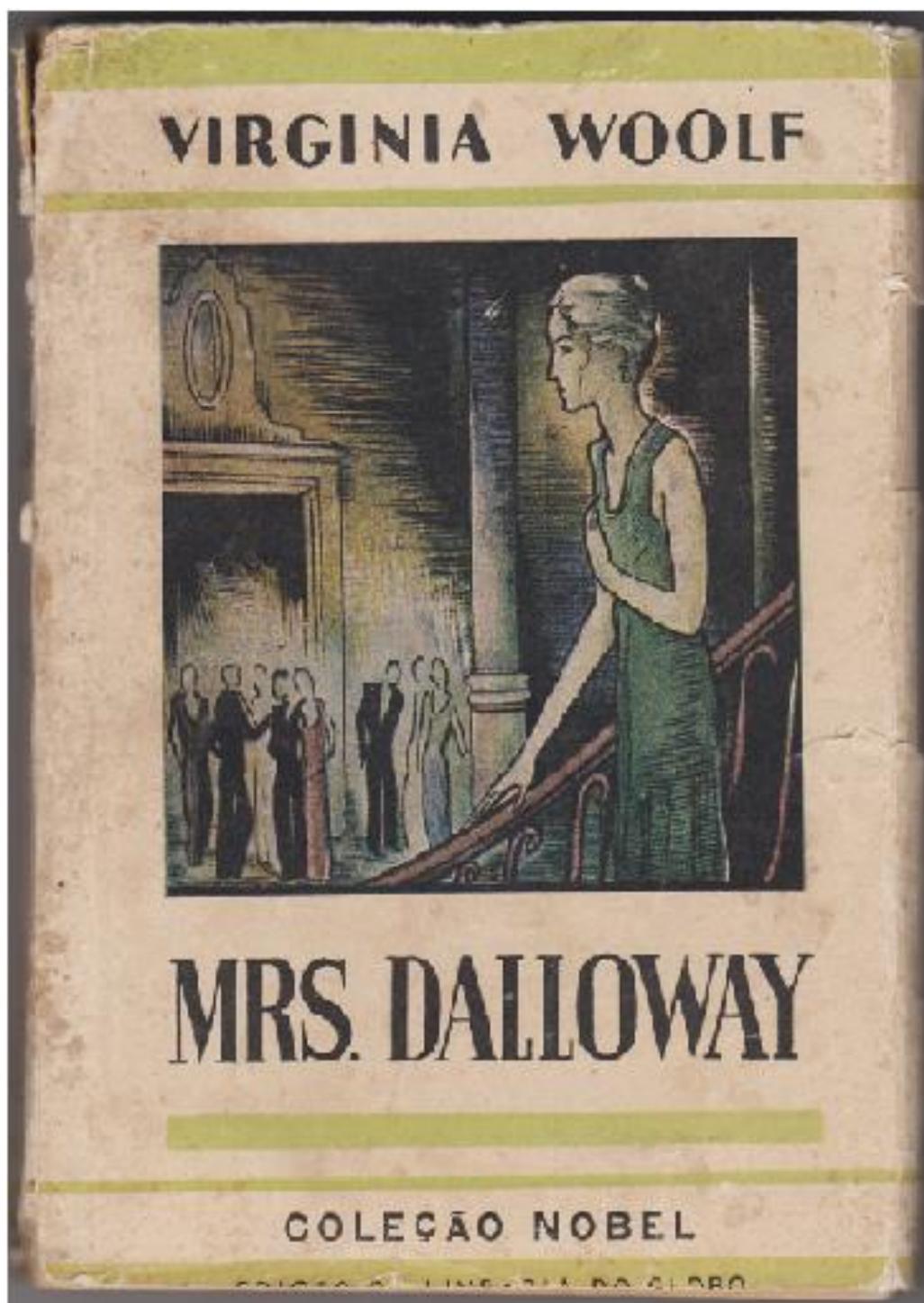
Não creio que eu tenha uma estratégia muito consciente, seja em *Mrs. Dalloway*, seja em qualquer outra tradução que eu faça. O caso da Virginia é especial, para mim, porque tenho uma grande afinidade com a dicção dela. Aí, vou mesmo de ouvido. Mas é claro que há certas coisas que é preciso fazer com mais cálculo, com mais deliberação. Com perdão das rimas (a grande maldição – ai, ai – dos tradutores), é preciso muita atenção (ai, ai) para captar as aliterações propositais presentes no original e poder reproduzi-las, sempre que possível. Mas o ritmo mais geral de um autor ou autora, o seu *beat* particular, isso é mais difícil de perceber. É preciso ter uma grande afinidade para poder entrar no mesmo ritmo em português. Para mim, o ritmo é a chave de uma boa tradução. Se não há ritmo, não há dança. Quanto às imagens, metáforas, símiles, a prosa de Virginia é riquíssima nisso. É o que lhe dá o colorido. E um dos grandes pecados de uma (má) tradução é apagar o colorido do original, é aplinar e achatar a graça e a ginga do original.

5. E quanto aos nomes próprios, pronomes de tratamento, alusões e referências culturais, houve alguma orientação da editora? Qual foi a estratégia adotada? (traduzir, deixar em inglês, explicar por meio de notas...)

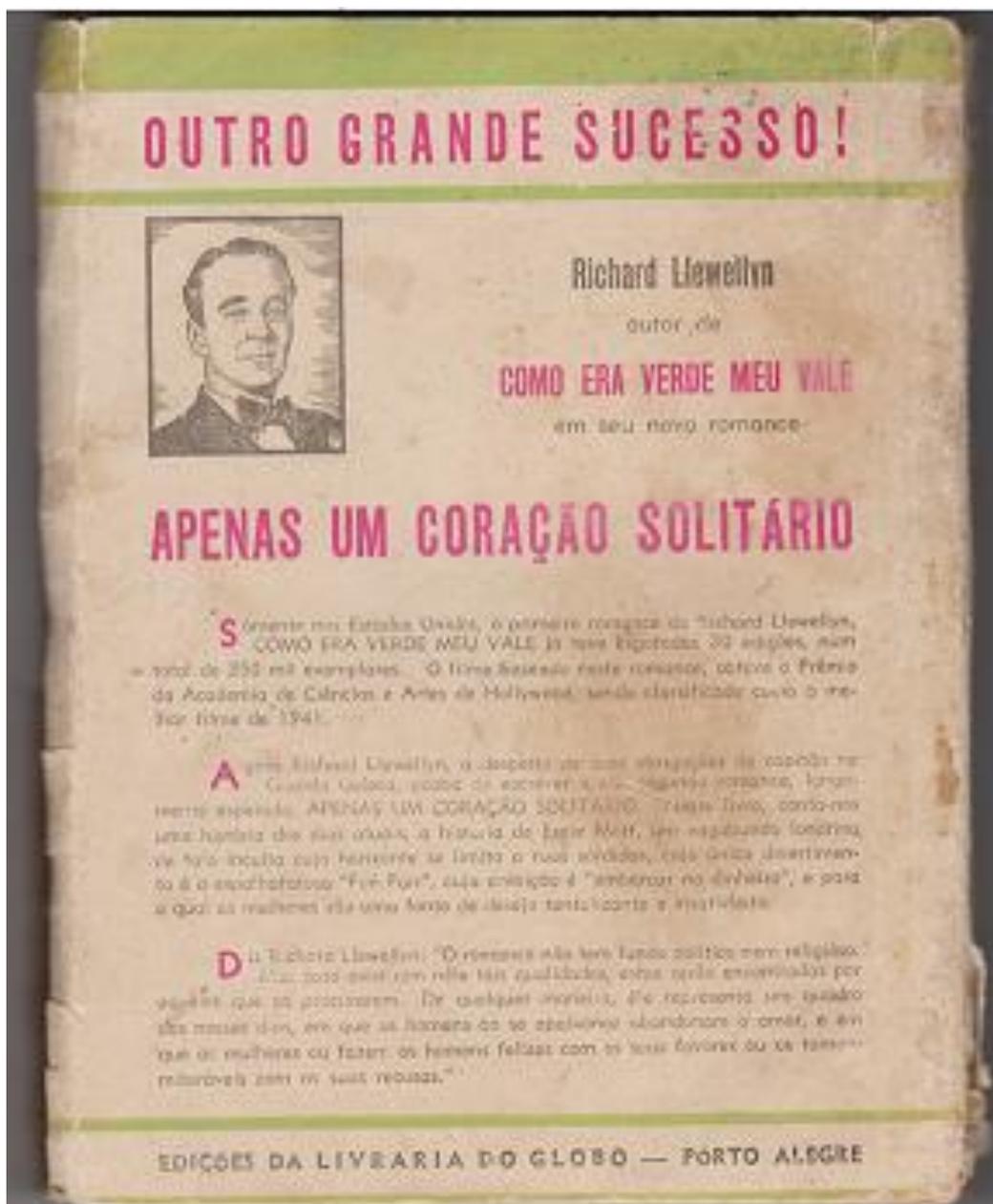
Nesse caso, a minha relação com a editora (Autêntica) é privilegiada (mas não sou o único privilegiado, a Autêntica tem um tratamento de respeito para com os tradutores que talvez não seja a regra no mercado editorial brasileiro). Minha relação com a editora está estreitamente ligada à minha antiga amizade com sua proprietária e diretora, Rejane Dias. Sua sensibilidade literária é superada apenas por seu tino empresarial. E, nessa minha última fase de tradução literária, tenho tido o privilégio de ter como companhia uma revisora (na verdade, mais do que isso, ela é editora assistente), Cecília Martins, que, vinda da tradição normativa e ortográfica da revisão, tem se tornado cada vez mais sensível a uma orientação mais estilística e literária, o que não significa descuido e falta de rigor, mas de uma liberalidade e generosidade maior para com os aspectos estilísticos de uma tradução literária. Em alguns casos, na verdade, nós dois fazemos juntos as normas de cada livro traduzido, incluindo itens os que referes na tua pergunta. Quer dizer, na *minha* editora, não existe “a” norma, mas normas, que vão se construindo no caminho. Em geral, para responder às tuas questões mais específicas, eu tendo a manter os aspectos estrangeiros no que se refere a nomes de ruas, praças, monumentos, etc., exceto quando seus nomes em português já estejam consagrados. E notas, muitas notas. Particularmente, em *Mrs. Dalloway*, acho até que exagerei. Além das notas, tem um índice onomástico. Mas acho que dos últimos livros traduzidos, o de que mais gosto quanto a esse aspecto (e de resto, em tudo o mais), é *Orlando*. Nesse caso, minhas notas, incluindo a introdução geral às notas e a introdução às notas de

cada capítulo, funcionam como uma espécie de guia de leitura do livro. Para terminar, meus privilégios na *minha* editora não se resumem à questão da revisão. O maior privilégio é o de escolher os livros que traduzo e participar de quase todo o processo de produção, incluindo o projeto gráfico, sempre sob o competente comando do designer da editora, Diogo Droschi. Nenhum projeto gráfico pode salvar uma má tradução. Mas uma boa tradução faz melhor figura se sai à rua em traje de gala.

ANEXO C – Capa da tradução de Mario Quintana



ANEXO D – Contracapa da tradução de Mario Quintana



ANEXO E – Capa da tradução de Denise Bottmann



ANEXO F - Contracapa da tradução de Denise Bottmann

A vida cotidiana como tema de grande arte

Tradução de Denise Bottmann

"[*Mrs. Dalloway*] é uma das obras de arte mais emocionantes e revolucionárias do século XX."

Michael Cunningham, autor de *As borras*

Nam apertível dia de verão do ano de 1923, Clarissa Dalloway, representante da elite londrina, se prepara para a festa que dará à noite. Ela sai para comprar as flores para a ocasião e, enquanto caminha pela cidade, os mais variados pensamentos ocupam sua mente – muitos dos quais não seriam adequados para uma dama da alta sociedade. Clarissa pensa em Peter Walsh, velho amigo cuja proposta de casamento recusou décadas atrás; repassa suas escolhas de vida, seis momentos de mais intensa felicidade, seu casamento com Richard Dalloway; pensa na filha adolescente, Elizabeth, em miudezas da existência e no esplendor da vida.

Iniciando com o ponto de vista de Clarissa, *Mrs. Dalloway* – publicado pela primeira vez em 1925 – inova a arte romanesca de forma a um só tempo delicada e radical ao alternar o foco narrativo de um personagem para outro e ao lançar mão do fluxo de consciência como maneira de acompanhar seus sentimentos, suas sensações e suas reflexões. Passado num só dia, o romance é rico em flashbacks e flashforwards, misturando, além disso, discurso direto e discurso indireto livre. Com *Mrs. Dalloway*, considerado por muitos sua obra mais importante, Virginia Woolf (1882-1941) comprovou que ações corriqueiras, cotidianas – como comprar flores –, podem ser tema de grande arte, e que a vida e a morte acompanham todos os momentos da existência humana.

www.lpm.com.br

o site que conta tudo

TEXTO INTEGRAL

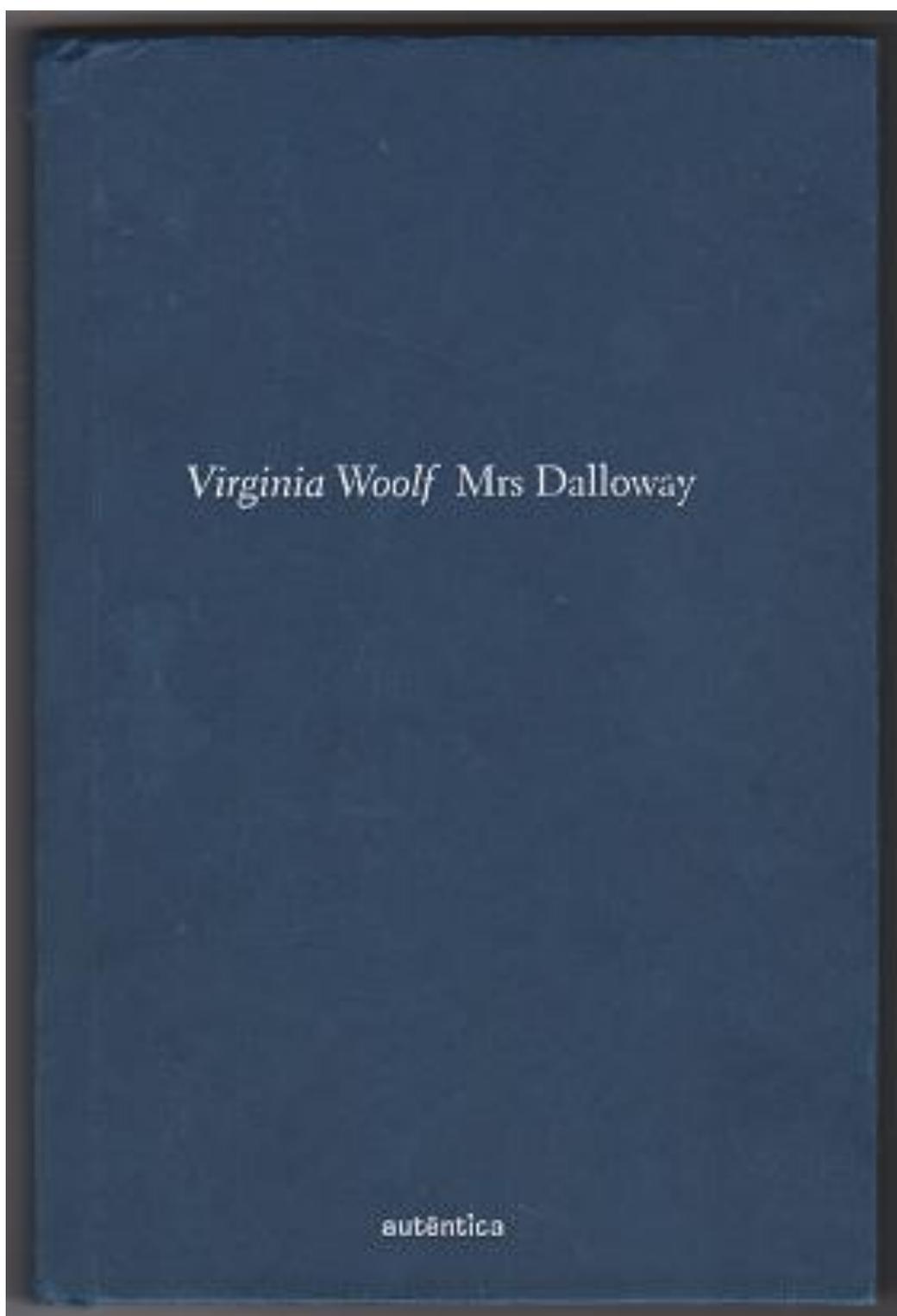
L&PM POCKET

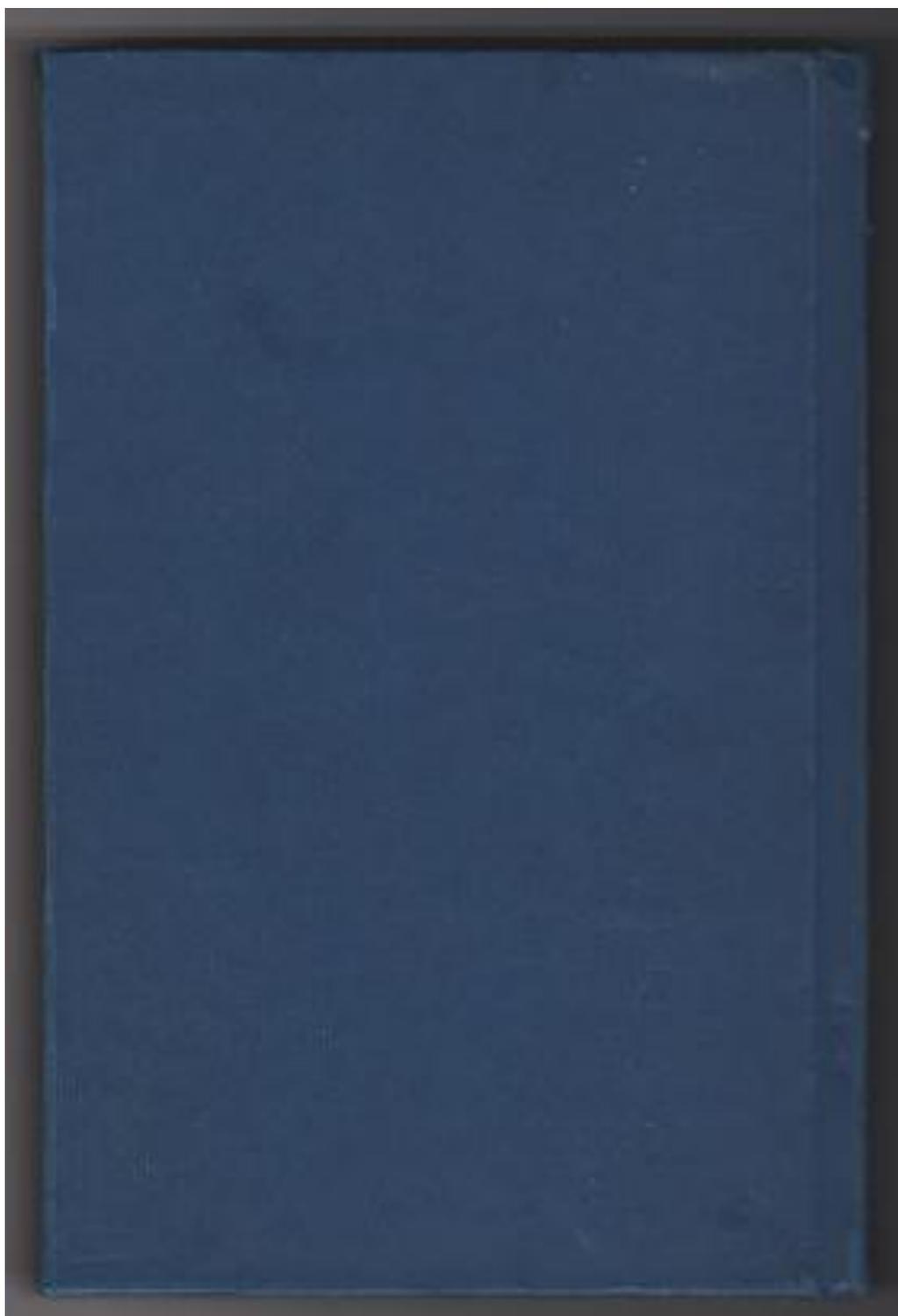
A maior coleção de livros de bolso do Brasil

ISBN 978-85-234-2622-2

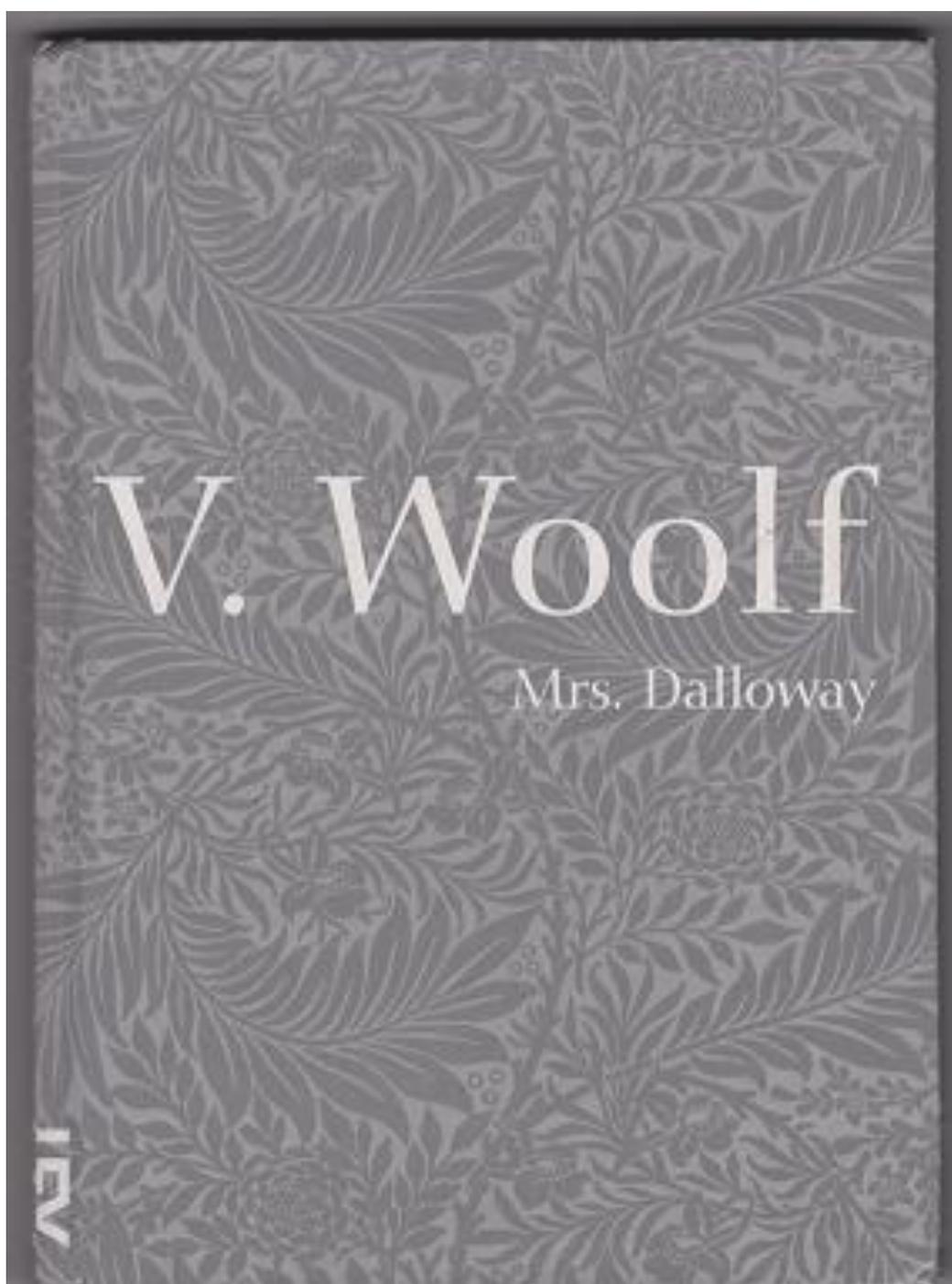


9 788523 426222

ANEXO G – Capa da tradução de Tomaz Tadeu

ANEXO H – Contracapa da tradução de Tomaz Tadeu

ANEXO I – Capa da tradução de Claudio Alves Marcondes



ANEXO J – Contracapa da tradução de Claudio Alves Marcondes