



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

Myllena Ribeiro Lacerda

“O destino de um livro”: Virginia Woolf no Brasil
e análise crítica das traduções de *To the Lighthouse*

Florianópolis

2024

Myllena Ribeiro Lacerda

“O destino de um livro”: Virginia Woolf no Brasil
e análise crítica das traduções de *To the Lighthouse*

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Tradução da Universidade
Federal de Santa Catarina como requisito
parcial para a obtenção do título de Doutora em
Estudos da Tradução.

Orientadora: Profa. Dirce Waltrick do
Amarante, Dra.

Florianópolis

2024

Lacerda, Myllena Ribeiro

"O destino de um livro" : Virginia Woolf no Brasil e análise crítica das traduções de *To the Lighthouse* / Myllena Ribeiro Lacerda ; orientadora, Dirce Waltrick do Amarante, 2024.

195 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Virginia Woolf. 3. História e Crítica de Tradução. 4. História editorial. 5. Paratextos. I. Amarante, Dirce Waltrick do . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Myllena Ribeiro Lacerda

“O destino de um livro”: Virginia Woolf no Brasil
e análise crítica das traduções de *To the Lighthouse*

O presente trabalho em nível Doutorado foi avaliado e aprovado, em 23 de julho de 2024,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Luci Maria Dias Collin, Dra.
Universidade Federal do Paraná

Profa. Maria Rita Drumond Viana, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Marlova Gonsales Aseff, Dra.
Universidade de Brasília

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

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Profa. Dirce Waltrick do Amarante, Dra.
Orientadora

Florianópolis, 2024.

AGRADECIMENTOS

À minha família: minha mãe, meus avós e meu irmão, que sempre foram e sempre serão a parte mais forte, inspiradora e bonita desta vida. Tudo isso é de vocês também.

Muito obrigada a Dirce, minha orientadora, por acreditar no meu projeto e pela imensa parceria e generosidade dos últimos anos. Agradeço, sobretudo, o apoio constante, o pensamento consciente e a luta contínua pela universidade pública, sem a qual nada disso seria possível. Também agradeço às professoras Luci, Maria Rita e Marlova pelos valiosos comentários na qualificação, que contribuíram para grande parte do que esta tese se tornou, e pela participação na banca de defesa.

Aos amigos que entenderam a ausência e foram gentis quando precisei me dedicar ao doutorado. Ao Thawan, meu grande companheiro de revisão, que traz alegria e leveza constantes; aos meus queridos amigos de mestrado Adriana, Ana Alethéa, Carol, Natália e Pedro, que sempre acompanharam e estimularam esta jornada; aos novos parceiros do STF, que testemunharam a reta final e torceram por mim. Ao Guilherme, pelo incentivo e pela paciência, por me motivar e acreditar em mim, pela parceria e tranquilidade com que sempre pude contar.

E também ao Teobaldo, por estar ao meu lado em todos os momentos e ser uma companhia inseparável durante as longas horas de escrita.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

Esta tese propõe uma descrição do percurso de publicação de Virginia Woolf no Brasil por meio da análise de aspectos paratextuais e de sete traduções em língua portuguesa do romance *To the Lighthouse* (1927), realizadas por Luiza Lobo (1968), Oscar Mendes (1976), Denise Bottmann (2013), Tomaz Tadeu (2013), Doris Goetteims (2013), Paulo Henriques Britto (2023) e Rogério Galindo e Luisa Geisler (2023). Dividida em dois grandes eixos, o primeiro mapeia os/as tradutores, as editoras, as edições e os títulos publicados no Brasil entre 1946 e 2023. Em seguida, partiu-se para a análise dos paratextos das sete traduções e para a análise de tradução no intuito de se observar as diferentes estratégias e escolhas feitas por cada tradutor/a. Até dezembro de 2023, são 86 traduções brasileiras e inúmeras reedições, comprovando a crescente relevância da autora e de sua obra. Mesmo com várias traduções já realizadas, as editoras demonstram interesse em acrescentar Woolf aos seus respectivos catálogos, uma vez que a consagração da escritora inglesa atribui prestígio às próprias editoras. Sendo *To the Lighthouse* um dos romances mais traduzidos, mas ainda pouco explorado no contexto da crítica de tradução no Brasil, a análise tem como objetivo observar de que forma os/as tradutores, entre 1968 e 2023, tratam os recursos literários empregados por Woolf, sua construção narrativa e as várias estratégias utilizadas nas traduções publicadas, bem como o papel das editoras na seleção de paratextos e apresentação geral das obras. As análises tiveram como referencial teórico os Estudos Descritivos de Gideon Toury (1995) somado aos Estudos Sociológicos da Tradução, conforme apresentado, entre outros, por Gisèle Sapiro (2008a, 2021) e o modelo do circuito de comunicações do livro, de Robert Darnton (1982). Além disso, seguiram o método de Antoine Berman (1995), usando seus conceitos de tendências deformadoras (2013) e os procedimentos técnicos de tradução de Heloísa Gonçalves Barbosa (1990). Conclui-se que o *corpus* analisado pode ser dividido entre dois grupos principais: aqueles que intervêm de forma mais acentuada nas estruturas de ritmo, na justaposição dos momentos que evocam a consciência das personagens e no tratamento temporal e aqueles que se mostram mais atentos aos paralelismos e reiteraões da construção narrativa, um comportamento que parece estar ligado a um *habitus* profissional, se consideramos o conceito bourdieusiano proposto por Daniel Simeoni (1998).

Palavras-chave: *To the Lighthouse*; Virginia Woolf; História e Crítica de Tradução; Paratextos; História editorial.

ABSTRACT

This doctoral thesis proposes an examination of Virginia Woolf's works in Brazil through an analysis of paratexts and seven translations into Brazilian Portuguese by Luiza Lobo (1968), Oscar Mendes (1976), Denise Bottmann (2013), Tomaz Tadeu (2013), Doris Goettens (2013), Paulo Henriques Britto (2023), and Rogerio Galindo and Luisa Geisler (2023) of the novel *To the Lighthouse* (1927). This thesis is comprised of two main sections. The first section maps translators, publishers, editions, and works published in Brazil between 1946 and 2023. The subsequent section analyses the paratexts of seven translations as well as the translated texts in order to examine the diverse strategies and choices made by each translator. As of December 2023, there have been 86 Brazilian translations and numerous re-editions, which demonstrates the enduring relevance and the growing interest in her work. Despite the availability of multiple translations, publishers continue to include Woolf in their catalogues, as her consecrated position enhances their prestige. *To the Lighthouse* stands out as one of the most frequently translated novels of Woolf in Brazil, yet its exploration in the context of translation criticism remains limited. Therefore, this analysis aims to observe how translators address Woolf's literary devices, narrative structure, and different translation approaches between 1968 and 2023, as well as the role of publishers in selecting paratexts and presenting the novels. The theoretical framework for this study includes Gideon Toury's Descriptive Studies (1995), complemented by sociological perspectives regarding translation, notably those of Gisèle Sapiro (2008a, 2021), and Robert Darnton's model of the communications circuit (1982). Furthermore, Antoine Berman's (1995) method and concepts of deforming tendencies (2013), along with Heloísa Gonçalves Barbosa's (1990) technical procedures of translation inform the analytical approach. The conclusion categorizes the *corpus* into two main groups: those who intervene more noticeably in rhythm structures, the juxtaposition of moments that evoke the characters' consciousness, and the treatment of time; then, those who pay closer attention to parallelisms and reiterations within the narrative structure, potentially influenced by a professional *habitus*, drawing upon the Bourdieusian concept outlined by Daniel Simeoni (1998).

Keywords: *To the Lighthouse*; Virginia Woolf; Translation History and Criticism; Paratexts; Publishing History.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O circuito de comunicações de Darnton.....	39
Figura 2 – Anúncio de compra de direitos autorais pela Livraria do Globo (1944).....	52
Figura 3 – Anúncio das traduções de Virginia Woolf pela Livraria do Globo (1946).....	52
Figura 4 – Capa de <i>To the Lighthouse</i> (1927).....	66
Figura 5 – Capa de <i>O farol</i> (1968), Gráfica Record.....	69
Figura 6 – Capa de <i>Passeio ao farol</i> (1982), Nova Fronteira.....	69
Figura 7 – Capa de <i>Passeio ao farol</i> (1987), Rio Gráfica.....	70
Figura 8 – Capa de <i>Ao farol</i> (1993), Ediouro/Tecnoprint.....	70
Figura 9 – Capa de <i>Passeio ao farol</i> (1990), Círculo do Livro.....	70
Figura 10 – Capa de <i>Rumo ao farol</i> (2003), Biblioteca Folha.....	70
Figura 11 – Capa de <i>Passeio ao farol</i> (1976), Labor do Brasil.....	75
Figura 12 – Quarta-capa de <i>Passeio ao farol</i> (1976), Labor do Brasil.....	75
Figura 13 – Capa de <i>Ao farol</i> (2013), L&PM.....	79
Figura 14 – Capa de <i>Ao farol</i> (2018), L&PM.....	79
Figura 15 – Quarta-capa de <i>Ao farol</i> (2013), L&PM.....	79
Figura 16 – Quarta-capa de <i>Ao farol</i> (2018), L&PM.....	79
Figura 17 – Capa de <i>Ao farol: To the Lighthouse</i> (2013), Landmark.....	82
Figura 18 – Quarta-capa de <i>Ao farol: To the Lighthouse</i> (2013), Landmark.....	82
Figura 19 – Capa de <i>Ao farol</i> (2013), Autêntica.....	86
Figura 20 – Quarta-capa de <i>Ao farol</i> (2013), Autêntica.....	86
Figura 21 – Capa de <i>Passeio ao farol</i> (2023), Penguin- Companhia.....	90
Figura 22 – Quarta-capa de <i>Passeio ao farol</i> (2023), Penguin-Companhia.....	90
Figura 23 – Capa de <i>Ao farol</i> (2023), Novo Século.....	94
Figura 24 – Quarta-capa de <i>Ao farol</i> (2023), Novo Século.....	94
Figura 25 – “Two blocks joined by a corridor”.....	113
Figura 26 – Sumário da primeira edição UK.....	118
Figura 27 – Sumário da primeira edição USA.....	118
Figura 28 – Página de título "The Window" na edição UK.....	119
Figura 29 – Página de título "The Window" na edição USA.....	119

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Traduções de <i>Mrs. Dalloway</i> (1925) no Brasil	55
Quadro 2 – Traduções de <i>Orlando: a Biography</i> (1928) no Brasil.....	56
Quadro 3 – Traduções de <i>To the Lighthouse</i> (1927) no Brasil.....	56
Quadro 4 – Traduções de <i>A Room of One's Own</i> (1929) no Brasil.....	57
Quadro 5 – Traduções de Virginia Woolf pela editora Nova Fronteira.....	59
Quadro 6 – Traduções de Virginia Woolf pela editora Autêntica.....	60
Quadro 7 – Traduções e paratextos de <i>TTL</i> no Brasil.....	65
Quadro 8 – Reedições da tradução de <i>TTL</i> por Luiza Lobo.....	68
Quadro 9 – Elementos paratextuais nas traduções brasileiras de <i>TTL</i>	96
Quadro 10 – Informações técnicas das traduções brasileiras de <i>TTL</i>	97
Quadro 11 – Divisão de <i>To the Lighthouse</i>	120
Quadro 12 – Subseção 19, Parte 1	123
Quadro 13 – Subseção 1, Parte 1	126
Quadro 14 – Subseção 1, Parte 1	128
Quadro 15 – Subseção 11, Parte 1	132
Quadro 16 – Subseção 11, Parte 1: Exemplo 1	137
Quadro 17 – Subseção 11, Parte 1: Exemplo 2	139
Quadro 18 – Subseção 11, Parte 1: Exemplo 3	142
Quadro 19 – Subseção 17, Parte 1	145
Quadro 20 – Subseção 17, Parte 1	151
Quadro 21 – Subseção 6, Parte 2: Exemplo 1	156
Quadro 22 – Subseção 6, Parte 2: Exemplo 2	157
Quadro 23 – Subseção 6, Parte 2: Exemplo 3	158
Quadro 24 – Subseção 13, Parte 3	159

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Romances de Virginia Woolf traduzidos no Brasil até 2023	54
Tabela 2 – Principais tradutores brasileiros de Virginia Woolf	58

LISTA DE ABREVIATURAS
(Segundo a padronização do *Woolf Studies Annual*)

<i>AROO</i>	<i>A Room of One's Own</i>
<i>BTA</i>	<i>Between the Acts</i>
<i>CE</i>	<i>Collected Essays</i> (org. Leonard Woolf, 4 vols.: <i>CE1, CE2, CE3, CE4</i>)
<i>CRI</i>	<i>The Common Reader</i>
<i>CR2</i>	<i>The Common Reader, Second Series</i>
<i>D</i>	<i>The Diary of Virginia Woolf</i> (5 vols.: <i>D1, D2, D3, D4, D5</i>)
<i>E</i>	<i>The Essays of Virginia Woolf</i> (Org. Stuart Clarke e Andrew McNeillie, 6 vols.: <i>E1, E2, E3, E4, E5, E6</i>)
<i>F</i>	<i>Flush</i>
<i>JR</i>	<i>Jacob's Room</i>
<i>MOB</i>	<i>Moments of Being</i>
<i>MD</i>	<i>Mrs. Dalloway</i>
<i>ND</i>	<i>Night and Day</i>
<i>O</i>	<i>Orlando</i>
<i>TTL</i>	<i>To the Lighthouse</i>
<i>TW</i>	<i>The Waves</i>
<i>TY</i>	<i>The Years</i>
<i>VO</i>	<i>Voyage Out</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	METODOLOGIA E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	27
2.1	ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO E A VIRADA SOCIOLÓGICA	29
2.2	PERSPECTIVA BOURDIEUSIANA NOS ESTUDOS SOCIOLÓGICOS DA TRADUÇÃO.....	34
2.3	A TRADUÇÃO NO CIRCUITO DE COMUNICAÇÃO	38
2.4	PARATEXTOS EDITORIAIS.....	42
2.5	CRÍTICA DE TRADUÇÃO	46
3	PANORAMA DAS TRADUÇÕES DE VIRGINIA WOOLF NO BRASIL	50
3.1	AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DA OBRA WOOLFIANA (1943–2023)	53
3.2	RECEPÇÃO E RENOVAÇÃO: UM NOVO OLHAR SOBRE A AUTORA	61
4	OS CAMINHOS QUE LEVAM AO FAROL: AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE <i>TO THE LIGHTHOUSE</i>	64
4.1	LUIZA LOBO	67
4.2	OSCAR MENDES.....	74
4.3	DENISE BOTTMANN.....	76
4.4	DORIS GOETTEMS	80
4.5	TOMAZ TADEU.....	84
4.6	PAULO HENRIQUES BRITTO.....	87
4.7	ROGERIO GALINDO E LUISA GEISLER	92
5	A LINHA CENTRAL: A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE E A OBRA WOOLFIANA	101
5.1	ASPECTOS ESTRUTURAIS	115
5.1.1	O título	116
5.1.2	A divisão	118
5.1.3	As versões	122

5.2	ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	124
5.2.1	Trecho de análise 1 – Pontuação e sistematização	125
5.2.2	Trecho de análise 2 – Traduções de elementos ternários e autorreferências	131
5.2.3	Trecho de análise 3 – Pensamentos justapostos e intercorrências do centro dêitico	144
5.2.4	Trecho de análise 4 – Deslocamento do tempo e o trauma como inserção objetiva	154
5.2.5	Trecho de análise 5 – Aprender a vida, encerrar o romance: o fim da tradução	158
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
	REFERÊNCIAS.....	168
	APÊNDICE – OBRAS TRADUZIDAS DE VIRGINIA WOOLF NO BRASIL ..	179
	ANEXO – TEXTO SOBRE A MORTE DE WOOLF NO JORNAL CORREIO DA MANHÃ (RJ), EM 1941	194

1 INTRODUÇÃO

Em “Craftsmanship” (1937), Virginia Woolf escreve: “Nossa tarefa é ver o que conseguimos fazer com a língua inglesa tal como é. Como combinar palavras velhas em novas ordens para que sobrevivam, para que criem beleza, para que digam a verdade?”¹. Para além da “invenção de uma língua nova”, ou seja, uma língua criativa com modelos e organizações diferentes, podemos extrapolar essa ideia e também pensar na criação *em* uma nova língua: como traduzir o poético, buscar a verdade e fazer com que as palavras sobrevivam e também se combinem de novas formas via tradução? Esse movimento permite absorver e reconstituir o texto-fonte em um outro paradigma, uma outra vida — uma *sobrevida*, em termos de Walter Benjamin (2011, trad. Lages) — ao mesmo tempo que dá continuidade à anterior em um novo lugar a novos leitores. Woolf, por muito tempo, estudou grego, além de latim e alemão no departamento para mulheres do King’s College. Lia em francês e teve aulas de russo e italiano. Fez uma tradução de *Agamemnon* e, ao lado de S.S. Koteliansky, co-traduziu três textos para o livro *Translations from the Russian*, publicado em 2023² (Dalgarno, 2012, p. 1–2). Sua editora, a The Hogarth Press, publicou livros de vários autores estrangeiros; e como resenhista, escreveu uma série de ensaios sobre autores russos, como Fiódor Dostoiévski e Anton Tchekhov. Ficam, então, comprovadas as dimensões da tradução na vida de Woolf, seja em sua educação, seja em sua vida de editora, leitora e mesmo escritora, visto que as influências de autores estrangeiros atravessam todo o seu pensamento e sua obra.

Se, durante a vida da autora, a tradução ocupou uma dimensão de estímulo à produção literária, é também esse mesmo aspecto que perpetua a obra woolfiana para além do inglês — mais de cem anos após a publicação de seu primeiro romance, *The Voyage Out* (1915), a autora continua sendo lida, relida e, sobretudo, traduzida. No Brasil, os romances, ensaios, contos, diários e cartas da autora têm sido publicados desde a década de 1940, totalizando, até dezembro de 2023, 86 traduções, sem contar as inúmeras reedições, relançamentos e edições especiais³. Fica evidente, por exemplo, o crescimento de publicações após 2012, quando a obra publicada no Reino Unido⁴ entra em domínio público — as publicações de alguns títulos que saíram antes

¹ Tradução de Denise Bottmann do ensaio “Craftsmanship”, no livro *A arte do romance* (2018).

² Estudos mais aprofundados sobre Virginia Woolf tradutora podem ser encontrados nos livros *Translation as Collaboration Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Koteliansky*, de Claire Davison (2014), e *Virginia Woolf and the Migrations of Language*, de Emily Dalgarno (2012).

³ Para um mapeamento completo, conferir o Capítulo 3 deste trabalho e o Apêndice, com a listagem completa, incluindo títulos traduzidos, tradutores, editoras e datas das publicações.

⁴ Ressaltamos, aqui, as diferenças textuais entre as edições do Reino Unido e dos Estados Unidos e as variações nas Leis de Direito Autoral nos países. Segundo a Convenção de Berna, da qual Brasil e Reino Unido são signatários, obras literárias e artísticas entram em domínio público 70 anos após a morte do/a autor/a, contados

desse período eram esparsas, pouco elaboradas e frequentemente esgotadas ou de difícil acesso. Desde então, novas edições surgiram no mercado nacional, refletindo não apenas a competitividade editorial, mas também os esforços para difundir e mesmo celebrar textos já consagrados pela crítica literária.

Com os direitos autorais não mais protegidos, um novo momento de destaque surge para a autora em língua portuguesa do Brasil. Além das novas publicações, é fortalecido o grande interesse pela Woolf escritora de ficção, mas também pelos textos pessoais como cartas e diários, além de se sua atuação como crítica e editora. Se antes sua presença era limitada às páginas de alguns dos seus romances, vinculada a estudos acadêmicos e leitores mais interessados, agora é possível encontrar diferentes comemorações do *Dalloway Day*, em meados de junho (um mês anteriormente tão reservado ao *Bloomsday*), clubes de leitura dedicados à autora e perfis nas redes sociais que, cada vez mais, desencadeiam conversas sobre os livros de Woolf.

Um exemplo são as celebrações promovidas pela editora Nós que ocorrem desde 2020, marcando o reforço de uma presença mais difundida: a primeira, de forma on-line, foi também em comemoração à estreia da autora na casa editorial em parceria com a empresa The School of Life. No ano seguinte, em 2021, em São Paulo, a livraria Gato sem Rabo, cujo nome é inspirado em um trecho de *A Room of One's Own*, a Editora Nós, novamente, e a Embaixada do Reino Unido reuniram em suas redes sociais escritoras, tradutoras e atrizes, como Aline Bei, Maria Ribeiro, Micheliny Verunschik, Francesca Cricelli, entre outras, em breves vídeos de leituras e interpretações da obra woolfiana. Os vídeos foram postados nos perfis dos organizadores⁵ em comemoração ao *Dalloway Day* em formato digital, ainda devido à pandemia de covid-19. Em 2022, o evento ocorreu de novo, desta vez de forma presencial em São Paulo e com participação remota de Claudia Abreu, que leu excertos do monólogo *Virginia*⁶, peça escrita e interpretada pela atriz, que estrearia no mês seguinte em São Paulo.

Já no âmbito acadêmico, a presença de pesquisas de Woolf no Brasil se concentra no grupo de pesquisa Kyklos de Estudos Woolfianos (KEW)⁷, liderado pelas professoras doutoras

a partir do fim do calendário. Apesar de os Estados Unidos terem se tornado membro da Convenção em 1989, o período para que uma obra entre em domínio público pode ser 70, 95 ou 120 anos. Uma discussão mais ampla sobre o tema e a comparação entre as duas edições de *To the Lighthouse*, publicadas simultaneamente em 5 de maio de 1927 na Inglaterra e nos Estados Unidos, aparece no Capítulo 5.

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/editoranosbr/channel/> e <https://www.instagram.com/theschooloflifebrazil/channel/>. Acesso em: 18 dez. 2023.

⁶ O texto da peça foi publicado pela Editora Nós, em 2022, com o título *Virginia – Um inventário íntimo*.

⁷ O grupo conta com quatro linhas de pesquisa: Os gêneros literários não ficcionais e híbridos; Políticas de gênero, subjetividade e crítica feminista; Tradução, edição, recepção; e Virginia Woolf nas cenas poéticas e políticas do contemporâneo. Disponível em: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1609687019243226. Acesso em: 22 ago. 2023.

Maria Rita Drumond Viana (UFOP) e Maria Aparecida de Oliveira (UFPB). Entre os projetos desenvolvidos, destaca-se a promoção de simpósios dedicados especialmente à autora no congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), a notar o intitulado Leituras Contemporâneas de Virginia Woolf I e II (2019; 2020/2021); Virginia Woolf e a escrita modernista⁸ (2022) e Virginia Woolf em Trânsito⁹ (2023), cujos trabalhos apresentados se dividem entre diferentes abordagens da obra woolfiana, passando, inclusive, pela tradução.

Em relação ao interesse nas traduções de Woolf como objeto de pesquisa, o crescimento é palpável quando observamos diferentes listas compiladas ao longo do tempo. Em 1980, B. J. Kirkpatrick publicou a terceira edição de *A Bibliography of Virginia Woolf*¹⁰, livro que, além de elencar e detalhar todas as publicações da autora, inclusive as traduções feitas por ela, e trabalhos que a tenham como foco, entre eles artigos, dissertações, teses ou livros gerais, inclui também um capítulo dedicado às obras de Woolf traduzidas para várias línguas estrangeiras. Em português¹¹, há a indicação de apenas quatro traduções e suas diferentes reedições (Kirkpatrick, 1980, p. 214–215), sendo elas:

- *Mrs Dalloway*, tradução de Mario Quintana, Edição de Livraria do Globo, Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo, 1946.
 - Livros do Brasil, Lisboa, 1954.
 - Bruguera, Rio de Janeiro, 1970. Com introdução de Terezinha Fonseca.
- *Orlando*, tradução de Cecília Meireles. Edição de Livraria do Globo, Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo, 1948.
 - Livros do Brasil, Lisboa, 1962.
 - Bruguera, Rio de Janeiro, 1969.
 - Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978.
- *As ondas*, tradução de Sylvia Valladão Azevedo, Livraria do Globo, São Paulo, 1946¹².
- *Passeio ao farol*, tradução de Oscar Mendes, Editorial Labor do Brasil, Rio de Janeiro, 1976.

⁸ De 2019 a 2022, a coordenação do simpósio foi de Davi Pinho (UERJ), Maria Aparecida de Oliveira (UFAC) e Nícea Helena de Almeida Nogueira (UFJF).

⁹ Coordenação de Ana Carolina de Carvalho Mesquita (FASM), Maria Rita Drumond Viana (UFOP) e Victor Santiago Sousa (UFAC).

¹⁰ Há uma quarta edição atualizada, publicada em 1998, no entanto, não tivemos acesso a essa edição.

¹¹ Não há distinção entre Brasil, Portugal ou outros países que têm o português como língua oficial. No entanto, o mapeamento de Kirkpatrick lista apenas traduções feitas por tradutores brasileiros (Azevedo, Meireles, Mendes e Quintana), mesmo se publicadas por editoras em Portugal.

¹² Nesta listagem, a tradução é erroneamente atribuída à Livraria Globo de Porto Alegre. A publicação foi realizada em pequena escala pela editora Revista dos Tribunais, de São Paulo.

Ficam de fora as traduções *O farol* [*To the Lighthouse*], de Lya Luft (1968), e *Noite e dia* [*Night and Day*], de Raul de Sá Barbosa (1979). Em mapeamentos subsequentes, como os feitos por Maria Aparecida de Oliveira (2018) e Denise Bottmann (2020; 2011), o número de traduções publicadas no Brasil é amplamente maior, somando 58 traduções, entre romances, ensaios e contos publicados em coletâneas, com atualizações até 2019¹³.

Considerando a história da escritora no Brasil e seu crescimento tanto de recepção quanto de publicação especificamente ligado ao tema de tradução, Oliveira, professora e pesquisadora da Universidade Federal da Paraíba, menciona duas abordagens de grande importância para Virginia Woolf no Brasil:

1) Uma forma mais conservadora no início, que normalizaria sua linguagem inovadora; 2) uma segunda, que tenta capturar a linguagem revolucionária de Woolf e inclui um diálogo constante com o leitor contemporâneo. As traduções refletem os debates políticos, históricos e de gênero de seu tempo.¹⁴ (Oliveira, 2018, p. 213).

A afirmação de Oliveira possibilita aproximar esta discussão dos três tipos de tradução que Goethe estabelece em seu *Divã Oriente-Occidental* (2020), especificados da seguinte forma: “[o] primeiro deles nos familiariza com o estrangeiro no nosso próprio sentido, e neste caso uma tradução simples e prosaica é melhor” (Goethe, 2020, p. 406, trad. Martineschen), isto é, uma forma de apresentar a obra ou autor/a estrangeiro/a; o segundo seria uma fase “*parodística*”, quando as traduções se apropriam dos aspectos estrangeiros e os transformam à maneira nacional. Por fim, o terceiro momento é “aquele no qual se deseja tornar a tradução idêntica ao original, de modo que um não deva existir em vez do outro, e sim no lugar do outro” (Goethe, 2020, p. 405, trad. Martineschen). Ficam aparentes certas afinidades nos tipos de tradução apresentados por Goethe e as fases de Woolf no Brasil, definidas por Oliveira, que primeiro normaliza a linguagem poética, tornando o texto mais “conservador”, para apresentá-lo ao português brasileiro e, depois, o incorpora às discussões nacionais daquele momento.

Para Oliveira, a primeira tradução amplamente comercial de Woolf — *Mrs. Dalloway*, em 1946, com tradução de Mario Quintana — foi “traduzida como uma literatura mundial” e, portanto, refletia as tendências conservadoras do mercado editorial (Oliveira, 2018, p. 213–214). Já considerando o segundo momento mencionado pela pesquisadora, é possível atribuí-

¹³ Além de elencar as traduções em seu blog *Não Gosto de Plágio*, Bottmann reúne seu catálogo no artigo “Irmãs Brontë, Katherine Mansfield e Virginia Woolf: Um século de traduções no Brasil” (2020), disponível no repositório https://www.academia.edu/47759788/Irm%C3%A3s_Bront%C3%AB_Katherine_Mansfield_e_Virginia_Woolf. Acesso em: 22 ago. 2023.

¹⁴ No original, “(1) A more conservative mode at the beginning, which would normalize her innovative language; 2) another which tries to capture Woolf’s revolutionary language and which involves a constant dialogue with the contemporary reader. The translations reflect the political, historical, and gender debates of their times.”

lo ao período que se inicia em 1968, com a tradução de Luiza Lobo para *To the Lighthouse*. Tal ideia é corroborada por Caribé (2015), que delimita os anos de 1968 até 1993, quando *A viagem* é publicada em tradução de Lya Luft. Para o professor e pesquisador, o período “compreende a publicação de todos os outros romances de Woolf em Língua Portuguesa” (Caribé, 2015, p. 134). Além disso, define uma terceira fase, atribuída à publicação no Brasil do romance *As horas* [*The Hours*], de Michael Cunningham, em 1999, que se beneficia, sobretudo, pelo lançamento do filme homônimo em 2002, com direção de Stephen Daldry.

Contudo, é possível perceber os indícios da renovação do interesse na autora já no início dos anos 1990, com algumas adaptações que podem ter influenciado o mercado editorial brasileiro: entre, pelo menos, 1989 e 1991, e depois em 2004, circulou pelo Sudeste brasileiro a adaptação de *Orlando* para o teatro¹⁵, com texto de Sergio Sant’Anna e direção de Bia Lessa. Em 1993, estreou nos cinemas do Brasil o filme *Orlando* (1992), de Sally Potter, indicado ao Oscar em duas categorias: direção de arte e melhor figurino. Além disso, houve o lançamento da peça *Não tenha medo de Virginia Woolf* (1991), com atuação de Ester Góes e direção de Elias Andreatto. Todas essas adaptações podem ter estimulado o interesse do público leitor brasileiro, não apenas por *Orlando*, mas também pela obra completa, dadas as inúmeras reedições que circularam entre 1990 e o início dos anos 2000. Dessa forma, podemos estabelecer o terceiro momento como ocorrendo até 2011, logo antes de a obra entrar em domínio público, mesmo que os limites entre as fases sejam opacos e pouco precisos.

Sem contar as reedições de traduções anteriores, cerca de vinte novas traduções são publicadas até 2007 em coleções que, tal qual a Nobel da Globo de Porto Alegre (*MD*, 1946; *O*, 1948), inserem Virginia Woolf segundo uma percepção canônica e já a apresentam ao leitor como uma artista de bastante importância: Grandes sucessos da literatura mundial; Grandes romances; Clássicos modernos; Grandes escritoras, Mulheres modernistas.

As retraduições se tornam um ponto significativo para a obra de Woolf no Brasil. Dos dez romances, sete¹⁶ têm pelo menos uma retradução, isto é, pelo menos duas traduções publicadas por tradutores distintos, sendo, conseqüentemente, textos diferentes. A exemplo do que é discutido por Mary Wardle (2019), pesquisadora e professora da Università Sapienza di Roma, em um trabalho sobre retraduições, é possível notar os diferentes segmentos de mercado explorados pelas editoras e os aspectos tanto financeiros quanto de direcionamento do público que podem ditar o tipo (ou seja, se é uma edição especial, pocket, capa dura, capa mole, etc.) e

¹⁵ Ao pesquisar em jornais disponíveis na Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional, encontramos menções a encenações da peça no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Curitiba, além de apresentações no Festival de Teatro das Américas, no Canadá, no Festival de Teatro de Bordeaux, na França, e em um festival na Venezuela.

¹⁶ Como veremos adiante, somente *ND*, *TY* e *VO* têm apenas uma tradução cada.

até mesmo a abordagem da tradução a ser realizada. A título de exemplo, a autora cita o caso das traduções de *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, na Itália:

cada tradução tenta conquistar seu próprio nicho individual no mercado: as retraduições abrangem todos os preços, desde a edição mais barata (€0,99) até uma de capa dura dispendiosa (€24,00); há uma edição divulgada como parte de uma série de traduções realizadas por autores em vez de tradutores “comuns”; uma edição é publicada com o texto espelhado, apresentando o inglês e o italiano em páginas opostas; várias traduções tentam atrair leitores ao incluírem introduções e notas chamativas.¹⁷ (Wardle, 2019, p. 218–219).

Realmente, esse padrão é observado nas obras de Woolf no Brasil: há traduções de escritores-tradutores, como Mario Quintana e Cecília Meireles; edições com os mais completos e variados paratextos; edições bilíngues; paratextos de críticos literários, jornalistas, escritores e pesquisadores ou estudiosos; notas, prefácios, posfácios; edições de luxo e de bolso; coletâneas e seleções completas. O fluxo de retraduições cresce vertiginosamente após a entrada da obra em domínio público, confirmando o que Wardle propõe ao discutir Lawrence Venuti e as preocupações comerciais da retraduição, que tendem a aumentar após os direitos autorais expirarem, sobretudo no caso de textos-fonte já canônicos, pois servem como parâmetro de prestígio do catálogo (Wardle, 2019, p. 218). No entanto, o movimento de reedições e reimpressões também surpreende em número e variedade, e pode contribuir para as reflexões sobre retraduição, atualização do texto e recepção.

Um exemplo semelhante é o caso de *To the Lighthouse*: a primeira tradução, feita por Luiza Lobo é publicada em 1968 pela editora Gráfica Record, mas tem, pelo menos, outras seis reedições em diferentes editoras e variadas coleções entre a década de 1980 e início dos anos 2000. Menos de uma década após a primeira tradução, surge um novo texto, em 1976, feito por Oscar Mendes¹⁸ e publicado pela Editorial Labor do Brasil, versão essa que não recebe

¹⁷ No original, “each translation attempt to carve out its own individual niche within the market: the retranlations cover all price points, from the very cheapest (€0,99) to an expensively produced hardback edition (€24,00); there is one edition promoted as a part of a series of translations carried out by authors rather than ‘regular’ translators; one edition is printed as a parallel text with the English and Italian on opposite pages; several translations try to attract readers by adding conspicuous introductions and notes.”

¹⁸ Denise Bottmann, no artigo “Irmãs Brontë, Katherine Mansfield e Virginia Woolf: Um século de traduções no Brasil” (2020) afirma que a tradução “em nome” de Mendes tem “vezos claramente lusitanos”, e ainda diz categoricamente em seu blog dedicado à tradução de *Ao farol* que “uma [das traduções anteriores] é portuguesa, mas saiu em nome de oscar mendes”. (<https://aofaroldewoolf.blogspot.com/2012/11/quase-no-fim.html>). É pertinente destacar que a primeira edição portuguesa de *TTL* foi publicada apenas em 1985, pela editora Afrontamento, com tradução de Mário Cláudio. Hoje, a tradução segue em circulação pela editora Relógio D’Água (<https://www.relogiodagua.pt/produto/rumo-ao-farol/>) e, após breve cotejo das páginas iniciais disponibilizadas no site, há de se ressaltar as diferenças significativas entre os dois textos. Ainda assim, a tradução de Oscar Mendes, indiscutivelmente, tem um tom *lusitano*, e suas escolhas inusitadas se sobressaem em relação às demais traduções brasileiras, como veremos neste trabalho. Ademais, é preciso reconhecer os inúmeros trabalhos tradutórios de Mendes e também os que incluíam o nome de outros tradutores, isto é, traduções realizadas em parcerias. Surpreende, por exemplo, a quantidade de traduções feitas por Mendes entre os anos 1930 até seu falecimento em 1983 e não podemos descartar a hipótese, também levantada por Bottmann

reimpressão nem republicação em outras editoras após o encerramento da Labor em território nacional nos anos 1980 e cai no esquecimento, salvo em sebos e bibliotecas. As próximas três saem quase que concomitantemente, em 2013, pouco tempo após a entrada em domínio público, confirmando o interesse editorial brasileiro em explorar a autora inglesa e, ainda segundo Wardle e Venuti, atribuir prestígio ao catálogo das casas editoriais nacionais. Surgem as traduções de Tomaz Tadeu, para a editora Autêntica; a de Denise Bottmann, para a L&PM; e a de Doris Goettems, para a Landmark. Além disso, em 2023, duas novas traduções são publicadas: uma feita por Paulo Henriques Britto e lançada pelo selo Penguin-Companhia, da Companhia das Letras, e outra de Rogerio Galindo e Luisa Geisler, lançada pela editora Novo Século junto a outros títulos da autora, em um box intitulado “Atos de Virginia Woolf”. Por fim, em 2024, sai a tradução realizada por Otavio Albano e publicada pela editora Lafonte. Em resumo, essa obra se torna um campo fértil para análise, pois, somado ao amplo número de traduções totais, tem-se o caso de duas traduções no período de direitos autorais válidos e seis com a obra em domínio público, sendo três simultâneas em 2013 e outras três uma década depois, em 2023 e 2024, em diferentes formatos e com variadas propostas de tradução, publicação e direcionamento comercial.

No que diz respeito à pesquisa de Virginia Woolf no Brasil, são muitas e crescentes. A grande maioria a relaciona a representações femininas e identitárias, questões de gênero, intertextualidades ou adaptações cinematográficas. Poucas se detiveram sobre o tema da tradução. Após uma pesquisa no Catálogo de Teses da Capes utilizando os termos “Virginia Woolf” e “tradução”¹⁹, encontramos as dissertações de mestrado de Carlos Augusto Viana da Silva (2002), Alice Borges Leal (2007), Claudia Regina Rodrigues Calado (2007), Francisco Rafael Silva Barros (2012), Yuri Jivago Amorim Caribé (2015), Janaína Freire Meneghel (2014), Franciele Graebin (2016), Geórgia Gardênia Brito Cavalcante Carvalho (2017), Marília Dantas Tenório Leite (2017), Myllena Ribeiro Lacerda (2020) e José Pedro de Carvalho Neto (2021), as quais discutem traduções já publicadas ou propõem novas versões de *The Waves*, *The Years*, *Mrs. Dalloway*, as cartas a Lytton Strachey, *Orlando* e outros.

em seu blog, embora sem grande desenvolvimento do assunto (<https://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/04/o-coracao-da-materia.html>), que a produção tenha sido feita por terceiros que seguem até hoje desconhecidos. Por fim, para encerrar esta nota já tão prolongada, resta-nos apenas reconhecer a possibilidade da situação, de que a tradução de *TTL* assinada por Mendes tenha sido realizada por outra pessoa, mas, sem acesso a identificação e nos atendo apenas ao nome já difundido pela publicação, manteremos e trabalharemos com a ideia de autoria de Mendes neste trabalho. Uma discussão mais completa sobre a produção de Mendes enquanto tradutor será reservada ao subitem dedicado a ele no Capítulo 4.

¹⁹ Pesquisa feita em dezembro de 2023 no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>. Acesso em: 18 dez. 2023.

Encontramos apenas duas teses de doutorado: a de Ana Carolina Mesquita (2019), que propõe a tradução dos diários de Woolf escritos entre 1924 e 1939; e a de Victor Santiago Sousa (2022), cujo trabalho apresenta traduções das diferentes versões da única peça escrita por Woolf, *Freshwater* (1923; 1935). Ampliando a definição de tradução, podemos, ainda, mencionar a pesquisa de Caribé (2015), cujo estudo enfoca a obra de Woolf sob a ótica da adaptação apresentada em outro romance, *The Hours*, de Michael Cunningham, apesar de abordar pontualmente as traduções da obra woolfiana no Brasil; e a tese de Carlos Augusto Viana da Silva (2007), também sobre o romance de Cunningham e a tradução intersemiótica de *Mrs. Dalloway* para o cinema.

Ademais, convém sublinhar o projeto de iniciação científica “Análise de três traduções do romance *To the Lighthouse* para o português”, desenvolvido por Alberto Siqueira da Rocha Júnior, sob orientação da professora doutora Maria Aparecida de Oliveira, na Universidade Federal do Acre. Embora não se aprofunde no *corpus* completo disponível de modo a abarcar reedições e paratextos, justificável dado o nível de graduação, a pesquisa enfatiza ainda mais o interesse pela autora sob uma perspectiva da tradução.

Conquanto as pesquisas mencionadas sejam de grande contribuição para os estudos de tradução literária dos textos de Virginia Woolf, ainda há uma lacuna a ser preenchida: percebemos que dos dez romances publicados pela autora, apenas quatro (*MD*, *O*, *TW* e *BTA*) são objeto de estudo enquanto traduções. E *To the Lighthouse*, tido como um de seus mais bem-sucedidos trabalhos e o terceiro romance mais traduzido no Brasil não configura nessa lista. Essa limitação pode ser pensada até sob hipóteses ligadas à recepção, visto que *Mrs Dalloway* é o romance mais representativo e famoso da autora, sobretudo por ter sido a primeira obra traduzida no Brasil. *Orlando* se beneficiou da adaptação para o cinema, *The Waves* é considerado o mais experimental, e *Between the Acts* é a última obra da autora, publicada postumamente. *To the Lighthouse*, todavia, é amplamente discutido pela crítica e, apesar da atenção dada a *MD*, *TTL* também é tido como um dos principais expoentes da obra woolfiana.

Se voltarmos-nos para a crítica literária que discute o modernismo e os recursos literários proeminentes no início do século 20, o nome de Woolf e, conseqüentemente, *TTL* é mencionado com frequência. Em *Mimesis* (2021 [1946]), por exemplo, um dos clássicos da crítica literária do século passado, Erich Auerbach seleciona justamente esse romance para evidenciar a troca de perspectiva, a construção da consciência dos personagens e o discurso indireto livre que perpassa boa parte dos romances modernistas à época e, sobretudo, as obras mais maduras de Woolf. Isso é significativo por diversos motivos, mas, principalmente porque a posiciona ao lado de outros autores de porte, como Homero, Dante Alighieri, Miguel de Cervantes e William

Shakespeare, passando por Voltaire, Balzac, Flaubert e Zola, até chegar em Woolf, Proust e Joyce. No mais, a inclusão do capítulo que aborda *TTL*, em 1949, ocorre apenas oito anos após a morte de Woolf, um período relativamente curto para um reconhecimento desse nível.

Virginia Woolf (1882–1941), quase sempre, dispensa apresentações. Nascida em Londres, no Reino Unido, a autora esteve constantemente inserida em um círculo intelectual. Seu pai, Leslie Stephen, era biógrafo, crítico e próximo a outras figuras literárias vitorianas como Thomas Hardy e Henry James (Goldman, 2006, p. 3); sua irmã, Vanessa Bell se tornou uma importante pintora; e a própria Virginia navegou entre os encontros do grupo Bloomsbury. Desde muito cedo, seu pai “formou suas bases intelectuais, encorajando-a a perambular livremente, desde uma idade tenra, entre sua extensiva biblioteca e, mais tarde, supervisionando diariamente suas leituras, escritas e traduções (de grego e latim)”²⁰ (Goldman, 2006, p. 5). Aos 15 anos, em 1897, Woolf começou a escrever diários, um hábito que se prolongaria até o fim de sua vida. Esses textos, inclusive extremamente literários e contendo os primeiros contornos e discussões do que mais tarde se tornaria, por exemplo, os romances, servem como ponto de partida (e mesmo de chegada) para a investigação tanto da pessoa quanto do método e das técnicas de escrita.

A partir dos anos 1910, iniciou de fato o que seria uma expressiva carreira: em dezembro desse ano, começou a escrever seu primeiro romance, *The Voyage Out*, publicado apenas em 1915. Em 1912, Virginia se casou com Leonard Woolf e, em 1917, os dois fundaram a The Hogarth Press, uma editora que publicaria as obras de Woolf a partir dali, além de várias outras, como a primeira edição em livro de *The Wasteland* (1923), de T. S. Eliot, a obra completa de Freud em inglês, além de autores como E. M. Forster, Christopher Isherwood, Katherine Mansfield e Gertrude Stein.

No total, Woolf produziu dez romances (*The Voyage Out*, 1915; *Night and Day*, 1919; *Jacob's Room*, 1922; *Mrs. Dalloway*, 1925; *To the Lighthouse*, 1927; *Orlando: A Biography*, 1928; *The Waves*, 1931; *Flush: A Biography*, 1933; *The Years*, 1937; *Between the Acts*, 1941), além de inúmeros ensaios, contos e os diários, sendo alguns desses títulos publicados após sua morte, em março de 1941. Porém os limites que envolvem as definições de gênero na obra

²⁰ No original, “[...] shaped her intellectual foundations, encouraging her to roam freely, from an early age, through his extensive library, and later giving her daily supervision in reading, writing and translation (of Greek and Latin).”

woolfiana são tênues. *A Room of One's Own* (1929), por exemplo, ultrapassa as barreiras tradicionais e adentra a ficcionalização ao especular sobre a possível história de Judith, irmã de Shakespeare; seus diários são altamente literários, tendo sido por vezes referidos pela autora como sua grande obra, onde realizava exercícios de escrita ou reflexões gerais sobre livros e escritores²¹; e suas resenhas combinam crítica e história literárias, elaborando, por vezes, temas que seriam incluídos em seus romances e contos.

Em referência aos diários, Woolf anotava em detalhes vários comentários sobre a sua obra; entre pareceres dos jornais, comentários tecidos por amigos, opiniões de críticos. Para ela, a recepção do que escrevia e publicava tomava um grande espaço no pensamento e fazia questão de registrá-la. Em 16 de maio de 1925, por exemplo, após a publicação de *MD*, Woolf faz menção a uma resenha que elogiava o romance no jornal *Observer* e afirma: “Mas não se trata aqui apenas de vaidade; estou registrando isso por curiosidade: o destino de um livro” (*D3*). Vemos, portanto, a relevância dada por Woolf à recepção. E as traduções são uma forma crucial nesse processo — ditam importância, consagram e atribuem legitimidade por meio de um capital linguístico-literário, como coloca Pascale Casanova (2002), além de difundir e perpetuar livros a novos leitores, lugares e histórias; é ver a tradução como uma parcela significativa desse *destino*.

Devido à relevância da autora e ao vasto número de traduções em português brasileiro, esta tese lista os/as tradutores e as traduções de Woolf no Brasil, observando os cuidados paratextuais com as edições, quando possível, e toma sete traduções²², publicadas entre 1968 e 2023, do romance *To the Lighthouse* (1927) para um estudo de caso a fim de observar as estratégias tradutórias ligadas aos elementos caracterizadores da autora modernista e os diferentes projetos, tanto editoriais quanto tradutórios, que guiaram a publicação da autora no mercado nacional. Esperamos desenvolver uma reflexão nos termos dos Estudos Sociológicos da Tradução e pensar questões metodológicas e de análise descritiva que possam auxiliar no desenvolvimento de uma crítica de tradução com vistas a uma compreensão sociológica das edições brasileiras de *TTL*. A partir do levantamento de questões que se voltem para contextos de publicação, paratextos, recepção e a própria tradução do texto utilizado no estudo de caso, intentamos descobrir quais são os principais pontos de diferença entre as traduções, de que

²¹ Em 1924, por exemplo, Woolf escreve: “(Me ocorre agora que neste livro eu *pratico* a escrita; treino minhas escalas; sim, & trabalho certos efeitos. Ouso dizer que aqui pratiquei *Jacob — & Mrs. D.*, & aqui devo inventar meu livro seguinte; pois aqui escrevo exclusivamente em espírito — o que é bastante divertido, aliás, & a velha V. de 1940 também enxergará algo aqui. [...]). (*D3*, 17 out. 1924, trad. Ana Carolina Mesquita).

²² A oitava tradução, realizada por Otavio Albano, foi publicada já no período de finalização deste trabalho. Devido ao estágio avançado da pesquisa, optamos por manter o fim do mapeamento em dezembro de 2023 e, portanto, as traduções do romance *TTL* analisadas compreendem apenas aquelas lançadas no período delimitado. Assim, também não incluímos outros títulos da autora traduzidos para o português brasileiro para além desse período, mas ressaltamos a continuidade de publicações da autora no país.

forma cada tradutor/a abordou o texto e as principais características do processo tradutório, incluindo comportamentos recorrentes em cada tradução e como ou se tais condutas afetaram a recepção do texto no contexto brasileiro.

Algumas perguntas iniciais que guiarão este estudo podem ser delineadas da seguinte forma:

1. Há distinções significativas nas traduções do romance em língua portuguesa no Brasil? Qual o texto-base²³ utilizado nas edições brasileiras?
2. É possível notar aproximações no que se refere a soluções tradutórias e abordagens de elementos linguísticos e estilísticos do ponto de vista temporal, por exemplo, entre as traduções de Luiza Lobo (1968) e Oscar Mendes (1976); entre Denise Bottmann, Tomaz Tadeu e Doris Goettens (todas em 2013) e, possivelmente, Paulo Henriques Britto (2023) e Rogerio Galindo e Luisa Geisler (2023)?
3. Sendo assim, é possível estabelecer normas de tradução entre as traduções segundo as delimitações temporais ou, de forma mais geral, relacionadas ao tratamento estético do romance?
4. Que tipo de edição é escolhida para cada tradução? Há discursos sobre a tradução e o processo tradutório, especificamente, de autoria dos/as tradutores/as?
5. Essa reflexão crítica, se houver, transparece na tradução?

Tal análise, portanto, tenciona contribuir para uma estruturação da História da Tradução do Brasil ao realizar um estudo sobre as traduções de Virginia Woolf no Brasil e, de forma mais pontual, sobre o romance *To the Lighthouse*, com base nas formas de apresentação do texto, nos agentes ligados ao processo e, ainda, no tipo de recepção por parte do público e da crítica brasileiros. Além disso, tal contribuição pode beneficiar a própria história do livro no país ao analisar as diferentes abordagens editoriais de cada edição.

Algumas referências serão fontes basilares para a discussão de *TTL* e suas traduções. Destacamos de antemão o site *Woolfonline*²⁴, parte de um projeto desenvolvido pela professora e pesquisadora Julia Briggs, na Universidade de Montfort, em Leicester, no Reino Unido e, após sua morte, coordenado pelos professores Marilyn Deegan, do King's College, na Inglaterra, e Peter Shillingsburg, da Loyola University Chicago, nos Estados Unidos. Inicialmente, o projeto enfocava a parte central de *TTL*, mas conta hoje com uma base de dados completa sobre todo o romance, incluindo digitalizações das primeiras edições, documentos hológrafos, resenhas e trechos selecionados de ensaios e diários referentes à escrita de *TTL*,

²³ Usamos, aqui, texto-base e texto-fonte como termos distintos. O primeiro, do inglês *copy-text*, diz respeito à edição utilizada, ou seja, uma determinada versão com suas respectivas alterações. O segundo, refere-se ao texto original em inglês, de forma geral, utilizado para a tradução.

²⁴ Disponível em: <http://www.woolfonline.com/>. Acesso em: 13 mar. 2024.

entre outros. Além disso, tanto as referências de obras críticas compiladas quanto as diferentes digitalizações, que, caso contrário, estariam disponíveis apenas via acesso limitado em diferentes bibliotecas ou acervos pelo mundo e longe do alcance de pesquisadores sem os recursos para utilizá-las, são fontes preciosas para qualquer pesquisa sobre Woolf.

O segundo capítulo após esta Introdução discutirá conceitos de análise crítica e sociológica, inseridos na tradição teórica que surge nos Estudos da Tradução após a consolidação da Teoria dos Polissistemas e dos Estudos Descritivos da Tradução. Serão abordadas as definições de normas, paratexto, campo literário e circuito de comunicação, bem como as metodologias de análise de tradução com vistas à revisão de literatura da área, incluindo textos e autores que contribuirão de forma essencial para o referencial teórico da análise a ser realizada.

Em seguida, a pesquisa adentrará o universo de Virginia Woolf ao apresentar um panorama das traduções no Brasil, no intuito de compreender como seus textos foram introduzidos no campo literário nacional e as implicações posteriores dessa relação, além de catalogar os principais tradutores e os diferentes movimentos editoriais aqui existentes desde 1946, quando a primeira tradução foi publicada em livro, até dezembro de 2023.

O quarto capítulo se voltará para as traduções brasileiras de *TTL*, apresentando os/as tradutores e enfocando os paratextos presentes nas sete traduções realizadas entre 1968 e 2023. Neste momento, serão descritos todos os aspectos da publicação, como a capa, se o nome de quem traduziu está presente na capa ou apenas na folha de rosto, o tipo de coleção, se houver, da qual a tradução faz parte, quais pessoas escreveram textos na quarta-capa etc., se o/a tradutor/a escreveu algum discurso de acompanhamento (como notas, introduções, prefácios ou posfácios), se há outros textos de críticos, pesquisadores ou escritores, entre outros. Incluiremos, ainda, posições tradutórias e contextualização no que se refere a tradutores retiradas de entrevistas ou textos autorais.

Por último, faremos a análise do romance. O ponto de partida metodológico encontra-se especialmente em Antoine Berman (1995, 2013) e Heloísa Gonçalves Barbosa (2020 [1990]). Aqui, as contribuições de Berman iniciam-se com o livro *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995), no qual apresenta o seguinte trajeto de análise: análise preliminar, após a leitura da tradução e do original, a fim de destacar zonas textuais problemáticas ou milagrosas que considerem os traços estilísticos indispensáveis da obra e do/a autor/a; a busca pelo/a tradutor/a, que tem o intuito de determinar a posição tradutória e o horizonte da tradução; e, finalmente, a análise da tradução, que visa à confrontação das traduções e do original, tanto no nível das zonas textuais quanto em sua totalidade. Enfocaremos

trechos que explicitem diferentes pontos de vista e de foco, o discurso indireto livre, a estrutura geral do romance e particularidades criadas por meio de pontuação, como passagens que destaquem algum tipo de ritmo poético e as seções entre colchetes no capítulo central, “Time Passes”.

Em vista disso, é importante frisar que, embora o percurso definido pelo teórico francês seja de grande valia metodologicamente, sobretudo em relação à definição das zonas textuais mais relevantes, o autor não propõe categorias específicas de análise ou discussão dos trechos, tendo como base apenas a comparação entre zonas bem-sucedidas ou problemáticas, e a contextualização das escolhas tendo em vista o horizonte da tradução e as informações recolhidas sobre o/a tradutor/a. Apesar de nos aproveitarmos das ideias de deformações presentes em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013 [1985]), as combinaremos às categorizações organizadas por Barbosa em *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta* (2020 [1990]). Esperamos traçar uma análise clara das estratégias e escolhas tradutórias, buscando observar possíveis regularidades e descrever as diferentes escolhas feitas por cada tradutor/a e como esses caminhos impactam o texto woolfiano em português brasileiro.

2 METODOLOGIA E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Este capítulo tem como objetivo apresentar e elaborar uma estrutura referencial de teoria da tradução relacionada aos estudos sociológicos, aos conceitos de paratexto e de campo literário a fim de discutir metodologias de análise tanto de tradução quanto da produção de obras literárias traduzidas, traçando, ainda, um diálogo entre a noção de campo, o circuito de comunicação e a história do livro. Dessa forma, definiremos o alicerce para o que será apresentado nos próximos capítulos, nos quais haverá uma análise mais extensa das traduções de Virginia Woolf no Brasil e, de forma mais específica, das traduções de *To the Lighthouse* (1927) publicadas entre 1968 e 2023, abordando, também, questões paratextuais.

Os avanços das pesquisas embasadas nos estudos sociológicos têm se expandido desde a virada sociológica nos Estudos da Tradução (ET). Houve um grande desenvolvimento na própria área dos ET após a publicação do já consagrado texto de James Holmes, “The Name and Nature of Translation Studies” (1988), que visava não apenas à consolidação da disciplina, mas também demonstrava interesse em definir subáreas de pesquisa, como os Estudos Descritivos da Tradução (DTS, na sigla em inglês). Após os esforços de autores como Itamar Even-Zohar (1990), Gideon Toury (1995), entre outros, e o surgimento tanto da teoria dos polissistemas quanto da teoria de campo, vê-se uma tentativa ainda maior de definir espaços para a pesquisa de cunho sociológico e uma observação mais aprofundada do processo, dos agentes e dos produtos ligados à tradução.

À vista disso, citamos os estudos desenvolvidos por Gisèle Sapiro, especialmente no artigo “A sociologia da tradução: um novo domínio de pesquisa” (2021), no qual determina as seguintes questões: “Quem são os/as tradutores/as? De que forma sua prática é moldada por normas culturais? Para além do ato de traduzir propriamente dito, como a tradução se organiza como profissão? Em que condições opera a transferência cultural?” (Sapiro, 2021, p. 142–143, trad. Viana). Ainda podemos incluir toda a cadeia de pessoas que participam do processo de publicação de um livro, como editores, preparadores, revisores e outros profissionais envolvidos na produção do texto e do objeto. Somente ao pensar os processos, produtos e agentes é que será possível compreender aspectos da tradução e estabelecer análises que de fato incluam o/a tradutor/a e outros participantes essenciais à criação do texto em uma nova língua.

Entre os diversos autores que pesquisam e discorrem sobre uma vertente sociológica nos ET ao longo dos anos, é possível observar a busca em especial por um tipo de pensamento ou comportamento por parte do/a tradutor/a, ou seja, o foco repousa nas ideias que pautam o seu ofício e que, de alguma forma, podem ser explicadas por influências externas. Como ponto

de partida, pode-se pensar a noção de sistema literário, como estabelecido por Itamar Even-Zohar (1990): relações socioculturais dinâmicas, cujas tensões entre o centro e a periferia estipulam as principais normas ou os modelos a ocupar uma posição dominante e a reger constante influência nos demais sistemas ou posições. O autor e pesquisador concebeu suas ideias ao considerar a literatura, a tradução e a relação com outros subsistemas estrangeiros, sejam socioculturais, sejam literários, uma parte fundamental e integrante do sistema literário nacional maior. Além disso, para ele, a teoria dos polissistemas ultrapassa a literatura (Even-Zohar, 1990, p. 2), pois as trocas influenciam e movimentam todos os aspectos do polissistema, funcionando de forma interdependente.

Even-Zohar determina que essa estrutura é dinâmica, heterogênea e complexa, podendo sofrer alterações conforme diferentes relações ocorram com outros sistemas. Inclusive, é possível que uma comunidade tenha mais de um sistema literário, isto é, duas “literaturas” (Even-Zohar, 1990, p. 12). No entanto, é importante ressaltar que os sistemas se encontram em uma espécie de hierarquia em frequente mudança: movimentos centrífugos e centrípetos são responsáveis por alterar constantemente a posição de subsistemas, que podem se deslocar entre centro — contendo os produtos de maior prestígio e, normalmente já canônicos — e periferia — não canonizados e efêmeros — a qualquer momento. As diferentes posições dos sistemas podem se sobrepor, as hierarquias definidas naquele período específico podem ser reordenadas, e os motivos pelos quais tais mudanças ocorrem podem ser analisados por meio da teoria dos polissistemas (Even-Zohar, 1990, p. 14).

Ademais, essa teoria serve como um caminho possível para observar de que forma o polissistema determina os diferentes tipos de produtos verbais e não verbais em circulação (Even-Zohar, 1990, p. 15). Para isso, pode-se analisar a posição de textos e modelos, quais decisões afetam o processo e o produto, quais agentes estão envolvidos; e observar o tipo de repertório predominante, definido como “o conjunto de leis e elementos (únicos, unidos ou modelos totais) que governam a produção de textos”²⁵.

Já no que se refere especificamente à tradução, Even-Zohar (1990, p. 46) considera “a literatura traduzida não apenas como uma parte integral do sistema em qualquer polissistema literário, mas também como o sistema mais ativo”²⁶. Esse subsistema, de forma alguma inferior ao sistema principal, poderia exercer certas influências inovadoras, modificando a hierarquização e aderindo a normas ou modelos arrojados, além de apoiar a seleção de textos e

²⁵ No original, “the aggregate of laws and elements (either single, bound, or total models) that govern the production of texts.”

²⁶ No original, “I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it.”

determinar a forma como eles são traduzidos. O subsistema de literatura traduzida tem, de certa forma, uma autonomia dentro do sistema, uma vez que ele pode ter um repertório próprio (Even-Zohar, 1990, p. 46) e prescrever certos tipos de normas e comportamentos à seleção, organização e publicação de literatura traduzida — e até mesmo ao repertório da literatura nacional. A tradução pode, então, ter uma posição central (e inovadora) no polissistema, especialmente quando ele ainda está em desenvolvimento e é “novo” (Even-Zohar, 1990, p. 47).

Em suma, embora a posição mais comum de literatura traduzida seja a periférica, ela pode, sim, em alguns casos, ser determinante no polissistema e ocupar a posição central. Essa centralidade é responsável por propor normas e comportamentos tanto durante a seleção, manipulação, publicação, tradução, mediação e recepção dos produtos quanto nas relações com outros subsistemas e fenômenos que acarretam mudanças e renovações sistêmicas.

A teoria dos polissistemas, portanto, permitiu ampliar o pensamento nos Estudos da Tradução em direção a uma análise que considerasse não apenas a tradução como uma parte importante e, de fato, integrante de um determinado sistema literário, mas, também, se atentar aos aspectos culturais, sociais e de produção que governam os “comportamentos” de tradução, seleção e publicação dos textos. Como resultado, novas tentativas se expandiram e um maior desenvolvimento dos Estudos Descritivos da Tradução ocorreu.

2.1 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO E A VIRADA SOCIOLÓGICA

No texto “The Name and Nature of Translation Studies”, publicado em 1988, mas já apresentado em 1972, James Holmes inscreve uma função sociocultural aos contextos, que observavam questões como quais textos foram ou não traduzidos, o período, os locais, as influências que circundam a tradução e muitos outros fatores que podem se mostrar como uma espécie de subtema das histórias literárias e das traduções (Holmes, 1988, p. 72). É ao considerar essas perguntas, que surge espaço para o desdobramento da sociologia da tradução.

Em resposta a esse artigo de 1988, Andrew Chesterman (2014, p. 34) questiona a visão de Holmes, mais voltada aos textos e com pouca discussão sobre tradutores. Em seguida, admite que, após a definição dos ET como disciplina nos anos 1970, uma subárea tem despontado: os estudos do/a tradutor/a. Para ele, novas pesquisas tendem a se concentrar em tradutores e intérpretes e pretendem tê-los como “foco inicial e principal, o ponto de partida, o conceito central da indagação da pesquisa.” Com isso, fica evidente o número crescente de pesquisas que se voltam para tradutores, suas formas de traduzir, o que traduzem etc. — a chamada virada sociológica dos Estudos da Tradução.

Pensando sob esse prisma de diálogo interdisciplinar entre tradução e sociologia, Michaela Wolf (2007, p. 1–2) explicita a necessidade de traçar uma metodologia para a área. A autora afirma que identificar as implicações sociais das traduções requer a conceitualização de uma estrutura metodológica, algo que tem, de fato, acontecido nos últimos anos. Em seu texto “The Emergence of a Sociology of Translation” (2007), além de definir e propor melhorias para a base metodológica da análise sociológica, a autora sugere uma discussão sobre o crescimento da área e os diferentes discursos que compõem a sociologia dos Estudos da Tradução (Wolf, 2007, p. 2). Assim, vemos como o âmbito sociológico tem crescido e ganhado seu devido espaço como domínio de estudo legítimo nos ET, sendo bem amparado por reflexões e estruturas conceituais devido à constante troca com outras esferas epistemológicas, como veremos a seguir.

Um dos principais pontos mencionados pela pesquisadora é a relação interdisciplinar entre tradução e outras disciplinas, como os estudos culturais, a linguística, os estudos literários, a historiografia, a filosofia e a sociologia, e ressalta que essas contribuições são partes essenciais das viradas subsequentes, como no caso da virada cultural dos Estudos da Tradução (Wolf, 2007, p. 3). Essa interação e as trocas resultantes disso também auxiliam na atualização das metodologias e dos conceitos aplicados às pesquisas de tradução, isto é, novos modelos são implementados, amparando a elaboração de hipóteses que relacionem não apenas a tradução e as estratégias do/a tradutor/a, mas também o próprio contexto de produção, as relações entre os agentes e as variáveis existentes no sistema literário.

Segundo Peter Flynn e Yves Gambier (2011, p. 88), as “viradas” nos Estudos da Tradução — elas mesmas resultantes de uma relação próxima a outras disciplinas, aos seus conceitos e métodos — podem causar uma mudança metodológica ou a rejeição de abordagens já instituídas anteriormente. Para Lana Araujo e Marcia do Amaral Martins (2018, p. 4–5), é justamente essa interdisciplinaridade entre os Estudos da Tradução e as teorias desenvolvidas no campo sociológico por autores como Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann, Bruno Latour e Michel Callon que abre espaço para a discussão e análise das práticas sociais envolvidas. Ou seja, a discussão dentro da área sociológica expande os horizontes da pesquisa em tradução e, mesmo que os conceitos sejam pensados tendo em vista questões fora do campo tradutório, ainda podem ser implementados em outros objetos, dadas as semelhanças conceituais e contextuais existentes. Flynn e Gambier determinam que tal movimento de troca é comum na área de humanidades e que, por isso, “pesquisadores da tradução frequentemente adaptam metodologias de outros lugares e fazem ajustes para encaixá-las nos dados, nas práticas,

situações e na população que estão analisando”²⁷ (2011, p. 88). No entanto, é preciso ponderar possíveis dificuldades e ressaltar que, devido à ligação direta entre método e objeto, inseparáveis ou impossíveis de serem pensados em um vácuo, os resultados de pesquisas não considerados para aquele método podem ser passíveis de questionamentos ou enfrentar problemas conceituais e relacionais.

Em resumo, é necessário assinalar as delimitações dos estudos sociológicos da tradução aqui mencionadas, bem como dos estudos do/a tradutor/a. Similar ao artigo de Holmes, que muito defendia o estabelecimento da área para que se pudesse criar caminhos de pesquisa, a subárea de estudos sociológicos da tradução se beneficiaria de uma estruturação melhor que a situasse nos ET em termos metodológicos.

Portanto, devemos expandir e aplicar cada vez mais as reflexões sociológicas dentro do contexto tradutório e de pesquisa em ET a fim de explicar comportamentos ou estratégias. Nessa perspectiva, podemos considerar a reflexão de Daniel Simeoni (2007, p. 191) sobre a aplicação de métodos sociológicos e históricos em pesquisas desenvolvidas na área dos ET, em que argumenta a favor da interdisciplinaridade para o amadurecimento da disciplina, além do conceito de normas como estabelecido por Gideon Toury (1995) e Gisèle Sapiro (2008, p. 200) — definido como comportamentos e estratégias de caráter social e coletivo impostos ao/a tradutor/a, postos em prática durante o seu processo de tradução — e do “conjunto de agentes, instituições e indivíduos que participam do processo de transferência de um texto de uma cultura a outra por meio da tradução”²⁸ (Sapiro, 2008, p. 200).

Após a apresentação da noção de que o conhecimento da área e o estudo descritivo só ocorrem quando inseridos em um contexto sistêmico e, portanto, social, podemos partir para uma discussão mais aprofundada sobre Estudos Descritivos da Tradução, tendo como aporte teórico Gideon Toury (1995). Inicialmente, o autor aloca traduções dentro de um referencial voltado para o contexto de chegada, pois elas estão ligadas ao contexto da cultura que as criam (Toury, 1995, p. 24). Alinhado à ideia de que os textos e, conseqüentemente, suas traduções atendem a funções e demandas particulares da cultura de chegada, Toury defende que traduções (sejam elas de fato traduções ou apenas interpretadas como tal) servem como uma forma de mediação, inovação ou complementariedade às relações sistêmicas que estão ausentes ou são

²⁷ No original, “[...] translation scholars often adapt methodologies from elsewhere and tailor them to fit the data, practices, situations and population they are examining.”

²⁸ Na citação completa: “Du point de vue méthodologique, la réflexion sur les contraintes sociales permet d’articuler analyse interne et analyse externe des textes. Les contraintes sociales s’exercent à travers un ensemble d’agents, institutions et individus, qui participent du processus de transfert d’un texte d’une culture à l’autre par l’intermédiaire de la traduction.”

insuficientes na cultura local, mas presentes na cultura estrangeira, podendo ser importadas para o novo polissistema (Toury, 1995, p. 26–27).

Em seguida, o autor toca na definição própria de tradução, o que é ou não considerado um texto traduzido. Sendo esse um produto particular da cultura de produção, conectado ao seu tempo e às suas necessidades específicas, tradução é tudo aquilo *considerado* uma tradução — sejam textos de fato em língua estrangeira passados para a língua nacional, sejam textos produzidos na língua nacional, mas tomados, apresentados e lidos como se fossem uma tradução (1995, p. 32). Toury (1995, p. 36–37), então, delinea os passos necessários para elaborar um estudo descritivo: 1) Analisar enunciados traduzidos e seus componentes (aspectos observáveis); 2) Analisar informações que se relacionem à tradução e compreender de que forma o processo tradutório ocorreu (aspectos não observáveis); 3) Mapear o texto-fonte e delimitar segmentos tanto do texto traduzido quanto do texto-fonte para uma análise subsequente; 4) Delimitar relações tradutórias com base nas normas observadas e no conceito de tradução que surge da análise.

Logo, precisamos caracterizar o conceito de normas. Para Toury, todas as atividades relacionadas à tradução estão inseridas em um contexto cultural e tanto tradutores quanto os textos traduzidos devem exercer funções sociais, estando sujeitos às normas, em última instância, regidas e determinadas pela cultura na qual estão inseridas (Toury, 1995, p. 53). Observá-las, portanto, significa distinguir alguns padrões de comportamento aprendidos durante a socialização de quem traduz (Toury, 1995, p. 55). Além disso, são definidos como padrões pois o comportamento (tradutório ou geral) nunca será um fenômeno completamente regulado e estanque, podendo ser mais ou menos aplicável e adotado, variando de nível conforme a competência tenha ou não sido internalizada pelo indivíduo, à medida em que se obtém mais experiência (Toury, 1998). A importância das normas fica evidente, uma vez que:

são um conceito-chave e ponto focal em qualquer tentativa de explicar a relevância social das atividades, pois a existência delas, e a grande variedade de situações às quais são aplicáveis (com a conformidade que isso envolve), são os principais fatores que garantem o estabelecimento e a retenção da ordem social.²⁹ (Toury, 1995, p. 55).

A tradução é, assim, uma atividade governada por tipos de comportamentos que determinam regularidades dentro de uma cultura. Apesar de caracterizações anteriores ou diferentes, o conceito-base que utilizaremos neste momento será o proposto por Toury (1995,

²⁹ No original, “Norms are the key concept and focal point in any attempt to account for the social relevance of activities, because their existence, and the wide range of situations they apply to (with the conformity this implies), are the main factors ensuring the establishment and retention of social order.”

1998), que define normas no contexto de pesquisas descritivo-explicativas, inseridas nos Estudos Descritivos da Tradução e apresentadas da seguinte forma:

Normas são, há bastante tempo, tidas como a tradução de valores ou ideias gerais compartilhadas por um grupo — como o que é convencionalmente certo ou errado, adequado ou inadequado — em instruções de performance apropriadas e aplicáveis a situações específicas, determinando o que é prescrito e proibido, bem como o que é tolerado e permitido em certas dimensões de comportamento [...].³⁰ (Toury, 1998, p. 15).

Nesse sentido, normas guiam uma visão sociocultural de observação ou orientação do comportamento em diferentes atividades e são adquiridas durante a socialização do indivíduo. Quando aplicadas à tradução, é provável que tradutores se atenham a comportamentos considerados “aceitáveis” ou “apropriados”, mesmo que as circunstâncias sejam moldadas, entre outras coisas, pelos agentes contratantes, por exemplo (Toury, 1998, p. 20). Com isso, é preciso considerar que mesmo sob uma perspectiva sociológica e subscrevendo ao conceito das normas como condutas de comportamento internalizadas, cada situação apresenta um conjunto de recomendações e expectativas diferentes, e textos com uma posição mais elevada dentro dos sistemas literários ou agentes responsáveis pela inserção no sistema nacional podem estar sujeitos a normas diferentes ou com graus distintos (Sapiro, 2008a, p. 200). Para Sapiro (2008a), as restrições podem moldar desde a seleção até a tradução, pois “[a]s normas de tradução se diferenciam, em primeiro lugar, segundo a categoria do texto traduzido e o objetivo da transferência, de acordo com o interesse concedido ao conteúdo ou à forma”³¹ (Sapiro, 2008a, p. 203). Além das escolhas linguísticas e estéticas, as práticas regidas por normas podem também regular não apenas quem traduz, como também instituições mais amplas ou outros indivíduos que participam do processo, definindo ainda os paradigmas para a forma como o texto será traduzido, isto é, se completo ou em partes selecionadas; se direta ou indiretamente e, caso a segunda opção, por meio de qual língua; os tipos de paratexto que acompanharão a tradução e mesmo quem os escreverá (Sapiro, 2008a, p. 200). Portanto:

é preciso considerar três tipos de variáveis para compreender as normas de tradução de um texto: os tipos de restrições que influenciam de maneira predominante na transferência (política, econômica, cultural), a posição do texto no espaço de produção simbólica, a posição dos mediadores no espaço de produção e circulação culturais.³² (Sapiro, 2008a, p. 205–206).

³⁰ No original, “Norms have long been regarded as the translation of general values or ideas shared by a group—as to what is conventionally right and wrong, adequate and inadequate—into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden, as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension [...]”

³¹ No original, “Les normes de traduction se différencient d’abord selon la catégorie du texte traduit et l’objectif du transfert, selon l’intérêt porté au contenu ou à la forme.”

³² No original, “[...] il faut prendre en compte trois types de variables pour appréhender les normes de traduction de textes : le type de contraentes qui pèsent de manière prédominante sur le transfert (politique, économique,

Ademais, o modelo de análise não deve se concentrar apenas nas estratégias de tradução do/a tradutor/a ou, como colocado por Sapiro (2008b, p. 158–159), segundo uma abordagem “mais funcionalista que estruturalista” que enfoca somente os textos e pouco se detém sobre agentes institucionais de forma mais ampla, como ocorre na visão polissistêmica de centro e periferia. Devemos, também, observar e descrever as posições dos textos e dos demais agentes envolvidos que atribuem valor ou reconhecimento ao texto traduzido.

2.2 PERSPECTIVA BOURDIEUSIANA NOS ESTUDOS SOCIOLÓGICOS DA TRADUÇÃO

Como visto até aqui, observar comportamentos e trocas entre sistemas tem suas limitações quando consideramos os agentes que participam do processo de criação e consolidação da arte e as próprias redes interconectadas. Compreender as relações dinâmicas que compõem a tradução enquanto algo que repercute as diferentes condições de um sistema — sejam históricas, sejam sociais ou culturais— envolve dar atenção aos diferentes participantes, como propõe Andrew Chesterman (2014), em relação a tradutores, ou mesmo André Lefevere (1982, 1992), sobre as reescrituras feitas por tradutores, mas também editores, críticos, resenhistas etc., e os agentes envolvidos na patronagem, por exemplo, pessoas essas que apresentam diferentes relações de poder e influência durante o processo de produção das traduções e, conseqüentemente, do livro como objeto material. Nesse sentido, encontramos um amparo teórico bastante relevante no conceito de *habitus* e na teoria de campos, desenvolvidos por Pierre Bourdieu e elaborados no contexto da tradução por diversos autores como a própria Gisèle Sapiro (2023; 2021; 2008a; 2008b), além de Pascale Casanova (2002, 2010), Jean-Marc Gouanvic (2005, 2010), Moira Inghilleri (2003, 2021 [2005]), Hélène Buzelin (2005), Rakefet Sela-Sheffy (1997, 2005) e o também já mencionado Daniel Simeoni (1998, 2007).

Adotar um arcabouço teórico que privilegie ideias bourdieusianas e sua aplicação aos Estudos da Tradução promove, segundo Moira Inghilleri (2021, p. 102, trad. Aseff), uma “mudança pragmática na disciplina”, tendo em vista a possibilidade de empregar conceitos mais robustos do que aqueles propostos pela teoria dos polissistemas e pelos Estudos Descritivos para analisar as práticas sociais envolvidas nos processos tradutórios e em seus produtos subsequentes. Para Inghilleri, pesquisas sob o viés da sociologia, e sobretudo tendo como ponto central “a postura ontológica e epistemológica de Bourdieu”, podem “contribuir para uma

culturel), la position du texte dans l’espace de production symbolique, la position des médiateurs dans l’espace de la production et de la circulation culturelles.”

melhor compreensão de onde os/as pesquisadores/as e/ou praticantes sociologicamente situados/as podem estar em relação às práticas de tradução” (Inghilleri, 2021, p. 109, trad. Aseff). Podemos considerar que a tradução — e a pesquisa sobre tradução — como uma prática social é regida pelas influências e trocas presentes no seu campo de inserção, e que os agentes, entre eles tradutores, editores, preparadores, revisores e mesmo críticos, são tomados por disposições ligadas aos capitais cultural, econômico, simbólico e social.

Dentre as ideias que pautam os Estudos Sociológicos da Tradução, uma série de conceitos se revelam frutíferos ao percurso metodológico que pretendemos cursar aqui. Pierre Bourdieu, sociólogo francês, elabora uma discussão acerca de campo e da teoria das formas simbólicas. Campo, para o autor, pode ser compreendido como um espaço composto por manifestações de diversas relações de poder segundo uma hierarquia definida entre dominados e dominantes. Os agentes inseridos nesses espaços têm capitais sociais distintos, determinados segundo sua posição, podendo alcançar tanto o extremo positivo quanto o negativo (Bourdieu, 1993, p. 21). As dimensões sociais presentes nas relações de poder dentro de um campo podem moldar a reprodução de relações externas, por exemplo, e moldar ideologias sociais, escolhas estéticas e mesmo representações sociais (Bourdieu, 1993, p. 24). Nesse sentido, o campo se torna um local de posições assentadas em uma distribuição de capital desigual, resultando em constantes disputas de capital pelos agentes.

Pascale Casanova, em *A república mundial das letras* (2002), mostra-se como grande expoente das ideias bourdieusianas no que toca literatura e tradução. Casanova discute a formação e o estabelecimento de um campo literário internacional unificado cuja circulação de produções literárias ocorre segundo lógicas existentes em seus respectivos espaços. Para ela, a tradução é “a grande instância de consagração específica do universo literário” (Casanova, 2002, p. 169, trad. Appenzeller) pois se torna o meio pelo qual autores e obras chegam a outros lugares e são, assim, legitimados. É também:

o maior desafio e a arma primordial da rivalidade universal entre os jogadores, uma das formas específicas da luta no espaço literário internacional, instrumento de geometria variável cujo uso difere de acordo com a posição do tradutor e do texto traduzido, isso é — para retomar uma distinção empregada por Itamar Even-Zohar —, segundo a posição da língua “fonte” e da língua “alvo”. (Casanova, 2002, p. 169, trad. Appenzeller).

Logo, a prática da tradução como espaço para estabelecer relações internacionais e conduzir transferências culturais pode contribuir para a literarização da língua e a inserção de normas literárias, no caso de obras inovadoras, reforçando posições de poder, dominação e prestígio (Casanova, 2002, p. 170–171). A publicação de obras ou autores já consagrados torna-

se uma forma de adquirir e acumular parte do capital literário, além de, por meio dessas relações de troca, estimular o crescimento da sua própria posição e a valorização do seu capital simbólico. Fica claro que a tradução tem papel essencial no estabelecimento de capital literário no campo nacional e pode ser responsável por articular novas dinâmicas linguísticas, temáticas e de produção no país de chegada. Escrevendo sobre a “globalização editorial”, com base em Bourdieu e Casanova, Marta Pragma Dantas afirma o seguinte:

A estrutura do campo literário internacional, o capital literário assim como o capital linguístico-literário de cada nação constituem um dispositivo nocional capaz de situar a tradução como uma operação assimétrica envolvendo relações de força, e não mais como um processo neutro e unidirecional partindo da língua-fonte para a língua-alvo. Com efeito, compreender a significação da tradução passa pela descrição ou análise da posição que ocupam três instâncias no campo literário: as línguas de partida e de chegada, o autor e o tradutor. (Dantas, 2012, p. 78).

No entanto, precisamos ir além. Se a tradução detém o poder de acumular capital literário e conceder capital simbólico, precisamos observar também as posições dos detentores de capital social envolvidos no processo, e esses agentes ultrapassam o/a autor/a e tradutor/a. Gisèle Sapiro (2023, trad. Reuillard) discorre sobre outros participantes que contribuem para a produção de valor: os “intermediários cardinais” são agentes, como os editores, que participam de certos níveis de criação ao lado dos “produtores cardinais” (*core producers*), aqueles de fato envolvidos na criação do produto. Para a autora, as categorizações propostas por Laurent Jeanpierre e Olivier Roueff (2014) e Bruno Latour (2006), junto à noção de diagramação proposta por Roger Chartier (1997), são relevantes para se pensar as atuações dos intermediários tanto na produção de sentido do texto quanto no trabalho editorial e o direcionamento de uma determinada recepção por meio de paratextos ou da catalogação da obra:

Por essa razão, parece mais adequado definir os intermediários culturais como aquelas e aqueles que se especializam na disponibilização dos produtos culturais para o público, independentemente do grau de intervenção e de modificação do texto. A noção de mediador pode ser reservada àqueles que o interpretam: prefaciadores(as), críticos(as), comentaristas, exegetas. A atividade de tradução tange mais à mediação do que à intermediação, mesmo que certos(as) tradutores(as) também sejam editores(as) ou agentes. Por outro lado, a mediação e a intermediação entre culturas têm propriedades específicas e requerem competências linguísticas e/ou um certo conhecimento das culturas de origem e de chegada; por isso, sugere-se neste caso adotar a noção mais específica de intermediação/mediação intercultural. (Sapiro, 2023, p. 6–7, trad. Reuillard).

Contudo, o foco deve se centrar no/a tradutor/a, uma vez que, embora a editora seja responsável, na maioria dos casos, pela seleção do texto e a escolha dos agentes envolvidos na produção textual, é justamente quem traduz que detém a maior carga de responsabilidade tanto nas escolhas tradutórias quanto na reformulação de ideias e estruturas existentes no texto-fonte,

sendo, como afirma Sapiro, um desses mediadores. O/a tradutor/a é quem escolhe traduzir dessa ou daquela maneira, adaptar ou não algo e, mesmo que siga manuais ou recomendações da editora ou tenha seu trabalho ajustado por preparadores e revisores, é essa pessoa quem “introduzirá” a obra estrangeira no campo literário brasileiro. Então, para fins de comparação e tendo em vista os limites naturais impostos em pontuar possíveis alterações realizadas nas diferentes etapas do processo editorial, consideraremos o texto como algo pensado, produzido e validado por um/a tradutor/a, a quem atribuiremos a autonomia de escolha e o poder de decisão em uma tradução, resultando na intermediação cultural de forma mais ampla e em uma posição específica dentro do campo literário.

Pensando sobre os comportamentos de quem traduz, as ações práticas e percepções individuais podem, segundo Bourdieu, ser mediadas pelas estruturas ou pelos condicionamentos sociais, tendo em vista que configurações e condições diferentes podem produzir *habitus* variados. Entre outros, encontramos a seguinte definição para esse conceito na obra do sociólogo francês:

[...] sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas, predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (Bourdieu, 1983, p. 60–61, trad. Montero e Auzmendi).

E é sob essas considerações que pesquisadores e teóricos/as dos Estudos da Tradução voltam seus olhares para a área: se os comportamentos individuais e subjetivos são diretamente constituídos pela relação com aspectos do coletivo, moldando suas percepções e sua socialização, é natural propor que a interdependência dessas relações também afete o ato tradutório. Sapiro (2008a, p. 205) explicita que as normas de traduções podem ser alteradas de acordo com sua hierarquia e capital simbólico, mas também segundo o seu *habitus* linguístico e sua cultura-fonte.

Ou ainda, voltemo-nos para o artigo de Simeoni, “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus” (1998), no qual o autor discute o referencial bourdieusiano especificamente no contexto da tradução. Para ele, é preciso designar uma conceitualização que examine o comportamento prático e as escolhas do/a tradutor/a, os motivos das muitas variações e a dinâmica das relações que resultam na aquisição de competências (Simeoni, 1998, p. 1–2). Aprofundando e expandindo os Estudos Descritivos de Toury (1995) e relacionando-os ao conceito de *habitus*, Simeoni propõe que, em vez de observar as normas que regem o comportamento dos agentes envolvidos na prática tradutória, é preciso dar lugar aos papéis

exercidos pelos próprios tradutores, suas intervenções e aportes para o estabelecimento das normas (Simeoni, 1998, p. 26). Um dos locais em que podemos encontrar esses tipos de mediação e participação mais ativa ou trechos que possam iluminar aspectos relacionados às normas tanto de tradutores quanto de agentes envolvidos, como editores, coordenadores de coleção e mesmo outros sujeitos responsáveis pela seleção de texto e formas de tradução é em entrevistas ou nos discursos que acompanham o texto traduzido, caso estejam presentes.

Marina Della Valle (2016) desenvolveu uma tese sobre a tradução de verso livre no Brasil com base nos conceitos de *habitus* e *campo*, de Bourdieu. Após discutir questões teóricas ligadas à noção de sociologia da tradução e do aproveitamento de conceitos bourdieusianos nos ET para pensar a atividade de tradutores de poesia, Valle lista uma série de informações que podem ser utilizadas para compreender e estabelecer o perfil de um tradutor:

1) Nome; 2) Data e local de nascimento; 3) Local de residência; 4) Línguas que domina; 5) Línguas que já traduziu; 6) Formação universitária; 7) Principal área de trabalho; 8) Atividades acadêmicas; a) Docência; b) Publicações; c) Cursos curtos/oficinas; 9) Cursos fora de universidades; 10) Traduções; 11) Adaptações; 12) Produção autoral; 13) Obras incluídas em publicações coletivas ou antologias; 14) Tipos de tradução; 15) Principais autores traduzidos; a) Autores recorrentes; b) Principais editoras; 16) Participação em publicações e sites dedicados à literatura não afiliados a entidade de ensino; 17) Outros tipos de atividades editoriais; 18) Outras atividades artísticas e culturais; 19) Organização de eventos; 20) Prêmios e distinções; a) Tradução; b) Obra autoral; 21) Bolsas, auxílios e fellowships (excluídos os relativos a estudos acadêmicos por agências de fomento governamentais); 22) Sites pessoais; 23) Atuação em órgãos públicos; 24) Títulos e cargos em organizações. (Valle, 2016, p. 43–44).

De fato, a lista é extensa, e no caso de tradutores já falecidos ou com dados biográficos de difícil acesso, reunir tantos elementos pode se tornar uma tarefa labiríntica. Por outro lado, com a crescente disseminação de redes sociais, vídeos, entrevistas, blogues, *newsletters* e vários outros espaços pela internet, tradutores contemporâneos e suas ideias sobre tradução e o traduzir estão cada mais acessíveis. A partir desses posicionamentos e da observação dessas *disposições* na prática é que podemos traçar o perfil de quem traduziu e considerar a existência de um projeto tradutório. Essas ideias também abrem caminhos para que prolonguemos o olhar sobre a atuação mais ampla de outros agentes no que, veremos a seguir, pode ser denominado como circuito de comunicação.

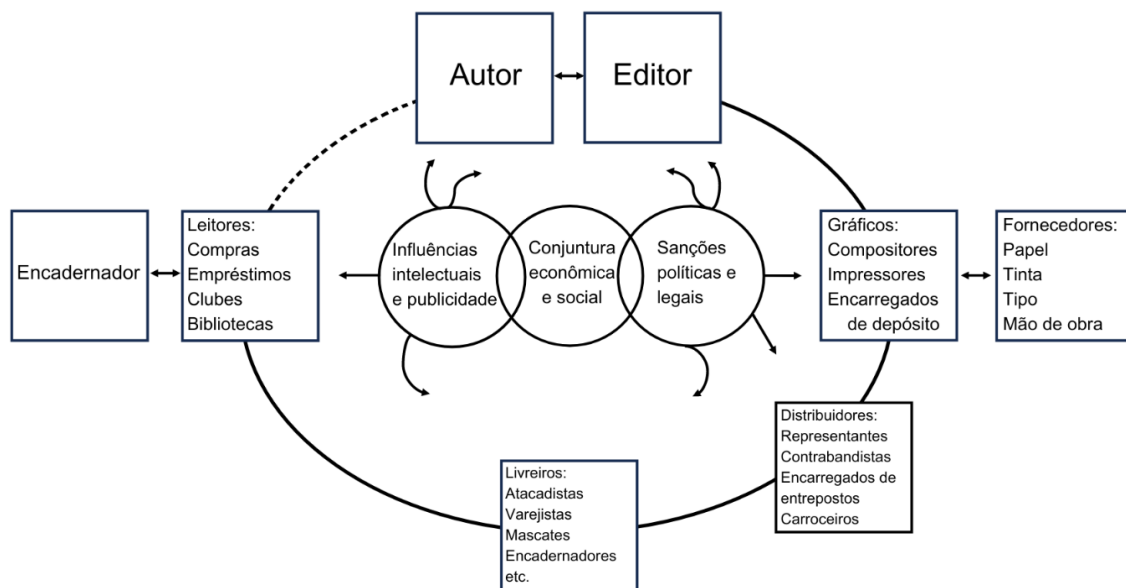
2.3 A TRADUÇÃO NO CIRCUITO DE COMUNICAÇÃO

Apesar de seus diversos pontos em comum, nem sempre a História do Livro e os Estudos da Tradução compartilharam seus objetos. No entanto, como bem estabeleceu Lawrence Venuti, “qualquer avaliação de um projeto tradutório deve incluir uma consideração das

estratégias discursivas, dos seus cenários institucionais e suas funções e efeitos sociais” (2019, p. 166, trad. Pelegrin *et al.*). Para tanto, é preciso considerar toda a cadeia de produção do livro, isto é, não apenas o texto, mas o artefato impresso, o projeto editorial, os demais agentes envolvidos.

No ensaio “O que é a história dos livros?” (2010 [1982]), o historiador cultural estadunidense Robert Darnton desenvolve ideias que buscam compreender a influência da história do livro na formação cultural e social ao propor um circuito de comunicação que examine todo o “ciclo de vida” do objeto impresso, desde o autor até o leitor final. Segundo ele, a história do livro perpassa todas as fases do processo, atravessando o espaço e o tempo, além das relações econômicas, sociais, políticas e culturais da produção e dos sistemas (Darnton, 2010, p. 126). A partir dessas considerações e tomando como base a história editorial da obra *Questions sur l'Encyclopédie*, de Voltaire, Darton cria um circuito de comunicações para mapear o processo de produção, distribuição e consumo dos livros franceses no século 18.

Figura 1 – O circuito de comunicações de Darnton



Fonte: Darnton, 2010, p. 127, trad. Bottmann.

Segundo o autor, “[c]om pequenas adaptações, ele [o circuito] se aplicaria a todos os períodos da história do livro impresso” (Darnton, 2010, p. 126, trad. Bottmann). E isso se mostra bastante relevante aos Estudos da Tradução, pois mais do que analisar as estratégias e escolhas do texto em si, o tipo de produção e divulgação de um texto traduzido e os agentes

envolvidos no processo podem moldar muito de sua abordagem e recepção. Tendo já considerado o papel do/a tradutor/a e a necessidade de pensar os aspectos que compõem sua formação e seu modo de pensar ou fazer a tradução, podemos acrescentar a participação do próprio mercado editorial, de pesquisadores ou críticos via discursos de acompanhamento, o tipo de capa selecionada, os meios de distribuição, entre outros — todos esses aspectos têm peso no capital de um objeto e estão inseridos na história de cada livro.

Nesse sentido, vale destacar as discussões levadas a cabo por Susan Pickford no capítulo “Book History and Translation History” para o *Routledge Handbook of Translation History* (2021), que traçam uma relação entre a teoria dos polissistemas de Even-Zohar e a pesquisa de Casanova sobre as trocas literárias. Para a autora, as transferências bi e multidirecionais entre culturas — incluindo agentes e instituições — podem contribuir de forma significativa para delinear os diálogos que conectam tradução e história do livro (Pickford, 2021, p. 206).

Sobre o assunto, é possível também mencionar o artigo bastante relevante de Norbert Bachleitner (2009) sobre as traduções alemãs de Walter Scott e Gustave Flaubert. Nele, o autor sugere uma relação direta entre as duas áreas, a fim de não apenas incluir a História do Livro nos Estudos da Tradução, como também a tradução no circuito de comunicações, atualizando o esquema de Robert Darnton proposto em 1982 para fundamentar a sua própria pesquisa sobre livros e tradução. Junto às relações centrais de “influências intelectuais e publicidade”; “conjuntura econômica e social”; e “sanções políticas e legais”, Bachleitner inclui também o “regime de propriedade intelectual”; e, em vez do bloco de distribuidores comum à França do século 18, temos “Mediador(es)”; “Tradutor(es)”; e “Editora, Editores, Leitores” (Bachleitner, 2009, p. 424).

Para o autor, o campo literário, usando o conceito de Bourdieu, é composto pelas diferentes relações dos textos, bem como pela atuação dos vários agentes, cuja participação ativa na produção deve ser amplamente considerada, tirando o foco apenas do texto. A tradução (e conseqüentemente quem traduz) torna-se, também, uma parte essencial da produção e do consumo de livros (Bachleitner, 2009, p. 422–423). E assim como já vimos extensamente no âmbito da sociologia da tradução, Bachleitner (2009, p. 423) ressalta a importância de observar as condições nas quais tradutores se encontram e sublinha a necessidade de revisitar o processo de produção e distribuição editorial, acrescentando ao circuito de Darnton conexões extras referentes ao processo de tradução. Uma forte ênfase também é dada à relevância das editoras, que determinam quais livros serão traduzidos e qual tipo de tradução será realizada. Segundo o autor, compreender as traduções devem incluir uma análise do campo literário à época do lançamento. Para tanto, ele sugere consultar fontes relacionadas às publicações no intuito de

compilar informações sobre preço, tamanho da edição, número de impressões, vendas, compradores e mesmo dados sobre os leitores (Bachleitner, 2009, p. 424).

Há, também, o artigo de Marie-Alice Belle e Brenda M. Hosington, “Translation, History and Print: A Model for the Study of Printed Translations in Early Modern Britain”, de 2016, cujo foco repousa na pesquisa de traduções como objetos culturais e materiais na Inglaterra, sobretudo na Era Moderna, entre 1473 e 1660. É sob essa perspectiva que Belle e Hosington ressaltam as contribuições da tradução tanto para o desenvolvimento de pesquisas sobre história editorial e cultura material quanto para novas propostas metodológicas (2016, p. 3), transcendendo menções superficiais à tradução em catálogos, levantamentos e compilados de publicações em períodos ou países específicos. As autoras, além de traçarem uma ligação direta entre História do Livro e Estudos da Tradução, definem um modelo de estudo para esse *corpus* traduzido e propõem adaptações bem mais robustas ao circuito de Darnton do que aquela feita por Bachleitner com o intuito de promover um modelo para demonstrar as relações características entre tradução e produção editorial no início da Era Moderna. A troca interdisciplinar, frequente na história dos ET, se mostra mais uma vez um campo fecundo para avançar discussões que já se mostram presentes há tempos na área.

No entanto, fica nítido que os modelos propostos, por Darnton e pelos demais pesquisadores, limitam-se a períodos particulares. Embora Darnton sugira sua aplicabilidade geral, não é possível abarcar todo o processo editorial que ocorre hoje, por exemplo, em grandes editoras brasileiras. Além da influência exercida por meio da própria escolha dos livros, o modo de publicação (tamanho do livro, tipo da edição, capa) e a seleção de outros complementos paratextuais como forma de se destacar no mercado ou apelar a objetivos predeterminados, as editoras ainda incorporam ao processo de produção diferentes profissionais para além do editor e tradutor, como preparadores e revisores, cujo trabalho pode ter um impacto importante no texto final. Ademais, é preciso pensar nos diferentes canais de distribuição atuais que reconfiguram a circulação dos livros de variadas formas, com destaque à disseminação de livrarias virtuais e a venda de *ebooks*.

É indispensável, como sugeriu Bachleitner, observar o circuito de Darnton e considerar a posição da tradução nessas relações de troca para que possamos, enfim, contribuir para os Estudos da Tradução, observando os agentes envolvidos no processo, como já preconizavam desde a virada sociológica, por meio de uma atenta observação da própria história material do livro, visto que as características de uma publicação podem indicar muito do que será refletido no processo tradutório. Entre alguns dos componentes a serem observados, podemos destacar a editora, que, ao viabilizar a atividade do/a tradutor/a, tem também um papel crucial no circuito

e no processo de transferência cultural. Isso inclui verificar quais outros títulos do/a autor/a foram publicados, se a parceria tradutor/a-editora é de longa data ou se é a primeira tradução publicada, se há outros profissionais do texto envolvidos no processo, as práticas editoriais em relação a textos complementares, notas de rodapé ou de fim, orelhas, além da imagem ou ilustração da capa, o tipo da edição, a coleção e o tamanho do livro. Parte destes últimos aspectos estão incluídos na categoria de paratextos, discutida a seguir.

2.4 PARATEXTOS EDITORIAIS

Genette inicia seu já fundamental texto *Paratextos editoriais* (2009 [1987], p. 9, trad. Faleiros) com a seguinte definição:

Raramente [a obra literária] se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prologam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje de um livro.

É com essa citação que guiaremos toda a discussão deste subcapítulo, isto é, abordar quais elementos criam a materialidade de um livro, a perpetuam e dialogam com o que já foi criado anteriormente. Com base nesse sucinto trecho, mas tão capaz de sumarizar aspectos que serão examinados e desenvolvidos por esse e vários outros autores mencionados à frente, já é possível conceber que paratextos referem-se tanto aos pontos de apresentação, isto é, título, nome do autor, prefácios etc., quanto discursos que possibilitam a condução do texto literário ao público leitor.

Para Genette, paratextos podem ainda conter manifestações icônicas, materiais ou apenas factuais. A primeira menciona ilustrações; a segunda, os aspectos físicos da composição do livro; e a terceira, aquelas informações que “acrescenta[m] algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção” (Genette, 2009 [1987], p. 14, trad. Faleiros), por exemplo, a biografia do autor, a data da publicação original, se recebeu prêmio literários, entre outros. É possível citar a distinção estabelecida pela professora e pesquisadora de tradução Marie-Hélène Catherine Torres (2011, p. 17) entre índices morfológicos e discursos de acompanhamento: o primeiro, diz respeito às “indicações que figuram nas capas externas — frente e verso — e nas capas internas dos livros (página de rosto, página de falso título etc.) e que trazem detalhes sobre o estatuto das traduções, ou seja, a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam.” Já o segundo, trata de “qualquer marca paratextual

(prefácio, pareceres etc.), o lugar onde frequentemente a ideologia aparece de forma mais clara.” Vemos, contudo, a necessidade de demarcar a diferença entre discursos de acompanhamento traduzidos e aquele tradutórios, uma vez que os paratextos, de forma geral, podem ser retirados de alguma edição estrangeiras, traduzidos especialmente para a edição a ser publicada ou propostos de forma inédita para a edição nacional (de autoria do/a tradutor/a ou não).

Esse tipo de análise pode ser rastreado em textos anteriores ao de Genette (2009 [1987]), como José Lambert e Hendrick van Gorp (2011 [1985]), e subsequentemente desenvolvido de forma extensiva por autores como Kathryn Batchelor, no livro *Translation and Paratexts* (2018):

[m]uito da pesquisa sobre paratextos combina a análise dos paratextos com a análise das próprias traduções, talvez por haver um amplo consenso com a cautela de Tahir-Gürçaglar (2011, p. 115) de que a análise paratextual revela “as características mediadoras dos paratextos e mostra como as traduções são apresentadas, mas não como elas *são*. A análise dos paratextos [...] não pode ser um substituto para a análise textual da tradução” (itálicos no original).³³ (Batchelor, 2018, p. 26).

Fica explícito que, apesar de os paratextos terem a capacidade de moldar certos parâmetros da recepção e de como uma tradução é apresentada, podendo ainda complementar certas leituras de uma obra literária, a análise própria do texto, original e traduzido, segue indispensável.

O texto de Tahir-Gürçaglar, professora da Universidade de Boğaziçi, na Turquia, mencionado por Batchelor também é uma contribuição relevante aos estudos paratextuais. A autora escreve a entrada “Paratexts” para o *Handbook of Translation Studies* (2011), organizado por Yves Gambier e Luc van Doorslaer. Além disso, é possível citar o texto “What Texts Don’t Tell: The Use of Paratexts in Translation Research” (2002) no qual discute as ideias desenvolvidas por Genette e propõe dois estudos de caso para se pensar formas de utilizar os paratextos nas pesquisas históricas de tradução. A autora, por exemplo, questiona algumas definições propostas por Genette referentes à tradução, pois enxergá-la como paratexto unicamente submetido ao original é negar a forma de mediação que reenquadra o texto-fonte e propõe intervenções que alteram sua recepção, inclusive, proporcionando o reconhecimento internacional desses textos (Tahir-Gürçaglar, 2002, p. 47). Segundo a definição de Genette, peritexto editorial é:

³³ No original, “Much of the research into paratexts combines analysis of paratexts with analysis of translations themselves, presumably because there is widespread agreement with Tahir-Gürçaglar’s (2011, 115) caution that paratextual analysis reveals ‘the mediating features of the paratexts and show[s] how translations are presented but not how they *are*. Examination of paratexts ... cannot be a substitute for textual translation analysis’. (italics in original).”

toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da *edição*, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. (Genette, 2009 [1987], p. 21, *italico do autor*, trad. Faleiros).

Em seguida, define o aspecto do paratexto descrito como “essencialmente espacial e material” e discute as características exteriores do livro, como “a capa, as páginas de rosto e seus anexos” e a “realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor: escolha do formato, do papel, da composição tipográfica etc.”. A palavra-chave, aqui, é “autor”. Genette parece atrelar toda a produção paratextual de um livro ao editor ou ao autor, mas, em casos de literatura traduzida, casos, ainda, em que o/a autor/a está há muito morto/a, é preciso dar a quem traduz o lugar de autor/a e considerar o novo texto como uma produção independente e suficiente em si mesma — um comentário *autoral*, *original* e *ântumo*, pois, quase sempre, são produzidos ao mesmo tempo em que a tradução.

O próprio Genette discute em nota (aos prefácios alógrafos e originais) que “[e]m caso de tradução, o prefácio pode ser [...] assinado pelo tradutor. O tradutor-prefaciador pode eventualmente comentar (entre outras coisas) sua própria tradução; neste caso e neste sentido, seu prefácio deixa então de ser alógrafo” (Genette, 2009[1987], p. 233). No entanto, Batchelor afirma que os prefácios de tradutores não são nem autoriais, nem alógrafos, e devem ser “manuseados separadamente em uma categoria própria” (Batchelor, p. 30).

Deane-Cox (2014), ao observar o contexto de retraduições e como os aspectos socioculturais podem ser examinados por meio dos paratextos, propõe um distanciamento da ideia de tradução como paratexto e, em vez disso, considerar a tradução um texto com seus próprios paratextos. A autora sugere a criação da categoria “paratexto tradutório”, que pretende “dar mais ênfase à presença paratextual tangível e mediadora do/a tradutor/a”³⁴ (Deane-Cox, 2014, p. 29). Com isso, seria possível ver de que forma o/a tradutor/a “tem um papel ativo na mediação cultural de sua (re)tradução e identificar se houve ou não engajamento, positivo ou negativo, com as versões do texto que surgiram anteriormente”³⁵. Analisar os paratextos pode, então, abrir caminhos para observar a agência de quem traduziu ao longo do processo, o percurso de ideias que resultaram em escolhas específicas e mesmo as razões que motivaram aquela tradução, caso seja algo além de uma transação profissional. Ademais, a própria ausência desses paratextos revela estratégias por parte da editora, que pode ter optado por uma edição

³⁴ No original, “placing stronger emphasis on the tangible and mediative paratextual presence of the translator.”

³⁵ No original, “plays an active role in the cultural mediation of their (re)translation and to identify whether or not they have engaged, positively or negatively, with versions of the text which have gone before.”

mais enxuta por demandas econômicas, por ter um público específico em mente ou mesmo em função de um padrão editorial que perpassa a coleção ou o catálogo geral.

Levantada a questão de que uma tradução é um texto autônomo com seus próprios paratextos, aqui considerada, definiremos a seguir alguns critérios e elementos que servirão de base para a análise tanto de índices morfológicos quanto de discursos de acompanhamento. Seguindo os pontos levantados por Genette, o formato de uma obra também pode conceder prestígio e determinar sua importância: a maneira como o livro é publicado pode anunciar o possível público-alvo, sua fama literária e mesmo conduzir a certas percepções da obra. Tais escolhas, expressamente editoriais, reforçam a posição das editoras e a influência no circuito de comunicações, como definido por Darnton (2010 [1982]) e corroborado por Bachleitner (2009). Considera-se, por exemplo, que edições de bolso sejam voltadas a obras com um certo tipo de consolidação no mercado, isto é “que passaram antes pelo teste comercial da edição corrente” (Genette, 2009 [1987], p. 24, trad. Faleiros) e que podem ser tidas como “clássicas” e, ao mesmo tempo, populares.

Hoje, o “formato de bolso” já não é, portanto, essencialmente um formato, mas um vasto conjunto ou uma nebulosa de coleções — porque quem diz “bolso” diz sempre “coleção” — das mais populares às mais “elegantes”, ou mesmo às mais esnobes, cujo selo, muito mais do que a dimensão, veicula duas significações essenciais. Uma é puramente econômica, é a garantia (variável e por vezes ilusória) de um preço mais vantajoso; a outra é “cultural” e, no que nos diz respeito, paratextual: é a garantia de uma seleção baseada na *reprise*, isto é na reedição. (Genette, 2009 [1987], p. 25, trad. Faleiros).

À vista disso, trazemos a lume o caso da L&PM, que edita desde 1974 um vasto catálogo em edições de bolso, transitando entre ciências humanas, história e literatura, incluindo parte da obra de Virginia Woolf, e que assim o faz devido a vontade de tornar acessíveis “livros que servem como referência cultural, tanto para o leitor comum quanto para a escola, a universidade”³⁶. Com isso, é imprescindível que, além do argumento financeiro, as edições de bolso se mostrem uma porta de entrada popular para escritores variados de grande procura ou interesse.

A seguir, Genette menciona as coleções, que podem conduzir leitores para um determinado gênero ou, ainda, conceder legitimação e poder simbólico ao agrupar um título junto a outros autores e títulos já reconhecidos (Genette, 2009 [1987], p. 25). No que diz respeito a informações presentes na capa, é válido observar a presença de “indicações verbais, numéricas ou iconográficas”, nem sempre obrigatórias, mas que podem incluir título, nome do/a autor/a, nome do/a tradutor/a ou outros contribuidores de prefácios, por exemplo, estudos

³⁶ Trechos retirados de uma entrevista dado por Ivan Pinheiro Machado, fundador e editor da L&PM. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Um-senhor-rebelde>. Acesso em: 10 fev. de 2022.

críticos e biográficos, nome da coleção, informações catalográficas, dados da publicação original, data, e muitas outras (Genette, 2009 [1987], p. 28). O autor elenca outros componentes que podem ser analisados na segunda e quarta-capa, folhas de rosto, na lombada, cinta ou sobrecapa, também conhecido como jaqueta ou *jacket*, marcadores de páginas etc. A análise de todas essas unidades pode auxiliar na compreensão do tipo de exemplar que o/a leitor/a tem em mãos e também elucidar questões relacionadas ao tipo de tradução feita.

Finalmente, é válido mencionar a definição de epitexto segundo Génette: “todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado” (Génette, 2009 [1987], p. 303, trad. Faleiros). Esses elementos podem ser uma fonte preciosa, sobretudo ao analisarmos questões tradutórias uma vez que comentários sobre o processo raramente são disponibilizados nos peritextos. Além disso, o autor define que esse “lugar fora do livro” pode incluir “jornais e revistas, programas de rádios e televisão, conferências e colóquios, qualquer intervenção pública [...]” (Génette, 2009 [1987], p. 303, trad. Faleiros), algo recorrente, como veremos adiante, no caso de tradutores brasileiros, que, com frequência, compartilham suas reflexões em artigos acadêmicos, colunas, blogues e entrevistas.

Além disso, a observação cuidadosa dos paratextos de uma tradução pode ser um ângulo elementar ao estabelecer uma noção do projeto geral de tradução, elucidar questões referentes ao horizonte da tradução e à posição tradutória, como veremos mais à frente durante a proposta de análise crítica segundo Antoine Berman (1995), e ainda apresentar ferramentas de reflexão que podem ser utilizadas na análise concreta do texto traduzido.

2.5 CRÍTICA DE TRADUÇÃO

Investigar as traduções, como elas são criadas, suas motivações e os responsáveis por elas é uma matéria que se encontra no cerne das reflexões historiográficas e na criação da história dos campos literários. Para Antoine Berman, em *Pour une critique des traductions* (1995, p. 39), é preciso analisar e tecer uma crítica profunda das obras traduzidas para que elas possam se perpetuar e se manifestar de forma mais plena. Sob essa luz, apesar de *TTL* ser uma das obras mais traduzidas de Woolf no Brasil, não há um estudo sistemático de suas traduções em português, o que poderia contribuir não apenas para o desenvolvimento da crítica de tradução, mas, também, para os estudos woolfianos que vêm crescendo nos últimos anos no país.

No intuito de analisar as sete traduções brasileiras de *TTL* e propor um estudo que preze pelo texto traduzido enquanto criação literária, assim como elaborado por Berman (1995),

seguiremos o esboço de método para crítica de traduções disposto pelo autor por meio de uma análise enraizada na teoria literária e teoria da tradução.

O “trajeto analítico possível” (1995, p. 64) para a análise de traduções é organizado da seguinte forma: ocorre a leitura da tradução e do original — a fase de leitura dos dois textos, sem cotejo, inicialmente, é imprescindível para estabelecer o que o autor francês define como zonas textuais miraculosas e problemáticas e suas impressões no leitor (Berman, 1995, p. 66), ou seja, trechos nos quais o texto literário se sustenta enquanto obra em si mesma, independentemente de ser uma tradução, ou momentos em que o texto contém interferências linguísticas, fica sem ritmo ou se perde literariamente.

Em seguida, há a etapa de *pré-análise textual*, isto é, o momento para identificar as passagens significativas e amostras de estilo durante a leitura do texto original que, depois, serão utilizadas no cotejo entre as retraduições. No caso aqui discutido, é o momento de encontrar as principais características do romance de Woolf que devem constar das respectivas traduções brasileiras e que, mais à frente, servirão como exemplos estilísticos relevantes para a interpretação da obra (1995, p. 70). Nesta ocasião, concomitante à leitura de *TTL* e suas traduções, propomos pôr em diálogo ensaios, textos críticos, estudos e teses sobre a obra de Virginia Woolf para aprofundar o conhecimento crítico e literário sobre o romance.

Berman estabelece ainda uma terceira etapa: a busca pelo/a tradutor/a. Aqui, a investigação se volta para o “sujeito tradutor” e tenta definir os aspectos que circundam e influenciam sua prática tradutória. Para isso, são propostos três tipos diferentes de informação: a posição tradutiva, o projeto e o horizonte da tradução (Berman, 1995, p. 74).

A primeira parte pretende estabelecer um certo discurso sobre a tradução por parte do/a tradutor/a, que percepção ele ou ela tem sobre o trabalho, as normas que regem sua relação com o texto e suas visões histórica, social, literária etc. O segundo item, sobre o projeto de tradução, buscar determinar aspectos que, juntos à posição tradutiva, guiam as escolhas tradutórias, o modo de traduzir e a publicação de uma obra literária. Por fim, o terceiro ponto, o horizonte da tradução, refere-se aos parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que determinam as reflexões e como o/a tradutor/a encara uma tradução.

Apenas após observar o/a tradutor/a sob essas três perspectivas complementares será possível voltar a análise para o texto traduzido de forma substancial e em sua completude. Para Antoine Berman, é preciso considerar diferentes tipos, se de uma obra, de um tradutor, de um conjunto de textos — logo, retomamos a proposta desta tese: analisar sete traduções diferentes do mesmo texto de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, publicadas no Brasil, entre 1968 e 2023.

Para o autor francês, primeiras traduções sempre são imperfeitas, e apenas por meio de retraduições, mesmo em diferentes línguas, é que uma obra pode se desenvolver e alcançar o auge da tradução (Berman, 1995, p. 84). Até a tradução inaugural de uma obra em uma cultura específica pode beber da fonte de traduções estrangeiras anteriores e nunca são, realmente, a primeira tradução, sempre são *retraduições*. No entanto, não tomaremos tal definição de retradução em nível conceitual para a discussão apresentada, pois não podemos estabelecer com certeza o *corpus* consultado por cada um dos/as tradutores/as, ou mesmo se houve consulta em traduções de outras línguas ou mesmo no português de Portugal. Portanto, para delimitar o escopo, enfocaremos apenas as traduções publicadas no Brasil e consideraremos retraduições apenas aquelas publicações na mesma língua, no mesmo país.

No que concerne à comparação dos textos traduzidos, o cotejo ocorre em quatro níveis diferentes, entre eles: a seleção de passagens ou características específicas do original que serão comparadas com as traduções; as zonas problemáticas ou miraculosas; as comparações entre (re)traduções; e, finalmente, a comparação frente ao projeto de tradução e à subjetividade de cada tradutor/a (Berman, 1995, p. 86).

Enfim, é preciso dar lugar a uma nota de esclarecimento, cuja importância se torna essencial à proposta de análise de traduções. A observação e reflexão que surge da comparação entre diferentes textos traduzidos não pode ter tendências valorativas — apesar de ser uma *avaliação*, não se referem a aspectos que se posicionam em uma régua de bom a ruim, mas sim de que forma as escolhas tradutórias refletem uma *ética e poética* do texto (Berman, 1995, p. 92).

O último quesito que contribui para a crítica de tradução, segundo Berman, é a recepção das traduções. Apesar de não elaborar profundamente, e admitir a falta de tal posicionamento, Berman (1995, p. 95–96) aponta que a recepção de tradução nem sempre ocorre, pois nem sempre é possível confirmar se a tradução foi “*percebida*” como tradução e, em caso positivo, se foi avaliada segundo uma percepção ligada a quem realizou a tradução. Portanto, precisamos questionar de que forma os críticos se referem à obra em questão, pois a recepção pode ser mais sobre a obra e a literatura estrangeira do que de fato sobre a tradução, colocando outros pontos de análise em jogo.

O percurso que propomos para o desenvolvimento de uma análise crítica de tradução começará, então, pela descrição dos paratextos das sete primeiras edições das traduções publicadas no Brasil, de forma mais detalhada, e, caso apresentem adições significantes, reedições posteriores. Esta análise busca promover a reunião de informações que contribuam para a compreensão de um projeto de tradução, do tipo de publicação e do horizonte da tradução dos/as tradutores, caso haja algum discurso de acompanhamento que discuta aspectos de

tradução e publicação. Neste momento, também iniciaremos a apresentação dos/as tradutores/as, incluindo formação, informações sobre a profissão e suas perspectivas do trabalho tradutório. Para tanto, buscaremos suas considerações sobre o ofício de tradução e opiniões sobre *TTL* e Virginia Woolf, especificamente em peritextos e epitextos públicos, como entrevistas, outros estudos e em publicações autorais. Somente após esse balanço é que iniciaremos a crítica do texto traduzido por meio do cotejo de trechos relevantes entre o original e as traduções brasileiras, considerando sempre a obra completa.

Esperamos, então, distinguir pontos de destaque na obra de Woolf em língua portuguesa do Brasil e as abordagens escolhidas por cada tradutor/a nas suas respectivas traduções. Com isso, observaremos as relações entre um possível projeto de tradução e os apontamentos verificados durante a crítica do texto traduzido para constatar se as traduções são coerentes com os projetos, se há um traço comum entre as traduções publicadas simultaneamente e se há diferenças expressivas entre as duas primeiras traduções, publicadas em 1968 e 1972, e as mais recentes, até 2023.

3 PANORAMA DAS TRADUÇÕES DE VIRGINIA WOOLF NO BRASIL

Virginia Woolf começou a circular no Brasil em tradução nos anos 1940. Em 1944, o conto “Objetos Sólidos” foi publicado na coletânea *Os ingleses: antigos e modernos*, sob organização de Rubem Braga e tradução de Dias da Costa³⁷, e o primeiro romance, *Mrs. Dalloway*, saiu em 1946, com tradução de Mario Quintana. No entanto, o nome da autora já era reconhecido aqui, dada sua visibilidade na Inglaterra e mesmo pela sua morte, em 28 de março de 1941. O jornal *Correio da Manhã*, por exemplo, publicou um texto bastante extenso de Celso Brant intitulado “A literatura inglesa perde mais uma de suas figuras exponenciais”. Em 22 de junho, o autor escreveu: “aquela que era, sem contestação, uma das figuras mais expressivas da intelectualidade inglesa. E, dessa forma, perde a língua inglesa, e a Inglaterra principalmente, em pouco tempo, duas de suas mais notáveis personalidades no campo dos romances: James Joyce e Virginia Woolf”³⁸ (Brant, 1941, p. 4).

Em 1940, na revista *Vamos ler*³⁹, Virginia Woolf também figurou como tema de um texto, sem autoria definida, no qual foram listados seus romances com breves descrições: *The Voyage Out* foi caracterizado com uma citação de E. M. Forster, outro autor inglês (“um livro estranho, [...] trágico, que se passa numa América do Sul que ninguém poderia encontrar em mapa algum”), ou mesmo *Mrs. Dalloway*, chamado aqui de *Mistress Dalloway*, “um dos livros mais característicos da maneira literária de Virginia Woolf” e mais uma vez comparado ao *Ulysses*, de Joyce. Importante destacar que nenhuma das traduções de *Mrs. Dalloway* saiu no Brasil com *Mistress* no título e, apesar da conotação de “uma mulher em posição de autoridade ou controle” ou “a chefe feminina de uma casa”, o substantivo, segundo dicionário Oxford, também pode ser usado para “mulher que tem uma relação sexual com um homem casado”, e, em sua forma arcaica, é usado como o pronome *Mrs.*⁴⁰. O texto da revista se encerra com o seguinte trecho:

³⁷ Uma parte significativa do mapeamento de traduções de Virginia Woolf no Brasil foi realizada por Denise Bottmann, publicada em seu blog *Não gosto de plágio*, em 2011 [Disponível em: <https://naogostodeplagio.blogspot.com/2011/08/woolf-no-brasil.html>], e por Maria Aparecida Oliveira, no capítulo “Virginia Woolf: Translation, Reception and Impact in Brazil”, publicado no livro *Virginia Woolf and the World of Books* (2018). Anteriormente, uma parcela bastante inferior fora reunida em Kirkpatrick (1980).

³⁸ O texto completo pode ser encontrado no Anexo desta tese.

³⁹ Revista *Vamos Ler*, ano V, n. 191, Rio de Janeiro, 28 mar. 1940.

⁴⁰ Definições retiradas da versão online do Oxford English Dictionary: “1. A woman in a position of authority or control. [...] 1.4 archaic A female head of a household. [...] 2. A woman (other than the man's wife) having a sexual relationship with a married man. [...] 3. (Mistress) archaic, dialect. Used as a title prefixed to the name of a married woman; Mrs.” Disponível em: <https://www.lexico.com/definition/mistress>. Acesso em 8 de novembro de 2021. Para um estudo mais extenso sobre as acepções e variações históricas da palavra, ver: Amy Louise Erickson, *Mistresses and Marriage: or, a Short History of the Mrs*, *History Workshop Journal*, n. 78, p. 39–57, 2014.

Romances como os de Virginia Woolf são dos que ajudam a viver, transformando, ao menos por alguns instantes, a rude e contundente vida do nosso tempo em uma paisagem de irrealidade e de sonho, temperada de fantasia e de “humour”, salteada de figuras estranhas mas humaníssimas, conduzidas com agilidade incomparável por uma ficcionista que se assenhoreou de todos os segredos da sua arte prodigiosa. (*Vamos ler*, 1940, n.p.).

Mesmo antes de suas traduções, a autora já era reconhecida e discutida em revistas e jornais brasileiros. Suas obras, provavelmente em inglês, já eram lidas e apresentadas a outros leitores nacionais, que já podiam reconhecer em Woolf uma figura de grande porte da literatura inglesa.

Em 1942, a seção “Panorama Literário”, que anunciava lançamentos editoriais nacionais e internacionais (*Vamos ler*, p. 20)⁴¹ afirma que a Livraria Martins, editora de São Paulo, “[estava] obtendo os melhores sucessos do momento com a programação de sua série Excelsior, de romances estrangeiros”, o que incluía nomes como Aldous Huxley, Ernest Hemingway, William Faulkner e Virginia Woolf (a única mulher entre os oito nomes anunciados). No entanto, a editora voltou seus esforços para a publicação de literatura nacional e textos de humanidades, criando coleções como a Biblioteca Histórica Brasileira, Biblioteca Histórica Paulista, Biblioteca de Literatura Brasileira e a Coleção Mosaico, dedicada a “obras contemporâneas brasileiras, em sua maioria de crítica literária” (Hallewell, 2017, p. 553–554, trad. Villalobos *et al.*). A editora também chegou a produzir uma coletânea de contos estrangeiros, mas precisou incluir apenas autores já mortos ou que não ocasionassem problemas de direitos autorais (Hallewell, 2017, p. 555). Assim, Virginia Woolf não foi publicada pela Martins.

O que parece ter acontecido é que os direitos das obras que a editora Martins pretendia publicar foram adquiridos mais tarde, na verdade, pela editora Livraria do Globo, de Porto Alegre. Em 1944, foi anunciada a compra de diversos títulos pela Globo, incluindo três romances de Virginia Woolf:

⁴¹ Panorama literário. In: *Revista Vamos Ler*, ano VII, n. 297, Rio de Janeiro, 9 abr. 1942.

Figura 2 – Anúncio de compra de direitos autorais pela Livraria do Globo (1944)

A Livraria do Globo adquiriu direitos de tradução em língua portuguesa de mais uma série de obras de real valor na literatura universal, entre as quais se destacam: "Mrs. Dalliway", "To the Lighthouse" e "The Waves", de Virginia Woolf. "José e seus irmãos", "O Jovem José", "José no Egito" e "José o Provedor", a famosa teatrologia de Thomas Mann. Ainda de Thomas Mann: "As Cabeças Trocadas", uma pequena obra-prima de graça e sabedoria. "Time must have a stop", um dos romances mais característicos de toda a obra de Aldous Huxley.

"Portrait in a mirror", a novela de Charles Morgan que conquistou o prêmio La Femina-Vie Heureuse.

Entre os livros de caráter informativo histórico e pitoresco, destacam-se os seguintes, cujos direitos de tradução também foram adquiridos pela Livraria do Globo: "The World History of Dance", de Kurt Sachs; "Animal Treasure Caribbean Treasure", de Ivan T. Sanderson;; "Ideologia e Utopia", de Karl Mannheim, "The Condition of Man", de Lewis Mumford.

Fonte: "Panorama Literário", *Revista Vamos Ler*, Ano IX, n. 438, 21 dez. 1944, p. 21.
Reprodução do acervo da Hemeroteca Digital, da Fundação Biblioteca Nacional.

O jornal *Correio Paulistano*, em 30 de junho de 1946, também anunciou a publicação dos mesmos três romances e, dessa vez, foram incluídos o nome dos tradutores que ficariam responsáveis pelos textos em português brasileiro. Apesar da divulgação, a tradução de *The Waves* por Ligia Junqueira Smith não foi publicada, e as traduções de *Mrs. Dalloway* e *Orlando* saíram em 1946 e 1948, respectivamente.

Figura 3 – Anúncio das traduções de Virginia Woolf pela Livraria do Globo (1946)

Propondo-se lançar as obras completas de Virginia Woolf, a Livraria do Globo confiou a tradução de "Mrs. Dalloway" a Mario Quintana; "Orlando", um dos mais artísticos romances dessa discipula de Joyce, a Cecília Meireles, e "To the Lighthouse" a Ligia Junqueira Smith.

S. N.

Fonte: "Notícias", *Correio Paulistano*, 30 jun. 1946, p. 18.
Reprodução do acervo da Hemeroteca Digital, da Fundação Biblioteca Nacional.

Em 25 de agosto de 1946, o *Correio da Manhã* dedicou uma nota à recém-lançada tradução de *Mrs. Dalloway*, a primeira no Brasil, comentando diretamente o nome do tradutor:

Surge, agora, pela primeira vez no Brasil, a tradução de um romance de Virginia Woolf, uma das maiores senão a maior figura feminina da moderna literatura inglesa. “Mrs. Dalloway” é o título da obra que Mario Quintana traduziu para a Globo e cujo aparecimento constitui um acontecimento na vida literária. (*Correio da Manhã*, 1946, n.p.).

Já em 29 de junho de 1947, a tradução de Orlando recebeu uma menção com um tom bem mais lisonjeiro no jornal *Correio da Manhã*, discutindo especificamente o papel e os esforços de Cecília Meireles:

Em todos os idiomas, são raras as grandes traduções, as que se incorporam para sempre a uma literatura, enxertando nela o que há de melhor nas letras dos outros povos. Para que elas possam nascer, é preciso que um livro excepcional encontre um tradutor excepcional, e que, além disso, haja entre o autor e o seu intérprete uma semelhança espiritual, uma harmonia misteriosa. Foi o que se deu no caso da versão portuguesa de “Orlando”, o grande romance da inglesa Virginia Woolf, executada para a Globo por Cecília Meireles em vários meses de dedicado e consciencioso trabalho. O público brasileiro terá a sorte de ler numa versão congenial esse livro delicioso, em que a estranha arte de Virginia Woolf secundada pelo estilo da poesia brasileira transporta seus leitores num mundo fantástico de maravilha e sonho. (*Correio da manhã*, 1947, n.p.).

Notamos que, nesse período de introdução da autora no campo literário brasileiro, vemos análises, mesmo que breves (dado o tamanho dos textos publicados nos jornais), sobre os aspectos literários, já colocando Woolf como um “grande nome” da literatura inglesa⁴². As menções aos tradutores são constantes, o que pode ser justificado pela posição intelectual dos escritores-tradutores — Mario Quintana já circulava no meio literário porto-alegrense e trabalhava como tradutor em tempo integral para a Globo, e Cecília Meireles, à época, já era uma poeta publicada e premiada (Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, pelo livro *Viagem*, de 1938).

3.1 AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DA OBRA WOOLFIANA (1943–2023)

A presença da obra de Virginia Woolf, que começa a ser publicada nos anos 1940, como já mostrado, cresce de forma estável nas décadas seguintes, especialmente entre o fim dos anos 1960 e início dos anos 2000, para se expandir vertiginosamente após 2012. Para compreender a presença da autora por meio das traduções brasileiras, realizamos uma compilação de todas as traduções, os respectivos tradutores e as editoras que publicaram Woolf no Brasil, em

⁴² Vale destacar que esse reconhecimento já antecede a tradução do texto de Auerbach para o inglês, publicada apenas em 1953. Originalmente, *Mimesis* (1946) saiu em alemão, e sua ampla disseminação foi beneficiada pelo lançamento nos EUA.

português brasileiro, até dezembro de 2023. Os títulos foram reunidos após busca em lojas virtuais de livrarias e sebos, acervos de bibliotecas, sites das editoras, e com base nas listagens preliminares realizadas tanto por Bottmann (2011) quanto por Oliveira (2018). No período delimitado, contabilizamos 86 traduções de romances, ensaios, contos e diários⁴³. A seguir, definimos o número total de traduções para cada romance da autora, totalizando dez obras e um total de 39 traduções diferentes.

Tabela 1 – Romances de Virginia Woolf traduzidos no Brasil até 2023

Título	Traduções brasileiras
<i>Mrs. Dalloway</i>	10
<i>Orlando: a Biography</i>	8
<i>To the Lighthouse</i>	7
<i>The Waves</i>	3
<i>Jacob's Room</i>	3
<i>Flush: a Biography</i>	3
<i>Between the Acts</i>	2
<i>Night and Day</i>	1
<i>The Years</i>	1
<i>The Voyage Out</i>	1
Total	39

Fonte: elaboração própria.

Segundo os dados coletados, o maior número de traduções concentra-se em *Mrs. Dalloway*, com dez; seguido por *Orlando: a Biography*, com oito; e *To the Lighthouse*, com sete traduções. Os três romances sozinhos totalizam 25 das 39 traduções, isto é, quase 65% do número total referente aos romances, comprovando o interesse excepcional e a importância

⁴³ Como será possível observar no catálogo disponibilizado no Apêndice deste trabalho, estamos considerando aqui títulos diferentes, mas não reedições da mesma tradução, que somam um número bastante superior aos 86 mencionados. No entanto, é preciso mencionar um caso em especial: Leonardo Fróes traduziu, para a editora Cosac Naify, os *Contos completos* (2005) e uma seleção de ensaios, intitulada *O valor do riso e outros ensaios* (2014). Em 2015, a editora Cosac Naify lançou uma seleção dos contos publicados em 2005, intitulada *A marca na parede e outros contos*, em formato, tamanho e coleção diferentes da anterior (a primeira edição, completa, era capa-dura, com 22,6 x 16,2 cm, e parte da coleção Mulheres Modernistas; a segunda, brochura, 16,8 x 12 cm, parte da coleção Cosac Naify Portátil – v. 30). Em 2019, foi publicada uma coletânea de contos, pela editora Peixoto Neto, *Casa mal-assombrada e outras histórias*; e em 2019 uma coletânea de ensaios, pela Companhia das Letras, *Mulheres e ficção*. Não tivemos acesso a todas as edições e, portanto, não pudemos realizar o cotejo completo entre as traduções, mas é possível supor que as edições subsequentes derivem das traduções mais completas publicadas pela Cosac Naify, que vendeu os direitos das traduções às outras editoras, uma vez que compartilham de vários dos mesmos ensaios/contos. Isso foi comprovado por meio de cotejo, pelo menos, na edição da Companhia das Letras. No entanto, dadas as diferentes seleções textuais, estamos considerando cada uma delas de forma independente, totalizando cinco traduções de Leonardo Fróes. Há ainda o lançamento mais recente de *Contos completos* (2023) e *Ensaios seletos* (2024) pela Editora 34. O primeiro é, sim, considerado no catálogo como reedição, visto que republica os contos em sua completude, embora com revisões. O segundo não foi contabilizado por escapar do escopo temporal delimitado para este trabalho.

geral dessas obras. Percebe-se, de início, o alto volume de traduções concomitantes ou muito próximas umas das outras: *Mrs. Dalloway*, por exemplo, tem três traduções simultâneas em 2012, uma em 2016, uma em 2020, outras três em 2021 e mais uma em 2022.

Quadro 1 – Traduções de *Mrs. Dalloway* (1925) no Brasil

	Título traduzido	Tradutor	Editora	Ano
1.	<i>Mrs. Dalloway</i>	Mario Quintana	Globo de Porto Alegre	1946
2.	<i>Mrs Dalloway</i>	Tomaz Tadeu	Autêntica	2012
3.	<i>Mrs. Dalloway</i>	Claudio Marcondes	Cosac Naify	2012
4.	<i>Mrs. Dalloway</i>	Denise Bottmann	L&PM	2012
5.	<i>Mrs. Dalloway</i>	Gabriela Maloucaze	Folha de S. Paulo	2016
6.	<i>Mrs. Dalloway</i>	Thais Paiva e Stephanie Fernandes	Antofágica	2020
7.	<i>Mrs Dalloway</i>	Eliane Fittipaldi e Katia Orberg	Martin Claret	2021
8.	<i>Mrs Dalloway</i>	Adriana Buzzetti	Lafonte	2021
9.	<i>Sra. Dalloway</i>	José Rubens Siqueira	Novo Século	2021
10.	<i>Mrs Dalloway</i>	Veríssimo Anagnostopoulos	Clube de Literatura Clássica	2022

Fonte: elaboração própria.

Por sua vez, o caso de Orlando, o segundo título mais traduzido, apresenta publicações mais distribuídas, com a primeira em 1948, uma segunda tradução na década de 1990 e as seis demais começando a partir de 2013, todas em anos diferentes. A partir desse romance, podemos mencionar a tendência de inserir Woolf em coleções com vieses de gênero (como a Coleção éFe, da editora Autêntica, “dedicada à publicação de autoras feministas das mais variadas perspectivas”⁴⁴, e o Clube F, da editora Bazar do Tempo, “[u]m clube de assinatura mensal que quer ampliar o acesso a múltiplas vozes, corpos e territórios feministas”⁴⁵). Tal posicionamento do mercado editorial em relação à autora e serve de esteio para compreender os tipos de recepção que moldam as percepções sobre a autora no campo literário brasileiro. Também é possível encontrar essas aproximações em alguns paratextos, como na quarta-capa de *Orlando*, na edição publicada em 2018 pela Nova Fronteira, que apresenta o romance como “um marco na literatura, e particularmente na escrita das mulheres e nos estudos de gênero”, mesmo que a

⁴⁴ Disponível em: <https://grupoautentica.com.br/blog/post/conheca-os-destaques-do-grupo-autentica-em-2019/1120>. Acesso em: 18 dez. 2023. Até dezembro de 2023, apenas três títulos compunham a coleção: *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra, patriarcado e militarismo*, de Virginia Woolf, com tradução de Tomaz Tadeu, *Irmã outsider*, de Audre Lorde, com tradução de Stephanie Borges, ambos lançados em 2019, e *O pensamento hétero e outros ensaios*, de Monique Wittig, lançado em 2022, com tradução de Máira Mendes Galvão. O catálogo da coleção pode ser encontrado em: <https://grupoautentica.com.br/autentica/colecoes/99>. Acesso em: 18 dez. 2023

⁴⁵ Disponível em: <https://clubef.bazardotempo.com.br/>. Acesso em: 18 dez. 2023.

obra tenha sido lançada apenas em 1928, bem antes de o conceito e o campo de estudo se estruturarem de forma sólida.

Quadro 2 – Traduções de *Orlando: a Biography* (1928) no Brasil

	Título traduzido	Tradutor	Editora	Ano
1.	<i>Orlando</i>	Cecília Meireles	Globo de Porto Alegre	1948
2.	<i>Orlando</i>	Laura Alves	Ediouro	1994
3.	<i>Orlando</i>	Doris Goettems	Landmark	2013
4.	<i>Orlando</i>	Jorio Dauster	Penguin-Companhia	2014
5.	<i>Orlando: uma biografia</i>	Tomaz Tadeu	Autêntica	2015
6.	<i>Orlando</i>	Eliane Fittipaldi e Katia Orberg	Martin Claret	2019
7.	<i>Orlando</i>	Luci Collin	Darkside	2022
8.	<i>Orlando</i>	José Rubens Siqueira	Novo Século	2023

Fonte: elaboração própria.

To the Lighthouse, similar a *Orlando*, também teve duas traduções no período “tradicional” de direitos autorais, com as versões de Luiza Lobo e Oscar Mendes — apesar de esta última não ter sido reeditada, ao contrário de outras publicações semelhantes, como a da própria Luiza Lobo —, no entanto, teve três traduções coincidentes em 2013 e duas em 2023.

Quadro 3 – Traduções de *To the Lighthouse* (1927) no Brasil

	Título traduzido	Tradutor	Editora	Ano
1.	<i>O farol</i>	Luiza Lobo	Gráfica Record	1968
2.	<i>Passeio ao farol</i>	Oscar Mendes	Labor do Brasil	1976
3.	<i>Ao farol</i>	Tomaz Tadeu	Autêntica	2013
4.	<i>Ao farol</i>	Denise Bottmann	L&PM	2013
5.	<i>Ao farol</i>	Doris Goettems	Landmark	2013
6.	<i>Passeio ao farol</i>	Paulo Henriques Britto	Penguin-Companhia	2023
7.	<i>Ao farol</i>	Rogério Galindo e Luisa Geisler	Novo Século	2023

Fonte: elaboração própria.

Outro destaque é a grande quantidade de traduções de *A Room of One's Own* (1929), o ensaio ficcional de Woolf que discorre sobre mulheres, ficção e escrita, e as dificuldades de se lidar com o apagamento feminino na literatura. A publicação desse texto tem contribuído fortemente para a percepção de Woolf como uma expoente de discussões de gênero e tem moldado sua caracterização entre o público leitor.

Quadro 4 – Traduções de *A Room of One's Own* (1929) no Brasil

	Título traduzido	Tradutor	Editadora	Ano
1.	<i>Um teto todo seu</i>	Vera Ribeiro	Nova Fronteira	1987
2.	<i>Um teto todo seu</i>	Bia Nunes de Souza	Tordesilhas	2014
3.	<i>Um quarto só seu</i>	Denise Bottmann	L&PM	2019
4.	<i>Um teto todo seu</i>	Adriana Buzzetti	Lafonte	2020
5.	<i>Um quarto só seu</i>	Júlia Romeu	Bazar do tempo	2021
6.	<i>Um teto todo seu</i>	Vanessa Barbara	Antofágica	2022
7.	<i>Um quarto só para si</i>	Maria Luiza X. de A. Borges	Tagore	2023

Fonte: elaboração própria.

Já no que se refere a tradutores, até o momento, somam-se 51 nomes, sendo que 27 traduziram romances. Desses 27, a maioria fica entre um ou dois títulos traduzidos, sendo que sete foram responsáveis por dois romances cada, e dezessete traduziram apenas um. Do número total, destacam-se, ainda, cinco duplas que realizaram traduções a quatro mãos: Eliane Fittipaldi e Katia Orberg (*O*, 2019; *MD*, 2021); Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro (*Kew Gardens*, 1997); Thais Paiva e Stephanie Fernandes⁴⁶ (*MD*, 2020); Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Drumond Viana (*On Being Ill*, 2022); e Rogerio Galindo e Luisa Geisler (*TTL*, 2023).

Tomaz Tadeu é, de longe, o tradutor que mais realizou traduções da autora no Brasil: treze obras, sendo sete romances (*MD*, 2012; *TTL*, 2013; *O*, 2015; *F*, 2016; *JR*, 2019; *TW*, 2021; *BTA*, 2022), *O tempo passa* (2013) — uma versão da parte central do romance *To the Lighthouse* publicado de forma independente —, duas coleções de contos (*O sol e o peixe – prosa poética*, 2015; *A arte da brevidade*, 2017), o ensaio longo *Três guinéus* (2019) e duas coletâneas (*As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra*, 2019; *Uma prosa apaixonada*, 2023). Em relação aos romances, a segunda pessoa com mais traduções é Lya Luft, com quatro (*JR*, 1980; *TW*, 1981; *BTA*, 1981; *VO*, 1993); seguida por Denise Bottmann, que embora tenha traduzido apenas dois romances (*MD*, 2012; *TTL*, 2013), totaliza cinco títulos, incluindo duas coletâneas de ensaios (*Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, 2012; *A arte do romance*, 2014) e *Um quarto só seu* (2019).

⁴⁶ Stephanie Fernandes também traduziu, nesse caso sozinha, o livro *Gênio e Nanquim: ensaios literários*, uma coletânea de textos ensaísticos da autora publicados no *Times Literary Supplement*. O livro, editada pelo clube de assinatura TAG em parceria com a editora Harper Collins, ficou disponível apenas como brinde de renovação da assinatura na categoria Curadoria, definida da seguinte forma: “livros [escolhidos por] grandes escritores, são sempre obras muito bem-conceituadas pela crítica e de excepcional qualidade”. Disponível em: <https://site.taglivros.com/curadoria/>. Acesso em março de 2022.

Das 51 pessoas que já traduziram algum texto de Woolf publicado em livro no Brasil, extraímos aqueles que contabilizam pelo menos duas traduções gerais, resultando na Tabela 2 a seguir, que lista quinze nomes. Desses, apenas cinco não traduziram nenhum romance até dezembro de 2023: Ana Carolina Mesquita, Leonardo Fróes, Adriana Buzzetti, Emanuela Siqueira e José Antonio Arantes.

Tabela 2 – Principais tradutores brasileiros de Virginia Woolf

Tradutor/a/es	Traduções totais	Romances traduzidos
Tomaz Tadeu	13	7
Ana Carolina Mesquita	10	0
Denise Bottmann	5	2
Leonardo Fróes	5	0
Lya Luft	4	4
Adriana Buzzetti	2	0
Doris Goettems	2	2
Eliane Fittipaldi	2	2
Katia Orberg	2	2
Emanuela Siqueira	2	0
Jorio Dauster	2	2
José Antonio Arantes	2	0
José Rubens Siqueira	2	2
Raul de Sá Barbosa	2	2
Stephanie Fernandes	2	1

Fonte: elaboração própria.

Também é preciso destacar o trabalho de tradutores que lidaram com textos de não ficção ou mesmo os contos. Ana Carolina Mesquita, responsável por dez títulos, traduziu *Um esboço do passado* (2020); os três primeiros volumes dos diários (*D1*, 2021; *D2*, 2022; *D3*, 2023); três ensaios publicados individualmente em 2021: *A morte da mariposa*; *Pensamentos de paz durante um ataque*; e *Sobre estar doente* (este último em cotradução com Maria Rita Drumond Viana); e dois contos: *Mrs. Dalloway em Bond Street* (2022) e *O vestido novo* (2023)⁴⁷. Leonardo Fróes, responsável por cinco títulos, traduziu para a editora Cosac Naify os *Contos completos* (2005) e *O valor do riso e outros ensaios* (2014). Dez anos após a publicação dos contos, a editora lançou uma coletânea na coleção Cosac Naify Portátil (v. 30), intitulada

⁴⁷ Apesar de ficarem de fora da consolidação de dados sobre as traduções, tendo em vista o escopo temporal deste trabalho, vale deixar registrado que, até junho de 2024, além dos títulos mencionados, a editora Nós publicou os contos *A apresentação* (fev. 2024) e *Juntos e separados* (fev. 2024), e *O diário de Asheham* (jun. 2024), todos com tradução de Ana Carolina Mesquita.

*A marca na parede e outros contos*⁴⁸ (2015). Em 2019, houve a publicação de *Casa mal-assombrada e outras histórias* (2019) na editora Peixoto Neto, e *Mulheres e ficção* (2019)⁴⁹, na Companhia das Letras — ambos, possivelmente, coletâneas de textos anteriormente traduzidos para a Cosac Naify. Em 2023, uma edição revisada dos contos saiu pela Editora 34, com introdução de Fróes.

Sobre os outros tradutores, Adriana Buzzetti traduziu *Um teto todo seu* (2020) e *Mrs Dalloway* (2021). Doris Goettems traduziu *Ao farol* e *Orlando*, ambos publicados em 2013. Emanuela Siqueira traduziu *A leitora incomum* (2017), uma coletânea de ensaios, e o ensaio *O cinema* (2019), publicado em formato de zine pela editora Micronotas. Jorio Dauster ficou responsável por *Orlando* (2014) e *Flush* (2020), ambos publicados pela Penguin-Companhia das Letras. José Antonio Arantes traduziu *Uma casa assombrada* (1984) e *Os diários de Virginia Woolf* (1989). José Rubens Siqueira traduziu *Orlando* (2023) e *Sra. Dalloway* (2021) para a editora Novo Século; e Raul de Sá Barbosa traduziu *Noite e Dia* (1979) e *Os anos* (1982).

Por último, vale ressaltar o papel das editoras que criaram projetos de publicação, seja dos romances completos, seja de parte substancial da obra de Woolf. A Nova Fronteira, por exemplo, incluiu novas traduções, mas também reedições das traduções de Quintana (*MD*, 1946), Meireles (*O*, 1948) e Alves (*O*, 1994), publicando quase todos romances da autora, faltando apenas *Flush*.

Quadro 5 – Traduções de Virginia Woolf pela editora Nova Fronteira

	Título traduzido	Tradutor/a	Ano	Primeira editora
1.	<i>Orlando</i>	Cecília Meireles	1978	Globo, 1946
2.	<i>Noite & dia</i>	Raul de Sá Barbosa	1979	Nova Fronteira
3.	<i>Mrs. Dalloway</i>	Mario Quintana	1980	Globo, 1948
4.	<i>O quarto de Jacob</i>	Lya Luft	1980	Nova Fronteira
5.	<i>As ondas</i>	Lya Luft	1981	Nova Fronteira
6.	<i>Entre os atos</i>	Lya Luft	1981	Nova Fronteira

⁴⁸ *A marca na parede e outros contos* (2015) é composto pelos seguintes contos: A marca na parede, Kew Gardens, Noite de festa, Objetos sólidos, Um romance não escrito, Casa assombrada, Uma sociedade, Segunda ou terça, O quarteto de cordas. Azul e verde, Uma escola de mulheres vista de fora, No pomar, O vestido novo, A apresentação, Juntos e à parte, O homem que amava sua espécie, Momentos de ser: “pinos de telhas não têm pontas”, A dama no espelho: reflexo e reflexão, Lappin e Lapinova, O holofote, O legado. No anexo do livro, há, ainda, o ensaio Ficção moderna.

⁴⁹ *Mulheres e ficção* (2019) é composto pelos seguintes ensaios: Mulheres e ficção; Ficção moderna; O leitor comum; Jane Austen; Jane Eyre e o Morro dos Ventos Uivantes; Como se deve ler um livro; Geraldine e Jane; Eu sou Christina Rossett; Pensamentos de paz durante um ataque aéreo. Todos eles constam na edição de *O valor do riso e outros ensaios* (2014), da Cosac Naify. É importante ressaltar que, nos últimos anos, a editora Companhia das Letras tem adquirido o direito de traduções antes publicadas pela Cosac Naify — isso aconteceu, por exemplo, com a tradução de *Mrs Dalloway* por Claudio Marcondes (Cosac Naify, 2012/Companhia das Letras, 2017).

7.	<i>Os anos</i>	Raul de Sá Barbosa	1982	Nova Fronteira
8.	<i>Passeio ao farol</i>	Luiza Lobo	1982	Gráfica Record, 1968
9.	<i>Uma casa assombrada – contos</i>	José Antonio Arantes	1984	Nova Fronteira
10.	<i>Momentos de vida</i>	Paulo Maria Rosas	1985	Nova Fronteira
11.	<i>Um teto todo seu</i>	Vera Ribeiro	1987	Nova Fronteira
12.	<i>A casa de Carlyle e outros esboços</i>	Carlos Tadeu Galvão	2003	Nova Fronteira
13.	<i>Orlando</i>	Laura Alves	2011	Ediouro, 1994
14.	<i>Profissões para mulheres e outros ensaios</i>	Wagner Schadeck	2021	Nova Fronteira

Fonte: elaboração própria.

Mais recentemente, temos as traduções da editora Autêntica, todas feitas por Tomaz Tadeu. Apesar de não publicar, até o momento, romances inaugurais como *The Voyage Out* e *Night and Day* ou mesmo, *The Years*, seu último romance publicado em vida, a editora aposta em títulos menos explorados da autora no Brasil, como *Três guinéus* e *O tempo passa*, uma versão do capítulo central de *TTL* que Woolf reformulou e enviou a França para ser traduzida e publicada em uma revista literária.

Quadro 6 – Traduções de Virginia Woolf pela editora Autêntica

	Título traduzido	Tradutor	Ano	Coleção
1.	<i>Mrs Dalloway</i>	Tomaz Tadeu	2012	Mimo
2.	<i>Ao farol</i>	Tomaz Tadeu	2013	Mimo
3.	<i>O tempo passa</i>	Tomaz Tadeu	2013	Mimo
4.	<i>O sol e o peixe – prosa poética</i>	Tomaz Tadeu	2015	Mimo
5.	<i>Orlando</i>	Tomaz Tadeu	2015	Mimo
6.	<i>Flush</i>	Tomaz Tadeu	2016	Mimo
7.	<i>A arte da brevidade – contos</i>	Tomaz Tadeu	2017	Mimo
8.	<i>As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra</i>	Tomaz Tadeu	2019	éFe
9.	<i>O quarto de Jacob</i>	Tomaz Tadeu	2019	Mimo
10.	<i>Três guinéus</i>	Tomaz Tadeu	2019	Mimo
11.	<i>As ondas</i>	Tomaz Tadeu	2021	Mimo
12.	<i>Entre os atos</i>	Tomaz Tadeu	2022	Mimo
13.	<i>Uma prosa apaixonada</i>	Tomaz Tadeu	2023	Mimo

Fonte: elaboração própria.

Fica evidente que os textos com mais destaque no Brasil são *Mrs. Dalloway*, *Orlando*, *To the Lighthouse* e *A Room of One's Own*, e os tradutores mais expressivos são Tomaz Tadeu

e Ana Carolina Mesquita, com treze e dez traduções, respectivamente. O número exponencial de traduções não demonstra indícios de redução ou contenção, mesmo após doze anos da entrada da obra em domínio público. Em 2024, várias novas traduções e retraduições seguem sendo publicadas, repaginadas e incluídas no rol de títulos lançados no mercado editorial brasileiro. É justamente pela incessante expansão desse número que delimitamos o escopo desta tese — basta observar o lançamento, em maio de 2024, da tradução de *TTL*, feita por Albano, cuja inclusão na análise a ser realizada nos próximos capítulos tornou-se inviável.

3.2 RECEPÇÃO E RENOVAÇÃO: UM NOVO OLHAR SOBRE A AUTORA

Um dos principais modos de interpretar a recepção de quem escreve um livro é por meio dos textos que os acompanham, como prefácios, posfácios, introduções e orelhas. No caso de Woolf, a autora é frequentemente apresentada de forma elogiosa: é definida como tendo uma “constante preocupação de registrar as minúcias psicológicas da experiência, de traduzir em palavras um incomunicável segredo e mostrar a variável consciência refletindo os aspectos mutáveis do universo” que “torna a sua obra de difícil leitura, à primeira abordagem” (*MD*, 1946, texto da orelha); ou ainda colocando-a lado a lado aos clássicos como *Odisseia*, *Divina Comédia* e *Dom Quixote* (*TTL*, Folha de S. Paulo, 2003, texto da quarta-capa). Além disso, as inúmeras comparações a autores modernistas homens do mesmo período estão sempre presentes.

Também é preciso destacar que são raras as menções ao aspecto tradutório de sua obra. Embora muito se discuta a importância de Virginia Woolf e suas contribuições para o desenvolvimento de uma literatura de caráter inovador no início do século XX, o ponto de vista tradutório frente às complexidades do texto woolfiano é bastante raro. Abranches (2002) traz um argumento similar para traduções portuguesas e que também são válidas no contexto brasileiro:

Os poucos prefácios às traduções mais recentes (muito raramente escritos pelos próprios tradutores) tendem a se concentrar na biografia de Woolf, frequentemente utilizada como uma chave para sua obra e quase nunca comentam os problemas encontrados, muito menos a metodologia utilizada na tradução.⁵⁰ (Abranches, 2002, p. 318).

A autora chega a mencionar um prefácio escrito por Cecília Meireles para a tradução de *Orlando* (1948), em que a poeta e tradutora convida os leitores a seguirem “a mesma rota que ela percorreu ao ler/traduzir Woolf, evidenciando que as dificuldades da jornada se devem à

⁵⁰ No original, “The few prefaces to more recent translations (very rarely written by the translators themselves) tend to concentrate on Woolf’s biography, often used as the key to her work and scarcely make any comment on the problems encountered, even less on the methodology used by the translator.”

complexidade da poética e à originalidade de visão, sugerindo, portando, que os viajantes não teriam mais facilidade ao ler Woolf em português”⁵¹ (Abranches, 2002, p. 317). As observações de Abranches, publicadas há mais de 20 anos, se mantêm em efeito para as traduções atuais. Apesar do crescimento na inclusão de paratextos, são poucas as ocasiões em que a voz do/a tradutor/a se desenreda nas edições em forma de prefácios, posfácios ou notas. Nem sempre o método tradutório é abordado, e mesmo no caso de Tomaz Tadeu, o mais prolífico tanto em número de traduções quanto em número de paratextos publicados, não aborda extensivamente as estratégias tradutórias e acaba discutindo mais suas experiências de leitura, sua relação com o texto ou tecendo comentários mais gerais sobre a crítica da obra.

No entanto, vemos que algumas editoras têm se movimentado contra esse paradigma. A Nós, por exemplo, que criou uma coleção exclusiva para a autora e já publicou ensaios, contos e parte dos diários de Woolf, tem incluído paratextos escritos pela tradutora Ana Carolina Mesquita que discutem, inclusive, aspectos teóricos. A pesquisadora, em texto introdutório ao *Diário I (1915–1918)* (2021), cita o texto “Da tradução como criação e como crítica”, de Haroldo de Campos (1962) e o teórico da tradução Henri Meschonnic no intuito de comentar suas decisões de “reproduzir a velocidade, o ritmo, a beleza sonora, a estranheza, a dificuldade e o impacto dos diários de Woolf” (*DI*, 2021) por meio de “escolhas estrangeirizantes” e “pontuação estranha”.

Ainda sobre o assunto, um espaço maior é dado a tradutores cujo tempo e atuação parecem ter sido dedicados de forma mais intensa à autora inglesa. Tomaz Tadeu tem conduzido um projeto que dura mais de uma década na editora Autêntica. Já Ana Carolina Mesquita é doutora em Estudos Literários pela Universidade de São Paulo, com uma tese sobre a obra de Woolf e a tradução de uma parte dos diários escritos durante as décadas de 1920 e 1930.

Poderíamos incluir ainda Denise Bottmann. Tradutora há 40 anos e com mais de 200 títulos publicados, incluindo cinco de Virginia Woolf, entre eles *MD* (2012) e *TTL* (2013), recebeu o prêmio Paulo Rónai de tradução em 2013 e 3º lugar no Jabuti de 2014, categoria Tradução, por suas traduções de Woolf, respectivamente, e discute amplamente suas traduções da autora inglesa. Bottmann teceu comentários sobre as dificuldades da tradução e articulou parcialmente suas escolhas tradutórias nos blogues *traduzindo mrs. dalloway*⁵² e *ao farol*⁵³. No

⁵¹ No original, “[...] invites her readers to take her as a guide and follows the same route she travelled in reading/translating Woolf, highlighting that the hardships of the journey lie in the complexity of the poetics and the originality of the vision, thus implying that travellers would not have an easier time by reading Woolf in Portuguese.”

⁵² Disponível em: <http://traduzindomrsdalloway.blogspot.com>. Acesso em: 18 dez. 2023.

⁵³ Disponível em: <https://aofaroldewoolf.blogspot.com/>. Acesso em 18 dez. 2023.

entanto, as publicações foram feitas apenas em um *website* pessoal da tradutora e não constam na edição da L&PM. Outras discussões também podem ser facilmente encontradas em seu perfil pessoal na rede social *Facebook*⁵⁴.

As discussões de Bottmann são extensas. Por vezes, incluem apontamentos de aspectos específicos do texto ou reflexões tradutórias que poderiam atrair apenas um público já interessado em questões de tradução e não leitores mais amplos. Mais do que a disposição, conhecimento ou empenho por parte da tradutora ao desenvolver questões voltadas para a tradução ou mesmo possibilidades de diferentes interpretações do texto, é preciso considerar que o interesse por parte das editoras em publicar esse tipo de conteúdo junto ao livro simplesmente não exista. Aos pesquisadores e leitores diligentes, resta buscar por essas reflexões em epítextos, ou seja, materiais “externos” ao livro, como entrevistas, cursos, depoimentos e textos pessoais, como blogues e redes sociais.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/dbottmann>. Acesso em: 18 dez. 2023.

4 OS CAMINHOS QUE LEVAM AO FAROL: AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *TO THE LIGHTHOUSE*

Este capítulo observará como o contexto de publicação, os agentes envolvidos e a inserção (ou ausência) de paratextos podem contribuir para a recepção nacional da obra de Woolf com base nos conceitos expostos e elaborados até o momento. Para isso, as sete traduções de *To the Lighthouse* serão analisadas no intuito de delinear as diferentes propostas em cada uma das edições, observando textos de acompanhamento, formato, coleção e se o nome de quem traduziu recebe algum destaque, além de verificar se os/as tradutores explicitam suas estratégias de tradução por meio de textos como introduções, prefácios e posfácios ou mesmo entrevistas. Esperamos definir um certo tipo de horizonte da tradução (Berman, 1995) e delimitar aspectos que possam ser observados mais à frente no que se refere à analítica de tradução. Por conseguinte, tendo em mente as sete traduções em português brasileiro definidas para o *corpus* e o levantamento de paratextos, como exposto no quadro a seguir, podemos desenvolver algumas perguntas e subsequentes hipóteses em relação às normas e ao *habitus* de tradução, bem como sobre a publicação do romance inglês, entre 1968 e 2023.

Tomando como base os Estudos Descritivos de Toury (1995), o circuito de comunicações de Darnton (2010 [1982]) e os paratextos de Genette (2009 [1987]) e Torres (2011), podemos questionar como as traduções são apresentadas. Há alguma indicação do texto-base utilizado, ou seja, a versão inglesa ou a estadunidense? Os/as tradutores são nomeados? Como a obra de Virginia Woolf é apresentada ao público? As editoras incluem comentários que indiquem algum tipo de consagração do romance ou da autora? De que forma as traduções mais recentes (pós-entrada no domínio público, isto é, após 2012) se diferenciam daquelas traduzidas anteriormente em termos paratextuais? Em seguida, delimitamos algumas hipóteses que nortearão este estudo: 1. Considerando a importância comercial da primeira tradução, de Luiza Lobo e a lacuna deixada pela tradução de Oscar Mendes (não reeditada após o lançamento em 1976), as traduções a partir de 2013 prezam pela adição de paratextos e por edições mais completas e atrativas ao leitor; 2. A norma para textos definidos como canônicos, como *TTL*, é a de que os/as tradutores/as são menos invisibilizados, e as traduções já são apresentadas enquanto um texto estrangeiro, ou seja, espera-se que os/as tradutores/as tenham mais espaço nas edições, com indicações explícitas do texto em língua estrangeira e possíveis discursos de acompanhamentos de autoria do/a tradutor/a; e 3. Dada a sua importância já definida, há uma maior presença de paratextos críticos que legitimem a posição da Woolf e de *TTL* dentro do campo literário, isto é, introduções ou comentários na quarta-capa ou orelha de professores, pesquisadores ou estudiosos/as da obra woolfiana.

Quadro 7 – Traduções e paratextos de TTL no Brasil

Título traduzido	Tradutor/a	Editora	Ano	Coleção	Paratextos
<i>O farol</i>	Luiza Lobo	Gráfica Record	1968 ⁵⁵	n/a	Orelha de Nataniel Dantas. Breve apresentação da autora e da obra na quarta-capa (sem indicação de autoria).
<i>Passeio ao farol</i>	Oscar Mendes	Labor do Brasil	1976	Bolso Labor	Breve apresentação da autora e da obra na quarta-capa (sem indicação de autoria). Notas do tradutor (rodapé).
<i>Ao farol</i>	Tomaz Tadeu	Autêntica	2013	Mimo	Comentário de Hermione Lee e Michel Serres na quarta-capa. Orelha com apresentação da obra de autoria do tradutor. Posfácio de Hermione Lee (publicado originalmente como introdução à edição de <i>TTL</i> publicada por Penguin Books, 1992). Introdução às notas e notas do tradutor (notas de fim). Referências bibliográficas.
<i>Ao farol</i>	Denise Bottmann	L&PM	2013	Pocket	Comentário de Edmund Wilson. Apresentação da obra na quarta-capa (sem indicação de autoria).
<i>Ao farol</i>	Doris Goettens	Landmark	2013	Edição de Luxo	Edição bilíngue. Apresentação da obra na quarta-capa. Notas da tradutora (rodapé).
<i>Passeio ao farol</i>	Paulo Henriques Britto	Penguin-Companhia	2023	Clássicos	Introdução de Genilda Azerêdo. Notas do tradutor (rodapé).
<i>Ao farol</i>	Rogério Galindo e Luisa Geisler	Novo Século	2023	Box “Atos de Virginia Woolf”	Encarte de acompanhamento com textos de Maria Aparecida Oliveira.

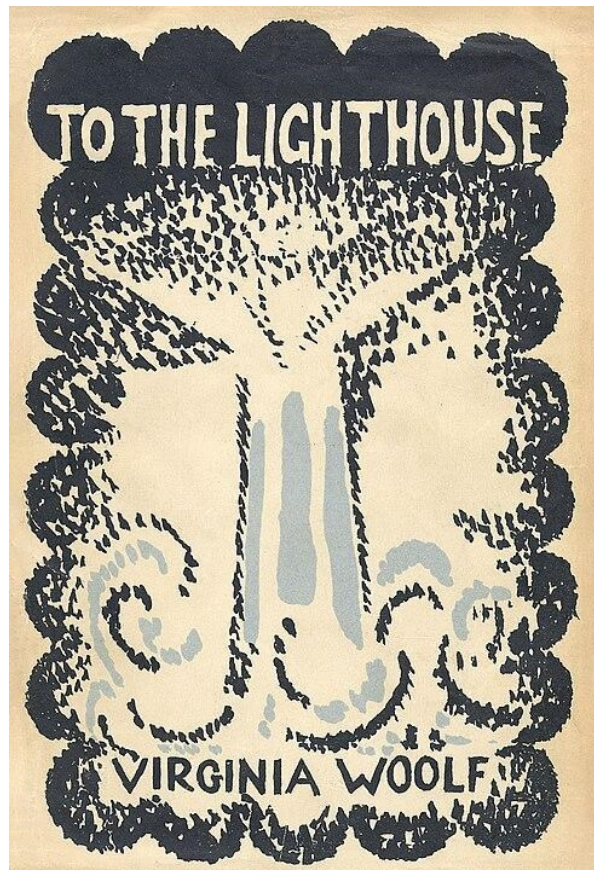
Fonte: elaboração própria.

⁵⁵ Para ver mais aspectos dos diferentes elementos paratextuais nas outras cinco reedições dessa tradução (1976–2003), conferir o item 4.1 a seguir. Por questões de direcionamento e limitações do escopo, ao cotejar a tradução de Luiza Lobo, utilizaremos somente o texto da edição lançada pela Gráfica Record, em 1968, por ser a primeira.

Iniciando a análise, todas as traduções são assumidas e trazem o nome do/a tradutor/a na folha de rosto, abaixo do título e do nome da autora. As edições também incluem a referência do título original, *To the Lighthouse*, sendo que a Gráfica Record é a única a especificar “Título do original em inglês” (grifo nosso), apesar de, nas outras edições, essa informação aparecer em outros locais, como a ficha catalográfica, dada a sua obrigatoriedade. É importante ressaltar, ainda, que a edição lançada pela Landmark é bilíngue, com o texto em português completo seguido pelo em inglês, e imposta como uma “edição de luxo”.

Outra observação relevante é que há uma preocupação em situar tanto a obra quanto a autora em um contexto canônico. As apresentações continuamente mencionam a importância e complexidade da obra, em uma tentativa de já conceber uma recepção da obra enquanto clássico da literatura. Um dos mecanismos empregados para validar essa recepção é a utilização de nomes que legitimem o romance de Woolf, como críticos, pesquisadores e escritores.

Figura 4 – Capa de *To the Lighthouse* (1927)



Fonte: Capa de Vanessa Bell para a Hogarth Press, 1927.
Reprodução de Wikimedia⁵⁶.

⁵⁶ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/8c/ToTheLighthouse.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2023.

4.1 LUIZA LOBO

Luiza Leite Bruno Lobo⁵⁷ (1948–) é professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Além de pesquisadora, é escritora de dois romances, *Terras proibidas* (2011) e *Fábrica de mentiras* (2022), ensaios e diversos contos. É graduada em Didática Inglesa (1968) pela Faculdade Santa Úrsula e em Filosofia (1970) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Letras (1976) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutora em Literatura Comparada (1978) pela University of South Carolina. Suas traduções incluem autores como Jane Austen, Charles Dickens, Ursula K. Le Guin, Katherine Mansfield, Ian McEwan, Edgar Allan Poe, entre outros. Em 1976, recebeu o Prêmio de Tradução Agenor Soares de Moura pelo livro *O deus escorpiano* (1974), de William Golding. Como autora, recebeu o Prêmio Literário Nacional de Narrativa do Pen Clube do Brasil, em 2011, pelo seu primeiro romance e, em 2017, o Prêmio Umberto Peregrino pelo conjunto da obra, da União Brasileira de Escritores (RJ). Foi também membro-fundadora da Associação Brasileira de Tradutores (Abrates).

Sua tradução de *TTL* foi a primeira a ser publicada no Brasil. Em entrevista concedida a Danielle Fonseca (2004), Lobo comenta que traduziu o romance “por devoção” aos 19 anos e acrescenta que o projeto partiu de uma proposta sua diretamente ao dono da Gráfica Record, editora responsável pela publicação. A escritora e tradutora ainda elabora algumas ideias sobre a tradução da obra de Woolf nessa entrevista. Segundo ela:

O desafio desta tradução é respeitar as inovações estilísticas de Woolf, que acompanham o fluxo da consciência, com um ritmo e uma respiração típicos de seu estilo. Só não estou de acordo com a recriação total ou transliteração livre, pois creio que se deve respeitar o contexto e a cultura do autor que se escolheu traduzir, uma vez que ele é o autor, fundamentalmente. (Fonseca, 2004).

Nota-se uma certa postura estrangeirizante por parte de Lobo ao ressaltar a necessidade de respeito ao contexto e ao autor do texto-fonte, uma posição que, a princípio, se opõe à ideia apresentada anteriormente por Oliveira ao discutir as traduções de Woolf no Brasil, isto é, de que as primeiras traduções contêm tendências de normalização da linguagem poética (Oliveira, 2018, p. 213).

⁵⁷ Informações extraídas do Lattes da pesquisadora e de seu site pessoal. Disponíveis em: <http://lattes.cnpq.br/7787315052900514> e <https://litcult.net/luizalobo/traducoes/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

O livro saiu em 1968 pela editora Gráfica Record, no entanto, é possível contabilizar outras seis reedições em diferentes casas editoriais, inclusive com novos paratextos escritos pela própria tradutora e revisões de texto e atualização das normas ortográficas, como admitido pela editora na entrevista, que diz ter revisado o texto muitas vezes.

Quadro 8 – Reedições da tradução de *TTL* por Luiza Lobo

Título	Ano	Editora	Coleção	Paratextos e observações
<i>O farol</i>	1968	Gráfica Record	n/a	Orelha de Nataniel Dantas. Breve apresentação da autora e da obra na quarta-capa (sem indicação de autoria).
<i>Passeio ao farol</i>	1982	Nova Fronteira	Coleção grandes romances	Prefácio de Luiza Lobo na contracapa.
<i>Passeio ao farol</i>	1987	Rio Gráfica	Grandes sucessos da literatura internacional	
<i>Ao farol</i>	1993	Ediouro/ Tecnoprint	Clássicos modernos, v.30	Introdução de Luiza Lobo.
<i>Passeio ao farol</i>	1990	Círculo do Livro	Grandes escritoras	
<i>Rumo ao farol</i>	2003	O Globo	Biblioteca O Globo. v. 17	Venda exclusiva na compra do Jornal O Globo
<i>Rumo ao farol</i>	2003	Folha de São Paulo ⁵⁸	Biblioteca Folha, v.9	Apresentação na quarta-capa de Luís Augusto Fischer (Colunista da Folha), orelha com texto sobre a autora por Maurício Santana Dias.

Fonte: elaboração própria.

Sobre os autores dos paratextos encontrados nessas edições, vemos que são críticos literários e/ou professores universitários, por vezes ligados a jornais de grande circulação. Nataniel Dantas, escritor e crítico literário, publicava em diversos jornais na década de 1960, entre eles o Estado de São Paulo. Já Luís Augusto Fischer⁵⁹ é escritor e professor titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul desde 1986; tem formação em letras, com mestrado

⁵⁸ As capas das edições da Biblioteca Folha e da Biblioteca O Globo são iguais, mudando apenas as cores: a primeira, como mostrado na Figura 10 a seguir, é amarela, já a segunda, rosa. As alterações mais significativas são os paratextos na quarta capa – presentes apenas na edição da Folha, como indicado no Quadro 8.

⁵⁹ Informações retiradas do Lattes de Fischer. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2655093707436140>. Acesso em: 15 set. 2024.

(1988) e doutorado (1998) pela mesma instituição. Já Maurício Santana Dias⁶⁰ é tradutor, sobretudo do italiano, e livre-docente na Universidade de São Paulo. À época da publicação da orelha, Dias era recém-doutor em Letras (2002) pela USP e publicava diversos textos sobre crítica literária na Folha de S. Paulo. Foi responsável pelas orelhas de inúmeros títulos publicados na PubliFolha, a editora ligada ao jornal, incluindo obras de Marguerite Duras, F. Scott Fitzgerald, Franz Kafka, Thomas Mann, Gabriel García Márquez, George Orwell e Graciliano Ramos.

Também é importante ressaltar as diferentes coleções que publicaram a tradução realizada por Lobo: Coleção grandes romances, Grandes sucessos da literatura internacional, Clássicos modernos e Grandes escritoras. Essa colocação já indica o posicionamento da autora enquanto uma figura importante na “literatura ocidental”. As últimas duas coleções, Biblioteca O Globo e Biblioteca Folha, apesar de não terem tal definição no nome, eram conhecidas por publicar apenas “clássicos”. Assim, o posicionamento canônico da autora e do romance já desde a(s) capa(s) nessas edições é inquestionável.

Figura 5 – Capa de *O farol* (1968), Gráfica Record

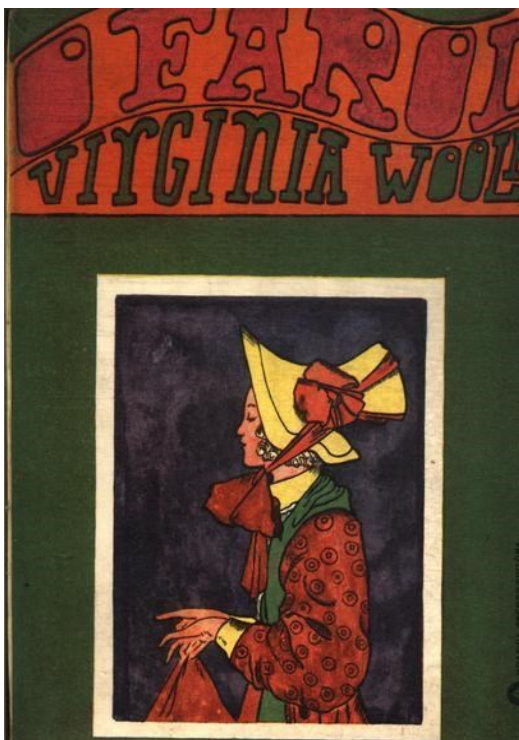
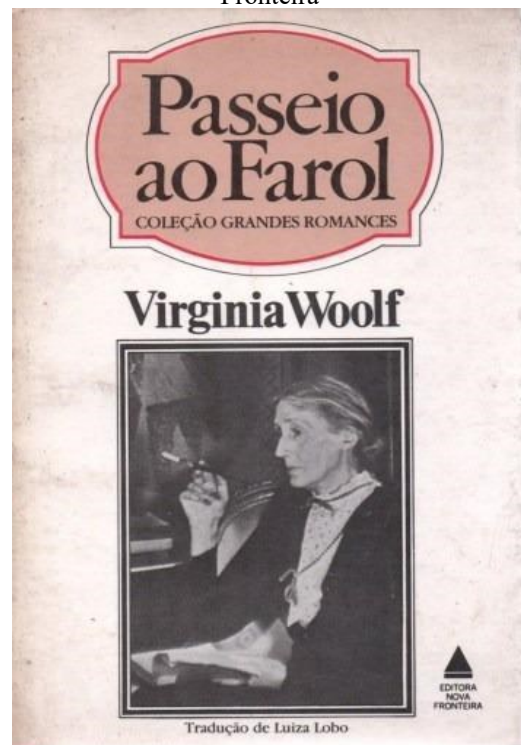


Figura 6 – Capa de *Passeio ao farol* (1982), Nova Fronteira



⁶⁰ Informações retiradas do Lattes de Dias. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9706850974386002>. Acesso em: 15 set. 2024.

Figura 7 – Capa de *Passeio ao farol* (1987), Rio Gráfica

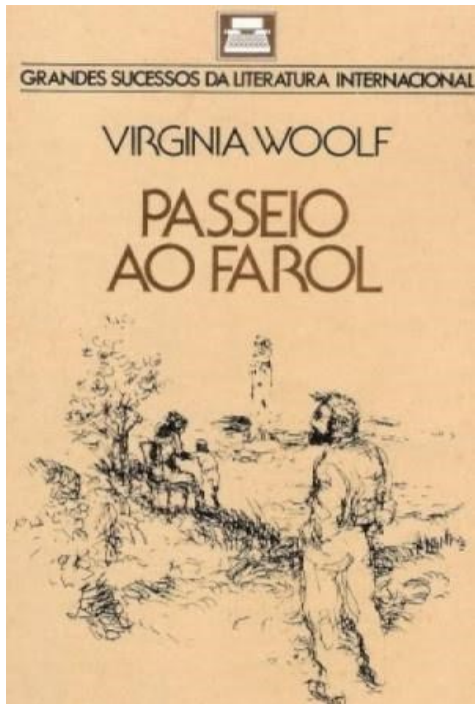
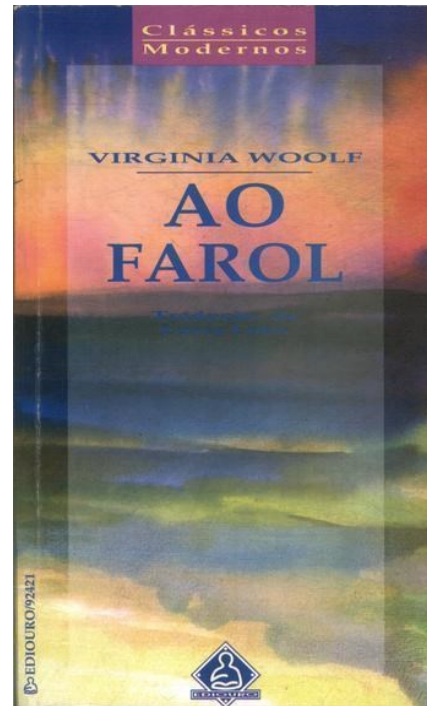


Figura 8 – Capa de *Ao farol* (1993), Ediouro/Tecnoprint



Fonte: Sebo Traça.

Figura 9 – Capa de *Passeio ao farol* (1990), Círculo do Livro

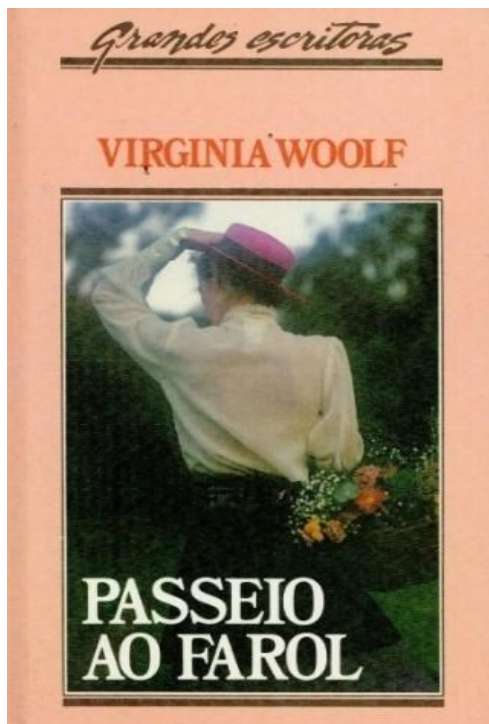
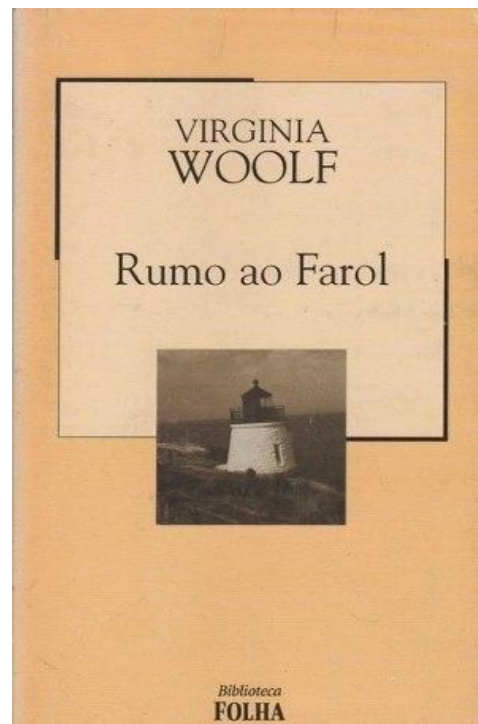


Figura 10 – Capa de *Rumo ao farol* (2003), Biblioteca Folha



Fonte: Sebo Traça.

A capa da primeira edição é verde com o título *O farol* e Virginia Woolf escritos no topo. Centralizado na parte inferior, vê-se uma ilustração de uma mulher de perfil, usando um vestido laranja, com detalhes circulares, uma gola e punhos amarelos, da mesma cor do chapéu. As cores da ilustração se aproximam daqueles presentes no título. As roupas da imagem remetem a, pelo menos, início do século XX e não se parecem com algo que seria usado no Brasil. Dessa forma, há uma marcação de que o romance, possivelmente, não é nacional ou que, pelo menos, não contém um fundo brasileiro. Ao lado direito, em letras pretas, há o nome da editora: “Gráfica Record Editora”. A lombada, branca, contém o título, o nome da autora e a marca da editora. A quarta-capa tem uma fotografia de Virginia Woolf e o seguinte texto:

VIRGINIA WOOLF é reputada como uma das grandes romancistas do século XX, ao lado de T. S. Eliot e Joyce.
Poderia ser considerada a seguidora mais próxima de Proust. “O FAROL” é um retrato da vida psicológica dos personagens e um rompimento com a noção tradicional do tempo.

A autora é, portanto, colocada ao lado de nomes masculinos representativos da literatura modernista e/ou responsáveis por diversas muitas inovações literárias, como os romancistas Joyce e Proust, além do poeta T. S. Eliot, apesar de colocado acima como “romancista”. Ao colocar Woolf ao lado de Proust e Joyce, há, em algum nível, a alto reconhecimento de sua obra — seus textos têm mais valor se atrelados ao de suas “influências”.

As duas orelhas dessa edição, com texto de Nataniel Dantas, dão continuidade à contextualização da autora no meio literário do início do século XX e apresentam as principais obras da autora, como *Between the Acts*, *Mrs. Dalloway* e *Orlando*. O crítico menciona em seu texto o seguinte:

Quando se fala de literatura modernista inglesa ou não, costuma-se apontar duas vertentes renovadoras do romance, situadas em Proust e Joyce. Esquecem-se, entretanto, de dois grandes nomes das letras inglesas e que também têm profunda ação renovadora, como é o caso de Lytton Strachey e Virginia Woolf, nem sempre citados. O primeiro mudaria todo o conceito e estrutura da biografia e a segunda, cumulando-se notáveis qualidades de ensaísta e romancista, daria à ficção uma fisionomia diametralmente oposta ao gênero, até então conservadora e imutável. [...] o leitor, sem dúvida, vai notar uma sensibilidade poética conjugada a uma inteligência lúcida, voltada para a criatura humana e para tudo aquilo que a cerca, formando um cosmo denso e compacto, no plano anímico e intelectual. O leitor brasileiro está de parabéns, de posse de uma das mais lúcidas sensibilidades da literatura moderna, que é também uma fina inteligência de ensaísta, conforme seus livros póstumos saídos na Inglaterra e a melhor crítica mundial. (Dantas *in* Woolf, 1968, n.p.).

Já a parte interna do livro é composta por uma folha de guarda, uma página de anterosto apenas com o título, *O farol*; a página de rosto, com Virginia Woolf no topo, “O farol” novamente no centro, seguido por “Tradução de Luíza Lobo”. No rodapé, a logomarca e o nome

da editora, Gráfica Record Editora. No verso, indicações técnicas e editoriais no topo: “Copyright by Virginia Woolf” e a informação “Título do original em inglês To the Lighthouse”. No centro, “Capa de Roberto Cavalcanti” e informações relacionadas à editora no espaço inferior. Na página seguinte, há um “Índice” com as três partes do romance (A Janela, O Tempo Passa e O Farol). Por último, inicia-se o texto do romance. As três partes são apresentadas apenas com os respectivos títulos, e cada subseção é numerada com algarismos indo-arábicos.

Não há notas de tradução nem de edição. Contudo, há oito notas com a tradução de trechos de obras em inglês ou que contenham alguma relevância no idioma de partida. Contudo, não há indicação ou referência bibliográfica dos trechos.

De repente um grito agudo, como o de um sonâmbulo meio acordado, algo como
 “Bombardeados por tiro e granada” (1)
 soou com a maior intensidade em seu ouvido, e a fêz voltar-se apreensivamente para
 ver se alguém havia ouvido.

(1) “Stormed at with shot and shell”. (*TTL*, 1968, p. 23–24).

De acordo com as notas de Mark Hussey para a edição crítica em inglês da Harcourt (2005), a frase entre aspas é parte do poema “The Charge of the Light Brigade” de Alfred, Lord Tennyson, que descreve uma carga malsucedida da brigada de cavalaria britânica contra as tropas russas durante a Guerra da Crimeia. Esse poema será citado pelo sr. Ramsay diversas vezes (Hussey *in TTL*, 2005, p. 216), inclusive na página seguinte, quando, na edição brasileira com tradução de Luiza Lobo, há uma nova nota:

Por exemplo, tinha certeza de que, quando Ramsay irrompeu diante deles gritando,
 gesticulando, a Srta. Briscoe o compreendera.
 “Alguém se equivocara” (2)
 O Sr. Ramsay ficou nêles os olhos. [...]

(2) “Someone had blundered”. (*TTL*, 1968, p. 25).

A terceira nota, com a indicação equivocada do número um no corpo do texto, é a citação em inglês do poema “To Jane”, de Percy Bysshe Shelley, mas sem menção ao título nem à autoria:

E o hábito de conversar ou recitar em voz alta crescia nêle, e ela sentia mêdo; pois às
 vêzes era estranho:
 Que surjam os melhores e mais valentes (1)

(3) Best and brightest, come away! ([sic] *TTL*, 1968, p. 82).

No fim da subseção 12 da primeira parte, “A janela”, há mais quatro notas referentes ao poema “Luriana, Lurilee”, de Charles Elton, que, no romance, é citado por Charles Tansley. Segundo Hussey, “[o poema] foi originalmente publicado em *Another World Than This...*, uma

coletânea editada por Vita Sackville-West e seu marido, Harold Nicolson, em 1945. Woolf conheceu o poema por intermédio de Lytton Strachey, que era parente de Elton”⁶¹ (Hussey in *TTL*, 2005, p. 227).

No entanto, outras citações passam batidas e não aparecem em nota. Um exemplo é quando, na subseção 19 de “A Janela”, a sra. Ramsay lê um livro com o seguinte verso: “Steer, hither steer your winged pines, all beaten Mariners” (*TTL*, 2023, p. 90). Na edição brasileira, não há nota para o trecho nem quebra de linha antes e após o verso, como na versão em inglês. O verso, aqui, refere-se à abertura do poema “The Inner Temple Masque” (1614), de William Browne. Ou ainda, no mesmo capítulo, quando a sra. Ramsay lê o soneto 98 de Shakespeare:

“Nor praise the deep vermilion in the rose”, she read, and so reading she was ascending, she felt, on to the top, on to the summit. [...]

Yet seem’d it winter still, and, you away,

As with your shadow I with these did play,

she finished. (*TTL*, 2023, p. 91).

Apesar de enfocarmos a primeira edição de 1968 para a análise de paratextos, é válido destacar as duas contribuições de Luiza Lobo nas edições da Nova Fronteira (1982) e Ediouro (1993). Na primeira, a tradutora assina o texto da orelha, no qual descreve Woolf estando “entre os mais importantes escritores da literatura inglesa do século XX, junto a Joyce e D. H. Lawrence”, reforçando a relação direta de outros autores com a obra woolfiana, ao mesmo tempo em que a coloca como “vista ainda dentro do preconceito reinante contra as mulheres escritoras, sempre consideradas a priori abaixo do nível alcançado pelos homens”. Percebe-se o início de uma crítica à essa contextualização que é sempre dada a Woolf, e isso parte de sua própria tradutora já no início dos anos 1980. Na segunda parte do texto da orelha, Lobo se volta para as características do romance, sua estrutura, o fluxo de consciência e as motivações de Lily Briscoe. Lobo não menciona nenhum aspecto referente à tradução.

O mesmo ocorre na introdução publicada em 1993. Apesar do espaço bem mais amplo, cerca de quatro páginas, incluindo uma lista de referências bibliográficas utilizadas, Luiza Lobo apresenta o romance por meio de sua crítica, cita autores, pesquisadores, leitores, como Herbert Marder, Roger Fry, Quentin Bell, além dos próprios diários da autora para, no fim, definir as motivações inovadoras do texto modernista como algo “muito semelhante a Mário de Andrade, que denominou seu Macunaíma de ‘rapsódia’” (Lobo in *TTL*, 1993, p. 9). A tradutora finaliza o texto com a seguinte descrição para o romance: “Esta elegia em prosa, simbolista,

⁶¹ No original, “[a poem] that was first published in *Another World Than This...*, a collection edited by Vita Sackville-West and her husband, Harold Nicholson, in 1945. Woolf knew the poem from Lytton Strachey, who was related to Elton.”

impressionista e modernista, dividida em três partes sempre centradas na casa e na ideia do paraíso na natureza, na memória e no amor, é uma elegia principalmente sobre a vida e a morte, captadas pela emoção da escrita na epifania de instantes perfeitos” (Lobo *in TTL*, 1993, p. 10). Novamente, não são abordadas questões de tradução.

4.2 OSCAR MENDES

Oscar Mendes Guimarães⁶² (1902–1983), nasceu em Recife, Pernambuco, e formou-se em Direito, em 1924. Em 1926, tornou-se promotor de justiça em Minas Gerais e, depois, em 1932, juiz municipal. A partir de 1935, Mendes passou a atuar como redator e diretor do jornal *O Diário*, em Belo Horizonte. Além disso, foi escritor — ganhando, inclusive, o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, em 1968, pelo conjunto da obra —, crítico literário e professor de sociologia na Faculdade de Direito e de literatura italiana e estética na Faculdade de Letras, ambas da UFMG. Foi também um dos fundadores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Santa Maria da PUC-MG, onde atuou como professor de teoria da literatura, literatura brasileira e literatura comparada. Entre suas obras autorais, estão *A alma dos livros* (1932), *Estética literária inglesa* (1938) *Papini, Pirandello e outros* (1941), *Charles Baudelaire* (1952), *Joaquim Nabuco* (1953), *Poetas de Minas* (1970), *Entre dois rios* (1970), *Tempo de Pernambuco* (1971), entre outros. Segundo Mendes, a aluna de biblioteconomia da UFMG Vânia T. Araújo Cunha realizou um trabalho de catalogação de suas publicações, ainda em 1969, contabilizando 3.277 títulos, entre livros, traduções, artigos e conferências — um número extremamente elevado e inusitado, mesmo em altas condições de produtividade.

Somado a essas profissões, trilhou um longo caminho na área de tradução e literatura entre o português e o inglês, francês, italiano e espanhol: traduziu Emily Brontë, Pearl S. Buck, Federico García Lorca e Oscar Wilde. Também contribuiu para traduções de Fiódor Dostoiévski, Liev Tolstói, William Shakespeare e Edgar Allan Poe. Apesar da surpreendente quantidade de escritos, não encontramos reflexões feitas diretamente pelo tradutor que pudessem elucidar aspectos da sua prática tradutória. Vale destacar, ainda, que em uma gravação para o *Archive of Hispanic Literature on Tape* (1976), onde apresenta todo seu percurso acadêmico e profissional, Mendes não menciona Virginia Woolf ao listar suas principais traduções.

⁶² Algumas das informações biográficas são retiradas de uma gravação do próprio Oscar Mendes realizada, aproximadamente, em 1976 e disponibilizada *on-line* pelo site da *Library of Congress*, dos Estados Unidos. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/93842738>. Acesso em: 30 jun. 2024.

Em 1976, um novo *TTL* é lançado no Brasil. A tradução de Oscar Mendes é publicada pela editora Labor do Brasil na Coleção Bolso Labor, volume 11, com o título *Passeio ao farol*. A capa mostra o que parece ser um ponto de luz branca e amarela no centro-esquerdo, que vai se difundindo até se tornar o fundo roxo, com “Virginia Woolf” e o título, *Passeio ao farol*, no topo, alinhados à esquerda. No canto inferior direito, há a marca da editora com o nome da coleção, “Coleção Bolso Labor”. A lombada apresenta informações padrões, como título, autor e logo da editora, além do número 11 no topo.

Figura 11 – Capa de *Passeio ao farol* (1976), Labor do Brasil

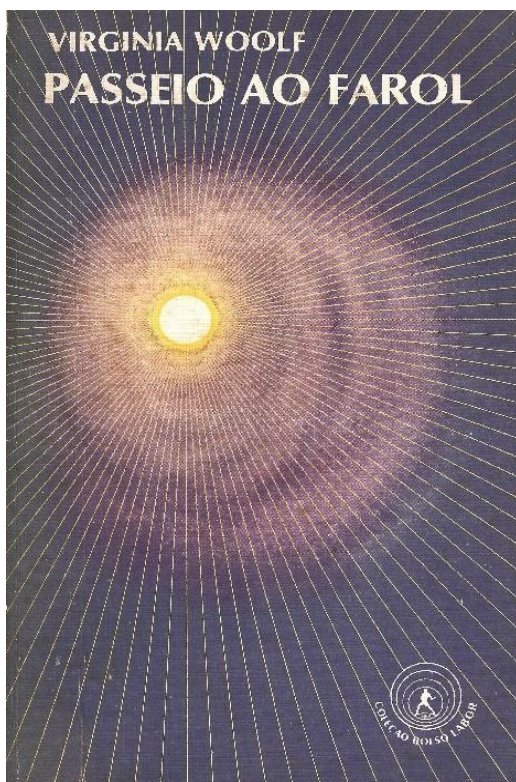
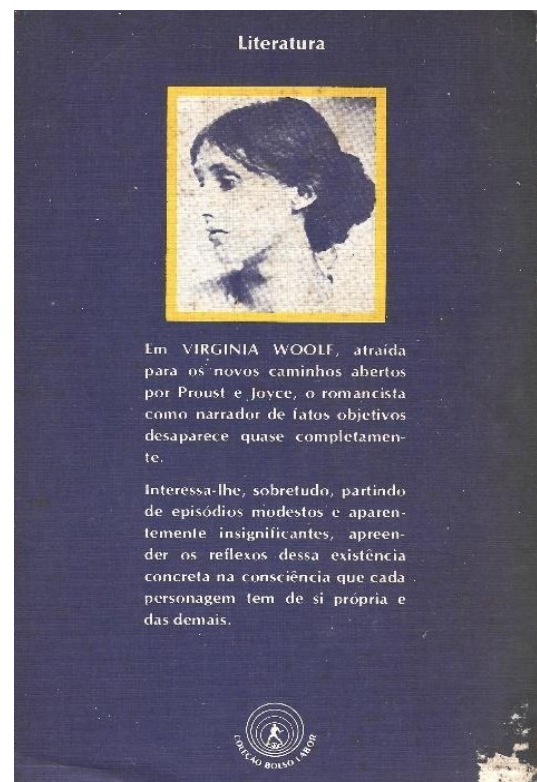


Figura 12 – Quarta-capa de *Passeio ao farol* (1976), Labor do Brasil



Fonte: acervo da autora.

A quarta-capa, por sua vez, tem a palavra “Literatura” no topo, seguida por uma foto da autora e o seguinte texto:

Em VIRGINIA WOOLF, atraída para novos caminhos abertos por Proust e Joyce, o romancista como narrador de fatos objetivos desaparece quase completamente. Interessa-lhe, sobretudo, partindo de episódios modestos e aparentemente insignificantes, apreender os reflexos dessa existência concreta na consciência que cada personagem tem de si própria e das demais.

No espaço inferior, centralizado, novamente constam a marca e o nome da editora. O livro contém uma folha de anterrosto com o título no topo, ao centro, e a folha de rosto, com o nome da autora no topo, o título, seguido por “Tradução de Oscar Mendes” e, no rodapé,

Editorial Labor do Brasil S.A., todos centralizados. No verso, além de informações catalográficas comuns, há “Título original: To the Lighthouse” e a informação “Capa de Silvia Roesler”. Similar à edição da Gráfica Record, de 1968, há um sumário com as três seções do romance e o início do texto. As seções são demarcadas por numerais romanos e o respectivo título, por exemplo, I. A JANELA, e os capítulos são indicados por algarismos indo-arábicos.

A edição não tem orelhas nem textos de acompanhamento, como prefácios ou introdução. Entretanto, contém cinco notas do tradutor, sendo as duas primeiras identificadas por números (1 e 2) e as demais por asteriscos. Todas as notas são seguidas da identificação (N. do T.). A primeira refere-se ao já mencionado poema de Lord Tennyson: “Este verso e outros citados pertencem ao poema do poeta inglês Alfred Tennyson, ‘A Carga da Brigada da Cavalaria Ligeira,’ muito popular, narrando famoso episódio ocorrido em Balaclava, na Criméia, em 1854. (N. do T.)” (*TTL*, 1976, p. 21). A segunda é uma nota à palavra *jacmanna*, definida como uma “Planta trepadeira” (*TTL*, 1976, p. 22). A terceira diz respeito à “cabana de Mucklebackit” e descreve: “Personagem do romance *O Antiquário*, de Walter Scott. (N. do T.)” (*TTL*, 1976, p. 125). A quarta aparece ao fim do seguinte trecho: “[...] o Sr. Carmichael tinha ‘perdido todo interesse pela vida.’ Que significaria... isto?, imaginou. Marchara ele pela Trafalgar Square, segurando uma grande bengala?*” e explica: “Alusão ao grande desfile de manifestantes, durante a guerra. (N. do T.)” (*TTL*, 1976, p. 201). Por fim, a quinta nota apresenta apenas “Pequeno inseto. N. do T.” e refere-se à frase “[...] tudo porque o Sr. Ramsay, achando um fura-orelhas*, no leite de seu desjejum, tinha lançado tudo pelo ar sobre o terraço lá fora.” (*TTL*, 1976, p. 206).

Além das poucas notas, não ter orelhas e nenhum comentário do tradutor, a edição com tradução de Oscar Mendes é bem modesta e não conta com reedições posteriores. A tradução, atualmente, encontra-se fora do mercado, tendo em vista o encerramento da editora ainda nos anos 1980, e disponível apenas em sebos ou bibliotecas.

4.3 DENISE BOTTMANN

Denise Bottmann (1954–) dedica-se à tradução e à pesquisa em História da Tradução no Brasil. É graduada em História (1981) pela Universidade Federal do Paraná e mestre em História (1985) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde, até 1996, foi professora de Teoria da História e Epistemologia das Ciências Humanas, no Departamento de

Filosofia. Já realizou duas centenas de traduções do inglês, francês, espanhol e italiano⁶³ de autores literários e das ciências humanas, como Marguerite Duras, Terry Eagleton, Katherine Mansfield, Edward Said, Susan Sontag e muitos outros. Participante ativa em redes sociais e páginas na internet, Bottmann mantém o blogue *não gosto de plágio* desde 2008, no qual denuncia ocorrências de fraudes de tradução e advoga pelos direitos autorais de tradutores, mas também onde registra levantamentos ligados à história da tradução e publica mapeamentos dos mais diversos autores e tradutores.

Bottmann, que pesquisa e tem publicado vários estudos sobre o histórico de publicações, de coleções e a análise de traduções, afirma⁶⁴, contudo, que não encara seu lado pesquisadora como um fator de legitimação para o seu ato tradutório nem que isso confere algum tipo de influência partilhada entre as duas áreas de trabalho. Ademais, a tradutora por vezes mantém blogues que compartilham reflexões sobre o processo tradutório: “quando o livro é especialmente sedutor e a editora autoriza, gosto de criar um pequeno *blog* de acompanhamento da tradução, com links, materiais de pesquisa, problemas e situações do texto e assim por diante” (Bottmann, 2015). Entre eles, podemos destacar *traduzindo mrs. dalloway*⁶⁵, *ao farol*⁶⁶, *traduzindo mulherzinhas*⁶⁷ e *traduzindo o pequeno príncipe*⁶⁸. As três primeiras traduções saíram pela L&PM, respectivamente, em 2012, 2013 e 2015, e a última, pela editora Novo Século, em 2015.

Somado a essas páginas, Bottmann é bastante ativa na sua página pessoal do *Facebook*, compartilhando, entre postagens de cunho mais pessoal, dúvidas e soluções tradutórias, além de divulgar seus trabalhos mais recentes. É, então, a tradutora que mais divide suas percepções sobre tradução. Bem aberta ao debate e ao diálogo sobre a profissão, suas ideias sobre tradução são facilmente encontradas em colunas de jornais, entrevistas e artigos, além de, claro, suas postagens on-line. Em entrevista concedida à professora, pesquisadora e também tradutora Luci Collin em 2019, mas publicada no blogue *não gosto de plágio* (2024), Bottmann comenta um pouco sua posição, afirmando que entender um texto passa por “entender as articulações

⁶³ O currículo Lattes de Bottmann, com última atualização em 18 de março de 2024 na data da consulta, lista 200 traduções de livros, incluindo alguns ainda no prelo, sem contar artigos, catálogos e outros textos, com data inicial de 1984. No entanto, o número real de traduções realizadas por ela é ainda maior, visto que encontramos livros não listados na seção de publicações. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4979718236781288>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁶⁴ Entrevista concedida a Myllena Ribeiro Lacerda e Naylane Araújo para o programa Enquadrando o Tradutor, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7DBoynOLAK4>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁶⁵ Disponível em: <https://traduzindomrsdalloway.blogspot.com/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁶⁶ Disponível em: <https://aofaroldewoolf.blogspot.com/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁶⁷ Disponível em: <https://traduzindomulherzinhas.blogspot.com/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁶⁸ Disponível em: <https://traduzindoepenoprincipe.blogspot.com/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

daquela frase dentro da construção geral da obra, princípios estruturais e compositivos utilizados pelo autor” para, em seguida, “decifrar o texto original [...] e reconstituir essa decifração num outro texto e em outra língua”. Já sobre o processo de seleção dos livros e sua relação com os textos que traduz, afirma:

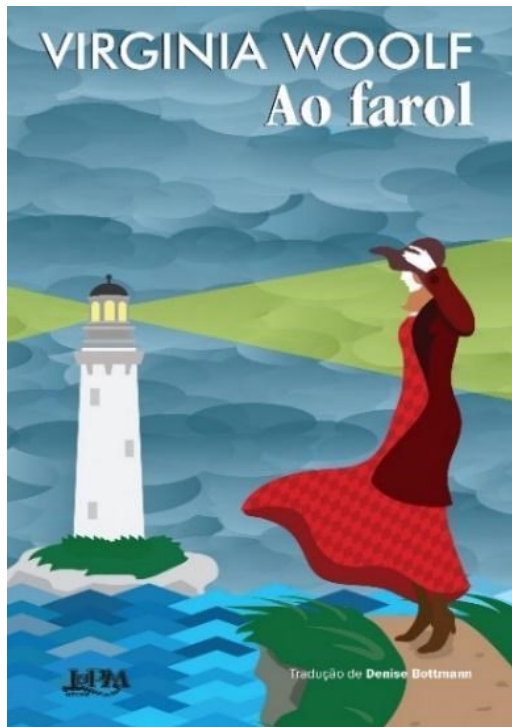
Em geral, não somos nós que indicamos ou escolhemos os livros nas editoras: quer dizer, você recusa se está entupida de trabalho ou se não domina aquele assunto ou se é algo meio brutal que dá nó nas tripas ou sobre algo com que você não tem a menor afinidade. Então a gente acaba não tendo um gênero preferido — o preferido, nessa ampla variedade, é o que mostra qualidade, seja o autor um teórico da pintura, um historiador, um romancista, um crítico literário ou um biógrafo. (Bottmann, 2024).

Já sobre o que faz de alguém bom tradutor/a, podemos mencionar uma outra entrevista de 2018, onde ela afirma que tradutores precisam ser ótimos leitores, pois precisam saber reconhecer os “procedimentos compositivos” do texto-fonte.

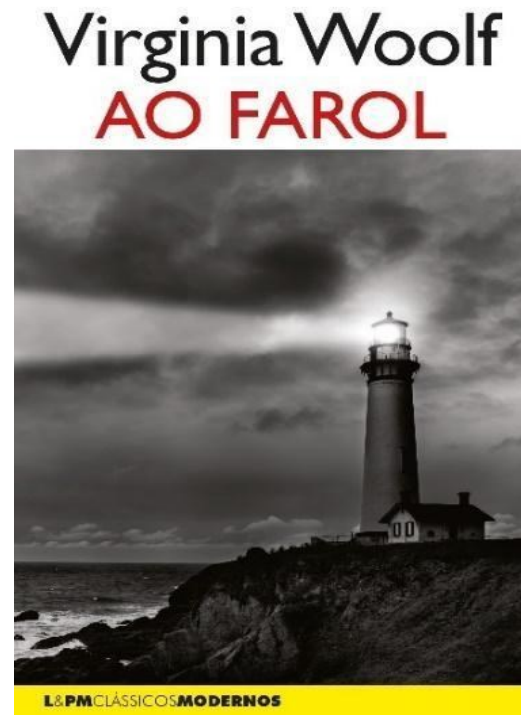
A editora L&PM lançou duas edições de *Ao farol*, em tradução de Denise Bottmann. A primeira foi publicada em agosto de 2013 e contém uma ilustração de Birgit Amadori na capa, que retrata uma mulher em um vestido vermelho olhando um farol ao longe. A segunda tem a mesma tradução da primeira edição, mas com uma capa diferente — desta vez, há a foto de um farol —, pois foi lançada em junho de 2018 e em um tamanho um pouco diferente da anterior (a primeira tem 21 x 14 cm, ao passo que a segunda tem 20 x 13,2 cm). Na primeira edição, o estatuto de romance traduzido é explicitado já na capa: a indicação “Tradução de Denise Bottmann” aparece no canto inferior direito, oposto à marca da editora. Já na edição mais recente, o nome da tradutora aparece somente na quarta-capa.

A edição de 2013 contém orelhas assinadas apenas por “Os editores”, as quais apresentam “O ápice literário de Virginia Woolf”. *Ao farol* é descrito como “um romance rico, multifacetado, cujos vários e combinados aspectos compõem a marca de uma grande obra-prima.” Por fim, há uma breve nota biográfica sobre a autora, indicando que “[f]ez parte do grupo Bloomsbury, que reunia artistas e intelectuais de vanguarda, como E. M. Forster e Katherine Mansfield.” Faz ainda menção ao suicídio da autora, em 1941, e indica a publicação pela mesma editora dos romances *Mrs. Dalloway* e *Flush*.

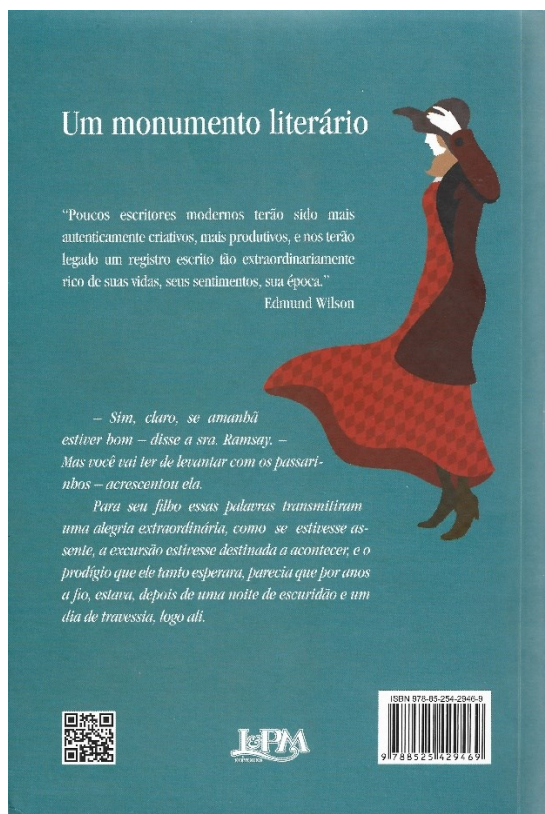
Apesar de ambas edições incluírem na quarta-capa uma breve citação de Edmund Wilson, escritor, editor e crítico literário dos Estados Unidos, a de 2013 coloca um trecho do romance abaixo, enquanto a de 2018 inclui dois parágrafos sobre a obra — uma versão editada do texto presente anteriormente nas orelhas.

Figura 13 – Capa de *Ao farol* (2013), L&PM

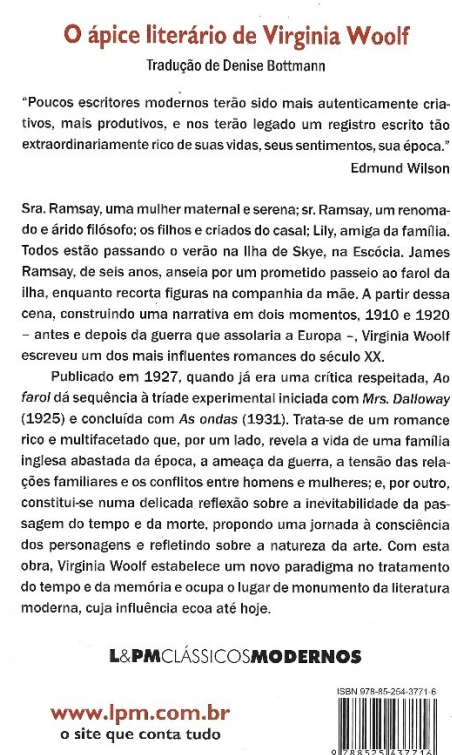
Fonte: L&PM Editores.

Figura 14 – Capa de *Ao farol* (2018), L&PM

Fonte: L&PM Editores.

Figura 15 – Quarta-capa de *Ao farol* (2013), L&PM

Fonte: acervo da autora.

Figura 16 – Quarta-capa de *Ao farol* (2018), L&PM

Fonte: acervo da autora.

Uma outra diferença significativa é a inclusão do lançamento de 2018 em uma coleção: L&PM Clássicos Modernos. O site da editora⁶⁹ não contém nenhum tipo de descrição para a “série”, como é chamada, e apenas elenca todos os títulos publicados, sempre com o mesmo design — uma faixa branca ao topo, com o nome do/a autor/a em letras pretas, seguido pelo título em vermelho; uma foto em preto e branco ocupando o espaço restante; e uma pequena faixa amarela no rodapé com a indicação da coleção —, o que justifica a mudança na capa. Entre os títulos publicados, estão autores como Anna Akhmátova, F. Scott Fitzgerald, Sigmund Freud, James Joyce, Pablo Neruda e Gertrude Stein.

Na parte interior do livro⁷⁰, há uma folha de anterrosto com o título e uma folha de rosto com o nome da autora no topo, o título e o nome da tradutora no centro da página e, no rodapé, a logo da editora. No verso, as informações técnicas de catalogação e a informação “Título original: To the Lighthouse”. Diferentemente das outras edições, não há nenhum tipo de sumário, contudo, nas páginas capitulares constam apenas o número e o nome da parte em questão: “Parte um A janela”, por exemplo, com o texto do romance iniciando-se apenas na folha seguinte.

4.4 DORIS GOETTEMS

Doris Goettems⁷¹ é bacharel em Ciências Econômicas (1980) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tem especialização em Tradução Literária inglês-português pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. É tradutora de diversos títulos para a editora Landmark — além de *Ao farol* e *Orlando*, de Virginia Woolf, traduziu, entre outros, *Razão e sensibilidade* e *Emma*, de Jane Austen; *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë; *O morro dos ventos uivante*, de Emily Brontë; *Grandes esperanças*, de Charles Dickens; *Norte e Sul*, de Elizabeth Gaskell; *Drácula*, de Bram Stoker; *O retrato de Dorian Gray* e o *Teatro completo* de Oscar Wilde; e *Frankenstein*, de Mary Wollstonecraft. Goettems é também creditada como responsável pela “adaptação” em *Arsène Lupin: cavalheiro e ladrão*, de Maurice Leblanc, com tradução de Fábio Pedro-Cyrino; *O príncipe feliz e outros contos*, de Oscar Wilde, com tradução de Luciana Salgado; e *Ao redor*

⁶⁹

Disponível

em:

https://www.lpm.com.br/site/default.asp?FiltroCatalogo=*&TroncoID=805134&SecaoID=510927&SubsecaoID=0&Serie=C1%E1ssicos%20Modernos. Acesso em: 20 dez. 2023.

⁷⁰ A análise da parte interior será realizada apenas do conteúdo da primeira edição, de 2013.

⁷¹ As informações de Goettems são escassas. Não encontramos, por exemplo, nenhuma referência a sua data de nascimento. Os dados reunidos aqui foram, em parte, extraídos de Leite (2017, p. 48) e de seu perfil no LinkedIn. Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/doris-goettems-0055bb36>. Acesso em: 20 dez. 2023.

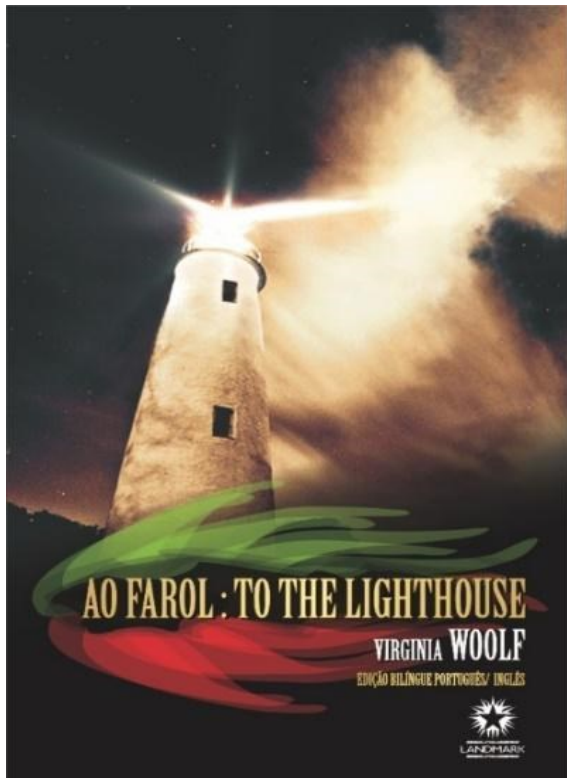
da lua, de Jules Verne, com tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri. Não há explicações do que seriam essas adaptações realizadas, sobretudo no livro de contos. Além disso, fez a versão para o inglês do romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

A presença de Goettems na área de Estudos da Tradução é bastante limitada: não são encontrados comentários, entrevistas ou quaisquer observações sobre o ato tradutório e sua percepção em relação à atividade. Segundo as informações que pudemos localizar, seus trabalhos como tradutora foram todos para a mesma editora, que publica apenas textos em domínio público, dando prioridade a edições bilíngues.

A edição lançada pela Landmark, em agosto de 2013, tem capa dura e uma sobrecapa, apesar de ambas as partes conterem a mesma imagem e informações de título na capa e quarta-capa. Nas orelhas da sobrecapa, há uma lista com outros títulos publicados pela editora. A imagem mostra um farol, cores escuras marcam a paleta, dando um tom sombrio. O título aparece tanto em inglês quanto em português: “*Ao farol: To the Lighthouse*”, seguido pelo nome da autora e a indicação “Edição bilíngue português/inglês”. Esses três dados também aparecem na quarta-capa, seguidos por uma apresentação do romance e uma breve descrição dos principais aspectos da literatura modernista. No canto inferior direito, seguem três informações: “Literatura inglesa”, “Ficção: romance” e, novamente, “Edição bilíngue: português-inglês”. Nesse primeiro momento, não há menções ao nome da tradutora.

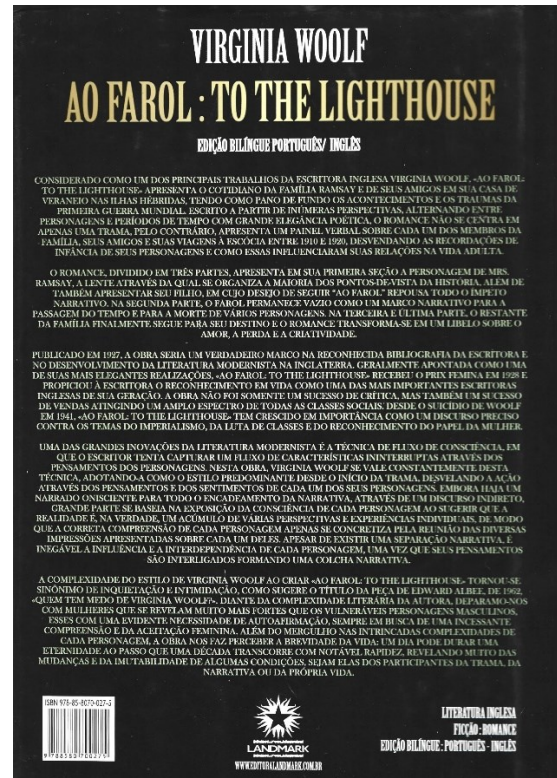
Embora definida como edição de luxo, a Landmark não coloca nenhum paratexto além das notas de rodapé e da apresentação da autora no início do livro e na quarta-capa. Tal nomenclatura, afinal, parece ser utilizada apenas em relação ao formato, para justificar a publicação em formato bilíngue e de capa dura.

Figura 17 – Capa de *Ao farol: To the Lighthouse* (2013), Landmark



Fonte: Editora Landmark.

Figura 18 – Quarta-capa de *Ao farol: To the Lighthouse* (2013), Landmark



Fonte: acervo da autora.

O livro se inicia com uma folha de anterrosto contendo apenas o título em português, *Ao farol* e, no verso, os dados de catalogação. A folha de rosto, que aparece em seguida, contém o nome da autora no topo, seguidos pelo título em português, “Edição bilíngue português/inglês” e o título em inglês. Aqui, pela primeira vez, surge o nome da tradutora: “Tradução Doris Goettems”. A página se encerra com a marca da editora e a indicação “São Paulo – SP – Brasil 2013”. Uma informação inédita é a referência à data de publicação original na página de catalogação, incluindo a editora e até mesmo o endereço: “PRIMEIRA EDIÇÃO: HOGARTH PRESS, 34 PARADISE ROAD, RICHMOND, LONDRES, UK, 5 DE MAIO DE 1927”.

Na página reversa à folha de rosto, há uma apresentação biográfica da autora que a situa no meio modernista e menciona sua participação no grupo de Bloomsbury. Além disso, além de elencar algumas obras como *Mrs Dalloway*, *Entre os atos*, *A ondas* e *Orlando*, “sua obra mais conhecida”, também é mencionado o romance *As horas*, de Michael Cunningham, a adaptação cinematográfica e a atuação premiada com o Oscar de Nicole Kidman. Percebemos que a inserção da recepção do romance considera outros modelos como o cinema e se aproveita de um reconhecimento prévio da autora. Esse texto, diferente das notas, atribuídas à tradutora, não tem sua autoria mencionada.

Essa edição, como a da L&PM, não tem sumário ou nenhum tipo de indício da divisão do romance. Mais uma vez, há uma folha com o título em português e, depois, inicia-se o texto. A parte em inglês, por sua vez, segue o mesmo modelo: primeiro, uma página com o título em inglês, *To the Lighthouse*, e em seguida o texto completo em inglês.

Sobre as notas, há o indicativo de autoria nos dados de catalogação: “Tradução e notas Doris Goettems”, no entanto, não há marcação, como N. da T. ou N. T. durante as ocorrências. As notas são breves, explicitando referências extratextuais ou de contextualização cultural. A primeira, a saber, explica a referência já mencionada ao poema de Tennyson:

No original: “Stormed at with shot and shell”. Este verso e os demais citados nos próximos parágrafos são do poema “A Carga da Brigada Ligeira” (*The Charge of the Light Brigade*), de 1854, de Alfred Tennyson, que tem por tema a batalha de Balaclava, durante a Guerra da Crimeia (1.853–1.856).

Já a segunda nota é um comentário à menção de *Middlemarch*, romance de George Eliot, uma nota de tema pouco comum às outras edições, ao contrário da anterior:

“Middlemarch: um estudo da vida provinciana” é um romance escrito por George Eliot, pseudônimo da escritora inglesa Mary Anne Evans (1819-1880) que se passa na cidade fictícia de Middlemarch, entre 1830 a 1832. Com inúmeras tramas e grande número de personagens, busca um número de temas subliminares, incluindo o papel da mulher na sociedade, a natureza do casamento, o idealismo e o interesse pessoal, bem como temas relacionados à religião, hipocrisia, reforma política e educação. Com um andamento suave, Virginia Woolf considerava este livro “um dos poucos romances ingleses escritos para gente adulta”.

Por fim, uma nota às *Waverly Novels*: “Em inglês: *Waverly Novels*. Série de romances escrita por Sir Walter Scott (1771–1832), romancista, dramaturgo e poeta escocês. Estão entre os livros mais populares e lidos na Europa há quase um século. A série tomou esse nome do primeiro livro, *Waverly*”. Ressalta-se ainda que as notas aparecem no final do livro, após a versão em inglês.

As notas da Landmark, portanto, são diminutas ao discutir as referências literárias do romance de Woolf. Apesar das muitas menções que podem ser encontradas em edições comentadas e de estudos mais aprofundados, mesmo aquelas sutis ou bem específicas aos conhecimentos literários da autora, de pouca significância ao enredo, mas iluminadoras ao espírito literário de Woolf e que auxiliam na compreensão de detalhes temporais, culturais e políticos, as notas de rodapé na edição traduzida tratam de poucos aspectos que poderiam contribuir de fato para a leitura aprofundada ou elucidar questões de caráter histórico ou cultural. Como as edições da Gráfica Record e da Labor do Brasil, as notas estão lá, mas são escassas e pouco consistentes ao longo do texto.

4.5 TOMAZ TADEU

Tomaz Tadeu da Silva (1968–) é o tradutor mais prolífico de Virginia Woolf no Brasil: são treze títulos, entre contos, ensaios e romances: *Mrs Dalloway* (set./2013), *O tempo passa* (maio./2013), *Ao Farol* (set./2013), *O sol e o peixe* (jan./2015), *Orlando: uma biografia* (set./2015), *Flush* (set./2016), *A arte da brevidade* (mar./2017), *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra* (fev./2019), *O quarto de Jacob* (jun./2019), *Três guinéus* (out./2019), *As ondas* (ago./2021), *Entre os atos* (nov./2022) e *Uma prosa apaixonada* (jul./2023). É professor aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutor em Sociologia da Educação (1984) pela Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, mestre em Educação (1977) e licenciado em Matemática (1973) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul⁷². Além disso, é escritor, com livros na área de educação, e tradutor do inglês e do francês de literatura e ciências humanas. Coordena a coleção Mimo, na Autêntica Editora, e já traduziu autores como Charles Baudelaire, James Joyce, Stéphane Mallarmé, Herman Melville e Paul Valéry. Em 2013, recebeu o 3º lugar no Jabuti, categoria Tradução, por seu trabalho com *MD*.

Leite e Viana (2020), em artigo sobre os paratextos presentes na tradução de *Orlando*, realizada por Tadeu, comentam a autonomia editorial da qual Tadeu usufrui. Para as autoras, há uma clara ligação das atividades de Tadeu com as categorias sugeridas por Outi Paloposki, entre elas o agenciamento textual, paratextual e extratextual, definidas da seguinte forma:

O agenciamento textual diz respeito à voz do tradutor no texto e às suas escolhas no processo de tradução; o paratextual diz respeito à liberdade do tradutor para criar paratextos para a edição, tais como prefácios, posfácios e notas de tradução; já o agenciamento extratextual está ligado à condição de sugerir ou mesmo escolher os textos que serão traduzidos. Nesse sentido, Tadeu goza de uma liberdade sem precedentes (no universo de tradutoras e tradutor de *Orlando* no Brasil) nas três esferas apresentadas. (Leite e Viana, 2020, p. 293).

Essa autonomia perpassa todos os títulos traduzidos por Tadeu, incluindo a tradução de *TTL*, e diz respeito à seleção do título a ser traduzido, a imagem que será utilizada da capa, a seleção de textos críticos e a escrita de notas ao texto, como veremos adiante. O tradutor reconhece sua posição privilegiada e, oposto à afirmação de Bottmann, por exemplo, confirma que normalmente escolhe os títulos que traduz, “seguindo os [seus] instintos e preferências” (Lacerda, 2021, p. 262), e tem liberdade garantida pela diretora, Rejane Dias.

Tadeu torna sua visão sobre tradução e o texto literário bastante acessível — além de entrevistas, colunas em jornais e até posfácios nos próprios livros, também publica entradas no

⁷² Informações encontradas no currículo Lattes de Tadeu. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5238130324136188>. Acesso em: 10 fev. 2022.

blogue da editora⁷³. Em uma contribuição para o jornal Folha de S. Paulo⁷⁴, relata o complexo percurso de um tradutor, suas dificuldades e impressões do que compõe uma tradução: “no centro do ofício está a linguagem. E a linguagem, mesmo a do cotidiano, mesmo a de uso utilitário, nunca é mero veículo, neutro e transparente, de uma mensagem. A linguagem é a mensagem. Ou, inversamente, a mensagem é a linguagem.” Ademais, aborda o modo como Woolf cria literatura e se refere a ela como “uma das grandes mestras do modernismo literário de língua inglesa”. Em outra entrevista a Graebin (2016), sobre a tradução de *MD*, afirma que:

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. (Graebin, 2016, p. 130–131).

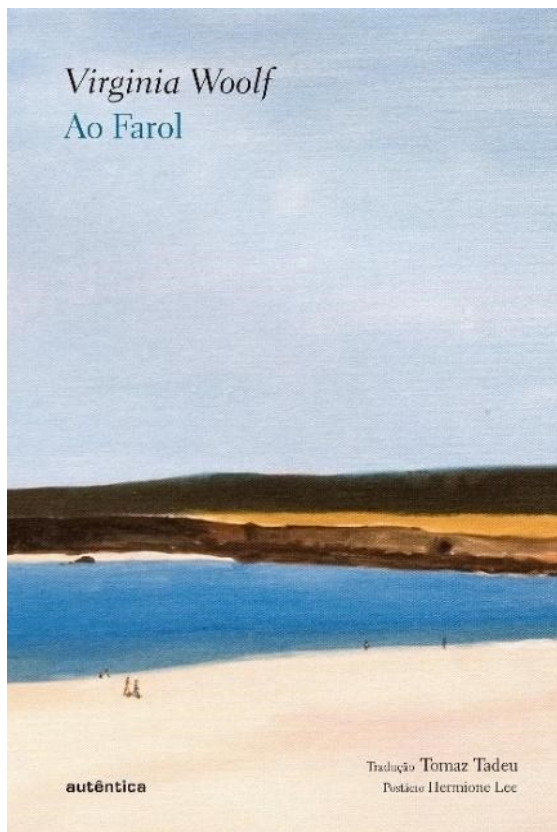
Vemos, portanto, a plena consciência de Tadeu em relação a outras traduções e podemos supor que ele tenha lido, pelo menos, a tradução de Lobo, já que era a mais disseminada e de fácil acesso até então.

A edição da Autêntica é publicada em setembro de 2013, seguindo o lançamento de *Mrs. Dalloway* no ano anterior. O livro é em capa dura, na cor preta fosca com “Virginia Woolf Ao Farol” ao centro e “Autêntica” no rodapé, ambas com letras de verniz localizado. A lombada contém as mesmas informações. Há ainda uma sobrecapa, com a pintura “Carmel Beach”, de Marshall P. Hydorn, e fotografada por Jon Patrick O’Keefe.

No canto superior esquerdo, temos o nome da autora em letras pretas e o título em azul, ao passo que, no canto inferior direito, estão escritas as informações “Tradução Tomaz Tadeu” e “Posfácio Hermione Lee” e, à esquerda, o nome da editora. Destaca-se que essa é a primeira edição a incluir textos de acompanhamento substanciais: um posfácio crítico e 169 notas de tradução, introduzidas por um comentário de Tomaz Tadeu.

⁷³ Algumas de suas contribuições podem ser encontradas no seguinte endereço eletrônico: <https://grupoautentica.com.br/blog/autor/Tomaz+Tadeu>. Acesso em: 10 fev. 2022.

⁷⁴ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/05/tradutor-explica-desafios-de-transportar-virginia-woolf-ao-portugues.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2022.

Figura 19 – Capa de *Ao farol* (2013), Autêntica

Fonte: Editora Autêntica.

Figura 20 – Quarta-capa de *Ao farol* (2013), Autêntica

Fonte: acervo da autora.

Além de traduzir o romance, Tomaz Tadeu está envolvido no processo editorial de seleção da capa, dos paratextos, notas e comentários adicionais. Em entrevista, afirma que “[a] regra é que nada deve vir antes do texto central. E também acho que notas explicativas em rodapé, no caso de obras literárias, deveriam ser proibidas. Sim, a estrutura dos livros com as traduções de Virginia segue sempre este mesmo padrão” (Lacerda, 2021, p. 265–266). Sobre a imagem reproduzida na capa, Tadeu relata na breve introdução às notas como sucedeu o processo de escolha:

Gostaria de registrar aqui a história por detrás da imagem da capa desta edição. Em dezembro de 2011, hospedei-me com meu filho Pablo (então morando na Califórnia), na charmosa e agradável pousada *Sea View* (seaviewinncarmel.com), de propriedade da família Hydorn, na cidade de Carmel. Ao entrar no banheiro do meu apartamento, tive a minha “visão”: à minha frente estava pendurada uma pintura que imediatamente me lembrou o conto “Objetos sólidos” de Virginia Woolf. Ao perguntar a uma das proprietárias, Tracy Hydorn, quem era o pintor, ela respondeu: “Meu pai”. Falei, então, com ela sobre a possibilidade de utilizar a imagem na capa de um dos livros da série virginiana que estava traduzindo para a Autêntica. [...] Por acaso, em visita a uma galeria de arte daquela cidade, [Pablo] conheceu o fotógrafo Jon Patrick O’Keefe, que se dispôs a fotografar a pintura de autoria de Mashall P. Hydorn, o pai de Tracy. (Tadeu *in* Woolf, 2013, p. 212).

Na quarta-capa, a Autêntica inclui comentários de Hermione Lee, biógrafa de Woolf, pesquisadora e professora da Universidade de Oxford, e Michel Serres, filósofo, tradutor e escritor francês.

É válido destacar que a editora Autêntica tem desenvolvido um longo projeto de publicação das obras de Woolf, todas elas traduzidas por Tomaz Tadeu. Essa, portanto, pode ser uma hipótese que justifique o cuidado e interesse em publicar obras mais completas em nível paratextual, considerando o envolvimento direto e a liberdade do tradutor na escolha de todos os aspectos que farão parte do livro.

Em 2022, a tradução de Tomaz Tadeu foi licenciada à editora TAG, um clube de assinatura que, mensalmente, envia edições exclusivas e de curadoria de convidados especiais aos seus assinantes em edições de capa dura, sempre com um box e uma revista contendo textos de acompanhamento ao romance. A nova edição de *Ao Farol*, no entanto, fez parte do box “Volta ao mundo em sete clássicos” que reúne sete romances, “dos mais conhecidos aos nada óbvios”⁷⁵ e contou com uma revista incluindo textos de acompanhamento sobre a obra e a autora⁷⁶.

4.6 PAULO HENRIQUES BRITTO

Paulo Henriques Britto (1951–) é formado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com graduação em Licenciatura em Língua Inglesa e Portuguesa (1978) e mestrado em Letras (1982). É professor associado de tradução, crítica literária e literatura brasileira na mesma instituição e, em 2002, recebeu o título de doutor por notório saber. Para além da experiência na academia, Britto é um profícuo escritor e tradutor nos pares linguísticos inglês–português e português–inglês: já publicou oito coletâneas de poesia, a primeira delas *Liturgia da matéria*, em 1982, um livro de contos, *Paraísos artificiais*, em 2004, e 117 traduções de livros⁷⁷, publicadas entre 1981 e junho de 2024, sem contar traduções de poemas esparsos,

⁷⁵ Disponível em: <https://trilhaclassicos.taglivros.com/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

⁷⁶ O romance de Woolf é parte de um box composto por um total de sete títulos. Junto ao romance *Ao farol* estão: *O Duelo*, de Anton Tchekhov; *Esau e Jacó*, de Machado de Assis; *A casa da alegria*, de Edith Wharton; *Coração*, de Natsume Soseki; *A festa ao ar livre*, de Katherine Mansfield; e *Mhudi*, de Sol Plaatje. Além do box, a compra incluía, em parceria com a Casa do Saber, o acesso a um curso de literatura, ministrado por Rita von Hunty, Suze Piza e José Garcez Ghirardi, professores com experiência em Linguística, Literatura, filosofia e Estudos de Cultura. Disponível em: <https://trilhaclassicos.taglivros.com/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

⁷⁷ O número foi retirado das entradas no Lattes do próprio Britto, no entanto, estima-se que seja maior, dado que não estão cadastradas, por exemplo, algumas das traduções listadas no verbete de Britto no Dicionário de Tradutores Literários no Brasil (Ditra), elaborado pelo grupo de pesquisa Literatura Traduzida, da Universidade Federal de Santa Catarina. No Ditra, a obra traduzida mais antiga é Cathy Kilpatrick, *O mundo maravilhoso dos filhotes*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1974. Disponíveis em: <http://lattes.cnpq.br/9010080809442799> e <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/PauloHenriquesBritto.htm> Acesso em: 20 dez. 2023.

artigos ou outros tipos de texto. Na página dedicada a Britto no site da Companhia das Letras⁷⁸, principal casa editorial do tradutor, os principais gêneros com os quais trabalha são ficção, poesia, biografia e autobiografia, e coleções literárias.

Dentre os vários prêmios, destacam-se o Prêmio Paulo Rónai, da Fundação Biblioteca Nacional, na categoria Tradução de Autores Estrangeiros para o Português, com a obra *A mecânica das águas* (1995), de E. L. Doctorow; o segundo lugar no Prêmio Jabuti de 2013, categoria Tradução, com *Grandes esperanças* (2012), de Charles Dickens; e o Prêmio João Cabral de Melo Neto pelo conjunto de obra em tradução literária do inglês para o português e pela poesia, em 2020. Além dos autores aqui mencionados, Britto já traduziu, entre outros, Elizabeth Bishop, Lord Byron, Emily Dickinson, Don DeLillo, William Faulkner, Henry James, Thomas Pynchon e Philip Roth.

Em 2012, Britto publicou *A tradução literária*, livro que aborda a tradução sob uma perspectiva pragmática e a relação da prática com os Estudos da Tradução. Nele, por exemplo, Britto recusa a noção de completa fidelidade, ainda que ela exista em certa medida, e comenta sobre como se aproximar do texto-fonte:

Não há como negar que é impossível que uma tradução seja *absolutamente* fiel a um original, por todos os motivos enumerados pelos tradutólogos: um mesmo original pode dar margem a uma multiplicidade de leituras diferentes, sem que tenhamos um meio de determinar de absolutamente inquestionável qual delas seria a correta; o idioma do original e o da tradução não são sistemas perfeitamente equivalentes, de modo que nem tudo que se diz num pode ser dito exatamente do mesmo modo no outro; e as avaliações do grau de fidelidade variam, uma mesma tradução de um mesmo original sendo avaliado positivamente por um leitor e negativamente por outro. Ou seja: não há e não pode haver uma fidelidade absoluta e inconteste. Mais uma vez, porém, essa constatação *não* nos autoriza a concluir que o conceito de fidelidade deva ser descartado. (Britto, 2012, p. 36–37).

Vemos que Britto reconhece o aspecto subjetivo da tradução, embora defenda um certo tipo de “fidelidade”, uma vez que o tradutor, “com os recursos de que dispõe e com as limitações a que não pode escapar, produz um texto que corresponda de modo razoável ao texto original” (Britto, 2012, p. 37). Para ele, esse é o papel de um tradutor “responsável” já que a fidelidade absoluta é inalcançável. No entanto, defende a avaliação qualitativa para as traduções tendo em vista que elas precisam ser avaliadas com objetividade (Britto, 2012, p. 39). E continua:

[...] a avaliação de traduções, fundada em critérios relativamente objetivos, é um aspecto relativamente pouco explorado no campo dos estudos da tradução. Muitos dos tradutólogos que se opõem à própria ideia de avaliação qualitativa julgam que é um progresso a teoria ter se afastado das abordagens prescritivas e limitar-se agora a um enfoque descritivo, traçando um óbvio paralelo com o contraste entre a gramática prescritiva e normativa e os estudos linguísticos descritivos, estes sim científicos. Sem

⁷⁸ Disponível em <https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/00061/paulo-henriques-britto>. Acesso em 16 ago. 2023.

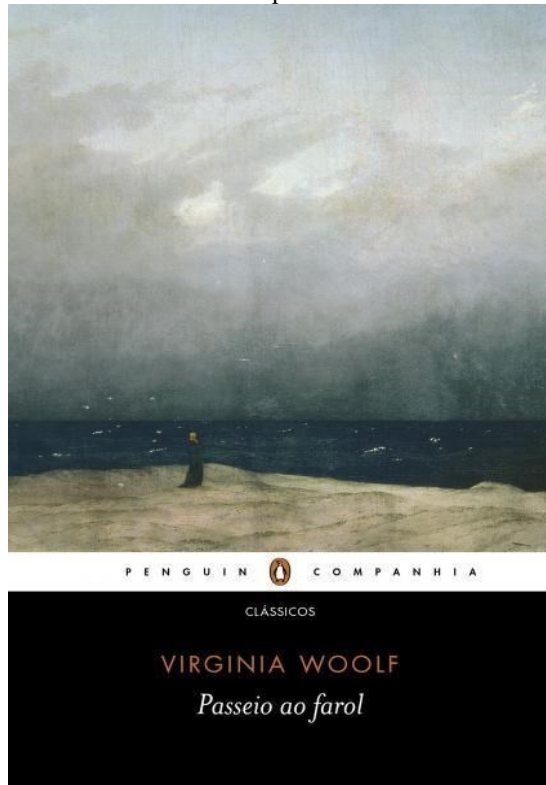
dúvida, o trabalho científico básico deve ser de natureza descritiva e não prescritiva; e está claro que o tipo tradicional de abordagem prescritiva condenada pelos teóricos — a ideia de que existe uma única tradução “correta” (a que é proposta pelo avaliador) e todas as outras são “erradas” — já vai tarde. (Britto, 2012, p. 41–42).

A prática tradutória de Britto, portanto, tem como base ideias sobre tradução muito bem-delimitadas, que perpassam teorias desenvolvidas pelos Estudos da Tradução. Nesse sentido, sua posição sobre a tradução de textos literários é ressaltada continuamente. Para ele, a tradução literária “é a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada” (Britto, 2012, p. 47), isto é, criar efeitos similares àqueles que aparecem no original e equiparar o nível de estranhamento, familiaridade, facilidade ou dificuldade tal qual encontrados no léxico, nas estruturas sintáticas, no registro ou demais elementos do texto-fonte que possam ser recriados na tradução. Assim, embora Britto reconheça que o objetivo do tradutor literário, isto é, “produzir um texto que reproduza, na língua-meta, todos os aspectos da literariedade do texto original” (Britto, 2012, p. 54), seja “inatingível”, fica claro que o esforço de chegar o mais próximo possível e encontrar soluções satisfatórias é da mais alta importância.

Em julho de 2023, uma nova tradução de *TTL* foi publicada pela Companhia das Letras, no selo Penguin-Companhia, realizada por Paulo Henriques Britto e com prefácio de Genilda Azerêdo. Segundo a minibiografia que aparece no verso da folha de guarda da edição, Azerêdo é professora titular da Universidade Federal da Paraíba, trabalhou com Woolf no mestrado, publicou ensaios sobre o tema e, atualmente, desenvolve o projeto “Narratologia e intermedialidade em Virginia Woolf.”

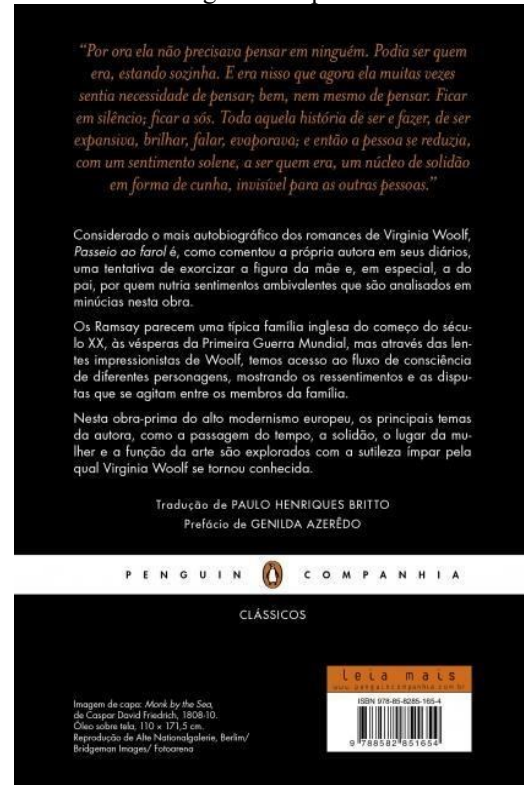
A edição segue o formato padrão da coleção Clássicos, tem capa mole e não inclui orelhas. Igual às outras publicações da coleção, a capa é composta por uma faixa preta em toda a parte inferior, com o nome da autora na cor laranja e o título logo abaixo em fontes branca, *Passeio ao farol*. No topo da parte preta, vemos o nome da coleção, “Clássicos” e, logo acima, uma faixa branca com o nome do selo, Penguin-Companhia, e a logo da editora Penguin entre as duas palavras. A imagem que ocupa o espaço superior de quase um terço do total é referenciada na quarta-capa: *Monk by the Sea*, de Caspar David Friedrich (1808–1810).

Figura 21 – Capa de *Passeio ao farol* (2023), Penguin-Companhia



Fonte: Companhia das Letras.

Figura 22 – Quarta-capa de *Passeio ao farol* (2023), Penguin-Companhia



Fonte: Companhia das Letras.

É também na quarta-capa que aparece: “Tradução de PAULO HENRIQUES BRITTO” e “Prefácio de GENILDA AZERÊDO”, junto a uma apresentação da obra, que a coloca como “o mais autobiográfico dos romances de Virginia Woolf”. Há, também, uma referência à relação da autora com os pais e às características do “alto modernismo europeu”, como o “fluxo de consciência de diferentes personagens” e temas como “passagem do tempo, a solidão, o lugar da mulher e a função da arte”. Ademais, é citado um breve trecho do romance:

Por ora ela não precisava pensar em ninguém. Podia ser quem era, estando sozinha. E era nisso que agora ela muitas vezes sentia necessidade de pensar; bem, nem mesmo pensar. Ficar em silêncio; ficar a sós. Toda aquela história de ser e fazer, de ser expansiva, brilhar, falar, evaporava; e então a pessoa se reduzia, com um sentimento solene, a ser quem era, um núcleo de solidão em forma de cunha, invisível para as outras pessoas. (*TTL*, 2023a, quarta-capa).

A citação e a imagem selecionadas para a capa induzem a uma percepção de um romance sobre uma mulher, solitária, solene, talvez isolada, podada ou retraída. Apesar de, na apresentação, mencionar os Ramsays — “os ressentimentos e as disputas que se agitam entre os membros da família” — e o contexto da Primeira Guerra, não são apresentados muitos detalhes sobre o enredo do romance.

Na parte interior, a folha de guarda contém um texto biográfico sobre a autora e menciona outros romances, bem como “[sua preocupação] com a experiência das mulheres, não apenas nos romances mas também nos ensaios e nos dois livros em que aborda questões feministas, *Um teto todo seu* (1929) e *Três guinéus* (1938)”. No verso da folha de guarda, como já mencionado, há dois pequenos textos biográficos, um para Britto e outro para Azerêdo. A folha de rosto tem o nome da autora no topo em caixa-alta, seguida pelo título e, novamente, “Tradução de PAULO HENRIQUES BRITTO” e “Prefácio de GENILDA AZERÊDO”. No rodapé, centralizado, a logomarca da editora Penguin e o logotipo da Companhia das Letras. Na ficha catalográfica, localizada no verso da folha de rosto, não há nenhuma referência a qual edição em língua inglesa foi usada para a tradução, apenas “Título original: *To The Lighthouse*”. No entanto, aparece “Published by Companhia das Letras in association with Penguin Group (USA) Inc.” A hipótese inicial, portanto, é que esta edição siga o texto estadunidense.

Na página seguinte, temos o sumário, que além de indicar o prefácio de Azerêdo, intitulado “Uma homenagem à beleza do mundo”, lista as três seções do romance: I. A janela; II. O tempo passa; III O farol. Entre o texto introdutório e o romance de fato, há uma folha apenas com o título e outra somente com I. A janela. Cada parte tem uma página capitular e, em cada parte, os capítulos são apresentados de forma consecutiva, sem quebras de página.

As notas dessa tradução totalizam seis, marcadas por um asterisco, sempre com a indicação (N. T.), ou seja, são de autoria de Britto. Já no segundo parágrafo do romance, temos a primeira: “[...] James Ramsay, sentado no chão a recortar figuras do catálogo ilustrado das Army and Navy Stores*, [...]” e “*Uma grande loja de departamentos londrina” (*TTL*, 2023a, p. 31). A segunda explica que Balliol é uma subdivisão da Universidade de Oxford (*TTL*, 2023a, p. 36), a terceira elucida a Lei da Reforma (“Qualquer uma de uma série de leis que gradualmente estenderam o sufrágio no Reino Unido”, *TTL*, 2023a, p. 37); a quarta faz referência a algo, aparentemente, muito simples para o leitor: “Ô juiz! Ô juiz!” (*TTL*, 2023a, p. 45), o que, segundo Britto, é “exclamação com que um jogador de críquete pede ao árbitro que elimine um rebatedor da equipe adversária”. A quinta nota indica: “Citação de ‘A carga da cavalaria ligeira’, poema de Tennyson (1809–92)” (*TTL*, 2023a, p. 46) e a última “personagem de *O antiquário*, romance de Walter Scott” (*TTL*, 2023a, p. 155). É essencial destacar que todas as notas de Britto aparecem apenas na primeira parte, “A janela”.

4.7 ROGERIO GALINDO E LUISA GEISLER

Rogério Waldrigues Galindo⁷⁹ é tradutor, jornalista e diretor de redação no jornal Plural, de Curitiba. Tem graduação em jornalismo (1999) e mestrado em filosofia (2015) pela Universidade Federal do Paraná e foi finalista do prêmio Jabuti na categoria Tradução junto ao irmão Caetano Galindo pela tradução de *Ossos do Eco* (2015), de Samuel Beckett. Trabalha com os pares português e inglês, e já traduziu romances, contos, poesia, biografias e outros livros de não ficção de autores como, entre outros, James Baldwin, Paul Beatty, Bob Dylan, Nella Larsen, Herman Melville, George Orwell e Ocean Vuong.

Em entrevista ao programa *Enquadrando o tradutor* (2021), Galindo afirma que se considera um “fazedor” de traduções, visto que sua formação na área está muito mais ligada à prática do que ao estudo propriamente dito de correntes teóricas da tradução. O tradutor ainda menciona, por exemplo, os desafios de uma boa tradução: fazer o texto soar em português “vivo”, evitar a transparência do inglês no texto traduzido, fugir de usos engessados e acadêmicos na língua de chegada e se atentar à eufonia da língua. Em relação a retradução de clássicos, especificamente sobre a sua tradução de *Revolução dos bichos* (2021), Galindo cita a necessidade de “respeito pelas traduções anteriores, e você tem que estar à altura delas. Não adianta você fazer uma tradução nova de um livro que já foi traduzido se ela ficar muito pior, assim, qual o sentido? Era melhor deixar a anterior e ponto”. Outro ponto importante que menciona é a possibilidade de se ater ou não a um certo tipo de tradição estabelecida por traduções anteriores, seja em questões mais pontuais, como o título, seja em escolhas vocabulares mais gerais.

Luisa Dalla Valle Geisler (1991–)⁸⁰ é escritora, tradutora e professora em oficinas de escrita. Tem graduação em relações internacionais pela Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio Grande do Sul (2014), mestrado em processo criativo pela Universidade Nacional da Irlanda (2016) e em literatura e cultura brasileira pela Universidade do Novo México, nos Estados Unidos. Atualmente, faz doutorado na Universidade de Princeton com

⁷⁹ Parte das informações biográficas de Rogério Galindo foi retirada da entrevista dada ao programa *Enquadrando o tradutor*, da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0jydA7eIN5Y&t>. Acesso em: 17 jan. 2023.

⁸⁰ As informações biográficas de Luisa Geisler foram retiradas de seu perfil no site da editora Companhia das Letras e do perfil institucional da universidade de Princeton. Disponíveis em: <https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/04913/luisa-geisler> e <https://spo.princeton.edu/people/luisa-dalla-valle-geisler>. Acesso em: 17 jan. 2023.

pesquisa sobre “narrativas de corpos sob metamorfose na literatura escrita por mulheres latino-americanas”⁸¹.

Ganhou o Prêmio Sesc de Literatura, na categoria conto, em 2011, com *Contos de Mentira* (2010), e na categoria romance, em 2012, com *Quiçá* (2011). Seu livro de contos também foi finalista no Prêmio Jabuti, categoria Contos e Crônicas, em 2012. Em 2021, ganhou o Prêmio Jabuti na categoria Romance de Entretenimento, com o livro *Corpos secos* (2020), de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado.

Tradutora do inglês para o português, já trabalhou com autores como Elizabeth Acevedo, Agatha Christie, Aldous Huxley, Daniel Keyes, Joyce Carol Oates, George Orwell, entre outros. Em entrevista publicada na revista *Cadernos de Tradução*, ao ser perguntada “O que, no seu entendimento, não se deve perder em tradução?”, Geisler responde:

Acho que o tom da história e sua fluidez. Se um personagem tem um tom mais pomposo, se usa expressões arcaicas, se comete erros gramaticais, isso deve permanecer. O geral, essa intenção deve permanecer, não os pequenos detalhes que talvez não tenham tradução. É claro que não estou sugerindo apagar todas as expressões, e o ideal seria que se encontrassem equivalentes. (Petruccioli, 2019, p. 450).

Vê-se, portanto, uma ideia de equivalência acentuada nas reflexões tradutórias de tradutora. Geisler também comenta aspectos fundamentais a um tradutor, citando, por exemplo, a capacidade de reconhecer o tom do texto original, sobretudo ao lidar com expressões locais, regionalismos ou palavras não dicionarizadas, pois somente dessa maneira poderá encontrar possibilidades equivalentes.

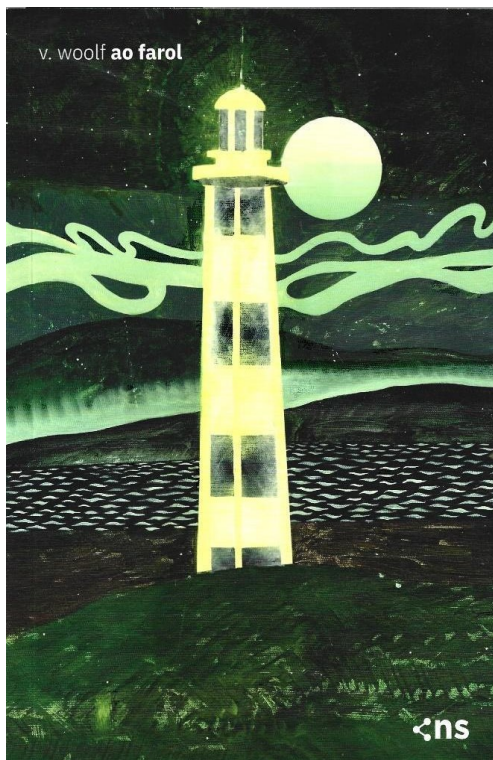
A tradução mais recente do romance e a última a compor o *corpus* deste trabalho foi lançada em novembro de 2023. A edição, traduzida a quatro mãos por Rogerio Galindo e Luisa Geisler, foi publicada em um box dedicado à obra de Virginia Woolf. O primeiro volume, lançado em 2021, foi intitulado “Vozes de Virginia Woolf” e reuniu *A viagem* (trad. Luft), *Noite e dia* (trad. Barbosa), *O quarto de Jacob* (trad. Luft) e *Sra. Dalloway* (trad. Siqueira). O novo conjunto de romances recebeu o nome “Atos de Virginia Woolf” e contou com *Ao farol* (trad. Galindo e Geisler), *Orlando* (trad. Siqueira), *As ondas* (trad. Luft), *Os anos* (trad. Barbosa) e *Entre os atos* (trad. Luft). Para esse segundo box, apenas a tradução de *TTL* foi inédita, assim como *MD* no primeiro volume, visto que os outros títulos já haviam sido publicados pela editora Novo Século em outros formatos.

A edição em si de *TTL* não apresenta notas de rodapé nem outros discursos de acompanhamento como prefácios ou introduções, no entanto, um encarte assinado por Maria

⁸¹ No original, “narratives of bodies under metamorphosis in literature written by Latin American women authors.”. Disponível em: <https://spo.princeton.edu/people/luisa-dalla-valle-geisler>. Acesso em: 17 jan. 2023.

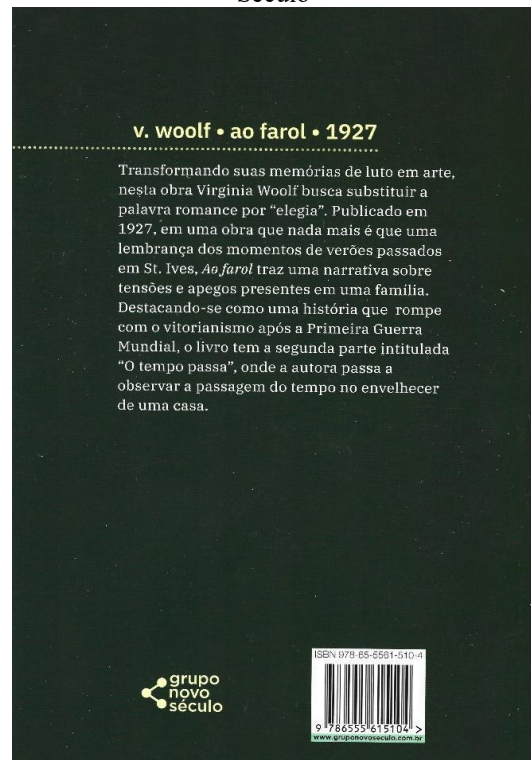
Aparecida de Oliveira, pesquisadora de Woolf e professora na Universidade Federal da Paraíba, acompanha o box com textos sobre cada um dos romances. A orelha esquerda apresenta uma citação do romance (“Eles dois, trocando olhares por um instante, tiveram um pressentimento de fuga, de êxtase, com toda aquela velocidade e mudança.”). Já a direita contém uma breve biografia da autora, que inclui menções à The Hogarth Press (“editora que revelou autores como Katherine Mansfield e T. S. Eliot”) e ao estilo da autora (“Com aguda inteligência, Virginia Woolf mergulhou fundo nos dramas psicológicos de seus personagens e nas relações deles com o meio social. Seu texto minucioso, elegante e irônico busca retratar as sensações, os conflitos interiores e a solidão”). O texto se repete em todos os demais volumes do box.

Figura 23 – Capa de *Ao farol* (2023), Novo Século



Fonte: acervo da autora.

Figura 24 – Quarta-capa de *Ao farol* (2023), Novo Século



Fonte: acervo da autora.

A capa do livreto apresenta o título “O discurso político e poético de Virginia Woolf”, mas a folha de rosto apresenta “Os novos percursos e experimentações de Virginia Woolf”. A quarta-capa contém uma minibiografia com as seguintes informações: “A professora Maria Aparecida de Oliveira, docente da Universidade Federal da Paraíba e uma das maiores especialistas em Virginia Woolf do país, examina com perspicácia cada um dos livros deste box, bem como pincela acontecimentos cruciais da vida da escritora”. É nítido o esforço da editora em posicionar os discursos de acompanhamento no meio acadêmico, ressaltando a

relevância e expertise de Oliveira na área. Com isso, não apenas temos o posicionamento de Woolf como escritora consagrada, mas também da importância em aproveitar leituras críticas e toda a afluência de leituras que já existem sobre a obra, podendo complementar e enriquecer a experiência dos leitores interessados.

Na introdução, Oliveira apresenta os romances do box e diz que são parte de uma “fase mais madura da autora”, destacando a técnica e a revolução formal presente nos cinco livros reunidos. No texto dedicado a *TTL*, são mencionadas as inspirações retiradas dos pais de Woolf, bem como a noção de “elegia” que atravessa a composição geral. Ademais, cita o texto essencial de Erich Auerbach, “A meia marrom”, que analisa as mudanças de ponto de vista no início de *TTL*, seguido por um breve resumo das três partes, com as principais “ações” e os temas mais preponderantes. Sobre a parte central, “O tempo passa”, afirma: “Poderia ser lida como uma obra à parte, tanto que foi traduzida para o francês por Charles Mauron e publicada na França” (Oliveira, 2023, p. 7). O texto encerra-se com uma breve nota sobre a recepção na Inglaterra, à época da publicação:

Publicado em 1927, o livro vende muito mais que os anteriores, conquistando aclamação da crítica e dos amigos do Bloomsbury. As vendas permitem que Virginia compre um carro e adquira, por leilão, a tradicional Monk’s House, uma casa de campo do século 16, onde viveu com o marido e recebeu os colegas do Bloomsbury. O livro foi considerado um *best-seller* e, em 1983, foi adaptado pela BBC, tornando-se filme para a TV sob a batuta do diretor Colin Gregg e estrelando Kenneth Branagh. (Oliveira, 2023, p. 8).

Apesar desse parágrafo final, não há qualquer menção à recepção ou história do romance no Brasil, nem à edição específica da própria Nova Século, incluindo (ou, no caso, excluindo) os/as tradutores/as. De forma similar, ponderações sobre a tradução ficam ausentes do texto crítico e de apresentação da professora, pois o foco é, de fato, os aspectos gerais de *TTL* e a crítica literária sobre o romance.

Quadro 9 – Elementos paratextuais nas traduções brasileiras de TTL

Editora e ano	Título	Coleção	Notas	Seções e Capítulos	Orelhas	Quarta-capa	Paratextos
Gráfica Record, 1968	O farol		8 (referências ao trecho original em inglês)	A Janela (19), O Tempo Passa (10) e O farol (13).	Apresentação da autora e da sua obra geral de autoria de Nataniel Dantas.	Foto da autora e texto biográfico.	“Índice”.
Labor do Brasil, 1976	Passeio ao farol	Coleção de bolso Labor	5	A Janela (19), O Tempo Passa (10) e O farol (13).	–	Foto da autora e texto biográfico.	“Índice”.
Autêntica, 2013	Ao farol	MIMO	169	A Janela (19), O Tempo Passa (10) e O farol (13).	Apresentação da autora e do romance de autoria de Tomaz Tadeu (esquerda). Trecho do romance (direita)	Citações de Hermione Lee e Michel Serres. Lista com outras obras de Virginia Woolf.	Posfácio de Hermione Lee, Introdução às notas, Referências, Sumário.
L&PM, 2013	Ao farol	–	0	A Janela (19), O Tempo Passa (10) e O farol (14).	Apresentação do romance e da autora assinado por “Os editores”.	Comentário de Edmund Wilson e trecho do romance.	“Sobre a autora”.
Landmark, 2013	Ao farol: To the Lighthouse		3	A Janela (19), O Tempo Passa (9) e O farol (13).	“Grandes clássicos em edições bilíngues”	Apresentação da obra.	“Virginia Woolf” (texto biográfico).
Penguin-Companhia, 2023	Passeio ao farol	Clássicos	6	A Janela (19), O tempo passa (10), O farol (13)	–	Trecho do romance e apresentação da obra. Indicação “Tradução de Paulo Henriques Britto. Prefácio de Genilda Azerêdo”.	Sumário. “Passeio ao farol” (texto sobre o romance). Apresentação e minibiografia de Britto e de Azerêdo. Prefácio: Uma homenagem à beleza do mundo — Genilda Azerêdo.
Novo Século, 2023	Ao farol	Box “Atos de Virginia Woolf”	0	A Janela (19) O tempo passa (10) O farol (14)	Citação do romance, foto da autora e texto biográfico.	Apresentação da obra.	Suplemento de leitura à parte, por Maria Aparecida de Oliveira, com textos sobre “Ao farol”, “Orlando”, “As ondas”, “Os anos” e “Entre os atos”.

Fonte: elaboração própria.

Quadro 10 – Informações técnicas das traduções brasileiras de TTL

Editora	Tradutor/a	Capa	Editor/a	Preparação	Revisão	Diagramação	Referência ao título original	Local	Tamanho
Gráfica Record	Luíza Lobo	“Capa de Roberto Cavalcanti”	–	–	–	–	“Título do original em inglês TO THE LIGHTHOUSE”	Rio de Janeiro	21 x 14 cm
Labor do Brasil	Oscar Mendes	“Capa de Silvia Roesler”	–	–	–	–	“Do romance original em inglês: To the Lighthouse”	Rio de Janeiro	18 x 11,3 cm
Autêntica	Tomaz Tadeu	“Diogo Droschi (Sobre a pintura “Carmel Beach”, de Marshall P. Hydorn, fotografada por Jon Patrick O’Keefe)”	“Editora responsável: Rejane Dias”	–	Cecília Martins e Dila Bragança de Mendonça	Conrado Esteves	“Título original: To the Lighthouse”	Belo Horizonte	23,4 x 15,4 cm
L&PM	Denise Bottmann	Capa: L&PM Editores Ilustração da capa: Birgit Amadori	–	–	Lia Cremonese	–	“Título original: To the Lighthouse”	Porto Alegre	21 x 14 cm
Landmark	Doris Goettems	Arquétipo Design+ Comunicação	“Diretor editorial: Fabio Cyrino”	–	Francisco de Freitas	Arquétipo Design+ Comunicação	“Primeira edição: Hogarth Press, 34 Paradise Road, Richmond, Londres, UK, 5 de maio de 1927” / “Título: To the Lighthouse” / “Textos originais em inglês de domínio público”	São Paulo	23,6 x 16,6 cm
Penguin-Companhia	Paulo Henriques Britto	“Imagem da capa: Monk by the Sea, de Caspar David Friedrich, 1808-10. Óleo sobre tela, 110 x 171,5	–	Ana Cecília Agua de Melo	Clara Diament e Gabriele Fernandes	–	“Título original: To the Lighthouse”	São Paulo	20 x 13 cm

		cm. Reprodução de Alte Nationalgalerie, Berlim/ Bridgeman Images/ Fotoarena.”							
Novo Século	Rogério Galindo e Luisa Geisler	“Ilustração da capa: Bruno Novelli”	“Editor: Luiz Vasconcelos Assistente editorial: Fernanda Felix e Lucas Luan Durães”	–	Flavia Araujo e Elisabete Franczak Branco	“Projeto gráfico e diagramação: João Paulo Putini”	Título original: To the Lighthouse	Barueri, São Paulo	20,8 x 14,2 cm

Fonte: elaboração própria.

Após a análise inicial das publicações e dos paratextos encontrados, as conclusões preliminares se opõem à primeira hipótese formulada. Apesar de as traduções terem diferentes propostas, como fácil acesso (edição de bolso da L&PM; edição brochura da Companhia), edição bilíngue e de luxo (Landmark), publicação em box com outras obras (Novo Século) e mais aparatos críticos (Autêntica), nem sempre os paratextos mostram-se presentes, demonstrando pouco destaque em relação às edições anteriores. Contudo, fica visível que cada nova edição tem uma proposta diferente de publicação, o que por si só justifica as retraduições em âmbito comercial.

No que se refere à segunda hipótese, os dados apontam para o maior reconhecimento de quem traduz se comparado às primeiras duas traduções, já que Luiza Lobo (ao menos na primeira edição) e Oscar Mendes têm seus nomes estampados apenas na folha de rosto. Além dessa referência padrão, Denise Bottmann e Tomaz Tadeu recebe destaque com seus nomes já na capa, ao passo que Paulo Henriques Britto tem seu nome apresentados na quarta-capa, corroborando a ideia sugerida. Entretanto, vê-se que a terceira hipótese, sobre a presença de paratextos, pode ser considerada equivocada, dado que, apesar de as orelhas ou os comentários na quarta-capa introduzirem *TTL/O farol/Ao farol* como um texto de grande importância para o campo literário e ressaltarem as contribuições de Woolf para a literatura inglesa e ocidental, apenas as edições da Autêntica (posfácio de Hermione Lee, notas do tradutor e lista de referências) e a da Penguin-Companhia das Letras (prefácio de Genilda Azerêdo) fornecem um discurso de acompanhamento mais robusto. A Nova Fronteira disponibiliza um texto sobre *TTL* escrito por uma especialista em Woolf, no entanto, ele se encontra em um livreto à parte, junto a textos dedicados aos demais romances que fazem parte do box.

Como definido por Sapiro (2008) a partir da definição de Toury (1995), “[...] as restrições e as normas se manifestam não apenas por meio das escolhas linguísticas, mas também por meio dos princípios de seleção dos textos, dos recortes (texto integral, fragmentos, coletâneas), o paratexto (comentário, notas de rodapé, quarta-capa) etc.”⁸² (Sapiro, 2008, p. 200). Tal afirmação pode ser confirmada pela presença dos comentários e da apresentação geral de *TTL* nas edições brasileiras. A norma, portanto, parece ser a legitimação da obra e a maior visibilidade dos/as tradutores/as, apesar de ainda limitada, bem como a inserção de paratextos (em maior ou menor grau). Todavia, considerando os diferentes tipos de publicação, que vão desde edições mais simples e de bolso até as identificadas como de luxo, e mesmo a diferença

⁸² No original, “[...] ces contraintes et ces normes ne se manifestent pas seulement à travers les choix linguistiques mais aussi à travers les principes de sélection des textes, leur découpage (texte intégral, extrait, recueil), le paratexte (commentaire, notes de bas de page, quatrième de couverture), etc.”

temporal, entre 1968 e 2023, há ainda uma dificuldade em traçar comportamentos gerais sobre a abordagem das editoras e, como pode ser visto, nem todas as normas são aplicáveis a todas as traduções. De fato, ainda é necessário levar em conta todas as variáveis durante as análises, visto que os métodos e conceitos aqui explorados pouco discutem casos similares.

Escolhas editoriais referentes ao nome do/a tradutor/a não são padronizadas — ou seguem uma norma específica — nem dentro da mesma editora. Embora todas as edições tenham seus tradutores nomeados no interior do livro, pelo menos na folha de rosto, três das sete edições analisadas contêm o nome do/a tradutor/a já na capa ou quarta-capa, sendo que dessas, uma foi reeditada (L&PM), omitindo a informação da capa ao ser lançada em outra coleção. Em contrapartida, umas das edições que não apresentava o nome da tradutora na capa, passou a nomeá-la em uma das reedições posteriores: Luiza Lobo, nas publicações da Record (1968) e da Nova Fronteira (1982).

5 A LINHA CENTRAL: A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE E A OBRA WOOLFIANA

Embora seja amplamente estudada e inúmeras pesquisas, biografias e livros estejam disponíveis sobre Virginia Woolf, a autora dissecava seu tempo e narrava aspectos inspirados em sua vida, portanto, é indispensável apresentarmos, ao menos, uma breve apresentação de sua vida e obra. Woolf nasce e morre, aos 59 anos, na Inglaterra. Ao longo de sua vida, acompanha a mudança completa de uma sociedade, vê os resquícios de um império inglês decadente, testemunha uma Grande Guerra e o avanço de uma segunda. Afeta-se pela morte da mãe, da meia-irmã, do pai, do irmão e do sobrinho. Escreve romances, diários, ensaios, resenhas, cartas — em linhas gerais, vê o mundo mudar em escala mundial e doméstica, e isso define os contornos de sua escrita.

Nascida em 1882, Adeline Virginia Stephen foi parte de uma família de intelectuais vitorianos, e a influência do pai, Sir Leslie Stephen, teve grande peso na produção da escritora de diferentes formas. Em 1904, após a morte do pai, as irmãs Virginia e Vanessa e o irmão se mudaram para o bairro de Bloomsbury, onde conheceriam vários outros escritores, críticos e artistas que, mais tarde, tornar-se-iam parte do grupo de Bloomsbury. Em 1909, Virginia recebeu £ 2.500 após a morte de sua tia Caroline Emelia Stephen, e essa possibilitou que a escritora se dedicasse confortavelmente à escrita e ocupasse o lugar de intelectual na sociedade inglesa, ideias que seriam amplamente elaboradas em ensaios, discursos e aulas, entre eles “The Intellectual Status of Women” (1920), *A Room of One’s Own* (1929) e “Professions for Women” (1942)⁸³.

Durante o período em que morou com a irmã Vanessa e recebeu diferentes convidados na casa de Bloomsbury, como Clive Bell, Dora Carrington, E. M. Forster, Roger Fry, D. H. Lawrence, Lydia Lopokova Lady Ottoline Morrell e Lytton Strachey, Virginia também conheceu Leonard Woolf, seu futuro marido, com quem se casaria em agosto de 1912, e seu companheiro na editora Hogarth Press, fundada em 1917. A casa editorial publicou nomes importantes, como Katherine Mansfield, Gertrude Stein, T. S. Eliot e Sigmund Freud. A partir de 1921, inclusive, é onde Woolf passa a publicar todos os seus livros na Inglaterra, iniciando-se com a coleção de contos *Monday or Tuesday*.

Após uma vida dedicada à escrita, Woolf morreu em 1941, ao adentrar o rio Ouse em meio à avançada da Segunda Guerra e após anos de sofrimento psicológico.

⁸³ No Brasil, *AROO* tem diversas traduções, como pôde-se ver no Capítulo 3 desta tese. Os outros dois ensaios citados estão disponíveis em português com tradução de Denise Bottmann, na coletânea *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2012).

No intuito de pensarmos os temas e as formas empregadas na obra de Woolf e, portanto, realizar a pré-análise da tradução visando à seleção de exemplos estilísticos no romance (Berman, 1995), é necessário discorrer sobre a relação da autora com a sociedade inglesa, as formas narrativas que passavam, gradualmente, a ser consideradas antiquadas e a posição da literatura naquele momento. No ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924; 1988, *E3*), Woolf afirma que: “Mais ou menos em dezembro de 1910, o caráter humano mudou. [...] A mudança não foi tão definitiva e inesperada. Mas, ainda assim, houve uma mudança; e como é preciso ser arbitrário, vamos datá-la por volta do ano de 1910”⁸⁴. A autora elege o ano como um momento decisivo de mudança literária e cultural, e complementa: “Todas as relações humanas mudaram — aquelas entre mestres e servos, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, há, ao mesmo tempo, uma mudança na religião, no comportamento, na política e na literatura”⁸⁵.

Para Woolf, os escritores que produziam literatura antes de 1910 já não conseguiam mais construir personagens que parecessem reais. No referido ensaio, Woolf diferencia autores do período eduardiano (1901-1910), como Arnold Bennett, John Galsworthy e H. G. Wells, e um certo “materialismo” já ultrapassado, dos contemporâneos georgianos (a partir de 1910), como T. S. Eliot, E. M. Forster, D. H. Lawrence, James Joyce, e Lytton Strachey. Mesmo escrevendo simultaneamente, os escritores dessa geração tão diferente, prestes a ser suplantada, não conseguiam mais criar uma literatura que consubstanciasse e refletisse as mudanças vividas ali, no princípio da modernidade

A sra. Brown, no ensaio, é a representação de uma leitora que não enxerga mais a literatura como real, verdadeira e convincente — para Woolf, os leitores não conseguem mais reconhecer ou se conectar com a realidade descrita, resultando em uma falta de estímulo advindo da literatura. Novas ferramentas são necessárias para descartar completamente o método eduardiano e moldar uma nova forma literária. Nesse sentido, o ensaio termina com a afirmação de que “estamos no limiar de uma das grandes épocas da literatura inglesa. Mas ela só poderá ser alcançada se estivermos determinados a nunca, nunca desertar a sra. Brown.”⁸⁶ O indispensável é refletir a nova realidade, lidando com todas as questões levantadas à época: a

⁸⁴ Citação completa no original: “[...] on or about December 1910 human character changed.

I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910.”

⁸⁵ No original, “All human relations have shifted—those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature.”

⁸⁶ No original, “[...] we are trembling on the verge of one of the great ages of English Literature. But it can only be reached if we are determined to never, never desert Mrs. Brown.”

luta da classe trabalhadora, do movimento sufragista que lutava pelos direitos ao voto das mulheres, a revolução Bolchevique na Rússia (1917), a criação da União Soviética (1922), a Primeira Guerra Mundial (1914), a greve geral na Inglaterra (1926), a Guerra Civil Espanhola (1936), a Segunda Guerra Mundial e as bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki (1945). De fato, 1910–1945 é um período de intensas mudanças sociais e uma enorme revolução política. Não surpreende, portanto, que arte e literatura, e os valores que regem sua produção, também passem por um momento de transição e inovação.

Embora Woolf aborde a literatura e os dispositivos literários usados por eduardianos, podemos, ainda, comparar tais inovações à forma do romance vitoriano, que antecede 1910, especialmente no que toca a estruturação do narrador, tido como clássico e onisciente. É ele quem media a história — isto é, tudo o que acontece com os personagens é por intermédio do narrador, que, ao mesmo tempo que conta, se faz invisível. Essa é a forma dominante nos romances anteriores ao período modernista e que se mostra muito ligada à tradição. Nesse sentido, vem à mente o ensaio de T. S. Eliot, “Tradição e talento individual”, de 1919. Eliot argumenta que a tradição deve ser, justamente, questionada por gerações recentes tendo em vista a necessidade da constante reafirmação dos modelos e o reconhecimento de seu próprio sentido histórico. Os artistas devem estar conscientes dos moldes literários e temas historicamente estabelecidos, isto é, da “ordem ideal” e do cânone, e criar um diálogo com ideias contemporâneas, uma relação entre a novidade e o já estabelecido, para que “um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade” (Eliot, 1989, p. 39). Logo, ao reconhecer, criticar e se desvencilhar da tradição literária inglesa naquele momento, Woolf consegue renovar sua arte e engendrar novas percepções do real destinadas a uma sociedade que demanda mudanças.

Jane Goldman, pesquisadora sobre o modernismo e a obra de Virginia Woolf, reforça o ano de 1910 como momento de mudança e quebra com as tradições ao incluí-lo do título de seu livro *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse* (2004). Em um dos capítulos, a autora vai, inclusive, discutir o ensaio de Eliot e traçar paralelos com outros ensaios de Woolf, traçando os pontos em comum e dando destaque a uma visada feminista nos textos woolfianos. Goldman, em “‘Tradition’ and ‘Mrs Brown’, T. S. Eliot and Virginia Woolf”, defende que o período marca um momento de enorme revolução frente ao novo e mudanças que não apenas se mostram como uma alteração no objeto que é observado e como refletir a nova realidade, mas, sobretudo, uma transformação radical da forma literária, algo que pode ser observado tanto em Woolf quanto em outros escritores como James Joyce, Lytton Strachey e o próprio T. S. Eliot (Goldman, 2004, p. 156–157). É em 1910, ainda, que Woolf passa a ser fortemente influenciada

pela exibição de arte pós-impressionista, que acontece em 8 de novembro, e pelos protestos que ocorrem quando as sufragistas se organizam para defender a *Conciliation Bill*, que aumentaria, ainda que de forma muito limitada, os direitos das mulheres ao voto, mas que fora derrubada por causa das novas eleições que deveriam ocorrer. Os protestos foram recebidos de forma bastante violenta, com inúmeras mulheres agredidas e presas, e o dia 18 de novembro de 1910 passou a ser conhecido como “Black Friday”. Apesar de não ter participado das demonstrações no dia em questão, Woolf estava envolvida nos preparativos, consciente de toda a situação.

Ademais, 1910 é também o momento do fortalecimento de uma certa teoria formalista que domina a arte e literatura. Para Roger Fry, crítico e pintor, e Cliver Bell, crítico de arte inglês, ambos membros do grupo de Bloomsbury, o formalismo é “uma preocupação com a forma pela forma e com um investimento espiritual e emocional na forma, que ficou conhecida pela teoria de Bell “Forma Significativa [*Significant Form*]”, desenvolvida para o catálogo da segunda mostra Pós-Impressionista, em 1912. Esse formalismo é, inicialmente, aplicado às artes visuais, mas demonstra algumas afiliações com o formalismo literário em ascensão no início do século 20, direta ou indiretamente influenciado pela linguística estrutural de Ferdinand de Saussure.

Em 1910, Roger Fry cunha o termo “Pós-impressionista” para descrever o afastamento do impressionismo por artistas franceses e organiza uma mostra na Inglaterra, onde o público inglês pôde ver obras de Cézanne, Matisse, van Gogh, Gauguin, Picasso e vários outros pela primeira vez. Apesar de as obras não serem estritamente ligadas a uma arte “moderna” contemporânea àquela época, há uma tentativa de enfatizar tal estética, e a mostra acaba sendo definida como *avant-garde*, pois evidenciava a ruptura com a tradição artística e acadêmica. Por consequência, as artes modernas da Europa impactam radicalmente a prática artística dos ingleses, além de ser um momento em que as teorias formalistas britânicas começam a ganhar espaço e moldar o aparato crítico do modernismo. Ademais, dada a circulação de diferentes tipos de participantes do Bloomsbury, Woolf, de forma mais particular, sofre a influência não só dessa estética das artes visuais graças a Roger Fry, como também incorpora às suas discussões novas técnicas literárias, abordagens e reflexões filosóficas, críticas e éticas. Para Goldman, por exemplo, tanto o movimento sufragista e a exposição de arte pós-impressionista que marcaram 1910 pautam uma forte virada social que atravessa a escrita de Woolf naquele momento (Goldman, 2004, 157–158).

Somado a tudo isso, vemos que, após as reflexões e os estudos que começam a ser desenvolvidos e publicados sobre a consciência e mentalidade humana, o formato de narrativa onisciente se torna antiquado. Freud, como mencionado, é editado pela editora de Woolf, a

Hogarth Press já em 1924 [Obras selecionadas] e depois entre os anos 1950 e 1970 [Obra completa], após a morte da autora. Após as expansões na área psicanalítica, por exemplo, os romances começam a se voltar para o sujeito e a subjetividade. Com isso, escritores passam a explorar diferentes formas de compreender como as pessoas veem, interpretam e absorvem a realidade; e o romance mediado por um narrador onisciente, aquele comumente utilizado, se torna bem pouco realista. O interesse passa a ser o eu, o interior, a experiência pessoal. Em consequência, há uma verdadeira ruptura com as convenções do romance dentro dessa tradição, tanto na forma quanto nas abordagens, pois o tema de interesse, nesse momento, se torna a própria experiência — individual, fragmentada e subjetiva.

Em *The Modes of Modern Writing* (2015 [1977]), David Lodge atrela à ficção desse momento uma preocupação acentuada com a consciência, o subconsciente e a mente humana de uma forma geral. Além disso, o desvio de uma perspectiva objetiva dá lugar à introspecção e reflexão, uma “corrente fluida de experiência com a qual nos familiarizamos gradualmente por um processo de inferência e associação”⁸⁷ (Lodge, 2015, p. 57) que foge da tradicional ordenação cronológica direta e altera a própria estrutura narrativa. Segundo Lodge:

A ficção modernista renuncia a ordenação cronológica direta de seu material e o uso de um narrador confiável, onisciente e intrusivo. Emprega, no lugar, ou um único e limitado ponto de vista, ou um método com múltiplos pontos de vista, todos eles mais ou menos limitados e falíveis: e tende em direção a uma manipulação fluida ou complexa do tempo, envolvendo diversas referências cruzadas, tanto para trás quanto para frente, ao longo do intervalo cronológico da ação.⁸⁸ (Lodge, 2015, p. 57).

Em outras palavras, o modernismo propõe uma experiência subjetiva, passageira e tem o interior como o verdadeiro interesse da ficção, abandonando o enredo, o gênero e a estrutura narrativa convencionais. É uma verdadeira revolução estética que tem o intuito de acompanhar as revoluções que surgem desde o fim do século 19.

Uma das propostas de uma nova forma de escrita é a exploração do discurso indireto livre, ou seja, uma técnica que se delinea pela perspectiva interior da personagem e captura o pensamento, as memórias e as diferentes conexões, mesmo as mais exíguas. Isso é notável pois os modernistas redefinem o que consideramos significativo. Viver — e aqui no sentido de perceber, transitar entre diferentes experiências e constatar como elas nos afetam, quais outros pensamentos desencadeiam — é o mais importante. Essas questões contribuem para as

⁸⁷ No original, “a flowing stream of experience with which we gradually familiarize ourselves by a process of inference and association”.

⁸⁸ No original, “Modernist fiction eschews the straight chronological ordering of its material, and the use of a reliable, omniscient and intrusive narrator. It employs, instead, either a single, limited point of view, or a method of multiple points of view, all more or less limited and fallible: and it tends towards a fluid or complex handling of time, involving much cross-reference backwards and forwards across the chronological span of the action.”

reflexões levantadas por Woolf no ensaio “Modern Fiction”, no qual são elaboradas ideias que passarão a obra de Woolf, incluindo *TTL*.

Publicado no *Time Literary Supplement* em abril de 1919, com o título “Modern Novels” [Romances modernos], é depois revisado e publicado, em 1925, na primeira coletânea de ensaios da autora, o primeiro volume de *The Common Reader*. “Modern Fiction” é uma das principais fontes da discussão crítica acerca das qualidades literárias modernistas. É nesse ensaio que Woolf apresenta uma de suas ideias mais preponderantes sobre como representar a vida. Em um trecho emblemático, ela escreve:

Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente—triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de um modo que difere do antigo; não é aqui, mas lá, que o momento de importância chega; assim pois, se o escritor fosse um homem livre, e não um escravo, se ele pudesse escrever o que bem quisesse, não o que deve, se pudesse basear sua obra em sua própria emoção, e não na convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito e, talvez, nem um só botão pregado como o que os alfaiates da Bond Street estipulam. A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar, com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse. (Woolf, 2015, n.p., trad. Fróes).

A sugestão, aqui, é de que é dever do escritor capturar, de alguma forma, o momento, ou a vida, e dar verdade a ela; “[registrar] os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente”, pois é assim que a vida pode ser apreendida, em suas minúcias e detalhes que, embora mínimos, representam grandeza e complexidade. A consciência, portanto, se torna um acúmulo de percepções que devem ser registradas a despeito de suposições do que deve ou não compor a ficção. Transgressão e renovação são as palavras de ordem para capturar a realidade. Um exemplo disso, mesmo com suas ressalvas, são as obras do Joyce. Woolf o cita como um dos principais expoentes de uma escrita “espiritual” [*spiritual*], que, ao lado outros autores jovens, “se esforçam para chegar mais perto da vida e para preservar com mais sinceridade e exatidão o que lhes interessa e comove, mesmo que para isso tenham de se livrar da maioria das convenções normalmente seguidas pelo romancista” (Woolf, 2015, n.p., trad. Fróes).

Tais ideias, embora já exploradas em maior ou menor grau anteriormente, encontram-se bastante presentes no romance que analisaremos a seguir. *To the Lighthouse* é publicado em 1927, mas seu processo de escrita e elaboração pode ser encontrados pelo menos desde 1925 nos diários. Tais comentários nos ajudam a compreender não apenas a estrutura do romance

como pretendida por Woolf, mas também dão pistas sobre a sua importância para a obra completa e a posição da autora nos modernismos.

Para se aproximar de uma certa apreensão da vida, como definida por Woolf, podemos citar, entre os diferentes métodos narrativos, o uso de diferentes tipos de discurso, afastando-se, por exemplo, do uso tradicional do narrador onisciente em terceira pessoa. Segundo Mitchell A. Leaska (1970), analisando os tipos de narradores (onisciente, em primeira ou terceira pessoa) e discursos empregados em diferentes romances, tal modelo se concentra na história após o fato acontecido, podendo utilizar pontos de vista de personagens específicos para avançar o enredo ou comentar suas impressões, demonstrando seus próprios vieses, mesmo que de uma forma mais distanciada. Para o autor, alguns exemplos são os romances *The Mayor of Casterbridge*, de Thomas Hardy (1886), *Pride and Prejudice*, de Jane Austen (1813), *Anna Karenina*, de Liev Tolstoy (1878) e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857), sendo esse último um tipo específico de narrador onisciente que também utiliza a dramatização para “mostrar” aos leitores em vez de dizer o que aconteceu de fato (Leaska, 1970, p. 30–32).

Outra opção é o uso de um narrador em primeira pessoa, podendo ser observador, que reporta e interpreta a história ao mesmo tempo em que ela acontece, ou participante, que narra a história depois que ela aconteceu, ou seja, o tempo da narrativa é após o tempo da ação. No primeiro, o leitor interpreta conforme a própria interpretação do narrador e pode ser influenciado, naturalmente, por essas percepções, uma vez que só conhece aquilo que o narrador permite. Fica evidente a possibilidade de persuasão por parte desse narrador, que pode apresentar visões legítimas e demonstrar credibilidade ou, mais frequentemente, manipular situações, como ocorre em *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad (1899), e *Sacred Fountain*, de Henry James (1901) (Leaska, 1970, p. 34–36). O segundo se concentra na participação ativa do narrador nos eventos descritos após o término e possibilita a criação de uma voz mais direta e confiante do que aquela utilizada por um narrador em terceira pessoa, por exemplo, já que a experiência é um ponto central dessa modalidade. Entre os exemplos, são citados *Adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain (1884), *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847), *David Copperfield*, de Charles Dickens (1850), entre outros (Leaska, 1970, p. 36–37).

Retomando a terceira pessoa, são delineadas, ainda, duas outras possibilidades. A primeira, o narrador observador, consiste na apresentação minuciosa das ações, falas, da ambientação e dos personagens por meio de um tom impessoal, isto é, sem permitir a interiorização dos personagens, dada a ausência do “eu” e de suas percepções subjetivas, como ocorre no conto “Soldier’s Home”, de Ernest Hemingway (1925) (Leaska, 1970, p. 38–39). A segunda e última, é o narrador-participante, que pode ser confundido com aquele onisciente ou,

até mesmo, o próprio escritor. No entanto, essa modalidade representa uma narrativa que, embora realizada por uma outra pessoa, é mediada pelas experiências de alguma personagem, ou seja, diferentemente do narrador onisciente, apenas aquilo de interesse a um dos participantes é reportado. Entre os exemplos de uso em romances, Leaska menciona *The Ambassadors*, de Henry James (1903), e *Sons and Lovers*, de D. H. Lawrence (1913) (Leaska, 1970, p. 39–40).

Ao analisar os pontos de vista especificamente em *TTL*, Leaska (1970) elabora uma descrição das ferramentas narrativas empregadas por Woolf, que incluem a multiplicidade de pontos de vista, colocada por Erich Auerbach (2021) como a “representação pluripessoal da consciência”, para criar a justaposição de “momentos de consciência humana” [*moments of human consciousness*]. O pesquisador de Woolf ainda afirma que, tal método, visa:

criar uma ordem na qual os múltiplos conteúdos da consciência iluminassem, em qualquer momento específico, o passado e antecipassem o futuro. Assim, não era seu papel ‘descrever o que todos nós vimos para que isso se tornasse uma sequência’, mas, antes, descrever como essas pessoas vivenciaram o que viram, e *como* todas as experiências se posicionam em relação às outras e a algum princípio central. Foi por causa dessa preocupação que ela alcançou uma unidade de concepção que coroa o seu triunfo em *To the Lighthouse*.⁸⁹ (Leaska, 1970, p. 63–64).

Auerbach é um nome incontornável na maioria dos textos críticos sobre *TTL*. O capítulo “A meia marrom”, que encerra o livro *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental* (2021 [1946]), elabora uma análise significativa sobre o romance e o elege como exemplo central das mudanças de narrativa resultantes de uma nova modernidade. Usando o exemplo da cena da meia entre James e a sra. Ramsay, Auerbach pontua algo importante em todo o romance: “Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não apenas de personagens que participam do evento externo, mas também de outras que não tem qualquer relação com ele e nem estão presentes” (Auerbach, 2021, p. 572, trad. Sperber *et al.*). Tal movimento serve de apoio para a elaboração de acontecimentos externos, “que servem de pretexto para dar acesso ao que se passa na consciência de terceiros.”

Auerbach passa, então, a descrever as alterações na construção do narrador: “não se trata da manifestação objetiva de um escritor sobre suas personagens. Ninguém sabe nada com certeza aqui; tudo não passa de conjectura, olhares que alguém dirige ao outro, cujos enigmas

⁸⁹ No original, “to create an order in which the multiple contents of consciousness would, at any particular moment, illuminate the past and anticipate the future. Thus it was not for her to ‘describe *what* we have all seen so that it becomes a sequence’, but rather more to describe how her people have experienced what they have seen, and *how* all of these experiences stand in relation to one another and to some central principle. It is out of this concern that she achieved a unity of design that crowns her triumph in *To the Lighthouse*.”

não é capaz de solucionar” (Auerbach, 2021, p. 574, trad. Sperber *et al.*). Logo, o novo tipo de narrador, o tipo de Woolf, deixa de lado toda objetividade e, manifestando-se na forma do autor, passa a descrever as impressões, cheias de dúvidas, e interpretações tão subjetivas quanto o olhar passageiro e desconhecido, o repouso de atenção que não sabe muito além do que se mostra naquele momento e, em seguida, adentra a consciência dessas personagens que eram antes observadas, mas que, agora, observam e narram suas próprias percepções.

Auerbach, em seguida, descreve as duas principais características estilísticas de *TTL*: A já mencionada representação pluripessoal da consciência e o tratamento do tempo. A primeira diz respeito à percepção das personagens sobre o mundo e os acontecimentos e, portanto, da realidade do romance, mediada pelas personagens. Ele afirma que “[o] escritor como narrador de fatos objetivos desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (Auerbach, 2021, p. 577, trad. Sperber *et al.*). Dessa forma, não temos mais um narrador que tudo sabe e tudo descreve, apenas as incertezas de uma apreensão específica da realidade por quem a vive no romance. O conteúdo do romance, portanto, passa a ser a própria consciência das personagens e não mais uma perspectiva objetiva e externa. Na obra de Woolf, a postura frente ao mundo representado se afasta da consciência de uma única personagem e do narrador objetivo para “impressões conscientes” de sujeitos diversos. A pluralidade de sujeito, segundo o crítico, constrói a realidade mais autêntica possível — e objetiva — por meio de várias impressões subjetivas (Auerbach, 2021, p. 579), em diversos momentos do tempo e do espaço.

A segunda característica, o tratamento do tempo, aborda o modo como os romances modernos utilizam interrupções, interpolações e digressões para desprender a percepção temporal de uma ordem cronológica específica. Segundo o autor, tal procedimento é composto por “motivo casual que desencadeia os processos de consciência; reprodução natural destes ou, se quiser, até naturalista na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo ‘exterior’ e ‘interior’” (Auerbach, 2021, p. 581, trad. Sperber *et al.*). Logo, acontecimentos tidos como banais servem de estopim para longos devaneios que contribuem para a subjetividade e tentativas de interpretação das personagens, ligadas por um fio de ações, memórias ou pensamentos que situam um novo momento e novas imagens na narrativa. Com isso, “um acontecimento exterior insignificante desencadeia ideias e sequência de ideias que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais” (Auerbach, 2021, p. 584, trad. Sperber *et al.*). Especificamente sobre o romance foco desta pesquisa, o crítico defende que:

A técnica característica de Virginia Woolf, tal como se apresenta em [*TTL*], consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor diretamente e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso repousa sobre aquilo que é desencadeado, que não é visto diretamente, mas como reflexo, e que não está vinculado ao presente do acontecimento de base desencadeador. (Auerbach, 2021, p. 584–585, trad. Sperber *et al.*).

Somando às discussões levantadas por Auerbach, Michael Levenson propõe uma expansão do argumento sobre representação, incluindo objetividade e realidade externa. Para ele, ambos se concentram na perspectiva narrativa. Embora Auerbach trate do narrador, Levenson chama atenção para o fato de que a perspectiva utilizada no romance o torna mais completo, não reduzido (Levenson, 2015, p. 19).

Especificamente no capítulo “Narrative Perspective in *To the Lighthouse*” (2015), Levenson delinea a relação entre a criação de uma representação da realidade, como definida por Auerbach, e o estilo utilizado por Woolf na perspectiva da narrativa do romance. É a partir do olhar e da percepção, e especificamente da multitude de posições que o fazem, é que a obra cria possibilidade de apreender o real. Ao se distanciar de técnicas utilizadas por autores como Balzac e Zola, o romance moderno multiplica a verdade e “diferentemente de seus predecessores do século 19, e, de fato, diferentemente de seus dois primeiros romances, Woolf oferece nenhuma marcação ou sinal de uma presença narrativa, nenhum tom ou ângulo pelo qual as personagens e seus enredos são vistos ou escutados”⁹⁰ (Levenson, 2015, p. 21).

A voz do narrador, portanto, assemelha-se à voz humana, no entanto, atravessa o tempo e o espaço, o interior e o exterior das personagens. A perspectiva utilizada por Woolf é aquela da “memória e antecipação”, a da “iteração”, nos termos de Genette, na qual ações ocorrem várias vezes. O enredo deixa de seguir uma ordem linear de eventos organizados para se prolongar em memórias que se inserem, reflexões e rumações que persistem e novas interpretações de eventos passados que surgem — para Levenson, a intersecção da mente e do mundo. Além disso, a linguagem utilizada nesses momentos vai do discurso direto para o discurso indireto livre, técnica na qual se mesclam os limites entre a voz do personagem e a voz do narrador.

O monólogo interior é também referenciado como uma das formas pelas quais o romance moderno vai criar diferentes dimensões na narrativa, no entanto, para Levenson, tal nomenclatura “obscurece as dimensões” da narração. A troca de foco na narrativa não apenas

⁹⁰ No original, “Unlike many of her nineteenth-century predecessors, indeed unlike her first two novels, Woolf offers no signature or sign of a narrating presence, no consistent tone or angle from which characters and their plots are seen and heard.”

oferece novas possibilidades de conexões, mas também cria um tipo de linha que une todas as perspectivas e estabelece uma “verdade compartilhada”.

Para além de questões de narrativa, outras características formais contribuem para a construção desse novo modelo. O formalismo estético de Bloomsbury não deixa de ser uma influência, e vemos os rastros desde o planejamento do romance nos diários de Woolf. Em *TTL*, por exemplo, uma série de padrões estilísticos são empregados para criar uma repetição rítmica, tanto de temas como de palavras (Goldman, 2015, p. 30). Segundo a pesquisadora, o romance aqui discutido é organizado sob uma estrutura tríade, com padrões formais e altamente estilizados, similar ao já discutido por Auerbach, Leaska e outros críticos da obra, que tomam a repetição rítmica tanto de formas quanto de imagens para construir fatos materiais e históricos de maneira lírica (Goldman, 2015, p. 30).

Em “The Art of Balance: A Corpus-assisted Stylistic Analysis of Woolfian Parallelism in *To the Lighthouse*” (2012), artigo de Mingzhu Zhao, a autora afirma que “se comparado aos outros romances, [*TTL*] demonstra uma noção mais intensa de poesia e esforços mais sinceros de produzir uma voz poética”⁹¹, pois se lança nos pensamentos internos das personagens por meio de fluxos de consciência “caóticos e transitórios” [*chaotic and transient*] e, conseqüentemente, utiliza uma retórica poética de forma mais acentuada que nas demais obras.

O objetivo da pesquisadora é determinar as estruturas gramaticais utilizadas nos dez romances⁹² que compõem o estilo de prosa-poética (Zhao, 2012, p. 41). Além disso, segundo ela, as principais características de *TTL* incluem: paralelismo semântico, sobretudo conceitos opostos em equivalência ou mais de duas palavras para expressar a mesma ideia; paralelismo em nível frasal, como de orações principais ou subordinadas; paralelismo com estruturas de partícula *-ing* e frases preposicionais; e o uso de conjuntos binários, ternários ou em série, sejam antíteses, sejam sinônimos (Zhao, 2012, p. 46). Por fim, a autora resume:

Paralelismos, incluindo a repetição, têm, na verdade, funções retóricas duplas: por um lado, as estruturas paralelas, de fato, evidenciam regularidade e conformidade por meio das quais se estabelece uma espécie de tensão que faz o/a leitor/a parar, convidando-o/a a analisar a relação entre os elementos paralelos, uma vez que a equivalência formal dará inevitavelmente origem à equivalência semântica. Tal tensão é a forma de Woolf dizer o que não pode ser dito sobre a mente através da linguagem e de dar à sua escrita uma textura elástica. Por outro lado, a mesmice e a repetição integradas a um impulso paralelo são fortes laços coesivos. Eles facilitarão

⁹¹ No original, “compared to other novels, displays a more intense awareness of poetry and more earnest efforts to produce the poetic voice.”

⁹² Além de *TTL*, Zhao analisa *VO* (1915), *ND* (1919), *JR* (1922), *MD* (1925), *O* (1928), *TW* (1931), *F* (1933), *TY* (1937) e *BTA* (1941). A autora ressalta que, embora alguns críticos considerem *Flush* e *Orlando* como biografias—ou uma combinação de romance e biografia—, as duas obras apresentam características de escrita ficcional e, por isso, podem contribuir para o corpus (Zhao, 2012, p. 57).

consideravelmente o processo de leitura e darão um movimento de “avanço” para que o/a leitor/a continue.⁹³ (Zhao, 2012, p. 47).

A ideia de composição ternária é ainda mencionada de uma forma mais ampla por Hussey em uma introdução a *TTL*. De acordo com o pesquisador, o romance em si é um “tríplico”, tendo em vista sua divisão macrotextual em três partes. No entanto, essa ramificação também se reflete no âmbito microtextual, uma vez que as relações de combinação podem ser encontradas em orações particulares entre parênteses, por exemplo, que interrompem ideias tanto em nível sintático quanto em nível semântico (Hussey, 2005, p. lxi–lxii).

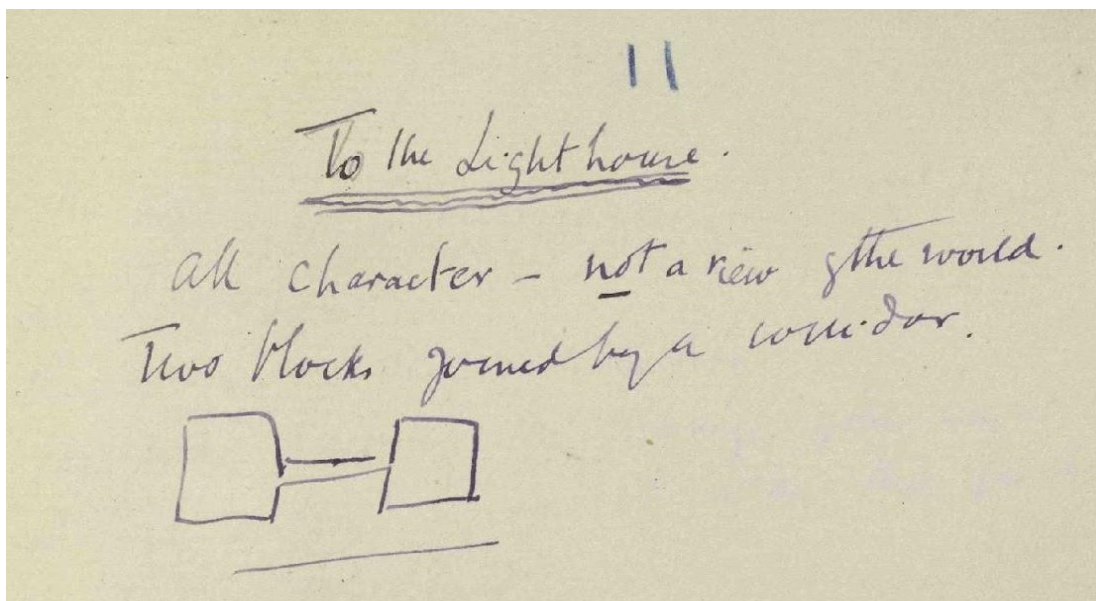
Já Goldman elenca uma série de ferramentas que também podem nos ajudar na análise da tradução, entre elas a repetição que constrói ritmo e o uso constante de parênteses e colchetes para demarcar, por exemplo, as técnicas dos pós-impressionistas, criando um mosaico de acontecimentos, informação e interpretações. Esse “mosaico de visões”, em referência a Roger Fry, que define a atuação do artista como uma combinação de objetos (Goldman, 2015, p. 36). Woolf, então, cria e faz referência a um conjunto de percepções internas e externas ao fio narrativo principal, contribuindo, ainda, para as alterações de perspectiva, como analisadas por Leaska.

Ademais, o mosaico é também construído pelo tipo de pontuação utilizada no texto. Goldman exemplifica essa estratégia com o seguinte excerto: “She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly’s wing lying upon the arches of a cathedral” (*TTL*, 2023, p. 39). Nele, Woolf coloca um ponto e vírgula para separar duas orações, criando o que Goldman chama de estrutura díade oracional, aproximando-se da forma de uma borboleta (p. 36). A imagem deste inseto aparece em diversos momentos e pode, também, representar a simetria do romance, marcado, entre outros, pela divisão central de “O tempo passa”.

No mais, Goldman comenta a organização descrita nos diários, onde Woolf elucida o que se tornaria as três partes de *TTL*: “The Window”, “Time Passes” e “The Lighthouse”. Ao escrever as notas do que se tornaria o romance aqui estudado, Woolf desenha “dois blocos unidos por um corredor”, que representaria a estrutura almejada.

⁹³ No original, “Parallelism including repetition, actually bears double rhetorical functions: on the one hand, paralleled structures indeed foreground regularity and conformity, through which a kind of tension is established causing the reader to pause, inviting him or her to ponder the relationship between the paralleled elements since the formal equivalence will inevitably give rise to semantic equivalence. Such a tension is Woolf’s method of saying what cannot be said about the mind through language and of giving her writing an elastic texture. On the other hand, the sameness and the repetition embedded in a parallel momentum are strong cohesive ties. They will greatly facilitate the reading process and give a ‘forward’ motion to drive the reader ahead.”

Figura 25 – “Two blocks joined by a corridor”.



Fonte: Woolf Online⁹⁴. Reprodução de “Notes for Writing”, Berg Collection, New York Public Library.

Esse corredor, representado pelo tempo, é parte basilar do romance e mostra-se mais abstrato e reflexivo do que os demais capítulos, tornando-se um ensaio dos interlúdios impressionistas que Woolf desenvolverá em outros romances como *The Waves*, o ápice do seu trabalho com a forma e, de fato, seu romance mais experimental. Nesse momento, é oportuno constatar a importância dada a “Times Passes” ao destacar sua publicação separada na revista francesa *Commerce*, em 1926, após a parte sofrer revisões sistemáticas da autora e ser traduzida por Charles Mauron. No Brasil, essa versão revisada e apartada do romance é publicada pela editora Autêntica como um livro independente (*O tempo passa*, 2013) e em uma coletânea (*Uma prosa apaixonada*, 2023), com tradução de Tomaz Tadeu.

Para todos os efeitos, o tempo para Woolf se torna uma ferramenta de elucubração. A primeira parte narra cerca de um dia na família Ramsay e seus convidados, incluindo um jantar na casa e a reunião do sr. e da sra. Ramsay, de seus filhos, e dos convidados Lily Briscoe, Charles Tansley e William Bankes. A segunda descreve um período de 10 anos no qual a casa dos Ramsays fica fechada devido à Guerra, sendo cuidado apenas pela sra. McNab. Neste momento, temos breves informações sobre a família: a sra. Ramsay morreu. Prue morreu no parto. Andrew morreu na guerra. A terceira e última parte narra mais um dia na vida da família. Finalmente ocorre a visita ao farol, e Lily Briscoe finaliza sua pintura da sra. Ramsay. Podemos,

⁹⁴ Disponível em:

<http://www.woolfonline.com/?node=content/image/gallery&project=1&parent=6&taxa=16&content=732&pos=4>.
Acesso em: 8 mar. 2024.

portanto, observar a concretização do corredor previsto por Woolf: dois dias comuns conectados por um período de uma década.

Além das três partes principais, o romance é também dividido entre subseções menores: a primeira, com 19, a segunda com 10, e a terceira com 13 ou 14, a depender da edição. Cada subseção é, ainda, marcada pelo uso de parênteses e colchetes, que separam trechos completos ou apenas frases, orações e fragmentos. Em relação a essa subdivisão das três partes, é importante destacar a variação entre as edições dos Estados Unidos, pela Harcourt Brace and Company, e da Inglaterra, pela The Hogarth Press, que saem simultaneamente em 5 de maio de 1927.

No entanto, devemos dar atenção especial à numeração real das subseções de Woolf, sobretudo devido ao aparente erro de numeração na Parte III da primeira edição do Reino Unido, que segue a subseção I com a subseção 2. Lendo o número final de cada parte, encontramos 19 na primeira, 10 na segunda, 14 na terceira. Será isto arbitrário, ou será que esses números (19, 10, 14) representam anos-chave antes da Grande Guerra sobre a qual o romance reflete? Se for esse o caso, renumerar as subseções da Parte III para 13 destrói a representação formal do contexto histórico. (Editores e tipógrafos resolveram a questão de diferentes formas).⁹⁵ (Goldman, 2015, p. 35).

[Nota da autora] Alguns editores corrigem a numeração para que as 13 subseções de Woolf sejam lidas de 1 a 13, seguindo a primeira edição estadunidense; pelo menos uma (a edição da Everyman's Library, de 1938) fabrica uma décima quarta subseção ao dividir a primeira das 13 originais de Woolf a fim de que a numeração siga de 1 a 14, sem erros de numeração. A edição de Cambridge mantém a numeração errada com as treze subseções da primeira edição do Reino Unido e de todas as impressões da Hogarth UK durante a vida de Woolf ("corrigida" para 13 na impressão póstuma de 1943).⁹⁶ (Goldman, 2015, p. 45).

Acompanhando as duas edições em inglês, tanto a dos Estados Unidos quanto a do Reino Unido, as edições brasileiras seguem a divisão principal em três partes. A edição inglesa segue a divisão 19-10-14, com a omissão da subseção 2 na Parte 3, ou seja, após o número 1 vem o 3. Já a edição estadunidense faz a adequação da numeração da Parte 3, com a correção da sequência numérica, compondo apenas 13 subseções na última parte e aplicando a divisão 19-10-13.

⁹⁵ No original, "Yet we might pay careful attention to Woolf's actual numbering of subsections, particularly because of their apparent misnumbering in Part III in the UK first edition, which follows subsection I with subsection 2. Reading the final number of each part, we find nineteen in the first, ten in the second, fourteen in the third. Is this arbitrary, or do these numbers (19, 10, 14) represent key years before the Great War the novel reflects on? If so, renumbering the subsections in Part III to thirteen destroys this formal representation of historical context. (Editors and printers have resolved this question in different ways)."

⁹⁶ No original, "Some editors correct the numbering so that Woolf's thirteen subsections read from one to thirteen, following the first U.S. edition; at least one (the Everyman's Library edition of 1938) manufactures a fourteenth subsection by splitting the first of Woolf's original thirteen so that the numbering runs correspondingly one to fourteen without misnumbering. The Cambridge edition retains the misnumbered thirteen subsections of the first UK edition and all Hogarth UK printings in Woolf's lifetime (it was "corrected" to thirteen in the posthumous 1943 printing)."

Dentre as sete traduções no Brasil, a de Bottmann pela L&PM e a de Galindo/Geisler pela Novo Século utilizam 14 subseções na terceira parte, seguindo a divisão criada pela Everyman's Library mencionada por Goldman: em vez de manter ou ajustar o erro na numeração, essa versão faz a quebra da primeira subseção da Parte 3. Diferentemente das primeiras edições, apenas 6 parágrafos de um total de 11 compõem a primeira subseção. A segunda é criada a partir do sétimo parágrafo [“Suddenly Mr. Ramsay raised his head ...”], seguindo até o final da divisão original. Dessa forma, cria-se uma nova subseção e atém-se ao número 14 originalmente previsto⁹⁷. Já as divisões subsequentes permanecem iguais às primeiras edições inglesa e estadunidense.

Um outro caso referente às subseções é na edição bilíngue da Landmark. Apesar de manter a mesma organização na Parte 2 no texto em inglês, com 10 subseções, a versão em português apresenta apenas 9, combinando os últimos dois números. A subseção 10, que se inicia em “Then indeed peace had come” não tem a respectiva numeração na tradução de Goettems, embora a parte em inglês a tenha. Para além dos apontamentos de Goldman que conecta o número 10 a datas importantes relacionadas à Grande Guerra, é importante frisar que o número 10 em “O tempo passa” representa os dez anos transcorridos durante a Primeira Guerra. Segundo Julia Briggs (2006, p. 105), por exemplo, a segunda parte do romance refere-se à “violência irracional” da guerra posto em direta oposição à natureza. É a racionalidade e o trauma em contraste ao inconsciente natural.

5.1 ASPECTOS ESTRUTURAIIS

A análise que será aqui realizada pretende demonstrar as diferentes estratégias utilizadas durante os processos de tradução, de modo a observar, também, como os/as tradutores/as lidam com a estrutura formal de *To the Lighthouse*, as construções sintáticas e lexicais de Virginia Woolf e as questões narrativas, como a mudança de perspectiva no romance.

Como já delimitado, o *corpus* é composto por sete traduções: Luiza Lobo (1968), Oscar Mendes (1976), Denise Bottmann (2013), Doris Goettems (2013), Tomaz Tadeu (2013), Paulo Henriques Britto (2023) e o trabalho conjunto de Rogerio Galindo e Luisa Geisler (2023). A metodologia de análise se alicerçará, de forma ampla, no método delimitado por Berman

⁹⁷ As versões digitalizadas estão disponíveis no site Woolf Online. A primeira edição inglesa pela Hogarth Press: <http://www.woolfonline.com/?node=content/image/gallery&project=1&taxa=20>. A primeira edição estadunidense pela Harcourt Brace and Company: <http://www.woolfonline.com/?node=content/image/gallery&project=1&parent=2&taxa=19>. A edição de 1938 pela Everyman's Library: <http://www.woolfonline.com/?node=content/image/gallery&project=1&taxa=22>. Acesso em: 5 mar. 2024.

(1995), conforme o qual o autor propõe a seleção de trechos significativos à obra bem como trechos que se destaquem de um ponto de vista negativo, isto é, as zonas significativas e as zonas problemáticas. Ademais, cotejaremos os trechos das traduções com o intuito de comparar as escolhas de cada tradutor/a, indicando os procedimentos observados no texto em português, como delimitados por Barbosa (2020 [1990]), e as tendências deformadoras, como propostas por Berman (2013).

Tendo em vista a análise paratextual já realizada em momentos anteriores, cujas observações levaram a hipóteses iniciais de abordagem das traduções, a análise do texto traduzido que será desenvolvida a seguir também pretende complementar as ideias que surgiram como resultado de um certo tipo de projeto editorial e de complementação discursiva, como notas, prefácios e posfácios, comentários dos/as tradutores/as e outros materiais encontrados relacionados ao processo tradutório.

No entanto, ressaltamos que a análise tem, sobretudo, caráter comparativo e não objetiva estabelecer parâmetros de valor. Cada tradutor/a e edição tem suas próprias finalidades e adotam condutas diferentes por inúmeros motivos que nem sempre estão ao alcance de críticos e do próprio público leitor.

5.1.1 O título

To the Lighthouse é, desde a sua concepção, tido como uma elegia. Woolf parece escrever uma homenagem ou um retrato da vida de sua família e, mesmo que essa obra contenha elementos autobiográficos relacionados a sua mãe, ao seu pai e aos seus irmãos, esse romance e outras obras de Woolf parecem servir muito mais como uma forma de criar um “mundo da imaginação”, onde ela recria sensações e sentimentos que compõem sua própria identidade, e, como no caso de Lily e da sra. Ramsay, retrata afetos por meio da arte, sobretudo aqueles relacionados à mãe — uma “representação artística da experiência” (McCracken, 1990, p. 73). A própria casa dos Ramsays espelha a casa na qual os Stephens passavam o verão na Cornualha e, de forma similar, traz para sua narrativa um farol que há ali localizado. As conexões entre essa construção, com uma função muito específica de iluminar, orientar e servir de guia, e a sra. Ramsay, matriarca que também alicerça as relações entre família, amigos e criados, mostram-se bastante evidentes.

To the Lighthouse é composto pela preposição *to*, o artigo definido *the* e o substantivo *lighthouse*, formando um adjunto adverbial, ou, no caso do inglês, uma frase preposicional [*prepositional phrase*]. Mais do que o núcleo, aqui concentrado no substantivo, podemos nos

direcionar à preposição. *To*, segundo o dicionário Oxford, significa “*in the direction of something; towards something*”, mas também “*used to show the person or thing that receives something*”; “*in honour of somebody/something*”. Notamos que o uso da preposição tem dois sentidos possíveis: o de movimento, representando aquele que vai — ou deseja ir — em direção ao farol, ou o de homenagem àquele a quem se dedica algo; portanto, o romance é como o grau máximo de apreensão da vida, assim como Lily Briscoe o faz com a sra. Ramsay por meio da pintura, e assim como Woolf o faz com sua mãe por meio do romance.

Em português, temos, duas preposições possíveis: “a” e “para”. A primeira, segundo o dicionário Houaiss, entre outras possibilidades, “relaciona por subordinação e expressa: 1.1 movimento direcionado; 1.2 tempo; 1.3 fim, finalidade; 1.4 modo, meio ou instrumento; 1.5 lugar” etc. Já o “para” é uma preposição que “1 relaciona por subordinação e expressa os sentidos; 2 direção; 2.1 com destino a; 2.2 no sentido de” etc. Embora haja a similaridade de uso, sentido e aplicação, nota-se a clara preferência da preposição “a” nas traduções.

A primeira edição de *TTL* no Brasil, em 1968, com tradução de Luiza Lobo, sai com o título *O farol*, omitindo justamente a preposição que cria ambiguidade. Mantém-se apenas o artigo definido junto ao substantivo, embora, em edições subsequentes, muitas alterações sejam feitas e diferentes combinações figurem em outras editoras que republicam o texto de Lobo.

A tradução de Mendes, a segunda, publicada em 1976, é intitulada *Passeio ao farol*. O caso demonstra uma explicitação de sentido e completa omissão da ambiguidade presente no inglês. Aqui, a estrutura substantivo + preposição + artigo + substantivo clarifica, em termos bermanianos (2013), algo oculto no original e que tira a agência do leitor (e mesmo de Woolf) de criar suas próprias associações em relação ao título. O mesmo pode ser dito em relação ao título utilizado pela Companhia das Letras para a tradução de Paulo Henriques Britto. Tal escolha sugere que não se trata de normas temporais, visto que há um espaço de 47 anos entre as publicações.

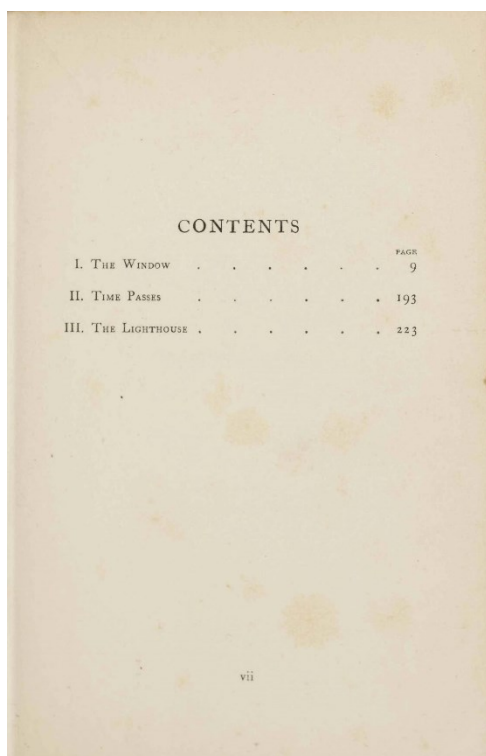
O caso mais comum e, podemos dizer, mais próximo ao sentido criado em língua inglesa, é a escolha das editoras L&PM, Landmark, Autêntica e Novo Século, com traduções de Bottmann, Goettems, Tadeu e Galindo em parceria com Geisler, respectivamente. *Ao farol* aproxima-se, em termos sintáticos e semânticos, da estrutura criada no inglês, apesar de, no português, termos “a” (preposição) combinada ao “o” (artigo), o que, por sua vez, resulta em “ao” (a + o = ao), ao passo que, no inglês, os dois elementos mantêm-se separados.

5.1.2 A divisão

Os aspectos estruturais do romance apresentaram diferenças importantes durante o processo de publicação nos Estados Unidos e na Inglaterra. Um dos maiores ajustes no que se refere a aspectos macrotextuais diz respeito à organização e à apresentação das seções e subseções do romance.

A composição maior, em três grandes partes, mantém-se, incluindo os mesmos títulos. No entanto, a indicação tipográfica ao longo do livro é diferente, embora o sumário mantenha-se igual nos dois casos. Na versão inglesa (Hogarth, 1927), os títulos principais das seções são precedidos por algarismos romanos, e as subseções marcadas por algarismos indo-arábicos. Já na versão estadunidense (Harcourt, 1927), as três seções aparecem sem indicação numérica ao longo do texto — embora aprendem a indicação no sumário —, enquanto as subseções contêm algarismos romanos.

Figura 26 – Sumário da primeira edição UK

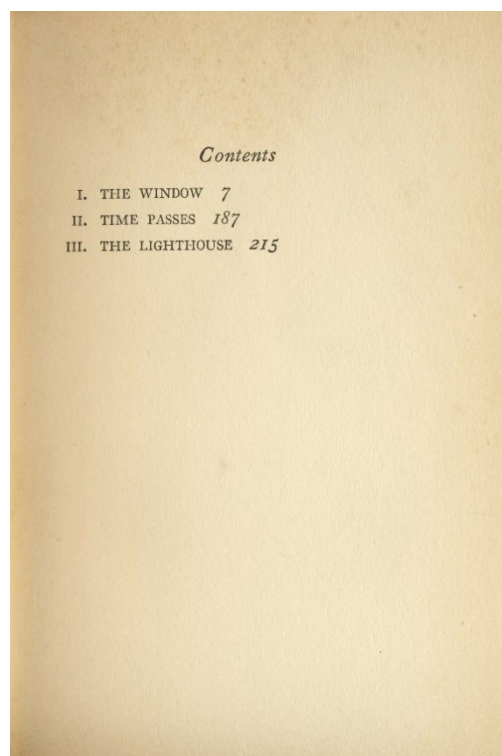


The image shows the table of contents for the first UK edition of the book. The title 'CONTENTS' is centered at the top. Below it, three main sections are listed with their corresponding page numbers. The first section is 'I. THE WINDOW' starting on page 9. The second is 'II. TIME PASSES' starting on page 193. The third is 'III. THE LIGHTHOUSE' starting on page 223. The page number 'vii' is printed at the bottom center of the page.

	PAGE
I. THE WINDOW	9
II. TIME PASSES	193
III. THE LIGHTHOUSE	223

Fonte: Woolf Online.

Figura 27 – Sumário da primeira edição USA

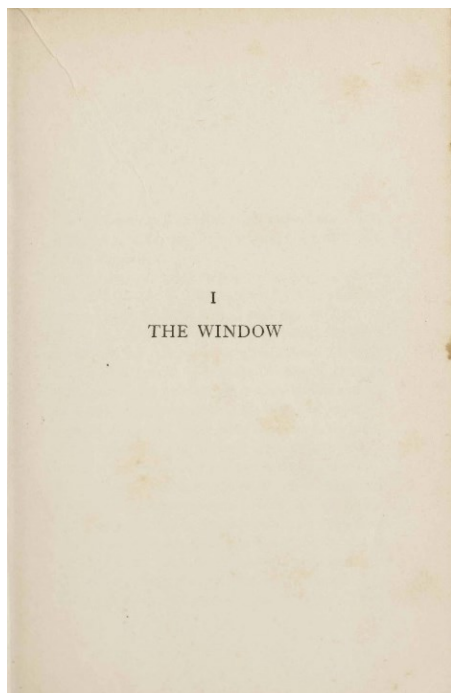


The image shows the table of contents for the first USA edition of the book. The title 'Contents' is centered at the top. Below it, three main sections are listed with their corresponding page numbers. The first section is 'I. THE WINDOW' starting on page 7. The second is 'II. TIME PASSES' starting on page 187. The third is 'III. THE LIGHTHOUSE' starting on page 215.

I. THE WINDOW	7
II. TIME PASSES	187
III. THE LIGHTHOUSE	215

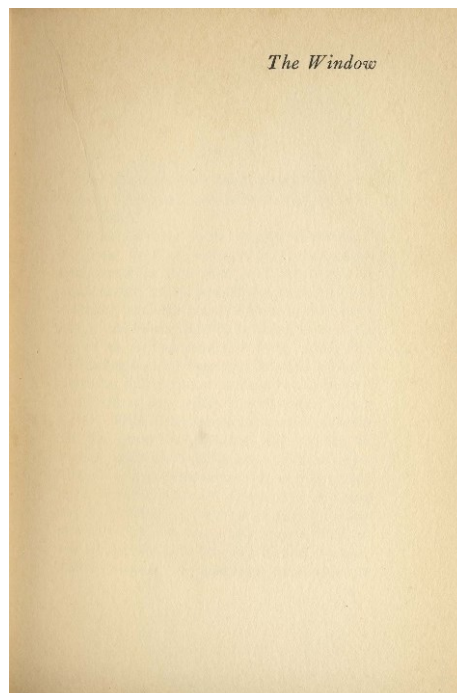
Fonte: Woolf Online.

Figura 28 – Página de título "The Window" na edição UK



Fonte: Woolf Online.

Figura 29 – Página de título "The Window" na edição USA



Fonte: Woolf Online.

Algo em destaque e de grande relevância é a diferenciação na numeração dos capítulos da Parte 3, “The Lighthouse”. Segundo Hans Walter Gabler (2018), em livro especialmente dedicado à genética textual de textos modernistas, as provas de Edimburgo que, posteriormente, serviram à edição inglesa apresentaram um equívoco (acidental ou não) na numeração, pulando o algarismo 2, ou seja, a numeração ia do 1 para 3. Tal erro foi repetido em algumas publicações posteriores até 1938, quando a edição publicada pela editora Everyman’s Library inseriu uma nova divisão e a enumerou como 2. Sobre o caso, Gabler comenta o seguinte:

Desconhece-se, no entanto, se a inserção seguiu instruções autorais. A primeira edição estadunidense, ao contrário da primeira edição da Hogarth Press e a edição uniforme, logo repara que a seção “1” é seguida imediatamente, de forma irregular, por uma seção “3” nas primeiras provas, sem a seção “2” intermédia. Ao reestilizar a numeração das seções de algarismos arábicos para romanos, simplesmente intitula o “3” de “ii” e, portanto, renumera todas as seções subsequentes. A crítica pode querer resolver esta questão, debatendo se uma segmentação em treze ou quatorze partes é mais adequada à divisão do livro em forma de “Farol”. O que não queremos presumir, contudo, é que Virginia Woolf, ao não ajustar a sequência de numeração ao longo de suas várias releituras para a correção de *To the Lighthouse* antes da publicação, sancionou a falta de um número de seção e/ou de uma seção, a “2”.⁹⁸ (Gabler, 2018, p. 249).

⁹⁸ No original, “Whether this was inserted on authoritative instruction, however, is unknown. The American first edition, in contrast to both the Hogarth Press first and Uniform editions, notices straight away that section ‘1’ is irregularly followed immediately by a section ‘3’ in the first proofs, without an intervening section ‘2’. In restyling the section numbering from arabic to roman numerals, it simply calls ‘3’ ‘ii’ and renumbers all subsequent sections accordingly. Criticism may wish to resolve this crux by debating whether a segmentation into thirteen or fourteen parts is more appropriate to the ‘Lighthouse’ division of the book. What we would not

Assim, considerando essas diferenças editoriais, podemos nos voltar para os aspectos macrotextuais delimitados por José Lambert e Hendrik van Gorp em *Sobre a descrição de traduções* (2011 [1985]). No ensaio, os autores partem dos estudos descritivos para propor um modelo de análise sistêmica de traduções, englobando aspectos micro e macrotextuais a fim de determinar as estratégias tradutórias. Isso se mostra pertinente porque realizar a crítica de uma tradução envolve observar o quadro completo, incluindo tendências que ocorrem em maior ou menor nível estrutural, uma vez que elas se complementam e corroboram as demais estratégias.

Visto que a tradução é determinada por mecanismos de seleção em vários níveis textuais, assumimos, como uma hipótese operacional, que um texto traduzido que é mais ou menos ‘adequado’ no nível macroestrutural será geralmente mais ou menos adequado no nível microestrutural; no entanto, ele pode não ser adequado em todo nível específico. Da mesma forma, podemos assumir que uma tradução, que é “aceitável” em nível macro será provavelmente “aceitável” em nível micro. (Lambert e Van Gorp, 2011, p. 217).

Ademais, sobre a análise em macronível, Lambert e Van Gorp listam os itens que merecem atenção: a divisão do texto, os títulos dos capítulos, a relação entre os tipos de narrativa, a estrutura narrativa interna e o comentário autoral (2011, p. 223), sendo os dois primeiros de suma importância para a análise aqui apresentada.

Podemos observar de que forma essas questões macro foram encaradas pelos tradutores, a fim de traçar hipóteses iniciais de como as questões micro foram resolvidas, o que contribuirá para a análise que será feita mais adiante. Ao observar os dados apresentados no Quadro 11 a seguir, por exemplo, já encontramos pistas iniciais da versão utilizada.

Quadro 11 – Divisão de *To the Lighthouse*

Edições	Partes	Subseções – Parte 1	Subseções – Parte 2	Subseções – Parte 3
Hogarth (1927)	I The Window II Time Passes III The Lighthouse	9	10	14 (sem o 2)
Harcourt (1927)	The Window Time Passes The Lighthouse	XIX	X	XIII
LL (1968)	A janela O tempo passa O farol	19	10	13

wish to assume, however, is that Virginia Woolf, in failing to adjust the numbering sequence in the course of her several corrective rereadings of *To the Lighthouse* before publication, sanctioned the chapter’s lack of a section number, and/or a section, ‘2’.”

OM (1976)	I. A janela II. O tempo passa III. O farol	19	10	13
DB (2013)	Parte um A janela Parte dois O tempo passa Parte três O farol	XIX	X	XIV
TT (2013)	I A Janela II O Tempo Passa III O Farol	19	10	13
DG (2013) [versão bilíngue]	A janela O tempo passa O farol	19 / 19	9 / 10	13 / 13
PHB (2023)	I A Janela II O Tempo Passa III O Farol	19	10	13
RG/LG (2023)	Parte I A janela Parte II O tempo passa Parte III O farol	19	10	14

Fonte: elaboração própria.

Segundo essas informações, três traduções destacam-se em relação ao número das subseções. A primeira é a de Goettems, com nove subseções na Parte 2. O caso, no entanto, parece ser de equívoco editorial, visto que a numeração do texto em inglês, sendo essa uma edição bilíngue, é, corretamente, dez. Os outros casos são de Bottmann e Galindo/Geisler, que seguem, de fato, a divisão de capítulos da edição da Hogarth (e da Everyman's Library) e incluem quatorze subseções na última parte, ainda que, na tradução de Bottmann, o uso ocorra por meio de algarismos romanos. Se considerarmos o comentário de Goldman (2015) de que a numeração pode ser uma referência aos “anos-chave antes da Grande Guerra”, as edições da L&PM e da Novo Século são as únicas a manterem a suposta referência ao período histórico. No mais, a edição da L&PM é a única a usar o tipo romano, ao passo que todas as outras edições usam algarismos indo-arábicos.

Outro ponto a ser ressaltado é a indicação numérica nos títulos das seções. Seguindo a edição inglesa, as edições da Labor, Autêntica e Companhia das Letras usam algarismos romanos antes dos títulos. Já as edições da L&PM e Novo Século optam pela indicação por extenso: “Parte um”, “Parte dois”, e “Parte três”; e “Parte I”, “Parte II” e “Parte III”, respectivamente. Landmark e Gráfica Record mantêm apenas o título, sem nenhuma indicação numérica, assim como na edição da Hogarth.

Salientamos, contudo, que tais escolhas podem ser apenas um tipo de padronização seguida pela editora, que opta por manter um modelo geral para todas as publicações do catálogo em detrimento de escolhas conscientes feitas pela pessoa autora. Infelizmente, isso demandaria uma comparação com outras publicações de cada uma das casas editoriais e/ou acesso ao manual de padronização compartilhado com colaboradores, caso exista. De qualquer forma, em situações de obras como a de Woolf, em que as decisões passam por ordem estética, seria necessário dar atenção mesmo a esses quesitos que, por vezes, podem ser vistos como meros detalhes. Entretanto, é importante dizer que, no caso de *TTL*, ao menos os títulos das três partes são traduzidos de forma consistente e, desconsiderando-se as diferentes formatações, permanecem iguais.

5.1.3 As versões

Ao considerar as duas versões do romance, que apresentam características particulares na organização, como já vimos no subitem anterior, partimos a uma tentativa de corroborar a seleção do texto-base de cada tradução por meio das diferenças textuais existentes entre cada um dos textos originais disponíveis, isto é, se a versão inglesa ou se a versão estadunidense.

A edição crítica com organização de Margaret Homans (W. W. Norton, 2023) inclui uma seção dedicada às variantes textuais (“Selected Textual Variants”, p. 152–158), diferenciando-as entre US (*United States*), UK (*United Kingdom*), UP (*Uncorrected proof*) e TP *TYPESCRIPT* (*typescript prepared for translation*). A edição comentada e organizada por Mark Hussey (Harcourt, 2005) também indica, junto às notas de fim, os trechos que sofreram modificações e inclui as variantes com base nas edições organizada por Susan Dick e por Stella McNichol, ambas publicadas em 1992, pela Blackwell/Shakespeare Head Press e Penguin, respectivamente. Tendo em vista os limites da discussão aqui proposta, desconsideraremos a versão não corrigida e a versão intermediária de “Time Passes”, enviada à revista literária *Commerce*, na França, para tradução e publicação como uma história independente.

Nesse sentido, Woolf seguiu modificando os seus textos após as publicações e é possível notar variações de pontuação, por exemplo, entre a primeira edição e edições publicadas posteriormente. A fim de manter o padrão no cotejo, utilizaremos como referência o texto publicado nas primeiras edições da Inglaterra e dos Estados Unidos quando for necessário evidenciar as variações textuais entre cada uma delas. O texto-base para as demais comparações será o da edição crítica de 2023.

A seguir, organizamos um quadro com o último parágrafo da Subseção 19, Parte 1, cujas alterações são indicadas por Homans e corroboradas ao se comparar as duas variantes.

Quadro 12 – Subseção 19, Parte 1

Hogarth (1927, p. 191)	“Yes, you were right. It’s going to be wet to-morrow.” <u>She had not said it, but he knew it.</u> And she looked at him smiling. For she had triumphed again.
Harcourt (1927, p. 186)	“Yes, you were right. It’s going to be wet tomorrow. <i>You won’t be able to go.</i> ” And she looked at him smiling. For she had triumphed again. <i>She had not said it: yet he knew.</i>
LL (1968, p. 140, <i>sic</i>)	— Sim, você tinha razão. Amanhã vai chover. — <u>Ela não o dissera, mas ele sabia.</u> Ela o olhava sorrindo Pois triunfara outra vez.
OM (1976, p. 129)	— Sim, você tinha razão. Vai haver tempo úmido amanhã. <u>Ela não havia pronunciado estas palavras, mas ele, mesmo assim, entendeu-as.</u> E ela olhava para ele, sorrindo. Pois havia mais uma vez triunfado.
DB (2013, p. 125)	“Sim, você tinha razão. Amanhã vai chover.” <u>Ela não disse isso, mas ele sabia.</u> E o olhou sorrindo. Pois ela triunfara outra vez.
TT (2013, p. 108)	“Sim, você está certo. Vai estar chuvoso amanhã.” <u>Ela não o dissera, mas ele o sabia.</u> E olhou para ele, sorrindo. Pois ela tinha triunfado mais uma vez.
DG (2013, p. 82)	“Sim, você tinha razão. Vai chover amanhã. <i>Não haverá como ir.</i> ” E olhou para ele sorrindo. Pois ela triunfara mais uma vez. <i>Não havia dito: mesmo assim ele sabia.</i>
PHB (2023, p. 160)	“É, você tinha razão. Amanhã vai chover.” <u>Não chegou a dizer essas palavras, mas ele entendeu.</u> E ela olhou para ele, sorrindo. Pois havia triunfado outra vez.
RG/LG (2023, p. 138)	— Sim, você tinha razão. Vai estar úmido amanhã. <i>Não vai dar para ir ao Farol.</i> — E ela olhou para ele sorrindo. Pois ela triunfara de novo. <i>Ela não dissera, ainda assim, ele sabia.</i>

Fonte: elaboração própria, grifos nossos.

Nesse trecho, a principal diferença entre as duas versões é “You won’t be able to go”, presente apenas no texto estadunidense, e o reposicionamento de “She had not said it, but he knew it”, que aparece logo após a fala na edição da Hogarth Press e no fim do parágrafo na edição da Harcourt. Há, também, a troca de “but” por “yet” e da vírgula por dois-pontos. Goettems e Galindo/Geisler seguem o texto estadunidense da Harcourt, e as demais traduções utilizam o texto-base inglês da Hogarth Press. Há, ainda, uma quebra de parágrafo nos textos de Mendes e Galindo/Geisler, sendo o primeiro caso o isolamento do discurso direto e o segundo caso a separação da frase final.

Lembramos apenas que a edição da Landmark é a única a fazer referência a Hogarth Press, embora não utilize a versão dessa editora. Outro ponto que vale menção é que, apesar de citar “Penguin USA” na ficha catalográfica, dando a entender o uso de uma fonte estadunidense, a tradução de Paulo Henriques Britto usa como texto-base a versão inglesa.

5.2 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Embora encontremos nos Estudos Descritivos uma série de propostas para a comparação e a análise crítica de traduções, mesmo quando aliado a questões sociológicas para a observação dos diferentes contextos de chegada e recepção de obras traduzidas, há uma série de dificuldades metodológicas⁹⁹. O modelo de Lambert e van Gorp (2011 [1985]) ou mesmo o esboço de Berman (1995) não contemplam, de forma completa, categorias para a descrição das estratégias encontradas, ao passo que a noção de norma desenvolvida por Toury (1995), ou o *habitus* do/a tradutor/a — com base no conceito de Bourdieu —, o qual foi proposto, entre outros autores, por Simeoni (1998), não incluem questões gerais de publicação. Nesse sentido, somado à análise paratextual e considerada a história de publicação traçada nos capítulos anteriores, a análise textual realizada a seguir terá como base categorias linguísticas que possibilitem a descrição e o reconhecimento das decisões tradutórias de forma mais adequada, o que, por sua vez, também possibilitará um exame mais assertivo de como os/as tradutores/as lidaram com as minúcias do texto modernista de Woolf. A fim de observar tanto os agentes quanto o processo de tradução, combinaremos uma abordagem descritiva e sociológica com

⁹⁹ Podemos citar House (2017, p. 82) que, ao resumir os Estudos Descritivo-Históricos da Tradução, afirma: “In this approach a translation is evaluated from the viewpoint of its potential recipients in terms of its forms and functions inside the system of the receiving culture and literature. The original is of subordinate importance. [...] However, if one wants to evaluate a particular translation, which is never an independent new text in a new culture alone, but is related to a pre-existing entity, then such a view of translation (quality assessment) seems strangely skewed. With respect to the three criteria, we can thus state that this theory is deficient with regard to illuminating the relationship between source and translation texts.”

uma visada mais linguística de comparação textual. Entre as sete traduções em português brasileiro, publicadas de 1968 a 2023, escolhidas para compor o *corpus* desta pesquisa, selecionamos excertos representativos das principais características do romance (Berman, 1995) para comparar diferentes escolhas, estratégias e procedimentos tradutórios conforme as deformações elencadas por Berman (2013) e os procedimentos técnicos de tradução de Barbosa (2020 [1990]).

5.2.1 Trecho de análise 1 – Pontuação e sistematização

O primeiro trecho selecionado para análise é a abertura do romance. Dada a extensão, apresentaremos aqui momentos específicos dos primeiros parágrafos. Inicialmente, nota-se uma divisão clara no que se refere ao uso da pontuação. O romance começa, em discurso direto, com a seguinte fala da sra. Ramsay: “‘Yes, of course, if it’s fine tomorrow,’ said Mrs. Ramsay. ‘But you’ll have to be up with the lark,’ she added.” Lobo, Mendes, Bottmann e Galindo/Geisler adequam a pontuação que indica a fala da forma mais tradicional no português, ou seja, trocam as aspas do inglês e aplicam o uso do travessão. Tadeu, Goettems e Britto mantêm o uso das aspas, como no texto original. Outra mudança que ocorre ainda nessas primeiras linhas é a variação de tradução do pronome “you”. Lobo, Tadeu e Goettems usam “vocês”, direcionando a fala da sra. Ramsay aos filhos ou à família como um todo. Já Mendes, Bottmann, Britto e Galindo/Geisler utilizam o pronome no singular, isto é, sra. Ramsay fala apenas com o filho James, que aparecerá mais adiante.

O uso do pronome no singular, que, de fato, é ambíguo no inglês, pode ser justificado no início do parágrafo seguinte: “To her son these words conveyed an extraordinary joy [...]”. Aqui, também já temos a primeira mudança de perspectiva. Se o foco começa com as afirmações e os direcionamentos de sra. Ramsay, temos, agora, as impressões pessoais e os sentimentos de James por meio desse narrador não muito bem delimitado. Nesse segundo parágrafo, notamos o primeiro comportamento deformador que receberá destaque: a deformação rítmica, exemplificada por Berman por meio da modificação de pontuação (Berman, 2013, p. 78).

Quadro 13 – Subseção 1, Parte 1

VW (2023, p. 5) ¹⁰⁰	[...] and the wonder to which he had looked forward, for years and years it seemed, was, after a night's darkness and a day's sail, within touch.
LL (1968, p. 9)	Após a escuridão de uma noite e a travessia de um dia, o desejo — por tantos anos aspirado — era agora tangível.
OM (1976, p. 7)	[...] e a maravilha que antegozara, anos e anos, ao que parecia, estivesse após a escuridão de uma noite e um dia de navegação, a seu alcance.
DB (2013, p. 7)	[...] e o prodígio que ele tanto esperara, parecia que por anos a fio, estava, depois de uma noite de escuridão e um dia de travessia, logo ali.
TT (2013, p. 5)	[...] e a maravilha pela qual tinha ansiado por anos a fio parecesse estar, após a escuridão de uma noite e o velejar de um dia, ao alcance da mão.
DG (2013, p. 7)	[...] e depois da escuridão de uma noite e do passeio de barco de um dia, o milagre pelo qual ele vinha esperando ansiosamente — por anos e anos, parecia-lhe — estava enfim ao seu alcance.
PHB (2023, p. 31)	[...] e a maravilha que ele vinha aguardando há anos e anos, era a impressão que ele tinha, estivesse, depois da escuridão de uma noite e uma viagem de um dia, ao alcance de sua mão.
RG/LG (2023, p. 7)	[...] e as maravilhas que ele tanto esperava, parecia que havia tantos e tantos anos, estivessem, depois da escuridão de uma noite e de um dia velejando, ao alcance de uma mão.

Fonte: elaboração própria.

O primeiro ponto a ser destacado é a inserção de travessões por Lobo e Goettems para destacar a locução adverbial de tempo [*for years and years*/por tantos anos/por anos e anos] e o pronome + verbo [*it seemed*/aspirado/parecia-lhe, respectivamente] que, no inglês, aparece apenas entre vírgulas; e uma inversão mais acentuada, agindo como um tipo de racionalização que “deforma o original ao inverter sua tendência de base (a concretude) e ao linearizar suas arborescências sintáticas” (Berman, 2013, p. 70). Sobre a reordenação sintática do original, tanto Lobo quanto Goettems alteram a posição de “after a night's darkness and a day's sail” para o início da oração e mantêm o verbo [*was*] e a frase preposicional [*within touch*] mais próximos, seguindo uma ordem mais direta: “era agora tangível” e “estava enfim ao seu alcance”. A não quebra entre verbo e complemento contraria a ideia de um longo tempo de espera insinuada logo antes por Woolf.

¹⁰⁰ Reiteramos que as citações em inglês e as paginações apresentadas nos quadros de comparação foram retiradas de *To the Lighthouse: authoritative text, contexts, criticism*, A Norton Critical Edition, da W.W. Norton and Company, organizado por Margaret Homans (2023). Caso haja variação textual entre as versões do romance, serão indicados os dois trechos em inglês, retirados das primeiras edições de 1927 da The Hogarth Press e da Harcourt Brace and Company, segundo as digitalizações disponíveis no site Woolf Online.

Na tradução de Lobo, uma escolha mais destoante do original é a quebra da oração coordenada sindética aditiva — isto é, orações independentes que não necessariamente complementam o sentido da anterior —, introduzida pela conjunção “and [e]”, que, nessa tradução, é precedida por um ponto final inexistente no inglês e tem a conjunção omitida.¹⁰¹ Ademais, Lobo omite a repetição em “for years and years”, que aqui se torna apenas “por tantos anos”, afetando ainda mais a ideia do prolongamento temporal. Interessante, ainda, notar a variação lexical, na qual “wonder” vira desejo; e “looked forward” e “it seemed” viram apenas “aspirado”, resultando em empobrecimento qualitativo, isto é, um “desperdício lexical [...] pois tem-se *menos* significantes na tradução que no original” (Berman, 2013, p. 76, grifo do autor).

Sobre as escolhas vocabulares, podemos destacar o uso de “maravilha” para “wonder”, palavra usada por Mendes, Tadeu, Britto e Galindo/Geisler. Outras escolhas incluem “prodígio”, por Bottmann, e “milagre”, por Goettems. Importante registrar que as variadas opções lexicais evidenciam as possibilidades de construir uma textura vocabular própria de cada tradutor/a, demonstrando, ainda mais, a versatilidade da atividade tradutória, sem que uma escolha anule ou apague a outra, sem que alguma opção seja estipulada como a definitiva ou a mais apropriada no que se refere à correspondência vocabular.

Outra deformação ou procedimento aqui observado é o da clarificação. Para a tradução de “within touch”, tanto Tadeu quanto Britto e Galindo/Geisler traduzem por “ao alcance [de sua/da/de uma] mão”, incluindo a referência corpórea. Mendes e Goettems usam apenas “alcance”, aproximando-se das escolhas dos tradutores anteriores. Lobo opta pelo adjetivo “tangível”, e Bottmann decide por uma modulação ao traduzir por “logo ali”. Os/as tradutores/as, pois, usam uma expressão diferente da língua-alvo, alternando o ponto de vista, para se referir à mesma situação (Barbosa, 2020, p. 73).

O parágrafo do trecho selecionado continua da seguinte forma:

¹⁰¹ Sobre o uso de ponto final, podemos citar Gertrude Stein: “Periods have a life of their own a necessity of their own a feeling of their own a time of their own. And that feeling that life that necessity that time can express itself in an infinite variety that is the reason that I have always remained true to periods so much so that as I say recently I have felt that one could need them more than one had ever” (Stein, 1988, p. 218).

Quadro 14 – Subseção 1, Parte 1

VW (2023, p. 5)	Since he belonged, even at the age of six, to that great clan which cannot keep this feeling separate from that, but must let future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, since to such people even in earliest childhood any turn in the wheel of sensation has the power to crystallise and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores , endowed the picture of a refrigerator, as his mother spoke, with heavenly bliss.
LL (1968, p. 9)	James Ramsay, sentado no chão, enquanto sua mãe falava, recortava gravuras do catálogo das Lojas de Exército e da Marinha . Mesmo aos seis anos de idade, pertencia ao número daqueles que não conseguem separar um sentimento do outro <i>mas, ao contrário, deixam que as expectativas futuras — com suas alegrias e tristezas — toldem o que no momento está ao alcance da mão</i> . Para tais pessoas, mesmo na mais tenra idade, qualquer oscilação de sensações tem o poder de cristalizar e fixar o momento em que repousam alegria e tristeza, misturadas: assim é que James Ramsay emprestava à fotografia de uma geladeira, uma felicidade beatífica.
OM (1976, p. 7)	Uma vez que pertencia a ele, mesmo na idade de seis anos, àquele grande clã que não podia conservar um sentimento separado de outro, mas deve deixar que perspectivas futuras, com suas alegrias e tristezas, nublem o que está realmente à mão, uma vez que para tal gente, mesmo na meninice, qualquer giro na roda da sensação tem o poder de cristalizar e transfixar o momento sobre o qual repousa seu brilho ou radiação, James Ramsay, sentado no soalho, a cortar gravuras de catálogo ilustrado dos Armazéns do Exército e da Marinha , dotava a figura de uma geladeira, enquanto a mãe falava, de uma beatitude celestial.
DB (2013, p. 7)	Como, mesmo aos seis anos de idade, ele pertencia àquele grande clã que não consegue separar um sentimento do outro, mas precisa deixar que as perspectivas futuras, com suas alegrias e tristezas, anuviem o que está realmente próximo, como para tais pessoas mesmo na mais tenra infância qualquer girada na roda das sensações tem o poder de cristalizar e imobilizar o momento sobre o qual pousa sua sombra ou seu esplendor, James Ramsay, sentado no chão recortando figuras do catálogo ilustrado dos Armazéns do Exército e da Marinha , dotou a figura de um refrigerador, enquanto a mãe falava, de uma felicidade celestial.
TT (2013, p. 5)	Como ele pertencia, mesmo com seis anos, àquele imenso clã que não consegue manter este sentimento separado daquele, mas deve deixar as perspectivas futuras, com suas alegrias e tristezas, nublar o que está realmente à mão, como para essas pessoas, mesmo na mais tenra infância, qualquer giro na roda da sensação tem o poder de cristalizar e transfixar o momento sobre o qual ela lança sua obscuridade ou sua radiância, James Ramsay, sentado no chão, recortando gravuras do catálogo ilustrado das Lojas do Exército e da Marinha , conferia à gravura de um refrigerador, enquanto a mãe falava, um gozo celestial.

DG (2013, p. 7)	<u>Uma vez que, mesmo</u> aos seis anos de idade, ele pertencia àquele grande clã dos que não podem separar um sentimento de outro, <i>mas deixam que as perspectivas futuras — com suas alegrias e tristezas — toldem o que de fato está à mão; <u>uma vez que</u> para tais pessoas, <u>mesmo</u> na mais tenra idade, qualquer giro na roda das sensações tem o poder de cristalizar e paralisar o momento no qual repousam sua obscuridade ou seu brilho, James Ramsay, sentado no chão, recortando figurinhas do catálogo ilustrado das <u>Lojas do Exército e da Marinha</u>, <i>enquanto a mãe falava, atribuiu à figura de uma geladeira uma felicidade divina.</i></i>
PHB (2023, p. 31)	<u>Como</u> ele pertencia, <u>mesmo</u> tendo seis anos de idade, àquele imenso clã que não consegue impedir que as perspectivas futuras, com suas alegrias e tristezas, turvem o que de fato está ocorrendo, <u>como</u> para pessoas assim, <u>mesmo</u> na mais tenra infância, o mais mínimo giro da roda das sensações tem o poder de cristalizar e transfixar o momento em que se funda sua escuridão ou seu brilho, James Ramsay, sentado no chão a recortar figuras do catálogo ilustrado das <u>Army and Navy Stores*</u> , atribuiu à imagem de um refrigerador, enquanto sua mãe falava, uma bem-aventurança celestial. *Uma grande loja de departamentos londrina. (N. T.)
RG/LG (2023, p. 7)	<u>Pois</u> ele pertencia, <u>já</u> aos seis anos de idade, ao grande clã que não consegue separar um sentimento do outro, e que sempre deixa as perspectivas futuras, com suas alegrias e tristezas, nublar o que está de fato diante dos olhos, <u>uma vez que</u> , para essas pessoas, <u>mesmo</u> na mais tenra infância, qualquer giro na roda das sensações tem o poder de cristalizar e transfixar o momento em que sua sombra ou sua luminosidade se apoiam. James Ramsay, sentado no chão recortando figuras do catálogo ilustrado das <u>lojas do Exército e da Marinha</u> , contornou a imagem de uma geladeira, enquanto sua mãe falava, de um êxtase celestial.

Fonte: elaboração própria, grifos nossos.

O trecho destacado é uma continuação do segundo parágrafo do romance, no entanto, Lobo insere uma nova quebra e inverte completamente a ordem das informações apresentadas, como destacado em negrito e itálico. Woolf inicia essa parte com uma descrição dos sentimentos de James em relação ao seu pertencimento e à identidade familiar, e a encerra descrevendo onde o menino está e o que faz (cortando as figuras do catálogo). O nome de James só será mencionado mais à frente. Ao inverter a ordem das informações e iniciar com o nome “James Ramsay”, Lobo cria uma clarificação, explicitando o indefinido (Berman, 2013, p. 70), ao explicar o “he” que faz apenas referência a “her son”.

A primeira tradução brasileira, portanto, inverte tal ordenação e começa com o trecho “James Ramsay, sentado no chão [...]” para, só então, passar a “Mesmo aos seis anos de idade, pertencia ao número daqueles que não conseguem separar um sentimento do outro”. Além disso, há uma quebra parcial do paralelismo criado pela dupla ocorrência da conjunção “since”

e do advérbio “even”, visto que Lobo reproduz apenas o “mesmo” [*even*] nas duas ocasiões. A tradutora ainda reposiciona adjuntos adverbiais, por exemplo, em “as his mother spoke with heavenly bliss”, que se torna apenas “enquanto sua mãe falava”. Somente no fim do parágrafo, inclui “uma felicidade beatífica” [*heavenly bliss*]. Ao deslocar a ação da mãe para o início, o que deveria ser um adjunto adverbial, se referindo ao modo como a mãe fala, agora torna-se objeto de “emprestava” e é direcionado à ação de James Ramsay, descaracterizando as impressões do menino sobre a mãe.

Em relação ao paralelismo, recurso frequente na obra de Woolf, Galindo/Geisler são os únicos a modificarem a rede significantes subjacente, isto é, “o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra” (Berman, 2013, p. 79), exemplificado aqui pelo uso reforçado de conjunções e advérbios, no caso, de *since* e *even*. Para a substituição, a dupla de tradutores utiliza “pois/já” e “uma vez que/mesmo”, enquanto todos os outros tradutores conseguem manter a repetição. Lobo, apesar da troca na ordenação e a omissão mencionadas, utiliza “mesmo”; Mendes e Goettems escolhem “uma vez que/mesmo”; e Bottmann, Tadeu e Britto empregam “como/mesmo”.

Confirmando a tendência de quebra de ritmo por Goettems, observada pela troca de pontuação no Quadro 13, a tradutora novamente insere travessões no trecho “but must let future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, [...]”, traduzido por “mas deixam que as perspectivas futuras — com suas alegrias e tristezas — toldem o que de fato está à mão; [...]”. Aqui, além da substituição das vírgulas por travessões, temos a troca de uma vírgula por ponto e vírgula.

No trecho referido, vemos também as primeiras notas de tradução. Paulo Henriques Britto insere uma explicação sobre *Army and Navy Stores*, mantida no inglês, denotando o uso de uma transferência com explicação. Segundo Barbosa (Barbosa, 2020, p. 82), a nota de rodapé pode ser um procedimento que oferece ao leitor a explicação de algo cujo significado mantém-se desconhecido mesmo em meio ao contexto da obra. A nota desse caso, indicada por um asterisco, aparece no rodapé da página, seguida pela marcação N. T., em referência à nota do tradutor ou nota de tradução, e apenas relaciona o nome a uma loja de departamentos em Londres. A tradução de Tomaz Tadeu, da editora Autêntica, por sua vez, apresenta notas de fim, compiladas após o texto do romance e o posfácio de Hermione Lee. Para o trecho aqui destacado, Tadeu inclui duas notas, precedidas pelo número cinco, referente à página na qual se localizam:

5 roda da sensação — a imagem sugere que a sensação funciona como um caleidoscópio que apresenta combinações diferentes de cores e formas ao ser movimentado ou como uma roleta que revela zonas de sombra ou de luz ao ser girada (cf. Banfield, 2000, p. 307).

Lojas do Exército e da Marinha — no original, *Army and Navy Stores*, grande loja de departamentos localizada, na época, no nº 105 da Victoria Street, em Londres. Foi estabelecida, inicialmente, como uma cooperativa de consumo para oficiais da Marinha e do Exército. (Tadeu *in* Woolf, 2013, p. 212–213, grifos do autor).

Britto é o único tradutor a manter a referência no original em inglês, ou seja, inclui uma transferência de estrangeirismo com explicação em nota (Barbosa, 2020, p. 82). Os demais tradutores mantêm traduções aproximadas, variando entre lojas (Lobo, Tadeu, Goettems e Galindo/Geisler) e armazéns (Mendes e Bottmann).

Em termos lexicais, na tradução de Mendes, há um equívoco na tradução de “Since he belonged, even at the age of six, to that great clan”. Em português, “Uma vez que pertencia a ele, mesmo na idade de seis anos, àquele grande clã”, mesmo que de forma confusa, o objeto de “pertencer” deixa de ser o clã [*James belonged to that clan*] e passa a ser o garoto [aquele grande clã pertencia a James], conseqüentemente, a dinâmica da relação é invertida, e a ideia de coletivo é destruída com a centralização no individual.

Nessa mesma oração, em tradução de Goettems, há uma inversão na sintaxe: “Uma vez que, mesmo aos seis anos de idade, ele pertencia àquele grande clã”. O mesmo ocorre na tradução da última parte: de “endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss” para “enquanto a mãe falava, atribuiu à figura de uma geladeira uma felicidade divina.” Tais procedimentos apontam a tendência da tradutora à racionalização.

5.2.2 Trecho de análise 2 – Traduções de elementos ternários e autorreferências

O segundo trecho selecionado para análise é a Subseção 11 da primeira parte. Nessa ocasião, temos um trecho no qual a sra. Ramsay reflete sobre sua posição na família e seus momentos de quietude. Os pensamentos da sra. Ramsay são combinados com a presença de um narrador em terceira pessoa, que descreve sentimentos e impressões de conhecimento apenas da personagem. Tal técnica, unida à construção de ritmo — por meio de repetições de palavras ou imagens, conjunções, pontuação para destacar e isolar trechos — e, ainda, a retomada de trechos completos criam um sistematismo específico que serve de amostra para algumas das técnicas formais empregadas por Woolf.

A primeira parte da seção relevante a esta discussão refere-se ao paralelismo, uma sucessão de orações com simetria, ou seja, uma estrutura paralela: primeiro com o uso de “children never forget” e, após alguns parágrafos, com o trecho “Children don’t forget, children

don't forget". Posteriormente, com a repetição de "It will end, it will end" e "It will come, it will come", não apenas dando uma musicalidade ao texto por meio de suas ocorrências consecutivas, mas também pelo uso da mesma estrutura, no inglês, do futuro simples (sujeito *it* + verbo modal *will* + verbo principal) em ambos os casos.

Quadro 15 – Subseção 11, Parte 1

VW (2023, p. 49–50)	No, she thought, putting together some of the pictures he had cut out—a refrigerator, a mowing machine, a gentleman in evening dress— <u>children never forget</u> . [...] Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at—that light, for example. And it would lift up on it some little phrase or other which had been lying in her mind like that — " <u>Children don't forget, children don't forget</u> "— which she would repeat and begin adding to it, <u>It will end, it will end</u> , she said. <u>It will come, it will come</u> , when suddenly she added, We are in the hands of the Lord.
LL (1968, p. 73–74)	Não — pensou, juntando algumas gravuras que ele recortara: uma geladeira, uma máquina de ceifar, um homem com roupa de gala — <u>as crianças nunca esquecem</u> . [...] Frequentemente, surpreendia-se sentada e olhando, com o trabalho em mãos, até que se transformava na coisa que olhava — nesta luz, por exemplo. E traria à tona alguma frase que estivera adormecida no fundo de sua mente: " <u>As crianças nunca esquecem, as crianças nunca esquecem</u> " — que repetiria, e passaria a dizer: " <u>Há de terminar, há de vir, há de vir</u> " então, de repente, diria: "Estamos nas mãos do Senhor".
OM (1976, p. 66–68)	Não, pensou ela, reunindo algumas das gravuras que ele havia recortado — um refrigerador, uma segadeira, um cavalheiro em traje de rigor — <u>as crianças nunca esquecem</u> . [...] Muitas vezes achou-se sentada a olhar, com seu trabalho nas mãos, até tornar-se a coisa para que olhava — aquela luz, por exemplo. E esta suscitava nela alguma outra pequena frase que estivera jacente em seu espírito, como esta: " <u>As crianças não esquecem, as crianças não esquecem</u> " — que repetiria e que começaria a acrescentar-lhe " <u>Acabará, acabará</u> ", dizia ela. " <u>Virá, virá</u> ", quando subitamente acrescentou: "Estamos nas mãos do Senhor".
DB (2013, p. 64–65)	Não, pensou ela, juntando algumas das figuras que ele recortara — um refrigerador, um cortador de grama, um cavalheiro vestido a rigor — <u>as crianças nunca esquecem</u> . [...] Muitas vezes dava por si sentada olhando, olhando sentada, com o trabalho nas mãos até se tornar a coisa que olhava — aquela luz, por exemplo. E isso traria à tona uma ou outra pequena frase que lhe estivera na mente como aquela — " <u>As crianças não esquecem, as crianças não esquecem</u> " — que repetia e à qual começava a acrescentar, <u>Vai terminar, vai terminar</u> , dizia. <u>Vai chegar, vai chegar</u> , quando de repente acrescentou, Estamos nas mãos do Senhor.

TT (2013, p. 56–57)	<p>Não, pensou ela, reunindo algumas das gravuras que ele recortara — um refrigerador, uma ceifadeira, um cavalheiro em traje de festa —, <u>as crianças nunca esquecem</u>. [...] Com frequência se surpreendia sentada e olhando, sentado e olhando, com seu trabalho nas mãos até se tornar a coisa para qual olhava — aquela luz, por exemplo. E essa coisa puxaria alguma pequena frase ou outra que estivera flutuando na sua mente como esta — “<u>As crianças não esquecem, as crianças não esquecem</u>” — que ela repetiria e começaria a estender: <u>Vai acabar, vai acabar</u>, disse ela. <u>Vai chegar, vai chegar</u>, quando, subitamente, acrescentou: Estamos nas mãos do Senhor.</p>
DG (2013, p. 43–44)	<p>Não, pensou ela, juntando algumas das figuras que ele recortara — uma geladeira, um cortador de grama, um cavalheiro em traje de noite — <u>as crianças nunca esquecem</u>. [...] Muitas vezes se surpreendia sentada olhando sem cessar, com o trabalho nas mãos, até que se tornava a própria coisa que olhava — essa luz, por exemplo. E a luz despertaria alguma pequena frase que estivera adormecida em sua mente: “<u>As crianças nunca esquecem, as crianças nunca esquecem</u>” — que ela repetiria, começando a dizer: “<u>Vai acabar, vai acabar</u>”. Depois, “<u>Está vindo, está vindo</u>”, quando de repente acrescentou: “Estamos nas mãos do Senhor”.</p>
PHB (2023, p. 94–96)	<p>Não, pensou ela, juntando algumas das imagens que ele havia recortado — uma geladeira, uma máquina de cortar grama, um cavalheiro com traje a rigor —, <u>as crianças não esquecem jamais</u>. [...] Com frequência dava por si sentada olhando, olhando, com a costura nas mãos, até que ela própria se transformava naquele para que olhava — aquela luz, por exemplo. E a luz punha em relevo alguma expressão que estava solta na sua mente, como “<u>As crianças nunca esquecem, as crianças nunca esquecem</u>” — que ela repetia, e depois começava a fazer acréscimos: <u>Vai acabar, vai acabar</u>, disse ela. <u>Vai vir, vai vir</u>, quando de repente acrescentou: Estamos nas mãos do Senhor.</p>
RG/LG (2023, p. 71–72)	<p>Não, pensou ela, reunindo algumas figuras que ele recortou — uma geladeira, uma máquina de cortar grama, um homem de terno —, <u>as crianças nunca esquecem</u>. [...] Frequentemente, ela se pegava sentada e olhando, sentada e olhando, com o trabalho nas mãos até se tornar ela própria a coisa para a qual olhava — aquela luz, por exemplo. E aquilo fazia surgir em sua mente alguma pequena frase, como esta: “<u>Crianças não se esquecem, crianças não esquecem</u>”, que ela ia repetindo e aumentando, <u>isso vai acabar, isso vai acabar</u>, disse ela. <u>Vai chegar, vai chegar</u>, quando de repente ela acrescentou: estamos nas mãos do Senhor.</p>

Fonte: elaboração própria, grifos nossos.

De forma geral, todos mantêm a referência à parte inicial no fim do trecho. Em inglês, há a variação “never forget” na primeira ocorrência e “don’t forget” na segunda. Lobo e Goettems não fazem essa distinção e traduzem as duas por “as crianças nunca esquecem”. Mendes, Bottmann, Tadeu e Galindo/Geisler criam o paralelismo, utilizando, na primeira ocorrência, a tradução “nunca esquecem” seguido por “não [se] esquecem”. Britto, distanciando-se das escolhas nas outras traduções, utiliza “não esquecem jamais”, seguido por

“nunca esquecem”, criando uma ênfase por meio da dupla negativa na primeira tradução e extrapolando a segunda ao trocar a negativa “não” por “nunca”.

Sobre os outros paralelismos, três casos destacam-se por não manterem a estrutura repetida do texto em inglês: primeiro, Lobo, que omite a primeira repetição, traduzindo “Há de terminar” [*it will end*] uma única vez, seguindo pela ocorrência duplicada, como no original, “há de vir, há de vir” [*it will come*]. A tradutora, ainda, une as duas partes, separadas pelo “she said” e um ponto final, omitindo a frase declarativa. Apesar da alteração, Lobo consegue manter o paralelismo geral na estrutura dos verbos, utilizando “há de” no lugar de “it will”.

O segundo, Mendes, opta pelo uso mais simples em português, traduzindo apenas por verbos conjugados no futuro simples do presente do indicativo — “acabará” e “virá” — em vez de optar por locuções verbais, como os demais tradutores. Goettens quebra o paralelismo ao mudar as flexões: “vai acabar” e “está vindo”, no presente do indicativo, sendo o primeiro caso uma locução com verbo principal na forma nominal infinitivo, para representar o futuro do presente do indicativo, e o segundo uma locução com verbo principal na forma nominal gerúndio, para indicar uma ação em processamento, o que quebra, em relação aos demais, completamente o paralelismo sintático-semântico, embora mantenha a composição de duas palavras em cada uma das locuções. Bottmann, Tadeu e Britto fazem escolhas semelhantes ao utilizar a locução verbal no futuro do presente do indicativo, composta pelo verbo ir, ou seja, “vai”, e um verbo principal — vai terminar/vai chegar (DB); vai acabar/vai chegar (TT); vai acabar/vai vir (PHB), que são as estruturas utilizadas pelos referidos tradutores. De forma similar, Galindo/Geisler utilizam a mesma locução verbal, embora acrescentem o pronome demonstrativo “isso” na primeira ocorrência, possivelmente em referência ao “it” do inglês, que poderia ser omitido no português. Assim, a repetição ainda é mantida, apesar do acréscimo — isso vai acabar/vai chegar.

Além desses pontos, destaca-se também o uso e a ausência das aspas. Os sinais só são utilizados em “Children don’t forget, children don’t forget”, no entanto, Lobo, Mendes e Goettens também os empregam nas construções duplicadas. Bottmann, Tadeu, Britto e Galindo/Geisler mantêm o uso igual ao do texto em inglês. Já sobre os travessões, isolando “a refrigerator, a mowing machine, a gentleman in evening dress”, “that light, for example” e “Children don’t forget, children don’t forget”, Bottmann e Tadeu são os únicos a manter todas as ocorrências sem omissões.

Outro aspecto a ser destacado na subseção é a repetição por meio de tríades e a construção de sistematismos com vocabulários iguais ou similares. Woolf aloca as repetições em grupos de três para criar um ritmo bastante evidente. O trecho selecionado é o seguinte:

To be silent; to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. Although she continued to knit, and sat upright, it was thus that she felt herself; and this self having shed its attachments was free for the strangest adventures. When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless. And to everybody there was always this sense of unlimited resources, she supposed; one after another, she, Lily, Augustus Carmichael, must feel, our apparitions, the things you know us by, are simply childish. Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; but now and again we rise to the surface and that is what you see us by. Her horizon seemed to her limitless. There were all the places she had not seen; the Indian plains; she felt herself pushing aside the thick leather curtain of a church in Rome. This core of darkness could go anywhere, for no one saw it. They could not stop it, she thought, exulting. There was freedom, there was peace, there was, most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability. Not as oneself did one find rest ever, in her experience (she accomplished here something dexterous with her needles) but as a wedge of darkness. Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. (Woolf, 2023, p. 49–50).

As repetições deliberadas no texto de Woolf são evidentes. Não apenas dão ênfase e caracterizam situações, sentimentos e diferentes aspectos ligados às personagens mas também a estrutura que acontece seguidamente contribui para a musicalidade e o ritmo da prosa woolfiana. Nesse sentido, destacam-se, em especial, as estruturas nominais, por exemplo, que surgem ou seguidas como em “one lost the fret, the hurry, the stir” e em “this peace, this rest, this eternity”, ou em momentos diferentes, inclusive em frases distintas, como “a wedge-shaped core of darkness”, mencionado mais à frente em diferentes combinações, “core of darkness” e “a wedge of darkness”.

Com base nas ideias discutidas até o momento e a noção de sistematismos proposta por Berman (2013, p. 80), que menciona, de forma pouco específica, frases e construções empregadas para formar sistemas maiores em um texto, propomos, a seguir, cinco categorias (não excludentes) a serem destacadas e analisadas nas respectivas traduções, sendo elas o sistematismo lexical, o sintático, o morfológico, o semântico e o estrutural. Nesse sentido, selecionamos alguns trechos para exemplificação, os quais poderiam ser categorizados da seguinte maneira:

- Sistematismo lexical em *limitless; unlimited; limitless*.
- Sistematismo lexical em “She looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke”.

- Sistematismo lexical em “one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke.”
- Sistematismo sintático e morfológico em “one lost the fret, the hurry, the stir”.
- Sistematismo sintático e semântico em “it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep”.
- Sistematismo sintático e semântico em “There was freedom, there was peace, there was, most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability”.
- Sistematismo sintático, morfológico e semântico em “this peace, this rest, this eternity”.
- Sistematismo estrutural em “a wedge-shaped core of darkness”; “core of darkness”; “a wedge of darkness”.

Consideraremos, pois, sistematismo lexical aquele em que observamos o uso de palavras iguais ou palavras que derivem do mesmo campo lexical. No sistematismo morfológico, as palavras têm as mesmas classificações e/ou as mesmas flexões. Já o sistematismo sintático refere-se a estruturas iguais e/ou orações com a mesma disposição gramatical, e o semântico, a palavras que compartilham ideias similares ou próximas, incluindo o uso de sinônimos ou conceitos afins. Finalmente, o sistematismo estrutural é mais abrangente, um tipo de sistematismo que contemplaria conjuntamente mais de uma categoria, com referências parciais em nível sintático, ou seja, que partilhem de organização similar e refaçam o uso de um mesmo léxico, como um substantivo, adjetivo, advérbio etc., ou das mesmas estruturas, como adjunto adnominal, complemento nominal etc. criando um paralelismo mais direto.

Exemplo 1

Separamos aqui dois exemplos com repetições lexicais ou referências que aparecem de forma mais afastada e que evidenciam paralelismo dentro de um mesmo parágrafo, embora em frases diferentes. Vemos, portanto, casos de sistematismo lexical, morfológico e estrutural.

Quadro 16 – Subseção 11, Parte 1: Exemplo 1

VW (2023)	limitless unlimited limitless	wedge-shaped core of darkness core of darkness wedge of darkness
LL (1968)	ilimitada ilimitadas ilimitado	âmago pontiagudo da escuridão âmago da escuridão âmago da escuridão
OM (1976)	ilimitada ilimitados sem limites	núcleo uniforme de escuridão núcleo de escuridão cantos de escuridão
DB (2013)	ilimitado ilimitados ilimitados	núcleo cuneiforme de escuridão núcleo de escuridão cunha de escuridão
TT (2013)	sem limites ilimitados sem limites	núcleo de escuridão em forma de cunha núcleo de escuridão cunha de escuridão
DG (2013)	ilimitada ilimitados ilimitado	cerne pontiagudo da escuridão ∅ um recanto de escuridão
PHB (2023)	ilimitada ilimitados ilimitado	núcleo de solidão em forma de cunha núcleo de escuridão cunha de escuridão
RG/LG (2023)	ilimitada ilimitados ilimitado	núcleo de escuridão com um contorno iluminado núcleo de escuridão contorno de escuridão

Fonte: elaboração própria.

O primeiro destaque é a repetição da palavra *limitless*, intercalada com a ocorrência da palavra *unlimited*. Embora, semanticamente, as definições dos dois casos sejam bem similares, com o sentido de não ter um limite definido ou alguma restrição, a estrutura das palavras é bem diferente. A primeira é composta pela raiz “limit”, o prefixo un- e o sufixo -ed; já a segunda, pela raiz limit e o sufixo -less. Enquanto *unlimited* parte da negação ou oposição, centrado no prefixo un-; *limiteless* aproxima-se da ideia de ausência de limite. Nesse sentido, considerando a sinonímia existente, podemos assinalar a importância da diferenciação entre as palavras.

Apenas dois tradutores fazem a distinção na tradução dos adjetivos. Mendes, apesar de propor opções diferentes (ilimitada/ilimitados/sem limites), não mantém a ordem intercalada. Tadeu respeita tanto a estrutura das palavras quando a posição, traduzindo por “sem limites” [*limitless*] e “ilimitado” [*unlimited*]. Algo interessante na tradução de Tadeu é que, ao traduzir *limitless* pela locução adverbial “sem limites”, mantendo a exata repetição e evitando a

concordância nominal, o tradutor ganha ao manter a exata reincidência, mas, em contrapartida, perde no paralelismo com “ilimitado” [*unlimited*]. As demais traduções sofrem essa alteração de gênero, por exemplo, variando entre feminino (singular e/ou plural) e masculino (singular e/ou plural), apesar de conseguirem manter o espelhamento geral da palavra.

O segundo exemplo do Quadro 16 refere-se ao sistematismo criado com a autorreferência à primeira ocorrência “wedge-shaped core of darkness”, desdobrada, posteriormente, em apenas “core of darkness” e “wedge of darkness”. Apenas Bottmann, Tadeu, Britto e Galindo/Geisler — novamente se enfatiza essas quatro traduções, corroborando as tendências similares entre elas — conseguem, de diferentes formas, manter a referência. Bottmann escolhe usar “núcleo cuneiforme de escuridão”, dividida depois em “núcleo” e o substantivo “cunha” para o cuneiforme. No que parece ser uma tentativa de desviar dessa transposição entre classes gramaticais — isto é, “a mudança de categoria gramatical de elementos de constituem o seguimento a traduzir” (Barbosa, 2020, p. 72) —, Tadeu traduz a primeira ocorrência por “núcleo de escuridão em forma de cunha”, usando, igual a Bottmann, “núcleo” e “cunha”, em seguida. Já Britto até faz a referência tanto ao núcleo quanto à cunha, no entanto, traduz a primeira ocorrência por “núcleo de solidão em forma de cunha”, ao mesmo tempo em que mantém escuridão nos outros dois casos. Perde-se, assim, parte do paralelismo. Galindo e Geisler traduzem por “núcleo de escuridão com um contorno iluminado”, seguindo o uso de “núcleo” e “contorno”, no entanto, acrescentam o adjetivo “iluminado” como uma forma de definir contorno, ideia ausente no texto em inglês. Bottmann e Tadeu são, portanto, os mais argutos aqui, ainda que Britto e Galindo/Geisler demonstrem consciência do procedimento proposto por Woolf.

Já nas demais escolhas, não tão bem-sucedidas, Lobo mantém a repetição de “âmago” [*core*] em todos os casos e não repete “pontagudo” [*wedge-shaped*] no que deveria ser a segunda ocorrência, sem fazer o jogo do original. Mendes, por sua vez, traduz a primeira parte por “núcleo uniforme de escuridão”, utilizando “núcleo de escuridão” e depois “cantos de escuridão”, concentrando o paralelismo, que pode passar despercebido, apenas em escuridão. Goettems utiliza “cerne pontagudo da escuridão”, omite a segunda ocorrência e traduz a terceira por “um recanto de escuridão”, perdendo grande parte do efeito criado em inglês.

Exemplo 2

Outra característica a ser analisada é a repetição lexical em um mesmo período, criando uma espécie de reverberação, ou seja, um caso de sistematismo lexical consecutivo, como colocado no Quadro 17 a seguir.

Quadro 17 – Subseção 11, Parte 1: Exemplo 2

VW (2023)	that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke,	one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke.
LL (1968)	o feixe de luz do Farol, longo e firme, o último dos três, que era o seu feixe,	não se poderia evitar de ligar-se a uma coisa dentre o que se via; e esta coisa, o longo e persistente feixe de luz, era seu.
OM (1976)	aquele raio de luz do Farol, o longo raio fixo, o último dos três, que era o seu raio,	não se podia deixar de ligar-nos a uma coisa especialmente dentre as coisas que via; e esta coisa, o longo raio de luz fixo, era o seu raio.
DB (2013)	aquele clarão do Farol, o clarão longo e constante, o último dos três, que era seu clarão,	a pessoa não podia deixar de se ligar a uma coisa em especial entre as coisas que via; e esta coisa, o clarão longo e constante, era seu clarão.
TT (2013)	aquele clarão do Farol, o clarão longo e firme, o último dos três, que era o seu clarão,	não podíamos deixar de nos ligar a uma coisa em especial dentre as coisas que víamos; e essa coisa, o longo e firme clarão, era o seu clarão.
DG (2013)	o raio de luz do Farol, o raio longo e firme, o último dos três, que era o seu raio,	não podia evitar afeiçoar-se especialmente a uma coisa, entre aquilo que viu; e essa coisa era o raio de luz, firme e longo, o seu raio de luz.
PHB (2023)	aquele feixe de luz do Farol, aquele brilho prolongado e firme, o último dos três, o que era o seu,	era impossível não se apegar a uma coisa em particular entre as coisas que se viam; e essa coisa, o feixe prolongado e firme, era o feixe dela.
RG/LG (2023)	aquele pulso do Farol, o pulso longo e constante, o último dos três, que era o seu pulso,	não podia deixar de ter um apego especial a uma das coisas que via; e essa coisa, o pulso longo e constante, era o pulso dela.

Fonte: elaboração própria.

Na primeira oração desse segundo exemplo, temos a iteração tripla de *stroke*: “that **stroke** of the Lighthouse, the long steady **stroke**, the last of the three, which was her **stroke**.”.

Aqui, uma expansão de ritmo é criada pela palavra *stroke*, que aparece em destaque. Há, também, um paralelismo mais à frente, na segunda parte selecionada: “one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, **the long steady stroke**, was her **stroke**.” Mais uma vez, vemos a reinserção de “stroke”, remetendo à ocorrência anterior, sobretudo na repetição completa dos fragmentos “the long steady stroke” e “[which] was her stroke”.

Luiza Lobo traduz por “feixe de luz” e apenas “feixe”, quebrando a repetição completa, além de omitir a segunda ocorrência no primeiro trecho. Em relação ao paralelismo, há “longo e firme” e “longo e persistente”; e “que era o seu feixe” e “era seu”. Logo, o ritmo não é mantido. Oscar Mendes traduz por “raio de luz”, omite a segunda ocorrência, e depois utiliza apenas “raio”. O paralelismo também é quebrado ao empregar “o longo raio fixo” e inserir “de luz” em “o longo raio de luz fixo”; embora mantenha duas ocorrências como “era o seu raio.”

Bottmann, por sua vez, segue a tendência de dar mais atenção aos aspectos microestruturais do texto. Mantém as três repetições, traduzidas como “clarão”, e produz o mesmo efeito ao repetir “o clarão longo e constante” e “era seu clarão”, da mesma forma realizada por Woolf em inglês. Tadeu aproxima-se de Bottmann no cuidado microestrutural e traduz a palavra de forma consistente por clarão, mantendo as iterações, embora com algumas alterações: “o clarão longo e firme” e “o longo e firme clarão”; e “era o seu clarão” igualmente nos dois casos.

Goettens, mais próxima dos primeiros tradutores, traduz “*stroke*” de diferentes formas: “raio de luz” e “raio”. O paralelismo também é interrompido, visto que, de início, temos “o raio longo e firme”, seguido por uma inversão na segunda ocorrência, na qual “firme e longo” tornam-se um aposto de “raio de luz” (“e essa coisa era o raio de luz, firme e longo” para “and this thing, the long steady stroke”) e, depois, temos um distanciamento entre os dois fragmentos, sendo o primeiro traduzido por “era o seu raio” e segundo por “o seu raio de luz”. Britto traduz *stroke* de formas diferentes: “feixe de luz”, “brilho”, e faz uma omissão na terceira ocorrência. Nesse caso, o paralelismo também é prejudicado, pois encontramos “aquele brilho prolongado e firme” e “o feixe prolongado e firme”; além de “era o seu” e “era o feixe dela”. Galindo/Geisler mantêm todas as repetições, traduzindo-as por “pulso”, mas, como Britto, perdem o último paralelismo ao fazer a distinção “era o seu pulso” e “era o pulso dela”.

Na segunda parte do Quadro 17, há o uso de *one* para demonstrar uma certa imprecisão na prosa de Woolf, algo bastante comum em sua obra. Por exemplo, *one* não só age como sujeito do verbo em “one could not help” e “one saw”, mas também aparece como um reforço da repetição ao ser utilizado em outras categorias sintáticas, como em “attaching oneself” e “to

one thing”. Além disso, há a repetição tripla de *thing* em “one thing”, “the things” e “this thing”. Tanto o uso do *one* quanto do *thing* contribuem para uma ideia de percepção vaga e indefinida nesse momento.

Lobo traduz tais casos na terceira pessoa do singular e faz a marcação da repetição por meio da partícula “se”, seja como partícula apassivadora que omite o sujeito, seja como pronome reflexivo: “não se poderia evitar”, “ligar-se” e “o que se via”. No segundo ponto destacado, Lobo reconstrói parte das repetições com “uma coisa” e “esta coisa”, mas omite a ocorrência do meio, não incluindo qualquer menção à palavra, já que o objeto do verbo se torna o pronome “que”.

Mendes decide traduzir o primeiro caso, isto é, “one could not help”, com um verbo no pretérito imperfeito do indicativo na terceira pessoa do singular precedido da partícula apassivadora: “não se podia deixar”; depois, omite o sujeito novamente, mas sem a partícula, e utiliza apenas “que via”, repelindo completamente a estrutura do original. Em seguida, traduz “attaching oneself” na primeira pessoa do plural com pronome reflexivo, isto é, por “ligar-nos”. É uma verdadeira miscelânea de flexões, sem que nenhuma acompanhe a anterior. Essas escolhas, ao mesmo tempo que criam uma intangibilidade por parte do sujeito da ação, desviam-se do tipo de organização sintática criada por Woolf. Sobre as repetições de “thing”, o tradutor consegue manter as três repetições como no texto em inglês.

Bottmann escolhe traduzir utilizando “a pessoa” na primeira ocorrência. Tal estratégia mantém a imprecisão e evita a repetição da conjugação pronominal. A palavra “coisas” também é mantida em sua tripla repetição: “uma coisa”, “as coisas”, “esta coisa”. Tadeu, por sua vez, é o mais diferente do grupo e decide utilizar a primeira pessoa do plural do pretérito imperfeito do indicativo, algo que também resulta em uma perspectiva incerta. Assim como demonstrado em outros exemplos até aqui, Tadeu segue a tendência de manter todos os elementos do texto original e traduz todas as repetições de “coisa[s]”.

Goettems escolhe usar locução verbal, seguida de verbo pronominal, e verbo flexionado na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo: “não podia evitar afeiçoar-se” e “que viu”. Em relação às demais ocorrências, omite a segunda repetição de *thing* e traduz apenas “uma coisa” e “essa coisa”, sendo a segunda ocorrência “aquilo”. Britto, também confirmando suas tendências de preservar os principais aspectos do texto woolfiano, mostra-se atento aos detalhes do trecho original, pois o traduz por “era impossível não se apegar” e “se viam”, mantendo o distanciamento e fazendo a marcação da impessoalidade por meio da partícula “se”, além de reinserir as três ocorrências de coisas: “uma coisa”, “as coisas”, “esta coisa”. Finalmente, Galindo/Geisler, tal como a maioria dos tradutores, traduzem utilizando a

terceira pessoa do singular, mas reproduzem a repetição de forma reduzida, com “uma das coisas” e “essa coisa”, resultando na omissão de uma das ocorrências e na quebra do ritmo construído via “one” e “thing(s)” no inglês.

Exemplo 3

Em seguida, temos os sistematismos sintáticos utilizados por Woolf de forma sequencial e próxima, isto é, estruturas, normalmente compostas por sujeito, verbo e objeto, preposicionado ou não, cujas repetições concentram-se no mesmo uso, em sua maioria relacionadas ao verbo ou ao predicado verbal, com alterações no objeto, no predicativo ou no adjunto adverbial.

Quadro 18 – Subseção 11, Parte 1: Exemplo 3

VW (2023)	it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep;	There was freedom, there was peace, there was, most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability.	one lost the fret, the hurry, the stir;	in this peace, this rest, this eternity;
LL (1968)	tudo é negro, amplo e incomensuravelmente profundo;	Havia a liberdade, havia a paz, havia — o que era mais agradável — um recobrar-se, um descansar numa plataforma de estabilidade.	perdia-se a agitação, a pressa, o rebuliço;	nessa paz, nesse repouso, nessa eternidade;
OM (1976)	tudo é escuro, tudo se difunde, é insondavelmente profundo;	Havia liberdade, havia paz, havia, o mais bem-vindo de tudo, uma completação, um repouso numa plataforma de estabilidade.	perdemos a inquietação, a pressa, a excitação,	nesta paz, neste repouso, nesta eternidade;
DB (2013)	é tudo escuro, é tudo espreado, é insondavelmente fundo;	Havia liberdade, havia paz, havia, o melhor de tudo, uma concentração, um repouso numa plataforma de estabilidade.	perdia-se a impaciência, a pressa, a agitação;	nesta paz, neste descanso, nesta eternidade;
TT (2013)	é tudo escuro, é tudo disperso, é insondavelmente profundo;	Havia liberdade, havia paz, havia — o mais desejável de tudo — um chamado à reunião, um repouso numa plataforma de estabilidade.	perdíamos a agitação, a pressa, o atropelo;	nesta paz, neste repouso, nesta eternidade;

DG (2013)	tudo é escuridão, tudo se espalha, tudo é incomensuravelmente profundo;	Lá havia liberdade, havia paz, havia — o que era mais prazeroso do que tudo — concentração, o descanso em uma plataforma de estabilidade.	perdia-se a irritação, a pressa, a agitação;	nessa paz, nesse repouso, nessa eternidade;
PHB (2023)	tudo é escuridão, tudo se espalha, tudo é de uma profundidade insondável;	Havia liberdade, havia paz, havia, o melhor de tudo, uma concentração, um repouso numa plataforma de estabilidade.	perdiam-se o frenesi, a pressa, o bulício;	nesta paz, neste repouso, nesta eternidade;
RG/LG (2023)	tudo é escuro, tudo é vasto, e é incomensuravelmente profundo;	Havia liberdade, havia paz, havia — o mais bem-vindo de tudo — um encontro consigo mesma, um descanso numa plataforma de estabilidade.	deixava-se de lado a preocupação, a pressa, a agitação;	nessa paz, nesse descanso, nessa eternidade;

Fonte: elaboração própria.

O conjunto ternário composto por “it is [all dark/all spreading/unfathomably deep]”, por exemplo, cria ritmo e espelha a própria estrutura em três partes do romance. Os demais itens do Quadro 18 evidenciam ainda mais essa técnica e podem ser estruturados da seguinte forma: entre colchetes estão as variáveis, aqui, sempre em grupos de três, e entre parênteses a fórmula fixa que se repete. Temos, portanto, “(there was) [freedom/peace/most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability]” “one lost (the) [fret/hurry/stir]”; “(this) [peace/rest/eternity]”. Destaca-se apenas que, no português, dada a marcação obrigatória de gênero no pronome demonstrativo, não é possível recriar a exata repetição no último dos trechos selecionados. Nosso interesse é focar na recriação da mesma estrutura em termos gerais, ou seja, observar se o pronome é, de fato, repetido.

Nesses quatro contextos, é possível destacar e reforçar a tendência de alguns comportamentos entre os/as tradutores/as. De forma geral, Lobo mantém as repetições e as estruturas, mas, no primeiro caso (“it is [...]”), omite a repetição do pronome “tudo” e do verbo “é”, mantendo apenas os adjetivos e o advérbio. No segundo caso (“there was [...]”), recria a repetição do inglês, mas acrescenta travessões no lugar de vírgulas, além de inserir artigos definidos nas duas primeiras ocorrências: “a liberdade” e “a paz”. Nos outros dois exemplos, segue a repetição normalmente. Mendes, por sua vez, altera os verbos, traduzindo primeiro por “tudo é” e depois por “tudo se difunde”. Ainda assim, consegue recriar a estrutura geral do texto-fonte, uma vez que concentra a repetição na primeira palavra de cada segmento. Os

demais itens também são repetidos de acordo com o inglês. Bottmann e Tadeu conseguem manter todos os paralelismos, entretanto, Tadeu insere travessões no lugar de vírgulas, similar à Lobo e tal como Goettems. Esta última, tal qual Britto, acrescenta uma terceira repetição de “tudo”, talvez como forma de compensar a mudança verbal do “is” para “se espalha”, escolha dos dois tradutores.

Outro ponto a ser notado no terceiro item desse aspecto é a tradução de “one lost”. A impessoalidade é traduzida de diferentes formas: perdia-se (Lobo, Bottmann e Goettems) ou perdiam-se (Britto); ou com a primeira pessoa do plural por Mendes e Tadeu: perdemos e perdíamos, respectivamente. As escolhas de Britto — que, no exemplo anterior, traduziu o sujeito “one” com a terceira pessoa do singular [“one could not help”/“era impossível não se apegar”] — e de Mendes — que usou sujeito indeterminado [“não se poderia evitar”] — são inconsistentes.

Nesse quesito, Bottmann mostra-se, portanto, mais consciente da construção do sistematismo lexical e estrutural do texto-fonte, procurando manter as conjugações, as repetições e as iterações tal como em sua forma do inglês. Similarmente, Tadeu, Britto e Galindo/Geisler também demonstram uma proximidade maior na recomposição microestrutural, dando atenção aos detalhes inseridos por Woolf na estrutura geral do texto, ao passo que Goettems, Mendes e Lobo perdem muitas autorreferências e muito ritmo original nas suas traduções para o português brasileiro.

5.2.3 Trecho de análise 3 – Pensamentos justapostos e intercorrências do centro dêitico

A seguir, discutiremos a mudança de pontos de vista tão cara à prosa de Woolf. Uma das principais ferramentas na criação de uma subjetividade e interiorização dos personagens é alterar a perspectiva e a forma de representação dos pensamentos, o que corresponde a uma das características em destaque na composição formal da obra. Nos parágrafos selecionados¹⁰², retirados da Subseção 17 da Parte 1, encontramos um dos ápices desse malabarismo narrativo.

¹⁰² Parte da discussão aqui apresentada foi inicialmente desenvolvida no artigo “As cinco traduções de *To the Lighthouse* no Brasil: breves apontamentos para uma análise crítica”, publicado na revista *Qorpus*, v. 11, n. 2, em junho de 2021. Disponível em https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Ensaio_7_QORPUS_v11_n2_JUN_2021.pdf. Acesso em: 4 mar. 2024.

Exemplo 1

Aqui, em um mesmo momento, temos acesso aos pensamentos de Lily Briscoe, Charles Tansley e William Bankes, sentados à mesa de jantar dos Ramsays. Para fins de organização, o trecho a ser analisado foi dividido em duas partes.

Quadro 19 – Subseção 17, Parte 1

<p>VW (2023, p. 65)</p>	<p>How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote. Then when she turned to William Bankes, smiling, it was as if the ship had turned and the sun had struck its sails again, and Lily thought with some amusement because she was relieved, Why does she pity him? For that was the impression she gave, when she told him that his letters were in the hall. Poor William Bankes, she seemed to be saying, as if her own weariness had been partly pitying people, and the life in her, her resolve to live again, had been stirred by pity. And it was not true, Lily thought; it was one of those misjudgments of hers that seemed to be instinctive and to arise from some need of her own rather than of other people's. He is not in the least pitiable. He has his work, Lily said to herself. She remembered, all of a sudden as if she had found a treasure, that she had her work. In a flash she saw her picture, and thought, Yes, I shall put the tree further in the middle; then I shall avoid that awkward space. That's what I shall do. That's what has been puzzling me. She took up the salt cellar and put it down again on a flower in pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree.</p>
<p>LL (1968, p. 97)</p>	<p>Como parece velha e gasta — pensou Lily — e como parece distante. Mas, quando se voltou, risonha, para William Bankes, era como se o navio tivesse voltado e o sol outra vez ferisse suas velas, e Lily pensou, um tanto divertida por sentir-se aliviada? Por que ela tem pena dele? Pois era essa impressão que dava ao dizer-lhe que havia cartas para ele no vestibulo. Coitado de William Bankes, parecia dizer, como se sua própria exaustão fosse em parte se devesse a ter tido pena dos outros, e como se a vida que havia nela e sua resolução de viver que recuperara, fossem impulsionadas pela pena. E isso não era verdade, — pensou Lily; era um de seus enganos, que pareciam instintivos e proceder mais de uma necessidade dela própria que dos outros. Ele não é nem um pouco digno de pena. Tem seu trabalho, — disse Lily consigo mesma. E de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, lembrou-se de que também ela tinha o seu trabalho. Viu, de relance, seu quadro, e pensou: Sim, colocarei a árvore mais distante e no meio; assim evitarei aquele vazio sem propósito. É isso o que farei. É isso que esteve me embaraçando. Pegou o saleiro e o colocou sobre uma flor no estampado da toalha, para lembrar-se de mudar a árvore de lugar.</p>

<p>OM (1976, p. 88–89)</p>	<p>Quão velha ela parece, quão gasta ela parece, pensava Lily, e quão distante! Depois, quando ela se voltou para William Bankes, sorrindo, foi como se o navio houvesse voltado e o sol houvesse tocado suas velas de novo e Lily pensou, com certo deleite, porque se sentia aliviada, “Por que tem ela pena dele?” Pois esta era a impressão que dava, quando disse a ele que suas cartas se achavam no vestíbulo. Esse pobre William Bankes, parecia ela estar dizendo, como se sua própria lassitude se tivesse em parte transformado em compaixão alheia, e a atividade nela, sua resolução de viver de novo, tivesse sido estimulada pela sua compaixão. E não era verdade, pensou Lily, que William Bankes fosse infeliz; era isso um daqueles falsos juízos da Sra. Ramsay, que pareciam instintivos nela e originar-se de alguma necessidade pessoal antes que na de outrem. Ele não precisa absolutamente de compaixão. Tem seu trabalho, dizia Lily a si mesma. Lembrou-se, sem de repente, como se houvesse descoberto um tesouro, que ela também tinha o seu trabalho. Num relâmpago, viu seu quadro, e pensou: “Sim, colocarei a árvore mais além no meio; então evitarei aquele desagradável espaço vazio. É o que farei. Era isto que me atormentava.” Pegou o saleiro e tornou a depositá-lo numa flor do desempenho da toalha, como se para lembrar-lhe que devia remover a árvore.</p>
<p>DB (2013, p. 88–89)</p>	<p>Parece tão velha, parece tão gasta, pensou Lily, e tão distante. E aí quando ela se virou para William Bankes, sorrindo, foi como se o barco tivesse virado e o sol batesse outra vez em suas velas, e Lily pensou com uma ponta de divertimento pois se sentia aliviada, Por que ela sente pena dele? Pois foi esta a impressão que ela deu ao lhe dizer que suas cartas estavam no vestíbulo. Pobre William Bankes, parecia estar dizendo, como se sua própria fadiga estivesse em parte sentindo pena das pessoas e a vida nela, sua decisão de reviver, tivesse sido estimulada pela pena. E não era verdade, pensou Lily; era um daqueles seus juízos equivocados que pareciam instintivos e nascidos de uma necessidade mais sua do que dos outros. Não há nada nele que dê pena. Tem seu trabalho, disse Lily a si mesma. Lembrou, de súbito como se tivesse encontrado um tesouro, que ela também tinha seu trabalho. Num lampejo viu seu quadro e pensou, Sim, vou pôr a árvore mais no meio; assim evito aquele vazio meio esquisito. É o que vou fazer. É o que andava me intrigando. Levantou o saleiro e o colocou em cima de uma flor na estampa da toalha, como que para se lembrar de mudar a árvore de lugar.</p>
<p>TT (2013, p. 74–75)</p>	<p>Como parece velha, como parece consumida, pensou Lily, e tão distante. Então, quando se voltou para William Bankes, sorrindo, era como se o navio tivesse voltado, e o sol tivesse novamente atingido suas velas, e Lily pensou, com certo prazer, pois estava aliviada: Por que ela tem pena dele? Pois foi essa a impressão que deu quando lhe disse que suas cartas estavam no vestíbulo. Pobre William Bankes, ela parecia estar dizendo, como se seu próprio cansaço se devesse, em parte, ao fato de ficar sentido pena das pessoas e como se a vida que havia nela, sua determinação a viver novamente, tivessem sido ativadas pela piedade. E não era verdade, pensou Lily; era um dos seus erros de julgamento que pareciam</p>

	<p>instintivos, originando-se de alguma carência dela mesma e não das outras pessoas. Ele não é, de modo algum, digno de pena. Ele tinha o seu trabalho, disse Lily para si mesma. Lembrou-se, de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, que ela tinha o seu trabalho. Viu, num relance, o seu quadro, e pensou: Sim, porei a árvore mais para o meio; evitarei, assim, aquele estranho vazio. É o que farei. É o que vinha me intrigando. Pegou o saleiro e o colocou novamente sobre um motivo floral na toalha, como um lembrete para mudar a árvore de lugar.</p>
<p>DG (2013, p. 57)</p>	<p>Como ela parece velha, desgastada, pensou Lily, e como parece distante. Então, quando ela virou-se, sorrindo, para William Bankes, foi como se o navio tivesse retornado e o sol voltasse a bater em suas velas, e Lily pensou, um tanto divertida, pois estava aliviada: por que ela tem pena dele? Pois era essa a impressão que dera, quando lhe dissera que suas cartas estavam no vestíbulo. Pobre William Bankes! parecia estar dizendo, como se em parte o seu desgaste tivesse sido por compadecer-se das pessoas, e como se a vida que havia nela e sua decisão de voltar a viver fossem impulsionadas por essa piedade. E isso não era verdade, pensou Lily; era um de seus enganos, que pareciam ser instintivos, e surgirem mais por uma necessidade dela mesma do que dos outros. Ele não é nem um pouco digno de pena. Ele tem o seu trabalho, disse Lily consigo mesma. Lembrou-se, de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, de que ela mesma também tinha o seu trabalho. Em um segundo, reviu seu quadro, e pensou: sim, colocarei a árvore mais para o centro; assim evitarei aquele vazio estranho. É isso que farei. É isso que tem me incomodado. Pegou o saleiro e o colocou de novo sobre uma flor no desenho da toalha, como para se lembrar de mudar a árvore de lugar.</p>
<p>PHB (2023, p. 118)</p>	<p>Como está envelhecida, como está acabada, pensou Lily, e distante. Então, quando ela se virou para William Bankes, sorrindo, foi como se o navio tivesse mudado de posição e o sol voltasse a bater em suas velas, e Lily pensou, achando graça porque estava aliviada: Por que ela sente pena dele? Pois foi essa a impressão que deu, quando lhe disse que as cartas dele estavam no vestíbulo. Pobre William Bankes, ela parecia estar dizendo, como se seu cansaço fosse causado em parte pela pena que sentia das pessoas, e a vida que havia nela, sua decisão de voltar a viver, era verdade, pensou Lily; era um desses erros de avaliação por parte dela que pareciam ser instintivos e brotar de uma necessidade que era dela e não das outras pessoas. Não há nenhum motivo para ter pena dele. Ele tem o trabalho dele, disse Lily a si própria. Lembrou-se, de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, que também ela tinha seu trabalho. Viu num lampejo sua pintura e pensou: Sim, vou chegar aquela árvore mais para o meio; com isso resolvo o problema daquele espaço vazio. É isso que vou fazer. É isso que está me causando perplexidade. Pegou o saleiro e o pôs em cima de uma flor no estampado da toalha de mesa, como se para não esquecer de deslocar a árvore.</p>

RG/LG (2023, p. 97)	Como ela parece velha, como parece desgastada, pensou Lily, e tão distante. Mas, então, quando se voltou para William Bankes, sorrindo, foi como se o navio tivesse se virado e o sol tivesse atingido as velas de novo, e Lily pensou, achando meio divertido, por estar aliviada, por que a sra. Ramsay tinha pena dele? Pois essa foi a impressão que ela passou ao lhe avisar que as cartas estavam no vestíbulo. Pobre William Bankes, ela parecia estar dizendo — como se seu próprio cansaço fosse em parte por ter pena das pessoas —, e a vida nela, sua vontade de viver de novo, viesse em uma faísca de compaixão. E não era verdade, pensou Lily; era um daqueles erros de julgamento dela que pareciam ser instintivos e surgir de alguma necessidade dela própria, mais do que de outras pessoas. Não faz sentido ter pena dele. Ele tem seu trabalho, Lily disse para si mesma. Ela se lembrou, de súbito, como se tivesse encontrado um tesouro, que ela tinha seu trabalho. Num lampejo, ela enxergou sua tela e pensou, Sim, vou colocar a árvore mais para o meio; assim eu consigo evitar aquele ponto esquisito. É isso que eu preciso fazer. É isso que vinha me desorientando. Lily pegou o saleiro e o soltou de novo sobre uma estampa de flores na toalha da mesa, como que para servir de lembrete para mover a árvore.
---------------------------	---

Fonte: elaboração própria.

Em referência à tradução italiana de *TTL* de 1934, assinada por Giulia Celenza, Massimiliano Morini (2014) destaca as mudanças dêiticas como algo que pode ser observado na tradução dos monólogos interiores das personagens, bem como nas mudanças de perspectiva que ocorrem no romance. A metodologia utilizada pelo autor na análise das trocas entre sujeitos do enunciado variados¹⁰³ mostra-se uma relevante fonte para a discussão aqui levantada.

O referido professor de Língua Inglesa e Tradução na Universidade de Urbino, na Itália, cuja pesquisa se detém, em termos amplos, na estilística e na pragmática da tradução, busca observar as marcas deixadas por quem traduziu a partir de investigações sobre o assunto elaboradas previamente por autores como Mona Baker (2000), Kirsten Malmkjær (2004) e Jean Boase-Beier (2006), principalmente. Morini, dando continuidade às análises ligadas aos Estudos Descritivos da Tradução e traçando uma relação com a Teoria da Mudança Dêitica¹⁰⁴, direciona sua atenção aos padrões que surgem em uma tradução e suas relações com o texto-fonte (Morini, 2014, p. 130). Para tanto, analisa as mudanças do centro dêitico e da perspectiva na narrativa por meio do uso de verbos *cogitandi*, *discendi*, de aspas, de registro linguísticos, entre outros elementos, empregados pelo mediador, seja ele narrador, seja um refletor¹⁰⁵, na tradução de *TTL* (Morini, 2014, p. 132).

¹⁰³ Cf. Cruz (2008).

¹⁰⁴ Cf. Galbraith (1995); Segal (1995); Zubin e Hewitt (1995).

¹⁰⁵ Para Ligia Chiappini Moraes Leite, a definição de refletor, que parte dos ensaios do escritor Henry James, é: “um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história

Na referida passagem, o exemplo demonstra outro tipo de sistematismo utilizado por Woolf: o morfológico. A frase “How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote” tem três adjetivos, e os dois primeiros são circundados por uma anáfora, a saber “How (A)/ X /she looks (B)”. Há, ainda, a inserção do verbo declarativo e a indicação da personagem, estabelecendo o ponto de referência da frase. Por fim, temos o terceiro adjetivo e uma anáfora parcial com “how (A)”. O ritmo criado, pois, pode ser representado pela seguinte fórmula: AB/AB/A. Ademais, é possível perceber a relação de sinonímia entre *old* e *worn*, ressaltando o sistematismo (sintático e, agora, semântico), e o afastamento de *remote* (que aparece, de fato, apartado do resto da frase). Tal distância é criada pelo posicionamento de “Lily thought”, já que age como uma espécie de ruptura na frase, inclusive em nível semântico, se relacionado aos dois adjetivos iniciais. Para Morini (2014, p. 135), essa repetição do início entrecortada por uma indicação narrativa representa um tipo de representação mimética de um pensamento real, isto é, que não segue uma linearidade.

Lobo insere dois travessões para isolar o verbo declarativo, criando uma divisão que não existia anteriormente. Essa “quebra”, além de estética, interrompe parte do ritmo. Ademais, percebemos que a estrutura passa a ser “Como parece X e Y/e como parece Z”. Apesar de manter um paralelismo com a ocorrência de “como parece”, o ritmo AB/AB/A não é reproduzido, criando, em seu lugar, apenas uma repetição simples (A/A). Já Mendes propõe uma tradução mais próxima da estrutura inglesa, preservando a repetição de “Quão X ela parece, quão Y ela parece/e quão Z” tal como o proposto. No entanto, o tradutor insere um ponto de exclamação no fim da frase e é o único a colocar o verbo declarativo no pretérito imperfeito — pensava — em vez do pretérito perfeito — pensou. Tadeu, por sua vez, mantém as duas primeiras repetições, mas cria uma terceira fórmula (A/A/B): “Como parece X, como parece Y/e tão Z”. Bottmann, como Mendes, aproxima-se da estrutura original, incluindo as reiteraões, mesmo que as concentrando antes do adjetivo: “Parece tão X, parece tão Y/e tão Z”. Finalmente, Goettems, de forma similar a Lobo, interrompe o paralelismo juntando os dois adjetivos na primeira frase e omitindo o pronome na parte final: “Como ela parece X, Y/e como parece Z”. Nesse sentido, Galindo/Geisler também criam um certo tipo de construção rítmica própria, mas com a omissão do pronome na segunda parte da estrutura, alterando, portanto, a repetição completa e fazendo a inclusão, na terceira parte, do advérbio “tão”, ausente no início.

se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias. Uma espécie de centro organizador da percepção, que tenha uma rica sensibilidade, uma inteligência penetrante, para a expressão da qual têm de ser trabalhados coerentemente os outros elementos da narrativa: da linguagem ao ambiente em que se movimentam as personagens (Leite, 1985, p. 13). Ver, também, Booth (1983) e Friedman (2002).

A sonoridade presente nessa tradução é criada por um certo tipo de redução da repetição, de uma forma bem mais sutil do que em inglês. Já Britto utiliza a repetição direta da estrutura “como está” seguida pelo respectivo adjetivo, sem demais acompanhamentos. O “distante”, palavra utilizada, inclusive, por todos, ganha uma intensidade extra com a estratégia de Britto, compensando a omissão do encadeamento completo.

É relevante ressaltar que, segundo Morini (2014), a indicação “Lily thought” aparece incorporada ao resto da frase, que, por sua vez, não tem marcas gráficas de discurso direto como aspas. Dessa forma, o texto aproxima-se de um registro interno, como se os leitores encarassem as consciências das personagens antes mesmo de perceberem, por meio dos recursos narrativos, onde eles estão. Woolf também prefere técnicas narrativas que privilegiam construções via refletores e mantém o centro dêitico dentro da psiquê dos personagens (Morini, 2014, p. 135). Essas alternâncias são percebidas no parágrafo, que será apresentado a seguir, do trecho selecionado. Aqui, o leitor parte das reflexões internas de Lily Briscoe sobre William Bankes e a sra. Ramsay, entretanto, há o uso de um narrador “externo” descrevendo as ações da personagem [“She took up the salt cellar and put it down again on a flower in the pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree”], seguido por uma breve fala de Bankes, passando pela consciência de Charles Tansley e retornando para Lily.

Como mencionado, Woolf não utiliza marcas gráficas para delimitar os pensamentos dos personagens e, como exemplificado no pequeno trecho anterior, inclui várias ocorrências de verbos declarativos como “Lily thought”, “Lily said to herself”, “and thought”. Contudo, ao observarmos as traduções, vemos que Lobo insere travessões antes de “pensou” e “disse Lily”, delimitando as fronteiras entre a consciência e um certo tipo de narrador. De forma similar, com exceção de Bottmann e Galindo/Geisler, há nos demais casos a substituição da vírgula após o “and thought” por dois-pontos. Já Mendes insere aspas transformando o discurso indireto livre em discurso direto, e Goettems troca o “Yes” do início, que aparece em caixa-alta-e-baixa, por “sim”, em caixa-baixa.

Ainda no exemplo citado, percebemos novamente o uso de anáfora para criar o ritmo: “That’s what/That’s what”. O único a não reproduzir o paralelismo é Mendes, que desconsidera a própria estrutura sintática e alterna o tempo verbal *é/era*. Destacamos que Bottmann, Britto e Galindo/Geisler traduzem “I shall do” pela locução verbal “vou fazer”. Isso pode ser justificado pelas reiteraões de *shall* ao longo do parágrafo, transpostas parcialmente para o português na forma da locução com “vou”, como um certo tipo de compensação. Por outro lado, o ritmo concebido pelos outros tradutores com os verbos no futuro do presente — porei/colocarei; evitarei; farei — também cria um paralelismo sonoro.

Uma questão diferente que chama atenção é a clarificação, nos termos de Antoine Berman (2013), que Mendes faz na tradução de “And it was not true, Lily thought; it was one of those misjudgements of hers that seemed to be instinctive and to arise from some need of her own rather than of other people’s”. Esse trecho foi traduzido por: “E não era verdade, pensou Lily, que William Bankes fosse infeliz; era isso um daqueles falsos juízos da Sra. Ramsay, que pareciam instintivos nela e originar-se de alguma necessidade pessoal antes que na de outrem”. Mendes acrescenta uma frase completamente inexistente no original (que William Bankes fosse infeliz) e substitui “misjudgements of hers” por “falsos juízos da Sra. Ramsay”, explicitando o pronome pelo próprio nome da matriarca.

Ainda de acordo com Morini (2014, p. 136), a sra. Ramsay é sempre referida pronominalmente a fim de manter a impressão de acesso imediato à mente do refletor — nesse caso, Lily Briscoe. Ademais, é preciso que o leitor se baseie no contexto para definir a quem o ela/dela se refere. A interferência de Mendes altera a percepção de quem lê, que pode ou não interpretar o *hers* da frase com sendo a sra. Ramsay.

Exemplo 2

Isso se repete na frase final do parágrafo seguinte, exemplificada no Quadro 20 a seguir, quando Woolf escreve “She liked his eyes; they were blue, deep set, frightening”.

Quadro 20 – Subseção 17, Parte 1

<p>VW (2023, p. 65)</p>	<p>“It’s odd that one scarcely gets anything worth having by post, yet one always wants one’s letters,” said Mr. Bankes. What damned rot they talk, thought Charles Tansley, laying down his spoon precisely in the middle of his plate, which he had swept clean, as if, Lily thought (he sat opposite to her with his back to the window precisely in the middle of view), he were determined to make sure of his meals. Everything about him had that meagre fixity, that bare unloveliness. But nevertheless, the fact remained, it was almost impossible to dislike any one if one looked at them. She liked his eyes; they were blue, deep set, frightening.</p>
<p>LL (1968, p. 97–98)</p>	<p>— É estranho, mas quase nunca se recebe nada que valha a pena pelo correio, e mesmo assim, sempre se quer as próprias cartas — disse o Sr. Bankes. Como sua conversa é terrivelmente tola — pensou Charles Tansley, pousando a colher exatamente no meio do prato, que limpava completamente — como se quisesse assegurar-se pensou Lily (que estava sentada em frente a ele, tendo-o precisamente no centro da paisagem) — de sua refeição. Tudo ao seu redor tinha esta estéril cisma, esta insipidez deslavada. Contudo, permanecia o</p>

	fato de que era quase impossível não gostar-se de uma pessoa, se a olharmos. Ela gostava de seus olhos; eram azuis, profundos, assustadores.
OM (1976, p. 89)	— É curioso, dado que tão pouca coisa interessante venha pelo correio, a que ponto a gente deseja sempre receber cartas observou o Sr. Bankes. — “A respeito de que bobagens eles conversam” — pensou Charles Tansley, depositando a colher precisamente no meio de seu prato, que havia deixado bem limpo, como se, pensou Lily (estava sentado em frente dela de costas para a janela, bem no meio da vista), <u>estivesse decidido a nada perder das refeições</u> . Tudo nele tinha aquela magra fixidez, aquela árida falta de graça. Mas, não obstante, subsistia o fato de que era quase impossível sentir aversão pelas pessoas, quando olhamos para elas. Lily gostava dos olhos dele; eram azuis, fundos, assustadores.
DB (2013, p. 88–89)	— É engraçado como raramente recebemos algo que preste pelo correio, e mesmo assim sempre queremos nossas cartas — disse o sr. Bankes. Quanta maldita baboseira falam, pensou Charles Tansley, pousando a colher bem no meio do prato, que deixara totalmente limpo, como se, pensou Lily (ele estava sentado na frente dela, de costas para a janela bem no meio do campo de visão), <u>estivesse decidido a garantir suas refeições</u> . Tudo nele tinha aquela fixidez descarnada, aquela antipatia desnuda. Mas, mesmo assim, restava o fato de que era impossível desgostar de qualquer pessoa depois de observá-la. Ela gostava dos olhos dele; eram azuis, fundos, amedrontadores.
TT (2013, p. 75)	“É estranho que quase não recebemos nada que valha a pena pelo correio e, mesmo assim, sempre queremos as nossas cartas”, disse o Sr. Bankes. Como falam bobagem, pensou Charles Tansley, depositando sua colher precisamente no meio do prato, que ele havia limpado, como se estivesse determinado, pensou Lily (ele estava sentado à frente dela, com as costas para a janela, precisamente no meio da vista), a garantir que teria as suas porções. Tudo nele tinha essa fixidez mesquinha, essa indisfarçável falta de graça. Mas, mesmo assim, permanecia o fato de que era impossível detestar qualquer pessoa se a observássemos. Ela gostava dos seus olhos; eram azuis, profundos, intimidantes.
DG (2013, p. 57–58)	“É estranho como quase nunca recebemos alguma coisa que valha a pena pelo correio, mesmo assim sempre queremos as nossas cartas”, disse Mr. Bankes. Que maldita bobagem estão dizendo! pensou Charles Tansley, pousando a colher exatamente no meio do prato, que ele tinha limpado por completo, como se <u>estivesse determinado</u> , pensou Lily (ele sentava-se em frente a ela, de costas para a janela, exatamente no centro da paisagem), <u>a garantir sua refeição</u> . Ao seu redor, tudo possuía aquela escassa fixidez, aquela despojada falta de graça. Mas apesar disso, permanecia o fato de que era impossível não se gostar de uma pessoa, se a olharmos. Gostava de seus olhos; eram azuis, profundos, assustadores.

PHB (2023, p. 118– 119)	<p>“É estranho, raramente chega pelo correio alguma coisa que preste, e mesmo assim sempre queremos ver nossas cartas”, disse o sr. Bankes.</p> <p>Quanta tolice eles dizem, pensou Chales Tansley, largando a colher exatamente no meio do prato, que ele havia raspado, como se, pensou Lily (ele estava sentado em frente a ela, de costas para a janela, exatamente no meio da vista), <u>estivesse decidido a aproveitar bem as refeições</u>. Tudo o que o cercava tinha aquela fixidez seca, aquela aridez desprovida de beleza. Mesmo assim, o fato é que era quase impossível não gostar de uma pessoa se a gente olhava para ele. Lily gostava dos olhos dele; eram azuis, fundos, assustadores.</p>
RG/LG (2023, p. 97–98)	<p>— É estranho que raramente se receba qualquer coisa que valha a pena pelo correio, mas ainda assim a gente sempre queira ver as cartas — disse o sr. Bankes.</p> <p>Que monte de bobagens estão falando, pensou Charles Tansley, baixando a colher precisamente no centro do prato que ele tinha deixado limpo, depois de ter comido tudo. Lily (que estava sentada na frente de Charles, ele de costas para a janela, bem no meio da paisagem) <u>achou que ele estava determinado</u> a assegurar suas refeições. Tudo nele tinha aquela rigidez escassa, aquela antipatia nua. Mas, ainda assim, o fato permanecia: era impossível não gostar de uma pessoa ao se olhar direto para ela. Lily gostava de seus olhos; eram azuis, profundos, assustadores.</p>

Fonte: elaboração própria, grifos nossos.

Aqui, vemos novamente o caso de clarificação por parte de Mendes, que traduz a frase final como “Lily gostava dos olhos dele; eram azuis, fundos, assustadores”. O tradutor em questão não deixa espaço para a interpretação de quem está lendo e acaba impondo suas próprias clarificações, o que, conseqüentemente, afeta a construção do relacionamento entre as personagens criado no texto em inglês, seguindo a mesma ideia de Morini (2014). Por fim, ele se equivoca na tradução de *move the tree/remove a árvore*, concluindo o trecho problemático.

Nessa perspectiva, esse trecho serve como indicativo de outra composição recorrente ao longo de toda a obra de Woolf: o uso de parênteses para informações adicionais, que, felizmente, é reproduzido por todos os tradutores. Nesse caso específico, vemos como a autora não apenas faz a inserção dessa informação extra de um fato concreto — onde e como Charles está sentado —, como a posiciona no meio de uma frase, cortando a ideia que estava sendo desenvolvida em pensamento por Lily. Temos o início “as if”, seguido pelo verbo declarativo “Lily thought”, a informação externa, “(he sat opposite to her with his back to the window precisely in the middle of view)” e a continuação do pensamento de Lily, “he were determined to make sure of his meals”.

Luiza Lobo, de fato, insere a ruptura, embora transfira parte das informações para o primeiro bloco. Há também uma omissão de “with his back to the window”, desarranjando o cenário criado por Woolf e suprimindo uma informação de alta relevância, visto que essa parte se chama, justamente, “The Window”/“A janela”.

Ainda sobre a frase fracionada pela descrição adicional, Tomaz Tadeu e Doris Goettems também jogam o verbo para a parte inicial, talvez em uma tentativa de racionalizar, isto é, “[recompor] as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia da *ordem* de um discurso” (Berman, 2013, p. 68). Ainda mais extremo é a decisão de Galindo/Geisler, que inserem um ponto-final, retiram o verbo declarativo e alteram a ordem da oração principal, que se inicia apenas pelo sujeito: “Lily (que estava sentada na frente de Charles, ele de costas para a janela, bem no meio da paisagem) achou que ele estava determinado a assegurar suas refeições”.

A recriação de um “registro interno”, como definido por Morini, e as especificidades do discurso indireto livre mostram-se uma das ferramentas delicadas de se abordar na tradução, nem sempre sendo bem-sucedida, e aqui isso fica ainda mais evidente se considerarmos o contraste com a primeira frase, em discurso direto.

5.2.4 Trecho de análise 4 – Deslocamento do tempo e o trauma como inserção objetiva

A segunda parte, “O tempo passa”, narra um período de dez anos durante a guerra em que a casa da família Ramsay permanece vazia. Nessa década, devido às complicações políticas e sociais enfrentadas pela Inglaterra e pela Europa, a família se vê impedida de visitar a ilha e lá passar suas tradicionais férias. Woolf utiliza subseções mais curtas do que as anteriores, marcadas pelas vastas descrições, como evidenciado no título, do deslocamento do tempo e as suas consequências no espaço físico, isto é, a deterioração da casa e a solitária presença da sra. McNab, responsável por manter a estrutura nesse período suspenso. Somado a isso, Woolf insere informações externas à casa entre colchetes, como exemplificado a seguir no trecho retirado da versão inglesa:

[Here Mr. Carmichael, who was reading Virgil, blew out his candle. It was past midnight.] (Subseção 2, p. 198)

[Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before he stretched his arms out. They remained empty.] (Subseção 3, p. 199–200)

[Prue Ramsay, leaning on her father's arm, was given in marriage that May. What, people said, could have been more fitting? And, they added, how beautiful she looked!] (Subseção 6, p. 204)

[Prue Ramsay died that summer in some illness connected with childbirth, which was indeed a tragedy, people said. They said nobody deserved happiness more.] (Subseção 6, p. 205)

[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] (Subseção 6, p. 207)

[Mr. Carmichael brought out a volume of poems that spring, which had an unexpected success. The war, people said, had revived their interest in poetry.] (Subseção 6, p. 208)

Ao longo de toda sua obra, Woolf costumeiramente utiliza sinais como parênteses para incluir reflexões e comentários adicionais à narrativa, como já comprovado no subitem anterior, sejam percepções e lembranças das personagens, sejam descrições fractais do ambiente no qual elas estão naquele momento. No caso de *TTL* e, mais especificamente, da parte central do romance, a autora ainda usa colchetes para marcar eventos dramáticos relacionados a membros da família Ramsay e ações de Carmichael, um dos convidados à casa. Segundo Susan Solomon (2013, p. 31), em sua tese sobre pontuação e escrita modernista, o uso dos recursos tipográficos representa a fisicalidade dos encontros em relação ao fluxo de consciência, no caso dos parênteses, e a ausência pelo trauma aliada à criação literária, no caso dos colchetes.

Em “O tempo passa”, portanto, Woolf utiliza os colchetes como uma forma de explicitar as violências sofridas pelo trauma da Guerra aliadas às mortes da sra. Ramsay, figura central de todo o romance. O contraste entre a década que transcorre e as brevíssimas indicações sobre o destino de alguns membros da família, contornados pelo fim da leitura de Virgílio e o próprio ato da criação literária em meio à devastação — encerrados na figura de sr. Carmichael —, corroboram a afirmação de Solomon e denotam a importância dessas estruturas no romance, sendo um ponto significativo a ser reproduzido nas traduções.

A maior quantidade de colchetes está presente na Subseção 6, com duas ocorrências que incluem o casamento de Prue e sua subsequente morte, causada por uma doença decorrente do parto. Há, ainda, a menção à morte de Andrew em uma batalha na França e, por fim, à publicação do livro de poemas do sr. Carmichael. As outras duas ocorrências aparecem uma, na Subseção 2, com a ação do sr. Carmichael, que lê Virgílio e atua quase como o último dos personagens principais na casa antes dos fatídicos acontecimentos, e outra, na Subseção 3, com a sucinta menção à morte da sra. Ramsay, que pode ser observada a seguir.

Quadro 21 – Subseção 6, Parte 2: Exemplo 1

VW (1927, p. 143) [UK]	[Mr Ramsay stumbling along a passage <u>stretched his arms out one dark morning</u> , but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, <u>he stretched his arms out. They remained empty.</u>]
VW (1927, p. 132) [US]	[Mr. Ramsay, stumbling along a passage one dark morning, stretched his arms out , but Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, his arms, though stretched out, remained empty.]
LL (1968, p. 145)	(O Sr. Ramsay, passando aos tropeções pelo vestíbulo, <i>esticou os braços, certa manhã</i> , mas como a Sra. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, <i>esticou os braços e eles continuaram vazios</i>).
OM (1976, p. 133)	[O Sr. Ramsay, cambaleando ao longo de um corredor, <u>estendeu os braços, numa manhã escura</u> , mas tendo a Sra. Ramsay morrido um tanto subitamente na noite anterior, <u>ele estendeu os braços. Ficaram vazios.</u>]
DB (2013, p. 133)	[O sr. Ramsay cambaleando por um corredor <u>estendeu os braços numa manhã escura</u> , mas, tendo a sra. Ramsay morrido de súbito na noite anterior, <u>estendeu os braços. Permaneceram vazios.</u>]
TT (2013, p. 112)	[O Sr. Ramsay, andando aos tropeções por um corredor, numa manhã escura, estendeu os braços , mas, tendo a Sra. Ramsay morrido um tanto subitamente na noite anterior, seus braços, embora estendidos, continuaram vazios.]
DG (2013, p. 85)	[Mr. Ramsay, andando aos tropeções pelo corredor em certa manhã sombria, estendeu os braços , mas como Mrs. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, seus braços, embora estendidos, permaneceram vazios.]
PHB (2023, p. 166)	[O sr. Ramsay, andando trôpego por um corredor, <u>estendeu os braços numa manhã escura</u> , porém, tendo a sra. Ramsay morrido repentinamente na noite da véspera, <u>ele estendeu os braços. Que permaneceram vazios.</u>]
RG/LG (2023, p. 145)	[O sr. Ramsay, tropeçando ao longo de um corredor numa manhã escura, esticou os braços , mas como a sra. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, seus braços, embora esticados, permaneceram vazios.]

Fonte: elaboração própria, grifos nossos.

Além de demonstrar o uso dos colchetes, o trecho em destaque no Quadro 21 também exemplifica as variações editoriais do romance. Vemos a inversão de “stretched his arms out one dark morning,”/“one dark morning, stretched his arms out,”, alguns ajustes na pontuação e a alteração “he stretched his arms out. They remained empty.”/“his arms, though stretched out,

remained empty.]”. A versão da Inglaterra segue uma ordem mais direta e ordenada nas orações, e a versão dos EUA inclui mais inversões e mantém o uso de um único período. Tadeu, Goettems e Galindo/Geisler seguem o texto-base estadunidense, ao passo que Lobo, Mendes, Bottmann e Britto, o texto inglês. De forma geral, todos conseguem manter o paralelismo criado com a repetição de “[he] stretched his arms out” e “his arms, though stretched out”, seja esticar, seja estender.

No entanto, ressalta aos olhos, similar aos outros trechos, a alteração na pontuação realizada por Lobo, que, apesar de usar o texto-fonte com dois períodos, prefere substituir o ponto final por uma vírgula e incluir uma conjunção para unir as duas orações: “esticou os braços e eles continuaram vazios”. Ademais, é a única, nesse excerto, a substituir completamente os colchetes por parênteses, apagando a diferenciação criada por Woolf, uma vez que há outros usos específicos para esse sinal, como apresentado anteriormente no Quadro 20.

A seguir, no Quadro 22, vemos que Bottmann também substitui os colchetes a partir desse trecho, ou seja, mantém as primeiras ocorrências entre colchetes e utiliza parênteses equivocadamente nas demais quatro.

Quadro 22 – Subseção 6, Parte 2: Exemplo 2

VW (1927, p. 148) [UK]	[Prue Ramsay, leaning on her father’s arm, was given in marriage <u>that May</u> .
VW (1927, p. 135) [US]	[Prue Ramsay, leaning on her father’s arm, was given in marriage .
LL (1968, p. 148)	(Prue Ramsay, recostada ao ombro do pai, fora dada em casamento <u>em maio</u> .
OM (1976, p. 138)	[Prue Ramsay, apoiada no braço do pai, casou-se <u>naquele mês de maio</u> .
DB (2013, p. 138)	(Prue Ramsay, apoiando-se no braço do pai, fora concedida em casamento <u>naquele mês de maio</u> .
TT (2013, p. 114)	[Prue Ramsay, apoiada no braço do pai, foi dada em casamento <u>naquele mês de maio</u> .
DG (2013, p. 87)	[Prue Ramsay, apoiada ao braço do pai, fora dada em casamento .
PHB (2023, p. 170)	[Prue Ramsay, apoiando-se no braço do pai, foi dada em casamento <u>naquele maio</u> .
RG/LG (2023, p. 150)	[Prue Ramsay, de braços dados com o pai, foi dada em casamento .

Fonte: elaboração própria, grifos nossos.

Além disso, esse exemplo evidencia uma segunda alteração: a edição estadunidense apresenta “was given in marriage”, ao passo que a inglesa traz mais informações, como a

indicação do mês: “was given in marriage that May”. Destoando do texto-base utilizado no exemplo anterior, Tomaz segue, como podemos ver aqui no Quadro 23, a versão inglesa, alterando a continuidade da variante.

Quadro 23 – Subseção 6, Parte 2: Exemplo 3

VW (1927, p. 149) [UK]	which was indeed a tragedy, people said. <u>They said nobody deserved happiness more.</u>
VW (1927, p. 136) [US]	which was indeed a tragedy, people said, everything, they said, had promised so well.
LL (1968, p. 149)	o que era realmente uma tragédia — diziam todos. <u>Ninguém merecia mais do que ela ser feliz).</u>
OM (1976, p. 139)	o que foi de fato uma tragédia, diziam todos. <u>Diziam todos também que ninguém mais merecia ser feliz.]</u>
DB (2013, p. 139)	o que foi realmente uma tragédia, disseram. <u>Disseram que ninguém merecia a felicidade mais do que ela.)</u>
TT (2013, p. 115)	o que foi, na verdade, uma tragédia, diziam as pessoas. <u>Diziam que ninguém merecia ser mais feliz.]</u>
DG (2013, p. 88)	o que era realmente uma tragédia, diziam as pessoas; parecia que tudo daria tão certo, diziam.]
PHB (2023, p. 171)	uma tragédia deveras, diziam as pessoas. <u>Comentavam que ninguém merecia a felicidade mais que ela.]</u>
RG/LG (2023, p. 151)	o que foi realmente uma tragédia, as pessoas diziam, tudo, diziam, parecia tão promissor.]

Fonte: elaboração própria, grifos nossos.

Por fim, vemos que, apesar de alguns trechos trocados, muito provavelmente devido ao texto-base utilizado, que pode ser alguma edição combinando partes das duas edições, Tomaz Tadeu usa, majoritariamente, o texto da Hogarth. Os únicos a seguirem, de fato, o texto da edição estadunidense são Doris Goettens e Rogerio Galindo/Luisa Geisler.

5.2.5 Trecho de análise 5 – Aprender a vida, encerrar o romance: o fim da tradução

Vejamos, como último exemplo para a análise das traduções, o parágrafo que encerra o romance. Neste trecho, Lily Briscoe encara sua pintura e descreve suas cores e formas, buscando apreender a vida da sra. Ramsay. Mais uma vez, há o uso do discurso indireto livre aliado às repetições de estruturas que dão intensidade e à pontuação que cria ritmo. Entre os principais exemplos, temos a repetição de *Yes* que, primeiro, descreve a tela e, depois, introduz a ideia de finalização; e o paralelismo criado em “its greens and blues, its lines running up and

across, its attempt at something” ou mesmo em “She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred” e ainda em “It was done; it was finished”.

Quadro 24 – Subseção 13, Parte 3

<p>VW (2023, p. 150)</p>	<p>Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was — her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.</p>
<p>LL (1968, p. 232)</p>	<p>Rapidamente, como se outra vez algo a requisitasse ali, voltou-se para sua tela. Lá estava — seu quadro. Sim, com todos os verdes e azuis, sua linhas [<i>sic</i>] subindo e cruzando, sua tentativa de alcançar alguma coisa. Seria dependurado lá em cima; seria destruído. Mas que importa? — perguntou-se, tornando a pegar o pincel. Olhou os degraus; estavam vazios; olhou a tela; estava indefinida. Com uma repentina intensidade, como se a visse nitidamente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava acabado. Sim — pensou, pousando o pincel, extremamente fatigada, — tivera sua visão.</p>
<p>OM (1976, p. 215)</p>	<p>Depressa, como se alguma coisa por detrás dela a tivesse chamado, voltou para sua tela. Sim, estava ali, seu quadro. Sim, com todos os seus verdes e azuis, suas linhas perpendiculares e laterais, sua tentativa de realizar alguma coisa. “Pendurá-lo-ão no muro de uma mansarda”, pensou ela; “será destruído. Mas que importa?”, disse a si mesma, pegando o pincel de novo. Olhou para os degraus; estavam vazios; olhou para a tela; estava uma confusão. Com súbita intensidade como se, no espaço dum segundo, ela a percebesse com clareza, traçou uma linha, ali, no centro. Estava feito; estava acabado. “Sim”, pensou ela, pousando o pincel com extrema fadiga, “tive minha visão”.</p>
<p>DB (2013, p. 218– 219)</p>	<p>Como se alguma coisa ali a chamasse, voltou depressa à tela. Ali estava — seu quadro. Sim, com todos os seus verdes e azuis, suas linhas transversais e verticais, sua tentativa de chegar a alguma coisa. Ficaria pendurado no sótão, pensou; seria destruído. Mas que importância tinha?, perguntou a si mesma, retomando o pincel. Olhou os degraus: estavam vazios; olhou a tela: estava borrada. Com uma intensidade súbita, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava terminado. Sim, pensou, depondo o pincel com extrema fadiga, obtive minha visão.</p>

TT (2013, p. 179)	Rapidamente, como se fosse convocada por alguma coisa ali, voltou-se para a sua tela. Ali estava ela – a sua pintura. Sim, com todos os seus verdes e azuis, suas linhas correndo para cima e para os lados, o seu esforço para atingir alguma coisa. Seria pendurada nos sótãos, pensou ela; seria destruída. Mas que importava? perguntou-se, tornando a pegar o pincel. Contemplou os degraus; estavam vazios; contemplou a tela; estava desfocada. Com intensidade repentina, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava feito; tinha terminado. Sim, pensou, largando o pincel com extrema fadiga, tivera a minha visão.
DG (2013, p. 134)	Depressa, como se algo voltasse a chamá-la ali, virou-se para sua tela. Lá estava – o seu quadro. Sim, com todos os seus verdes e azuis, as linhas subindo e se cruzando, a tentativa de alcançar alguma coisa. Seria pendurado no sótão, pensava; seria destruído. Mas o que importa? perguntou-se ela, pegando de novo o pincel. Olhou para os degraus: estavam vazios; olhou para a tela: estava embaçada. Então, com súbita intensidade, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava acabado. Sim, pensou, baixando o pincel, com extremo cansaço, eu tive a minha visão.
PHB (2023, p. 252)	Depressa, como se tivesse sido lembrada de alguma coisa, Lily voltou à sua tela. Lá estava ela — sua pintura. Sim, com todos os seus verdes e azuis, suas linhas verticais e horizontais, sua tentativa de fazer alguma coisa. Seria pendurada em sótãos, pensou ela; seria destruída. Mas e daí? Perguntou-se, retomando o pincel. Olhou para os degraus; estavam vazios; olhou para a tela; estava borrada. Com uma intensidade súbita, como se enxergasse com clareza por um instante, traçou uma linha bem ali, no centro. Estava pronta; estava terminada. Sim, pensou ela, largando o pincel, com um cansaço extremo, eu tive a minha visão.
RG/LG (2023, p. 238)	Rapidamente, como se convocada por algo ali, ela se voltou para a tela. Lá estava — seu quadro. Sim, com todos os seus verdes e azuis, as linhas subindo e descendo, sua tentativa de algo. Seria pendurado no sótão, pensou ela: seria destruído. Mas de que importa, perguntou-se ela, pegando o pincel de novo. Ela olhou para os degraus; estavam vazios; ela olhou para a tela; estava borrada. Com uma intensidade súbita, como se visse com clareza por um instante, ela traçou uma linha ali, no centro. Estava feita; terminada. Sim, pensou ela, baixando o pincel em exaustão extrema, eu tive minha visão.

Fonte: elaboração própria.

Para além dos recursos mencionados, podemos citar o início do parágrafo com o advérbio “quickly”, isolado pela vírgula e deslocado do resto da frase, intensificando a própria rapidez da ação e do ritmo da prosa. Podemos interpretar esse posicionamento também como uma guia para as informações subsequentes: tudo acontece de forma muito rápida, a inspeção da obra de arte, a ideia de que ela não só será esquecida ou descartada, mas também a consciência de sua importância enquanto um gesto que eterniza a sra. Ramsay em Lily. Ao

retomar a pintura em seu movimento final que traça a linha, marcado por “With a sudden intensity”, Lily se vê tomada pelo cansaço de, finalmente, após todos seus esforços, alcançar o fim, ter a visão da arte e da vida.

As traduções iniciam-se com rapidamente/depressa, exceto por Bottmann que, ao posicionar o advérbio após o verbo — “Como se alguma coisa ali a chamasse, voltou depressa à tela” — dilui o destaque dado à força e à velocidade da ação e da prosa que se segue. Com isso, outro recurso é perdido, o do eco criado por “Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas” e “With sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre”. Ao reordenar a ordem do advérbio, que originalmente está no começo da frase e do parágrafo, a tradução de Bottmann não reproduz esse sistematismo estrutural.

Parte de um efeito similar é perdido na tradução de Oscar Mendes, que substitui o travessão da segunda frase e inclui um outro “sim”: “Sim, estava ali, seu quadro”. Em inglês, o impacto da pontuação é mais forte, quase uma surpresa para Lily que se volta outra vez para o quadro após distrações, “There it was — her picture”. Mendes ainda inclui as aspas, alterando os discursos de indireto para direto. Aqui, apenas alguns trechos são marcados por essa pontuação, embora todo o trecho esteja ligado às impressões da personagem.

Vemos, ainda, um recurso já discutido anteriormente: o agrupamento de adjetivos ou substantivos de campos semânticos similares, ou seja, o sistematismo morfológico e semântico. Tal recurso pode ser observado, aqui, em greens/blues + running up/across; e em “it was done; it was finished”. Em relação ao primeiro caso, todos reproduzem o efeito do inglês, no entanto, no que se refere à segunda repetição, vemos a omissão do “it was” em Galindo e Geisler, que colocam apenas “Estava feita; terminada”, e a troca verbal realizada por Tadeu, com “Estava feito; tinha terminado.”

Por fim, cabe destacar o uso nada usual de mesóclise por Mendes que traduz “It would be hung in the attics” por “Pendurá-lo-ão no muro de uma mansarda”, elevando consideravelmente o registro do texto, mesmo se considerarmos o ano de publicação, visto que Lobo, quase uma década antes, utiliza “Seria pendurado lá em cima”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da tradução no Brasil ainda pode receber inúmeras contribuições no que se refere a um mapeamento extenso de obras e autores publicados. Mais que isso, as contribuições de incontáveis tradutores podem e merecem ser amplamente reconhecidas, e esse caminho tem recebido cada vez mais aportes. Basta observar, por exemplo, a criação do site *Dicionário de tradutores literários no Brasil*¹⁰⁶, uma iniciativa do grupo de pesquisa Literatura Traduzida, da Universidade Federal de Santa Catarina, que, desde 2005, tem incluído biografias, lista de obras traduzidas e cotejos de traduções realizadas por várias pessoas da área, mas que ainda está longe de ser uma listagem absoluta. Esse movimento de reconhecimento profissional, como explicitado por Andrew Chesterman (2014) e Daniel Simeoni (1998) evidencia a necessidade de admitirmos as diferentes influências que motivam abordagens múltiplas de tradução. Isso passa, claro, pelo/a tradutor/a, mas, também, pelo momento de produção, as demandas do mercado, as intervenções das editoras e o estímulo de recepções anteriores.

Partindo de uma perspectiva descritiva e sociológica, os comportamentos tradutivos se alicerçam no social e no coletivo, tendo em vista a variedade de agentes participantes do processo de tradução, como encontrado em Gisèle Sapiro (2008), e o contexto cultural do novo campo literário, que cria normas para reger a inserção de outros textos, modelos e repertórios (Toury, 1995). Essas relações dinâmicas são pautadas em comportamentos que guiam desde a seleção, passando pela tradução, até a publicação, mediação e recepção. Tudo isso insere-se em um espaço repleto de relações de poder, responsável pelas transferências culturais e, em seu grau máximo, pela consagração e consolidação de obras literárias, como definido por Pascale Casanova (2002).

A virada sociológica nos Estudos da Tradução e o diálogo interdisciplinar constante permitem que voltemos o olhar a outras partes do processo de produção, incluindo a seleção de paratextos, quem os produz, a forma como os livros são apresentados e, portanto, ampliar a análise sistêmica que intenta estabelecer a posição das instituições no projeto tradutório, como bem mencionou Lawrence Venuti (2019). Pensando nisso, a relação entre história e crítica da tradução se aproxima da história do livro e, assim, podemos incluir nos esquemas de análise o papel das editoras na estruturação de um sistema de literatura traduzida e seu papel no campo literário nacional. Nesse sentido, o esquema de Robert Darnton (2010 [1982]), adaptado posteriormente por Norbert Bachleitner (2009), é uma proposta produtiva para essa fundamentação. A partir do circuito de comunicações, incorporar escolhas editoriais torna-se

¹⁰⁶ Disponível em <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>. Acesso em: 30 jun. 2024.

um elemento significativo na análise de paratextos, por exemplo, pois são aspectos que, mesmo não sendo, geralmente, de responsabilidade do/a tradutor/a, contribuem para o posicionamento ou comprovação de certas estratégias de tradução, além de compor um projeto tradutório mais explícito, influenciando a distribuição, as vendas e a recepção de determinadas obras.

Esta tese foi dividida em dois grandes eixos: história e crítica de tradução. A primeira parte buscou dar conta da história de Woolf no mercado editorial nacional ao mapear as traduções da autora para o português brasileiro. O segundo expandiu a história ao focar o percurso de publicação e as diferentes edições de *To the Lighthouse* (1927), especificamente, ao mesmo tempo em que desenvolveu de forma mais extensa uma análise das traduções, abordando questões ligadas aos agentes participantes do processo, como tradutores e editoras, e aos paratextos, sejam aqueles escritos pelos tradutores, sejam de críticos, professores e pesquisadores estudiosos da autora. Em seguida, uma análise dos aspectos linguísticos, temáticos e estruturantes do romance foi realizada a fim de comparar as diferentes decisões tomadas por sete tradutores frente a trechos representativos da obra woolfiana.

Em relação ao trajeto woolfiano no Brasil, a autora circula desde 1940, com a tradução de um conto, mas é apenas em 1946 que seu primeiro romance é traduzido. *Mrs. Dalloway*, em tradução de Mario Quintana, dá início a um longo percurso de esforços que culmina, em dezembro de 2023, em 86 traduções realizadas por 51 tradutores. Entre essas pessoas, os mais produtivos são Tomaz Tadeu, com treze traduções, e Ana Carolina Mesquita, com dez. Do número de traduções totais, os romances somam 38, sendo que, até o período estipulado para a pesquisa, *Mrs. Dalloway* tinha nove traduções, Orlando oito, e *TTL* sete, quantidades bem acima dos demais romances, que tiveram três (*TW*, *JR*, *F*, *BTA*) ou apenas uma tradução (*ND*, *TY*, *VO*). No que se refere aos demais textos, *A Room of One's Own* também gerou bastante interesse, com sete traduções. Projetos editoriais, como o da Nova fronteira, que entre o fim dos anos 1970 e o início dos anos 2000 publicou a maioria dos romances da autora quando eles ainda eram inéditos no Brasil, além de uma coletânea de contos e ensaios, e o da Autêntica, que publica, desde 2013, uma série de obras da autora em parceria com Tomaz Tadeu, que organiza e traduz as edições, demonstram a importância das editoras nesse grande processo de transferência literária. O alto número de traduções realizadas, tanto dos mesmos títulos em locais diversos quanto de diferentes obras em uma mesma editora, retrata a posição de prestígio de Woolf no campo literário brasileiro, uma vez que as traduções concedem capital simbólico ao catálogo das editoras, que decidem traduzi-la mesmo com inúmeras outras traduções já publicadas.

Sendo *To the Lighthouse* o terceiro romance mais traduzido de Virginia Woolf, até 2023, em português brasileiro, esta tese se propôs a preencher a lacuna existente em relação à análise

das sete traduções dessa obra. Após analisar as questões editoriais, com base, sobretudo, no circuito de comunicações proposto por Darnton (2010 [1982]) e Bachleitner (2009), que explicita a importância das editoras — e do/a tradutor/a —; os paratextos, conforme delimitados por Genette (2009 [1987]); somados a questões textuais, referindo-nos aos esquemas esboçados por Berman (1995) e observando tanto as deformações (2013) quanto os procedimentos técnicos de tradução (Barbosa, 2020 [1990]), pudemos notar abordagens editoriais bem distintas, mas também uma série de semelhanças no que se refere às estratégias de tradução.

Uma das técnicas narrativas fundamentais encontradas na escrita em inglês é, como defende Erich Auerbach (2021 [1946]), a representação pluripessoal da consciência e o tratamento do tempo. Isso se manifesta, entre outras formas, na repetição que enfatiza e contribui para o movimento do pensamento das personagens. Com isso, a exploração de pontos de vista sortidos reflete, também, uma experiência mais subjetiva. No entanto, a racionalização e a clarificação podem interferir no tratamento do tempo, como ocorre em Lobo e Goettems, ao reorganizarem a ordem das ações. Os devaneios que advêm dessas interrupções fazem parte dessa característica importante na obra de Woolf, e as alterações na tradução quebram o estilo do texto. Perde-se a autenticidade da reprodução de uma realidade que surge por meio do reflexo da consciência e suas impressões pessoais. Essa percepção temporal interpolada por outros devaneios faz, justamente, parte do processo de consciência.

As sete traduções — Luiza Lobo (1968); Oscar Mendes (1976), Denise Bottmann (2013), Doris Goettems (2013), Tomaz Tadeu (2013), Paulo Henriques Britto (2023) e Rogerio Galindo/Luisa Geisler (2023) — podem ser divididas em dois grandes grupos: Lobo, Mendes e Goettems; Bottmann, Tadeu, Britto e Galindo/Geisler. Embora cada tradutor/a tenha suas particularidades e apresente diferentes tendências em seu trabalho tradutório, as abordagens entre os tradutores de cada grupo mostram várias aproximações.

Considerando as principais características da prosa woolfiana em *TTL* e os “sistematismos” mencionados por Berman (2013) — divididos nesta tese entre lexical, sintático, morfológico, semântico ou estrutural — as traduções que mais conseguem fazer uma recomposição microestrutural do texto como aparece em inglês são as de Bottmann, Tadeu e Britto. Os três mantêm o paralelismo e demonstram mais consciência das “iterações” do texto. Levenson (2015), retomando o termo de Genette, afirma que esse mecanismo textual contribui para a construção de uma perspectiva interior, algo basilar na prosa de *TTL*.

Bottmann reproduz uma pontuação muito próxima do inglês, mesmo que, por vezes, signifique se distanciar um pouco da norma gramatical em língua portuguesa. Como vimos, o uso da pontuação cria ritmo, mas também tem uma importância formal no texto, estabelecendo

simetrias e definindo pontos de continuidade ou distanciamento. No mais, a tradução de Bottmann é uma das mais conscientes do sistematismo lexical e estrutural, que, junto às traduções de Tadeu e Britto, são as mais bem-sucedidas na reprodução dos sistematismos estruturais. Vemos, ainda, que estes últimos têm soluções engenhosas para compensar estruturas do inglês no português, tendo em vista que há, por vezes, uma dificuldade natural de recriar sistematismos morfológicos ou semânticos no idioma de chegada.

Mais próximo a esses tradutores do que aos do segundo grupo, Galindo e Geisler também demonstram bastante prudência ao traduzir estruturas que contenham ritmo, como os sistematismos estruturais, mas tendem a inserir informações, como pronomes ou adjetivos, interferindo na construção geral do texto, ou omitindo repetições, resultando, também, em um empobrecimento qualitativo. Em contrapartida, a dupla de tradutores consegue propor sistematismos próprios e se aproximar do texto-fonte por meio de compensações.

De outro modo, Lobo e Goettems são as que mais apresentam comportamentos desviantes no texto, reorganizando passagens completas, alterando a ordenação sintática e mudando a pontuação e, conseqüentemente, o ritmo de *TTL*. Lobo divide orações, inclui pontos finais e, embora atente-se às repetições de conjunções ou de algumas estruturas, suas maiores tendências deformadoras são a racionalização e clarificação. De forma geral, a tradutora não consegue manter as estruturas complexas de Woolf, em muitos casos, simplificando os sistematismos estruturais e omitindo sistematismos morfológicos e lexicais, por exemplo. Restaria confirmar se esses comportamentos foram mantidos após as revisões da tradutora ao longo dos anos, uma vez que essa tradução foi realizada aos seus 19 anos e, de fato, foi revisada posteriormente. De maneira similar, Goettems também demonstra fortes tendências à racionalização, mas é na deformação rítmica que se sobressai — há inúmeras trocas de vírgulas por travessões, dois-pontos por vírgulas, entre outros. Sua tradução não consegue acompanhar parte dos sistematismos estruturais encontrados no inglês, além de omitir ocorrências de sistematismo sintático. Mendes, por sua vez, adéqua muito da pontuação, no entanto, grande parte refere-se à alteração de discurso indireto para direto, por exemplo. Ademais, o tradutor se perde nas flexões verbais, criando inconsistências nas repetições criadas por Woolf e acaba clarificando alguns trechos, como ao incluir nomes no lugar de pronomes. No geral, sua tradução segue as características gerais do texto-fonte, ainda que não consiga acompanhar de forma tão bem-sucedida os sistematismos.

A pressuposição de que haveria alguma relação temporal ou conjuntos gerais de normas que separassem categoricamente os dois primeiros tradutores dos demais se prova parcialmente verdadeira, tendo em vista que Goettems, uma das traduções de 2013, acaba se aproximando

mais das anteriores do que das mais recentes. Sobre as últimas traduções, algo que parece aproximar os tradutores é um certo tipo de experiência tradutória e a familiaridade com o texto literário. Mais do que normas definidas pelo sistema, poderíamos dizer que essas aproximações advêm de um *habitus* profissional compartilhado em maior ou menor medida. As extensas pesquisas de Bottmann, registradas no seu blogue durante o trabalho, provaram-se um recurso valioso para sua relação com o texto-fonte. Tadeu, tendo em vista sua liberdade frente aos aspectos editoriais e a experiência prévia com a tradução de *Mrs. Dalloway*, também demonstra domínio com o estilo woolfiano, assim como Britto, tradutor de longa data e professor de tradução, além de escritor.

A aproximação de Lobo e Mendes, por outro lado, pode ser justificada pela noção de que uma obra, quando traduzida pela primeira vez — e aqui considerando a tradução de Mendes ainda em uma fase introdutória —, busca “uma forma mais conservadora no início”, como definiu Oliveira (2018, p. 213) sobre as traduções de Woolf. De fato, sua afirmação é aqui comprovada, uma vez que, embora apresente *TTL* em português brasileiro no campo literário nacional, Lobo normaliza de forma bastante intensa a linguagem do romance.

Sobre questões editoriais, todos os textos apresentam na folha de rosto a indicação de tradução, colocando o romance como obra estrangeira, e o nome de quem traduziu. Em dois casos, L&PM e Autêntica, o nome de Bottmann e Tadeu aparecem já na capa, enquanto na edição da Penguin-Companhia, o de Britto aparece na quarta-capa. Apenas as edições da Autêntica e da Penguin-Companhia têm textos de acompanhamento, sendo o primeiro um posfácio de Hermione Lee e o segundo de Genilda Azerêdo, ambas pesquisadoras de Woolf. No caso da Autêntica, a publicação é selecionada por Tadeu, responsável pela organização da obra — a única, inclusive, a ter um volume significativo de notas —, já na edição da Penguin-Companhia, ter uma introdução é prática comum na coleção, então podemos imaginar que a determinação seja editorial, escapando ao tradutor. No que concerne à edição da Novo Século, publicada em um box junto a outros romances, há um encarte assinado por Maria Aparecida de Oliveira, professora e pesquisadora de Virginia Woolf. Assim como nos demais paratextos, não são abordadas questões relacionadas à tradução do romance. Woolf é, então, repetidamente colocada em posição de prestígio, com textos assinados por especialistas que evidenciam suas inovações formais, a abordagem de novas perspectivas na narrativa, o uso inovador da linguagem para representar a consciência entre outros, além de, normalmente, estar inserida em coleções de obras tidas como “clássicas”. As traduções, portanto, têm diferentes propostas de publicação e parecem ter públicos-leitores diferentes, considerando preços, formatos e aparatos críticos variados, mas sempre mantendo o aspecto da consagração da escritora.

A obra de Woolf segue sendo traduzida e publicada no Brasil e podemos confirmar as tendências de que o número de traduções continuará aumentando. É possível notar, por exemplo, a publicação recente de obras menos exploradas, como as cartas — *Virginia Woolf & Vita Sackville-West: Cartas de amor*, com tradução de Camila von Holdefer (Morro Branco, 2023) e *Victoria Ocampo & Virginia Woolf: Correspondência*, com tradução de Emanuela Siqueira, Nylcéa Pedra e Rosalia Pirolli (Bazar do Tempo, 2024). Há, também, muitos ensaios inéditos no português e que podem figurar em novas coletâneas. Dessa forma, novas pesquisas podem atualizar a lista geral de tradução, como realizar outras críticas de tradução que observem a presença ou ausência de comportamentos semelhantes aos vistos neste trabalho, sobretudo no que toca traduções mais recentes.

Enfim, o destino dos livros de Woolf, ao menos no Brasil, tem se mostrado bastante proveitoso. O mapeamento aqui organizado, embora bastante extenso, pode ser complementado com informações ausentes, dada a dificuldade de conferir cada uma das edições e reedições lançadas no Brasil. Isso não apenas contribuiria para uma catalogação completa de publicações, discursos de acompanhamento, propostas editoriais e listagem de tradutores e suas respectivas contribuições em forma de diferentes comentários, mas também fortaleceria ainda mais a presença de Woolf no Brasil, dado que cada nova publicação ou paratexto reforça sua posição no nosso campo e sistema literário. Ademais, esperamos que esta pesquisa possa servir a outros trabalhos que relacionem história do livro e história da tradução, combinando a perspectiva sociológica e descritiva ao estudo da produção editorial, que pode se beneficiar de aproximações maiores.

REFERÊNCIAS

I. *Corpus principal*

- WOOLF, V. **To the Lighthouse**. London: The Hogarth Press, 1927.
- WOOLF, V. **To the Lighthouse**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1927.
- WOOLF, V. **To the Lighthouse**. Annotated and with an introduction by Mark Hussey. New York: Harcourt/Harvest, 2005.
- WOOLF, V. **To the Lighthouse**: authoritative text, contexts, criticism. Edited by Margaret Homans. W.W. Norton and Company, 2023.
- WOOLF, V. **O farol**. Tradução: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968.
- WOOLF, V. **Passeio ao Farol**. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.
- WOOLF, V. **Ao farol**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013b.
- WOOLF, V. **Ao farol**. Tradução: Doris Goettens. São Paulo: Landmark, 2013c.
- WOOLF, V. **Ao farol**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- WOOLF, V. **Ao farol**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023a.
- WOOLF, V. **Ao farol**. Tradução: Rogerio Galindo e Luisa Geisler. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2023b.

II. *Obras de Woolf*

- WOOLF, V. **A arte do romance**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- WOOLF, V. **Um esboço do passado**. Tradução: Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020.
- WOOLF, V. **Um quarto só seu**. Tradução: Júlia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- WOOLF, V. **Diário III 1924–1930**. Tradução: Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2023.
- WOOLF, V. **Uma prosa apaixonada**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

WOOLF, V. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. London: The Hogarth Press, 1924.

WOOLF, V. **The Common Reader**. London: The Hogarth Press, 1925

WOOLF, V. **The Essays**: Volume 3, 1919-1924. Edited by Andrew McNeillie. London: Hogarth Press, 1988.

WOOLF, V. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução e organização: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. [ebook]

III. Referências bibliográficas

ABRANCHES, G. The Portuguese Reception of Virginia Woolf. *In*: CAWS, M. A.; LUCKHURST, N. (Eds.). **The Reception of Virginia Woolf in Europe**. London/New York: Continuum, 2002. p. 312–327.

ARAÚJO, Lana. B. A. F.; MARTINS, Marcia do Amaral P. Um olhar sociológico sobre a tradução. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 20, p. 2–11, 2018. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/468>. Acesso em: 30 jun. 2024.

AUERBACH, E. A meia marrom. *In*: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 7. ed. revista e aumentada. São Paulo Perspectiva, 2021. p. 565–597.

BANFIELD, A. Time Passes: Virginia Woolf, post-Impressionism, and Cambridge Time. **Poetics Today**, v. 24, n. 3, p. 471–516, 2003.

BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. 3 ed. Campinas: Pontes, 2020. [1990]

BATCHELOR, K. **Translation and Paratexts**. London/New York: Routledge, 2018.

BELL, Q. **Virginia Woolf, a Biography**. San Diego: Harcourt, 1972.

BEN-ARI, N. An Open System of Systems: Itamar Even-Zohar and the Polysystem Theory. *In*: MILLÁN, C.; BARTRINA, F. (Eds.). **The Routledge Handbook of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2013. p. 144–150.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. *In*: GAGNEBIN, J. M. (Org.). **Escritos sobre mito e linguagem** (1915–1921). Tradução: Susana Kampf Lages. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENSIMON, P. Présentation. **Palimpsestes**. Revue de traduction, n. 4, p. IX–XIII, 1 set. 1990.

BERMAN, A. A retradução como espaço da tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261–269, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261>. Acesso em: 30 jun. 2024.

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

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions** : John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BERMAN, J. (Ed.). **A Companion to Virginia Woolf**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2016.

BOOTH, W. C. **The Rhetoric of Fiction**. 2nd edition. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.

BOTTMANN, D. **Enquadrando o tradutor** – Entrevistada Denise Bottmann. [Entrevista concedida a] Myllena Ribeiro Lacerda e Naylane Araújo Matos. Florianópolis: Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, 2021. Publicado pelo canal PGETUFSC, em 29 jun. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/7DBoynOLAK4>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOTTMANN, D. Entrevista com a tradutora Denise Bottmann. [Entrevista concedida a] Jardel Dias Cavalcanti. **Digestivo Cultural**. 26 jun. 2018. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4483&titulo=Entrevista_com_a_tradutora_Denise_Bottmann. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOTTMANN, D. Entrevista. [Entrevista concedida a] Luci Collin. **Não gosto de plágio**. 22 jun. 2024. Disponível em: <https://naogostodeplagio.blogspot.com/2024/06/entrevista.html>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOTTMANN, D. **Irmãs Brontë, Katherine Mansfield e Virginia Woolf**. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/47759788/Irm%C3%AAs_Bront%C3%AB_Katherine_Mansfield_e_Virginia_Woolf. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOTTMANN, D. Quem tem medo de traduzir Virginia Woolf? **Vitruvius**, ano 23, abr. 2023. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/23.187/8752>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOTTMANN, D. Tradução é tudo de bom. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, A arte da tradução (org. João Pombo Barile), p. 12–13, 2015. Disponível em: <https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/2015-maio-especial>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOTTMANN, D. Traduzir. **Notas de tradução**. 27 fev. 2015. Disponível em: <https://notasdetraducao.blogspot.com/2015/02/traduzir.html>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOTTMANN, D. Virginia Woolf traduzida no Brasil. **Não gosto de plágio**. 8 ago. 2011. Disponível em: <https://naogostodeplagio.blogspot.com/2011/08/woolf-no-brasil.html>. Acesso em: 13 jun. 2024.

BOTTMANN, D; FOGAÇA, Z. Dez dicas de Denise Bottmann para quem deseja ser tradutor. **Blog da L&PM Editores**. 19 ago. 2014. Disponível em: <https://www.lpm-blog.com.br/?p=24857>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BOURDIEU, P. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n. 144, p. 3–8, 2002.

BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. In: **Pierre Bourdieu: sociologia**. Organização: Renato Ortiz. Tradução: Paula Montero e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983. p. 46–81.

BOURDIEU, P. O campo científico. In: **Pierre Bourdieu: sociologia**. Organização: Renato Ortiz. Tradução: Paula Montero e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983. p. 122–155

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRIGGS, J. **Reading Virginia Woolf**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUZELIN, H. Unexpected Allies: How Latour’s Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies. **The Translator**, v. 11, n. 2, p. 193–218, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799198>. Acesso em: 30 jun. 2024.

BUZELIN, H. Agents of Translation. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. (Ed.) **Handbook of Translation Studies: Volume 2**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010. p. 6–12.

CARIBÉ, Y. J. A. **Tradução, adaptação e reescrita da obra de Virginia Woolf por Michael Cunningham em *The hours* (1998)**. Tese (Doutorado) – Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-09062015-133748/pt-br.php>. Acesso em: 30 jun. 2024.

CASANOVA, P. Consecration and accumulation of literary capital: translation as unequal exchange. Translated by Siobhan Brownlie. In: VENUTI, L. (Ed.). **The Translation Studies Reader**. 4th ed. London/New York: Routledge, 2021.

CASANOVA, P. **República mundial das letras**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

CAWS, M. A.; LUCKHURST, N. (Ed.). **The Reception of Virginia Woolf in Europe**. London/ New York: Continuum, 2002.

CHESTERMAN, A. O nome e a natureza dos estudos do tradutor. Tradução: Rodrigo D’Ávila Braga Silva e Patrícia Rodrigues Costa. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 3, n. 2, p. 33–42, 2014. Disponível : <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v3.n2.2014.11280>. Acesso em: 30 jun. 2024.

CHESTERMAN, A. Bridge concepts in translation sociology. *In*: WOLF, M.; FUKARI, A. (Eds.). **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007. p. 171–183.

CRUZ, J. D. O. **Os processos dêiticos no discurso literário**. 2008. 103 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/6095>. Acesso em: 30 jun. 2024.

DANTAS, M. P. Tradução, trocas literárias e (a)d(i)versidade editorial. **Traduzires**, v.1, n. 1, p.71–83, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/20898>. Acesso em: 30 jun. 2024.

DANTAS, M. P.; PERRUSI, A. Considerações temporárias sobre um problema permanente: sociologizando a tradução. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 25, p. 1–36, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18070337-127858>. Acesso em: 30 jun. 2024.

DARNTON, R. “O que é a história do livro?” Revisitado. Tradução: Lília Gonçalves Magalhães Tavolaro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 155–169, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1503>. Acesso em 30 jun. 2024.

DARNTON, R. O que é a história dos livros? *In*: **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 122–149.

DEANE-COX, S. **Retranslation. Translation, Literature and Reinterpretation**. London/New York: Bloomsbury, 2014.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In*: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, p. 9–26, 1990.

FLYNN, P.; GAMBIER, Y. Methodology in Translation Studies. *In*: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. (Eds.). **Handbook of Translation Studies** v. 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2011. p. 88–96.

FONSECA, D. Resenha “Rimas de Ventos e velas” – Danielle Fonseca. **Litcult**. 2004. Disponível em: <https://litcult.net.br/rimas-de-ventos-e-velas/>. Acesso em: 30 jun. 2024

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166–182, 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GABLER, H. A Tale of Two Texts: Or, How One Might Edit Virginia Woolf’s To the Lighthouse. *In*: **Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays**, 2018. p. 221–256. Disponível em: <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0120.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GALBRAITH, M. Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative. *In*: DUCHAN, F. J. BRUDER, G. A.; HEWIT, L. E. **Deixis in narrative**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1995. p. 19–59.

GALINDO, R. W. **Enquadrando o tradutor** – Entrevistado Enquadrando o tradutor - Entrevistado Rogerio Waldrigues Galindo. [Entrevista concedida a] Willian Henrique Cândido Moura e Elis Maria Cogo. Florianópolis: Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, 2021. Publicado pelo canal PGETUFSC, em 29 abr. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/0jydA7eIN5Y>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, J. W. von. **Divã ocidente-oriental**. Tradução: Daniel Martineschen. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

GOLDMAN, J. (Ed.). **The Cambridge Introduction to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GOLDMAN, J. **Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

GOLDMAN, J. To the Lighthouse’s Use of Language and Form. *In*: Allison Pease (ed.), **The Cambridge Companion to To the Lighthouse**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 30–46.

GOUANVIC, J.-M. A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, ‘Habitus’, Capital and ‘Illusio.’ **The Translator**, v. 11, n. 2, p. 147–166, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799196>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GOUANVIC, J.-M. La traduction et le devenir social: le cas de l’irruption de la science fiction américaine en France après la Seconde Guerre mondiale, **TTR**, v. 7, n. 1, p. 117–152, 1994. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1994-v7-n1-ttr1480/037171ar/>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GOUANVIC, J.-M. Objectivation, réflexivité et traduction: Pour une relecture bourdieusienne de la traduction. *In*: WOLF, M.; FUKARI, A. (Eds.). **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007. p. 79-92.

GOUANVIC, J.-M. Outline of a sociology of translation informed by the ideas of Pierre Bourdieu, **MonTI – Monografías de Traducción e Interpretación**, n. 2, p. 119-129, 2010. Disponível em: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/article/view/1627/1379>. Acesso em 30 jun. 2024.

GRAEBIN, F. **As Quatro Traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o Português do Brasil**: aspectos estilísticos. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/21607>. Acesso em: 30 jun. 2024.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução: Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira; Geraldo Gerson Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

HEILBRON, J. Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System. **European Journal of Social Theory**, v. 2, n. 4, p. 429–444, 1999.

HEILBRON, J.; SAPIRO, G. La traduction littéraire: un objet sociologique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n. 144, p. 3–5, 2003.

HOLMES, J. S. The Name and Nature of Translation Studies. *In: Translated!:* Papers on Literary Translation and Translation Studies. Amsterdam: Rodopi, 1988. p. 66–80.

HOUSE, J. **Translation: The Basics**. London/New York: Routledge, 2017.

INGHILLERI, M. A sociologia de Bourdieu e a construção do “objeto” nos estudos da tradução e interpretação. Tradução: Marlova Aseff. *In: AMARANTE, D. W. do; RODRÍGUEZ, F.; SANTOS, S. M. dos (Eds.). Teóricas da tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021. [*The Sociology of Bourdieu and the Construction of the ‘Object’ in Translation and Interpreting Studies*, 2005]

INGHILLERI, M. Habitus, field and discourse. Interpreting as a socially situated activity. **Target**, v. 15, n. 2, p. 243–268, 2003.

KIRKPATRICK, B. J. **A Bibliography of Virginia Woolf**. 3rd edition. Oxford: Clarendon Press, 1980.

LACERDA, M. Entrevista com Tomaz Tadeu. **Qorpus**, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 261–266, 2021. Disponível em:
https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Entrevista_2_QORPUS_v11_n2_JUN_2021.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

LAMBERT, J.; Van GORP, H. On Describing Translations. *In: HERMANS, T. (Ed.). The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm, 1985. p. 42–53. [*Sobre a descrição de traduções*. Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. *In: GUERINI, A.; TORRES, M.-H. C.; COSTA, W. C. (Orgs.). Literatura e Tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 208–223.]

LEASKA, M; A. **Virginia Woolf’s Lighthouse: A Study in Critical Method**. New York: Columbia University Press, 1970.

LEE, H. **Virginia Woolf**. London: Vintage, 1997.

LEFEVERE, A. Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital. Some Aeneids in English. *In: BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (Eds.). Constructing Cultures*. Essays on Literary Translation. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. p. 41–56.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. London/New York: Routledge, 2016. [1992]

LEFEVERE, A. Mother Courage's Cucumbers: Text, System, and Refraction in a Theory of literature. In: VENUTI, L. (Ed.). **The Translation Studies Reader**. 4th ed. London/New York: Routledge, 2021. p. 231–246.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, M. D. T. **Orlandos**: um olhar feminista sobre as traduções do romance de Virginia Woolf no Brasil. 2017. 126 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/183423>. Acesso em: 30 jun. 2024.

LEITE, M. D. T.; VIANA, M. R. D. Orlando em traje de gala: a performance das imagens na biografia paródica de Woolf, em edição de Tomaz Tadeu (2015). **Em tese**, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 277–298, 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/16266>. Acesso em: 30 jun. 2024.

LEVENSON, M. Narrative Perspective in *To the Lighthouse*. In: Allison Pease (ed.), **The Cambridge Companion to To the Lighthouse**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 19–29.

LODGE, D. **The modes of Modern Writing**: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature. London: Bloomsbury Academic 2015 [1977].

MARDER, H. **Virginia Woolf**: A medida da vida. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

McCRACKEN, L. “The Synthesis of My Being”: Autobiography and the Reproduction of Identity in Virginia Woolf. *Tulsa Studies in Women's Literature*, v. 9, n. 1, Special Issue Women Writing Autobiography, p. 58–78, 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/464181>.

MENDES, O.; ARCHIVE OF HISPANIC LITERATURE ON TAPE. **Brazilian writer Oscar Mendes reading from his work**. [Audio]. Library of Congress, USA. 1976. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/93842738/>. Acesso em: 30 jun. 2024.

MESQUITA, A. C. **O diário de Tavistock**: Virginia Woolf e a busca pela literatura. 2019. 653 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30042019-120825/pt-br.php>. Acesso em: 30 jun. 2024.

MORINI, M. Translation, stylistics and *To the Lighthouse*. A Deictic Shift Theory analysis. **Target**, v. 26, n. 1, p. 128-145, 2014.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, M. A. **O discurso político e poético de Virginia Woolf**: os novos percursos e experimentações de Virginia Woolf. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2023.

OLIVEIRA, M. A. Virginia Woolf: translation, reception and impact in Brazil. *In*: WILSON, N.; BATTERSHILL, C. (Eds.). **Virginia Woolf and the World of Books**. The Centenary of the Hogarth Press. Clemson: Clemson University Press, 2018. p. 208–219.

PASSIANI, E.; REUILLARD, P. C. R. Lost (and found) in translation: sociologias da tradução. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 25, p. 1–29, 2023. Disponível em: <http://doi.org/10.1590/18070337-131119>. Acesso em: 30 jun. 2024.

PETRUCCIOLI, D. Entrevistas a autores e tradutores do Rio Grande do Sul. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 3, p. 430–471, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n3p430>. Acesso em: 30 jun. 2024

PICKFORD, S. Book history and translation history. *In*: RUNDLE, C. (Ed.). **The Routledge Companion of Translation History**. London/New York: Routledge, 2021. p. 204–216.

SAPIRO, G. Americanização das Ciências Humanas e Sociais francesas? Cartografia das traduções do inglês, alemão e italiano para o francês (2003-2013). Tradução: Patricia C. R. Reuillard. **Sociologias**, [S.l.], v. 25, n. 62, p. 1–48, 2023. DOI: 10.1590/18070337-127857pt. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/127857>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SAPIRO, G. A sociologia da tradução: um novo domínio de pesquisa. Tradução: Maria Rita Drumond Viana. *In*: AMARANTE, D. W. do; RODRÍGUEZ, F.; SANTOS, S. M. dos (Eds.). **Teóricas da tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021. p. 142–168.

SAPIRO, G. Normes de traduction et contraintes sociales. *In*: PYM, A.; SHLESINGER, M.; SIMEONI, D. (Eds.). **Beyond Descriptive Translations Studies**. Investigations in homage to Gideon Toury. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008a. p. 199–208.

SAPIRO, G. Translation and the Field of Publishing: A Commentary on Pierre Bourdieu's 'A Conservative Revolution in Publishing from a Translation Perspective'. **Translation Studies**, v. 1, n. 2, p. 154–67, 2008b.

SAPIRO, G; HEILBRON, J. Por uma sociologia da tradução: balanços e perspectivas. Tradução de Marta Pragana Dantas e Adriana Cláudia de Sousa Costa. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 13–28, dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4354>. Acesso em 30 jun. 2024.

SEGAL, E. M. Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory. *In*: DUCHAN, J. F; BRUDER, G. A.; HEWITT, L.E. **Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1995. p. 3-17.

SELA-SHEFFY, R. How to Be a (Recognized) Translator: Rethinking Habitus, Norms, and the Field of Translation. **Target**, v. 17, n. 1, p. 1–26, 2005.

SELA-SHEFFY, R. Models and Habitus: Problems in the Idea of Cultural Repertoires. **Canadian Review of Comparative Literature**, v. 24, n. 1, p. 35–47, 1997.

SIMEONI, D. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. **Target**, v. 10, n. 1, p. 1–39, 1998.

SIMEONI, D. Between Sociology and History. Method in Context and in Practice. *In*: WOLF, M.; FUKARI, A. (Eds.). **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007. p. 187–204.

SOLOMON, S. **New Writing**: Modernism, Punctuation, and the Intermedial Text. 2013. 261 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Comparative Literature, Brown University, Rhode Island, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.7301/Z0668BHW>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SOUSA, V. S. **Freshwater**: uma comédia de Virginia Woolf – uma farsa modernista em tradução. 2022. 277 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/18160>. Acesso em: 30 jun. 2024.

STEIN, G. **Lectures in America**. London: Virago Press, 1988.

TAHIR-GÜRÇAĞLAR, Ş. Paratexts. *In*: GAMBIER, Y.; DOORSLAER, L. VAN (Eds.). **Handbook of Translation Studies** v. 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2011. p. 113–116.

TAHIR-GÜRÇAĞLAR, Ş. What Texts Don't Tell: The Use of Paratexts in Translation Research. *In*: HERMANS, T. (Ed.). **Crosscultural Transgressions**. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues. Manchester: St. Jerome, 2002. p. 44–60.

TORRES, M.-H. C. **Traduzir o Brasil literário**: paratexto e discurso de acompanhamento. Tradução: Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

TOURY, G. A Handful of Paragraphs on “Translation” and “Norms”. **Current Issues in Language and Society**, v. 5, n. 1–2, p. 10–32, 1 jan. 1998.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VALLE, M. D. **A tradução do verso livre em inglês por tradutores brasileiros**: um panorama de ideias. 2016. 333 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15082016-115243/pt-br.php>. Acesso em: 30 jun. 2024.

VENUTI, L. **Translation Changes Everything** – Theory and Practice. London/New York: Routledge, 2013.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**: Por uma ética da diferença. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2019. [*The Scandals of Translation: Towards na Ethics of Difference*, 1998]

WARDLE, M. Eeny, meeny, miny, moe: The reception of retranslations and how readers choose. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n.1, p. 216–238, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n1p216>. Acesso em: 30 jun. 2024.

WOLF, M. The Emergence of a Sociology of Translation. *In*: WOLF, M.; FUKARI, A. (Eds.). **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007. p. 1–36.

WOLF, M. Tradução “Tornando-se social”? Desafios para a torre (de marfim) da Babel. Tradução: Talita Serpa. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 41, n. 1, p. 344–367, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/73638>. Acesso em: 30 jun. 2024.

ZHAO, M. The Art of Balance: A Corpus-assisted Stylistic Analysis of Woolfian Parallelism in *To the Lighthouse*. **International Journal of English Studies**, vol. 12, n. 2, p. 39-58, 2012. Disponível em: <https://revistas.um.es/ijes/article/view/161741>. Acesso em: 30 jun. 2024.

ZUBIN, D. A.; HEWITT, L. E. The Deictic Center: A Theory of Deixis in Narrative. *In*: DUCHAN, J. F; BRUDER, G. A.; HEWITT, L. E. **Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1995. p. 129–155.

APÊNDICE — OBRAS TRADUZIDAS DE VIRGINIA WOOLF NO BRASIL¹⁰⁷

	TÍTULO IN	TÍTULO PT	TRADUTOR/A	ANO	EDITORA	COLEÇÃO	OUTRAS INFORMAÇÕES
1.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Mrs. Dalloway</i>	Mario Quintana	1946	Globo	Nobel	
				1972	Abril	Os imortais da literatura universal, v.45	Publicação 2 em 1: <i>Mrs. Dalloway</i> , trad. Mario Quintana/ <i>Orlando</i> , trad. Cecília Meireles.
				1980	Nova Fronteira	Grandes Romances	“Tradução de Mario Quintana” na capa.
				2003	Nova Fronteira	n/a	Texto nas orelhas. “Tradução de Mario Quintana” na capa.
				2006	Nova Fronteira	40 anos, 40 livros	Apresentação, de Marília Gabriela, com indicação na capa.
				2015	Nova Fronteira	50 anos	Apresentação, de Marília Gabriela. [sem indicação do tradutor na capa]
				2011	Nova Fronteira e Saraiva	Saraiva de Bolso	Apresentação, de Marília Gabriela.
				2017	Nova Fronteira	Clássicos para Todos	
				set. 2020	Nova Fronteira	Box Grandes Obras Virginia Woolf	Apresentação Marília Gabriela. Parte do box com <i>As ondas</i> (trad. Lya Luft), <i>Mrs. Dalloway</i> (trad. Mario

¹⁰⁷ Dado o altíssimo número de edições e reedições, este quadro não pretende de forma alguma contemplar *todas* as informações existentes, mas, sim, agrupar o maior número de dados possível sobre tradutores, data de publicação, editoras, coleções e possíveis paratextos. Fazemos questão de ressaltar que parte desta pesquisa foi realizada entre março de 2020 e meados de 2022, durante o período em que medidas de emergência foram tomadas por causa da pandemia de covid-19, quando bibliotecas e livrarias ficaram fechadas. Com o posterior retorno presencial e a abertura dos espaços, em vista da maior disponibilidade de informações em bases de dados online e considerando que os acervos de bibliotecas nem sempre têm diferentes edições, traduções e publicações mais recentes, as informações aqui apresentadas foram, em sua maioria, compiladas com base em acervos digitais, catálogos on-line e sites de sebos e livrarias, valendo-se sempre da conferência cruzada em diferentes plataformas. No entanto, muitas dessas fontes não apresentam dados mais detalhados, como paratextos ou mesmo o nome das coleções. Algumas das informações aqui apresentadas também constam em Kirkpatrick (1980), Bottmann (2011; 2020) e Oliveira (2018).

							Quintana) e <i>Orlando</i> (trad. Laura Alves).
				fev. 2021	Nova Fronteira	Clássicos de Ouro	“Tradução Mario Quintana” e “Apresentação Marília Gabriela” na capa.
2.	<i>The Waves</i>	<i>As ondas</i>	Sylvia Valladão Azevedo	1946	Revista dos tribunais	n/a	Introdução (N. da T.).
3.	<i>Orlando – a Biography</i>	<i>Orlando</i>	Cecília Meireles	1948	Globo	Nobel	Prefácio, de Cecília Meireles. Prefácio, de Virginia Woolf.
				1972	Abril	Os imortais da literatura universal, v.45	Publicação 2 em 1: <i>Mrs. Dalloway</i> , trad. Mario Quintana/ <i>Orlando</i> , trad. Cecília Meireles. “Prefácio da autora”.
				1978	Nova Fronteira	Grandes Romances	Prefácio, de Virginia Woolf. “Tradução de Cecília Meireles” na capa.
				1982	Círculo do Livro	n/a	Prefácio, de Virginia Woolf. Capa dura com jaqueta ilustrada.
				2003	Nova Fronteira	n/a	“Tradução de Cecília Meireles” na capa.
4.	<i>To the Lighthouse</i>	<i>O farol</i>	Luiza Lobo	1968	Gráfica Record	n/a	[Alteração no título para <i>O farol</i>].
				1982	Nova Fronteira	n/a	[Alteração no título para <i>Passeio ao farol</i>]. Prefácio da tradutora [contracapa]. “Tradução de Luiza Lobo” na capa.
				1987	Rio Gráfica	Grandes sucessos da literatura internacional	[Alteração no título para <i>Passeio ao farol</i>].
				1993	Ediouro/ Tecnoprint	Clássicos Modernos, v.30	[Alteração no título para <i>Ao farol</i>]. Introdução de Luiza Lobo.

				1990	Círculo do Livro	Grandes Escritoras	[Alteração no título para <i>Passeio ao farol</i>].
				2003	Biblioteca O Globo	n/a	[Alteração no título para <i>Rumo ao Farol</i>]. Venda exclusiva na compra do Jornal O Globo.
				2003	Biblioteca Folha v.9	n/a	[Alteração no título para <i>Rumo ao Farol</i>]. Apresentação na capa de trás de Luís Augusto Fischer (Colunista da Folha), orelha com texto sobre a autora de Mauricio Santana Dias.
5.	<i>To the Lighthouse</i>	<i>Passeio ao farol</i>	Oscar Mendes	1976	Labor do Brasil	n/a	
				1979	Nova Fronteira	Grandes Romances	
				1985	Círculo do Livro	n/a	
				2011	Novo Século	n/a	[Alteração de título para: <i>Noite e dia</i>]. Prefácio, de Antônio Bivar.
6.	<i>Night and Day</i>	<i>Noite & dia</i>	Raul de Sá Barbosa	jun. 2021	Novo Século	Box Vozes de Virginia Woolf	[Alteração de título para: <i>Noite e dia</i>]. Parte do box com <i>A viagem</i> (trad. Lya Luft), <i>O quarto de Jacob</i> (trad. Lya Luft), <i>Noite e Dia</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Sra. Dalloway</i> (Trad. José Rubens Siqueira). Ilustrações de Bruno Novelli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.

7.	<i>Jacob's Room</i>	<i>O quarto de Jacob</i>	Lya Luft	maio 1980	Nova Fronteira	Grandes Romances	
				2003	Nova Fronteira	n/a	
				2008	Novo Século	n/a	Prefácio, de Antônio Bivar.
				jun. 2021	Novo Século	Box Vozes de Virginia Woolf	Parte do box com <i>A viagem</i> (trad. Lya Luft), <i>O quarto de Jacob</i> (trad. Lya Luft), <i>Noite e Dia</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Sra. Dalloway</i> (Trad. José Rubens Siqueira). Ilustrações de Bruno Novelli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.
8.	<i>The Waves</i>	<i>As ondas</i>	Lya Luft	jan. 81	Nova Fronteira	Grandes Romances	
				2004	Nova Fronteira	n/a	
				2011	Novo Século	n/a	Prefácio, de Antônio Bivar.
				2014	Nova Fronteira e Saraiva	Saraiva de Bolso	
				set. 2020	Nova Fronteira	Box Grandes Obras Virginia Woolf	Parte do box com <i>As ondas</i> (trad. Lya Luft), <i>Mrs. Dalloway</i> (trad. Mario Quintana) e <i>Orlando</i> (trad. Laura Alves).
				maio 2023	Nova Fronteira	Clássicos para Todos	Sobre a autora.
				nov. 2023	Novo Século	Atos de Virginia Woolf	Parte do box com <i>As Ondas</i> (trad. Lya Luft), <i>Entre os atos</i> (trad. Lya Luft), <i>Orlando</i> (trad. José Rubens Siqueira), <i>Os anos</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Ao farol</i> (trad. Rogerio Galindo e Luisa Geisler). Ilustrações de Bruno Novelli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.

9.	<i>Between the Acts</i>	<i>Entre os atos</i>	Lya Luft	1981	Nova Fronteira	Grandes Romances	
				nov. 2023	Novo Século	Atos de Virginia Woolf	Parte do box com <i>As Ondas</i> (trad. Lya Luft), <i>Entre os atos</i> (trad. Lya Luft), <i>Orlando</i> (trad. José Rubens Siqueira), <i>Os anos</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Ao farol</i> (trad. Rogerio Galindo e Luisa Geisler). Ilustrações de Bruno Noveli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.
10.	<i>The Years</i>	<i>Os anos</i>	Raul de Sá Barbosa	1982	Nova Fronteira	Grandes Romances	
				2011	Novo Século	n/a	Prefácio, de Antônio Bivar.
				nov. 2023	Novo Século	Atos de Virginia Woolf	Parte do box com <i>As Ondas</i> (trad. Lya Luft), <i>Entre os atos</i> (trad. Lya Luft), <i>Orlando</i> (trad. José Rubens Siqueira), <i>Os anos</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Ao farol</i> (trad. Rogerio Galindo e Luisa Geisler). Ilustrações de Bruno Noveli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.
11.	<i>Nurse Lugton's Curtain</i>	<i>A cortina da tia Bá</i>	Ruth Rocha	1983	Ática	n/a	“Tradução de Ruth Rocha” e “Ilustrações de Julie Vivas” na capa.
12.	<i>Sselected short stories</i>	<i>Uma casa assombrada – contos</i>	José Antonio Arantes	1984	Nova Fronteira	n/a	
13.	<i>Moments of Being</i>	<i>Momentos de vida – um mergulho no passado e na emoção</i>	Paulo Maria Rosas	1985	Nova Fronteira	n/a	Organização, introdução e notas de Jeanne Schulkind. “Tradução de Paulo Maria Rosas” na capa.
14.	<i>A Room of One's Own</i>	<i>Um teto todo seu</i>	Vera Ribeiro	1985	Nova Fronteira	n/a	“Tradução de Vera Ribeiro” na capa. Subtítulo: “Uma visão rica e profunda da vida

							num ensaio sobre a mulher e a literatura”.
				1990	Círculo do Livro	n/a	
				2004	Nova Fronteira	n/a	
				2019	Nova Fronteira	Biblioteca Áurea	Prefácio de Ana Maria Machado.
				set. 2022	Nova Fronteira	Clássico para todos	Prefácio de Ana Maria Machado.
15.	<i>Diaries of Virginia Woolf</i>	<i>Os diários de Virginia Woolf</i>	José Antonio Arantes	1989	Companhia das Letras	n/a	Seleção e tradução de José Antonio Arantes.
16.	<i>Selected short stories</i>	<i>Objetos sólidos</i>	Hélio pólvora	1992	Siciliano	n/a	
				1993	Siciliano	n/a	
				2011	Novo Século	n/a	Prefácio Antônio Bivar.
17.	<i>The Voyage Out</i>	<i>A viagem</i>	Lya Luft	jun. 2021	Novo Século	Box Vozes de Virginia Woolf	Parte do box com <i>A viagem</i> (trad. Lya Luft), <i>O quarto de Jacob</i> (trad. Lya Luft), <i>Noite e Dia</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Sra. Dalloway</i> (Trad. José Rubens Siqueira). Ilustrações de Bruno Novelli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.
				1994	Ediouro	Clássicos modernos	
				2011	Nova Fronteira e Saraiva	Saraiva de Bolso	
18.	<i>Orlando – a Biography</i>	<i>Orlando</i>	Laura Alves	2018	Nova Fronteira	Clássicos de Ouro	Apresentação “Virginia e Orlando”, de Laura Alves, com a indicação “Para esta tradução, foi adotada a edição WOOLF, V. Orlando, Londres, Triad/Panther Books, 1977.” Prefácio de Virginia Woolf.

				2018	Nova Fronteira	Box Grandes escritoras da literatura inglesa	Orgulho e preconceito, Jane Austen [Trad. Lúcio Cardoso]; O morro dos ventos uivantes, Emily Brontë [Trad. David Jardim Júnior]; Orlando, Virginia Woolf [Trad. Laura Alves].
				set. 2020	Nova Fronteira	Box Grandes Obras Virginia Woolf	Apresentação Laura Alves. Parte do box com <i>As ondas</i> (trad. Lya Luft), Mrs. Dalloway (trad. Mario Quintana) e Orlando (trad. Laura Alves).
				mar. 2021	Nova Fronteira		
19.	<i>Selected short stories and essays</i>	<i>Kew Gardens – O status intelectual da mulher, um toque feminino na ficção, profissões para mulheres</i>	Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro	1997	Paz e Terra	Leitura	
20.	<i>Selected diaries</i>	<i>A casa de Carlyle e outros esboços</i>	Carlos Tadeu Galvão	2004	Nova Fronteira	n/a	Organização, Introdução e notas de David Bradshaw; prefácio de Doris Lessing.
				2010	Nova Fronteira	n/a	
				2014	Nova Fronteira e Saraiva	Saraiva de Bolso	
21.	<i>Flush: a Biography</i>	<i>Flush: memórias de um cão</i>	Ana Ban	2003	L&PM	Pocket	
22.	<i>Complete short stories</i>	<i>Contos Completos</i>	Leonardo Fróes	2005	Cosac Naify	Mulheres Modernistas	Ficção do texto e notas de Susan Dick. Sugestões de Leitura.
				maio 2023	34	n/a	Org. Susan Dick. Edição revista e anotada. Prefácio de Leonardo Fróes.

23.	<i>Selected essays</i>	<i>Cenas Londrinhas</i>	Myriam Campelo	2006	José Olympio	n/a	Apresentação Ivo Barroso.
				2017	José Olympio	n/a	
				2017	Folha de S. Paulo	Mulheres na Literatura #5	Prefácio Ivo Barroso.
24.	<i>The Common Reader</i>	<i>O leitor comum</i>	Luciana Viégas	2007	Graphia	n/a	
25.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Mrs. Dalloway</i>	Tomaz Tadeu	2012	Autêntica	MIMO	“Uma introdução a <i>Mrs. Dalloway</i> ”, de Virginia Woolf. “Mrs Dalloway e Mrs Brown: a arte de Virginia”, de Tomaz Tadeu. “Virginia Woolf: uma vida”, de Tomaz Tadeu. Cronologia. Índice onomástico. Notas. Notas ao mapa de Londres. Referências.
26.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Mrs. Dalloway</i>	Claudio Marcondes	2012	Cosac Naify	Mulheres Modernistas	Posfácio de Alan Pauls. Sugestões de leituras.
				2017	Penguin-Companhia	Clássicos	Prefácio de Alan Pauls. Sugestões de leitura.
27.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Mrs. Dalloway</i>	Denise Bottmann	2012	L&PM	Pocket	“Uma introdução a <i>Mrs. Dalloway</i> ”, de Virginia Woolf.
28.	<i>Selected essays</i>	<i>Profissões para mulheres e outros artigos feministas</i>	Denise Bottmann	2012	L&PM	Pocket	[Contém sete ensaios]. Texto biográfico.
29.	<i>Time Passes</i>	<i>O tempo passa</i>	Tomaz Tadeu	maio 2013	Autêntica	MIMO	Textos de Michel Serres e James M. Haule; notas do tradutor. Edição bilingue.
30.	<i>To the Lighthouse</i>	<i>Ao farol</i>	Tomaz Tadeu	set. 2013	Autêntica	MIMO	Posfácio de Hermione Lee. Notas do tradutor. Lista de referências.
				abr. 2022	Autêntica + TAG	Tag Trilha	Box “Volta ao mundo em 7 clássicos”. Contém os seguintes títulos: <i>O duelo</i> , de Anton Tchekhov; <i>Esau e</i>

							<i>Jacó</i> , de Machado de Assis; <i>A casa da alegria</i> , de Edith Wharton; <i>Coração</i> , de Natsume Soseki; <i>A festa ao ar livre</i> , de Katherine Mansfield; <i>Ao Farol</i> , de Virginia Woolf; e <i>Mhudi</i> , de Sol Plaatje. Vendido junto a um curso online de “literatura clássica” ministrado por Rita Von Hunty, Suze Piza e José Garcez Ghirardi. Edições em capa dura + revista com textos de acompanhamento para cada obra.
31.	<i>To the Lighthouse</i>	<i>Ao farol</i>	Doris Goettems	2013	Landmark	n/a	Edição bilingue.
32.	<i>To the Lighthouse</i>	<i>Ao farol</i>	Denise Bottmann	2013	L&PM	n/a	“Sobre a autora”.
				2018	L&PM	Clássicos Modernos	“Sobre a autora”.
33.	<i>Orlando – a Biography</i>	<i>Orlando</i>	Doris Goettems	2013	Landmark	n/a	Edição bilingue.
34.	<i>Orlando – a Biography</i>	<i>Orlando</i>	Jorio Dauster	2014	Penguin-Companhia	Clássicos	Introdução de Sandra M. Gilbert. “Artigo”, de Paulo Mendes Campos, notas e lista de leituras adicionais.
35.	<i>A Room of One’s Own</i>	<i>Um teto todo seu</i>	Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso (poemas)	2014	Tordesilhas	n/a	Apresentação. Sobre a autora. Posfácio Noemi Jaffe. Trechos dos diários e cronologia.
36.	<i>Selected essays</i>	<i>O valor do riso e outros ensaios</i>	Leonardo Fróes	2014	Cosac Naify	n/a	[Contém 28 ensaios].
37.	<i>Selected essays</i>	<i>A arte do romance</i>	Denise Bottmann	2014	L&PM	Pocket	[Contém nove ensaios]. Texto biográfico.

38.	<i>Selected short stories</i>	<i>A marca na parede e outros contos</i>	Leonardo Fróes	2015	Cosac Naify	Cosac Naify Portátil v.30	[Contém 21 contos e um ensaio]. Sugestões de leitura e “Sobre a autora”
39.	<i>Selected essays</i>	<i>O sol e o peixe – prosa poética</i>	Tomaz Tadeu	jan. 2015	Autêntica	MIMO	[Contém nove ensaios].
40.	<i>Orlando – a Biography</i>	<i>Orlando: uma biografia</i>	Tomaz Tadeu	set. 2015	Autêntica	MIMO	Posfácio Silviano Santiago; ilustrações da edição original e notas do tradutor.
41.	<i>Flush: a Biography</i>	<i>Flush: uma biografia</i>	Tomaz Tadeu	set. 2016	Autêntica	MIMO	Posfácio Maria Esther Maciel.
42.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Mrs. Dalloway</i>	Gabriela Maloucaze	2016	Folha	Grandes Nomes da Literatura, v. 10	
43.	<i>Selected short stories</i>	<i>A arte da brevidade – contos</i>	Tomaz Tadeu	mar. 2017	Autêntica	MIMO	Edição bilíngue.
44.	<i>Selected essays</i>	<i>A leitora incomum</i>	Emanuela Siqueira	2017	Arte e Letras		[Contém cinco ensaios].
45.	<i>Jacob’s Room</i>	<i>O quarto de Jacob</i>	Lilian Jenkino	2017	Grua Livros	A arte da novela	
46.	<i>Selected short stories</i>	<i>The Dutchess and the Jeweller and Other Stories / A Duquesa e o joalheiro e Outros Contos</i>	Irineu Franco Perpétuo	maio 2018	Coleção Folha	Coleção Folha Inglês com Clássicos da Literatura, v. 6	Edição bilíngue, com acesso à versão online dos textos e de áudio. Tradução dos contos “A dama no espelho”, “A Duquesa e o Joalheiro” e “A sra. Dalloway em Bond Street”.
47.	<i>Selected essays</i>	<i>As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra</i>	Tomaz Tadeu	fev. 2019	Autêntica	éFe	[Contém sete ensaios]. Posfácio Guacira Lopes Louro.
48.	<i>A Room of One’s Own</i>	<i>Um quarto só seu</i>	Denise Bottmann	fev. 2019	L&PM	Pocket	
49.	<i>Orlando – a Biography</i>	<i>Orlando</i>	Eliane Fittipaldi e Katia Orberg	mar. 2019	Martin Claret	n/a	Prefácio e posfácio Eliane Fittipaldi.

50.	<i>Selected short stories</i>	<i>Casa mal-assombrada e outras histórias</i>	Leonardo Fróes	maio 2019	Editora Peixoto Neto	n/a	[Extraídos do livro <i>Contos completos</i>].
51.	<i>Jacob's Room</i>	<i>O quarto de Jacob</i>	Tomaz Tadeu	jun. 2019	Autêntica	MIMO	Posfácio David Bradshaw, Lúcia Leão, Stuart N. Clarke
52.	<i>Selected essays</i>	<i>Mulheres e ficção</i>	Leonardo Fróes	ago. 2019	Penguin e Companhia das Letras	Grandes ideias	[Contém nove ensaios, extraídos de <i>O Valor do Riso</i> , Cosac Naify].
53.	<i>Three Guineas</i>	<i>Três guinéus</i>	Tomaz Tadeu	out. 2019	Autêntica	MIMO	Posfácio Naomi Black, notas do tradutor.
54.	<i>The Cinema</i>	<i>O cinema</i>	Emanuela Siqueira	out. 2019	Micronotas	n/a	[Ensaio em formato de zine] 20 p.
55.	<i>Flush: a Biography</i>	<i>Flush</i>	Jorio Dauster	fev. 2020	Penguin-Companhia	Clássicos	Prefácio Anna Snaith, Ilustrações Vanessa Bell.
56.	<i>Monday or Tuesday</i>	<i>Segunda ou terça</i>	Tais Paulilo Blauth	fev. 2020	Red Tapioca	n/a	
57.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Mrs. Dalloway</i>	Thais Paiva e Stephanie Fernandes	jun. 2020	Antofágica	n/a	Ilustrações Sabrina Gevaerd; apresentação de Mellory Ferraz; posfácios de Sabrina Gevaerd, Ana Carolina Mesquita e Carola Saavedra; capa de Giovanna Cianelli.
				ago. 2023	Antofágica	Coleção de bolso	QR Code para portal de conteúdo (apresentação de Mellory Ferraz; posfácios de Sabrina Gevaerd, Ana Carolina Mesquita e Carola Saavedra).
58.	<i>A Sketch of the Past</i>	<i>Um esboço do passado</i>	Ana Carolina Mesquita	jul. 2020	Nós	n/a	Apresentação de Ana Carolina Mesquita. Nota sobre a tradução. Orelha com texto de Livia Bueloni (esquerda) e texto apresentando Woolf (direita).
59.	<i>A Room of One's Own</i>	<i>Um teto todo seu</i>	Adriana Buzzetti	dez. 2020	Lafonte	n/a	

60.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Mrs Dalloway</i>	Eliane Fittipaldi e Katia Orberg	fev. 2021	Martin Claret	n/a	
61.	<i>A Room of One's Own</i>	<i>Um quarto só seu</i>	Julia Romeu	mar. 2021	Bazar do tempo	Clube F	Apresentação de Socorro Acioli. Notas de Julia Romeu.
62.	<i>The Diary of Virginia Woolf, Vol. 1</i>	<i>Os diários de Virginia Woolf 1 1915-1918</i>	Ana Carolina Mesquita	mar. 2021	Nós	n/a	Apresentação de Ana Carolina Mesquita. "Sobre 1915–1918". Nota sobre a tradução. Nota sobre a tradutora. Notas.
63.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Mrs Dalloway</i>	Adriana Buzzetti	mar. 2021	Lafonte	n/a	
64.	<i>The death of the moth (essay)</i>	<i>A morte da mariposa</i>	Ana Carolina Mesquita	maio 2021	Nós	n/a	Apresentação de Ana Carolina Mesquita. Nota sobre a tradutora. Edição bilíngue.
65.	<i>On Being Ill (essay)</i>	<i>Sobre estar doente</i>	Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Drumond Viana	maio 2021	Nós	n/a	Apresentação e nota sobre o texto, de Maria Rita Drumond Viana. Nota sobre a tradução, de Ana Carolina Mesquita. Edição Bilíngue.
66.	<i>Thoughts on Peace in an Air Raid</i>	<i>Pensamentos de paz durante um ataque aéreo</i>	Ana Carolina Mesquita	maio 2021	Nós	n/a	Apresentação, de Ana Carolina Mesquita. Nota sobre a tradutora. Notas. Edição bilíngue.
67.	<i>Mrs. Dalloway</i>	<i>Sra. Dalloway</i>	José Rubens Siqueira	jun. 2021	Novo Século	Box Vozes de Virginia Woolf	Parte do box com <i>A viagem</i> (trad. Lya Luft), <i>O quarto de Jacob</i> (trad. Lya Luft), <i>Noite e Dia</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Sra. Dalloway</i> (Trad. José Rubens Siqueira). Ilustrações de Bruno Novelli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.

68.	<i>The Waves</i>	<i>As ondas</i>	Tomaz Tadeu	ago. 2021	Autêntica	MIMO	Posfácio "Para ler as ondas" com sinopses de cada episódio.
69.	<i>Selected essays</i>	<i>Profissões para mulheres e outros ensaios</i>	Wagner Schadeck	nov. 2021	Nova Fronteira	Biblioteca Diamante	Tradução, organização e prefácio de Wagner Schadeck.
70.	<i>The Diary of Virginia Woolf [Selected]</i>	<i>Os diários de Virginia Woolf – Uma seleção [1897-1941]</i>	Angélica Freitas	dez. 2021	Rocco	n/a	Organização de Flora Sússekind. Cronologia. Apresentação de FS "Os diários de juventude". Posfácio "Virginia Woolf, os trabalhos & os dias". Notas.
71.	<i>The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2</i>	<i>Os diários de Virginia Woolf 2 1919-1923</i>	Ana Carolina Mesquita	mar. 2022	Nós	n/a	Apresentação, de Ana Carolina Mesquita. "Sobre 1919–1923". Nota sobre a tradução. Nota sobre a tradutora. Agradecimentos. Notas.
72.	<i>A Room of One's Own</i>	<i>Um teto todo seu</i>	Vanessa Barbara	abr. 2022	Antofágica	n/a	Apresentação de Aline Bei. Fotografia de Luisa Callegari. Quarta-capa Ana Carolina Mesquita.
73.	<i>Selected Essays</i>	<i>Gênio e nanquim: ensaios literários</i>	Stephanie Fernandes	2022	TAG + Harper Collins	TAG curadoria	[Brinde especial de renovação da assinatura]. Prefácio de Emanuela Siqueira.
74.	<i>Orlando – a Biography</i>	<i>Orlando</i>	Luci Collin	abr. 2022	Darkside	Medo Clássico	Edição clássica com card e marcador exclusivos. Prefácio de Virginia Woolf. Nota sobre as ilustrações. Introdução de autoria de Luci Collin.
75.	<i>Mrs. Dalloway in Bond Street</i> (short story)	<i>Mrs. Dalloway em Bond Street</i>	Ana Carolina Mesquita	jun. 2022	Nós	n/a	Apresentação, de Ana Carolina Mesquita. Orelha de Simone Paulino.

76.	<i>Mrs Dalloway</i>	<i>Mrs Dalloway</i>	Veríssimo Anagnostopoulos	ago. 2022	Clube de Literatura Clássica	n/a	Livreto de contos “A festa de Mrs Dalloway”, tradução de Rosalia Angelita Neumann Garcia.
77.	<i>Between the acts</i>	<i>Entre os atos</i>	Tomaz Tadeu	nov. 2022	Autêntica	Mimo	Notas de Tomaz Tadeu. Posfácio de Ayako Yoshino.
78.	<i>A Room of One’s Own</i>	<i>Um quarto só para si</i>	Maria Luiza X. de A. Borges	jan. 2023	Tagore	n/a	Organização, prefácio e 150 notas de Sonia Zaghetto. Agradecimentos.
79.	<i>The Diary of Virginia Woolf, Vol. 3</i>	<i>Os diários de Virginia Woolf 3 1924-1930</i>	Ana Carolina Mesquita	mar. 2023	Nós	n/a	Apresentação, de Ana Carolina Mesquita. “Sobre 1924–1930”. Nota sobre a tradução. Nota sobre a tradutora. Agradecimentos. Notas.
80.	<i>The New Dress</i> (short story)	<i>O vestido novo</i>	Ana Carolina Mesquita	jun. 2023	Nós	n/a	Posfácio, de Ana Carolina Mesquita. Nota sobre a tradutora. Notas.
81.	<i>Virginia Woolf and Vita Sackville-West: Love Letters</i>	<i>Virginia Woolf & Vita Sackville-West: cartas de amor</i>	Camila von Holdefer	jun. 2023	Morro Branco	n/a	Introdução de Alison Bechdel.
82.	<i>To the Lighthouse</i>	<i>Passeio ao farol</i>	Paulo Henriques Britto	jun. 2023	Penguin-Companhia	Clássicos	Prefácio, de Genilda Azerêdo.
83.	<i>Selected essays</i>	<i>Uma prosa apaixonada</i>	Tomaz Tadeu	jul. 2023	Autêntica	MIMO	Organização e notas de Tomaz Tadeu. Posfácio, de Romanne Covelo e Emily Kopley.
84.	<i>Selected essays</i>	<i>O leitor comum</i>	Ana Carolina Mesquita e Marcelo Pen	out. 2023	Tordesilhas	n/a	Notas de fim de Andrew McNeillie, notas dos tradutores e prefácio de Marcelo Pen.

85.	<i>Orlando</i>	<i>Orlando</i>	José Rubens Siqueira	nov. 2023	Novo Século	Atos de Virginia Woof	Parte do box com <i>As Ondas</i> (trad. Lya Luft), <i>Entre os atos</i> (trad. Lya Luft), <i>Orlando</i> (trad. José Rubens Siqueira), <i>Os anos</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Ao farol</i> (trad. Rogerio Galindo e Luisa Geisler). Ilustrações de Bruno Noveli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.
86.	<i>To the Lighthouse</i>	<i>Ao farol</i>	Rogerio Galindo e Luisa Geisler	nov. 2023	Novo Século	Atos de Virginia Woof	Parte do box com <i>As Ondas</i> (trad. Lya Luft), <i>Entre os atos</i> (trad. Lya Luft), <i>Orlando</i> (trad. José Rubens Siqueira), <i>Os anos</i> (trad. Raul de Sá Barbosa) e <i>Ao farol</i> (trad. Rogerio Galindo e Luisa Geisler). Ilustrações de Bruno Noveli e suplemento de leitura de Maria Aparecida de Oliveira.

Fonte: elaboração própria.

ANEXO — TEXTO SOBRE A MORTE DE WOOLF NO JORNAL CORREIO DA MANHÃ (RJ), EM 1941

A LITERATURA INGLESA PERDE MAIS UMA DE SUAS FIGURAS EXPONENCIAIS

A morte de Virginia Woolf — Relembrando Proust — A Inglaterra perde os seus dois maiores romancistas, e em breve tempo — Virginia Woolf e James Joyce — A fundação do "The Hogart Press" — Virginia foi também uma insigne ensaísta — O monólogo interior.

de Celso Brant

Quando, há pouco tempo, numa pequena crônica, nós recordávamos a obra de James Joyce, justamente pouco depois que o fio telegráfico nos havia transmitido a notícia de sua morte, tivemos oportunidade de escrever que em Joyce perdía a Inglaterra o maior dos seus romancistas vivos. Agora, poucos dias passados, não sei por que capricho da sorte, temos de repetir a mesma frase: a Inglaterra perdeu o maior de seus romancistas vivos.

Há pouco tempo, tendo um jornal, subentendi da família da célebre romancista Virginia Woolf por não ter notícia, inexplicavelmente, da escritora que, ao que parece, realizava uma viagem, talvez em busca de lugar mais abrigado contra os raios aéreos inimigos. Pensou-se primeiramente em que pudesse ter ela sofrido qualquer acidente, e a notícia se propagou logo, to-

mando fora de certeza, com que cooperou o fato de nenhuma notícia a seu respeito.

Por fim, telegramas de Londres nos informam que, na verdade, como se supunha, desapareceu de entre os vivos, assim, inexplicavelmente, aquela que era, sem contestação, uma das figuras mais expressivas da intelectualidade inglesa. E, dessa forma, perde a língua inglesa, e a Inglaterra principalmente, em pouco tempo, duas de suas mais notáveis personalidades no campo do romance: James Joyce e Virginia Woolf.

Na turbulência das horas amargas que vive, a Inglaterra não pode sentir, em toda a plenitude, o que significa para ela a perda de todo o mundo, afinal, a perda de tão insignes representantes da inteligência humana. Mas nós, que estamos um pouco afastados da esfera da guerra, precisamos prestar, como é de nosso costume, uma homenagem sentida a todos aqueles que souberam, de alguma forma, honrar a grandeza humana.

QUEM ERA VIRGINIA WOOLF

A biografia de Virginia Woolf tem somente uma página: a da busca de um horizonte mais elevado onde pudesse realizar os seus sonhos. Filha de um autêntico literato, sir Leslie Stephen, que como crítico e filósofo, tornou-se muito conhecido na Inglaterra, herdou de seu pai o amor às letras. A esfera de ação de seu pai, entre os homens de letras, fez nascer nela, desde cedo, o amor ao estudo e à meditação. Ficou conhecendo muitos amigos de seu pai, entre eles contando-se nomes do valor de um William James, o filósofo pragmatista, e Meredith, o literato notável que, segundo se diz, o pintou magistralmente, retratando-o em seu Verna Whitford de "O Osoista".

O momento inglês, ademais, auxiliava bastante a página de Virginia Woolf. E, ao contrário do que poderíamos nós pensar, o seu sexo em nada lhe prejudicava, porquanto na Inglaterra é bastante comum encontrarmos grandes nomes femininos nas letras. Mais modernamente, por exemplo, encontramos literatas do quilate de uma Jane Austen, de uma George Eliot, de uma Ann Radcliffe, sem falar nas Brontë e em tantas outras. Contemporânea de Virginia Woolf foi esta admirável contista, que tanta influência tem exercido em todas as literaturas: Katherine Mansfield, a grande admiradora daquele talento tão mal julgado pelos seus compatriotas que foi Leonidas Andreff. Amiga de Virginia Woolf, Katherine Mansfield deve ter exercido alguma influência na romancista de "To The Lighthouse". Outra mulher escritora do tempo de Virginia Woolf, e que obteve grandes aplausos foi Mary Webb. As mulheres, pois, na Inglaterra, tinham tanta força na literatura quanto os homens, não se estranhando, que Virginia viesse ocupar o lugar que veio, de grande proeminência.

A educação de Virginia Woolf, segundo ela própria confessou, foi a mais livre possível, e, tendo o seu pai descoberto, desde cedo, o seu natural pendor para as letras, fez-lhe administrar uma cultura muito pouco comum. De seu pai herdou Virginia principalmente, o grande conceito que tinha da crítica, sendo que, segundo um dos seus biógrafos, foi ela, mais de que uma grande romancista, uma grande cultora da crítica.

O que não se pode pôr em dúvida é que tenha sido ela uma das mais brilhantes representantes da crítica, sendo de se admirar, principalmente, por não ser a crítica o gênero em que as mulheres têm melhor se evidenciado. Examinando, certa vez, um romance Virginia teve oportunidade

quer assunto pessoal, não se apresentam eds, levam sempre um amigo, parente ou pessoa interessada, que desempenha o papel de "soutifleur".



LAVOLINA — LAVA TUDO — CUSTA POUCO — DURA MUITO
É O PRODUTO IDEAL PARA A LIMPEZA DA COPA, COZINHA E SALA DE BANHO.

Chamavam-no de MAGRICELA

Agora, seus companheiros o chamam de "Batuta". Desde que começou a saborear alimentos preparados com MAIZENA DURYE, não lhe cabe mais aquela epidid! Como por milagre, seu apetite aumentou, e deves com gosto as sopas de creme, os legumes deliciosos e os requitos pudim preparados com MAIZENA DURYE... Observe que mesmo robusto! Os alimentos preparados com MAIZENA DURYE substituem a nutrição de que os organismos em desenvolvimento necessitam. As crianças, assim como a família toda, apreciam o sabor dos pratos com MAIZENA DURYE. Peça a qualquer que parte.

Verifique o nome DURYE e o acampamento indio em cada pacote.



MAIZENA BRASIL S. A.
CAIXA POSTAL, F. SÃO PAULO
30 Grátis! Remeta-me seu livro "Receitas de Cozinha"
NOME _____ Nº _____
RUA _____ ESTADO _____
CIDADE _____

de de anotar, à margem, que todos os romances de seu tempo eram apenas esboços do verdadeiro romance. Já então tinha ela uma opinião própria acerca do gênero que a haveria de imortalizar.

Florescendo num mundo em que a inteligência ocupava o lugar merecido, Virginia Woolf não haveria de ser uma inadaptada. Ao contrário. O seu talento se manifestou muito cedo. Não viu seu albeamento total da vida, como se poderia supor, dada a sua aguçada sensibilidade artística. Melhor que aqueles que se escravizam à análise de existêcia, que se colocava sempre um pouco acima das coisas vulgares conheceu o que é o momento humano sobre a terra. Soube penetrar o íntimo do coração humano, e isso a gente vê claramente nos seus romances, principalmente naquele admirável "The Voyage Out". E, por falar em "The Voyage Out", é preciso notar que esse romance de Virginia Woolf nos faz lembrar um dos períodos mais laboriosos e, portanto, mais notáveis da existência da escritora inglesa. Foi em 1915 que ela escreveu, e ele foi o seu primeiro romance. E, apesar de ser o seu primeiro romance, mostrava já a grande mão de mestre que o gerara. A crítica recebeu com geral agrado a revelação de mais um talento feminino, mas é de se notar que só posteriormente seria a obra inteiramente julgada e compreendida. Dos anos após a publicação do seu livro de estréia tem Virginia Woolf a idéia da criação de uma casa editora, dada a dificuldade que se encontrava, então, na publicação de trabalhos como os seus. Era uma aventura bastante idealista, porquanto naquele tempo poucos se atriavam a tão problemático meio de vida.

Temos nos esquecendo de fazer referência ao fato que foi de imensa repercussão na vida da romancista, e que melhor definiu a sua vocação para as letras: o seu casamento com o conhecido literato e jornalista inglês Leonard Woolf. Na verdade, a figura simpática de Leonard Woolf não pode ser esquecida ao se tratar da personalidade de sua mulher. Tendo um grande talento jornalístico, Leonard Woolf fez de sua companheira de vida a sua amiga de trabalho. E Virginia Woolf foi uma secretária como não acharia igual Leonard. Vendo e reconhecendo o valor de Virginia, ninguém mais que Leonard Woolf a aplaudiu e a concitou ao trabalho.

Foi, pois, com o seu auxílio que empreendeu Leonard Woolf a construção da casa editora que tanta influência deveria ter na literatura inglesa dos tempos modernos. Chamou-se "The Hogart Press" e foi fundada justamente no ano de 1917. O labor dos inteligentes esposos cresce formidavelmente. Numa pequena matéria, como em de se esperar, cresce também a produção literária de Virginia Woolf que começa a se impor mais e mais, não só na Inglaterra, mas também fora do país. Também não permaneceu inativo Leonard Woolf que faz trabalhos de sua lavra, mantendo, no mesmo tempo, apesar de tudo, a

sua colaboração nos diversos jornais londrinos.

Ao mesmo tempo que se coronava de êxito a elaboração literária de Virginia Woolf, a casa editora tomava novos impulsos. Em 1920 tudo se achava transformado. A pequena máquina a mão havia sido substituída por mecanismos mais modernos. Pouco a pouco se transformava, graças aos esforços de Leonard e Virginia Woolf, na casa editora que deveria ser — uma das mais notáveis, como se sabe, hoje em dia, de toda a Inglaterra.

Todas as obras ali editadas eram escolhidas com a máxima boa vontade de servir os leitores, só se publicando livros de real valor. Ademais, "The Hogart Press" era um verdadeiro cenário da literatura inglesa, pois ali se reuniam membros dos mais destacados da mesma, não sendo

dos menores dêles — Virginia Woolf que, graças ao seu talento, lá se tornando conhecida em toda a Europa.

A vida da romancista é, pois, muito calma e muito simples. Decore toda ela um ambiente de paz e de trabalho. Não tem aventuras extraordinárias, não é cheia de casos, desses casos tão admirados pelos biógrafos e adorados pelos leitores.

Sua existência é toda ela a realização de sua obra. Como Goethe, poeta, dia a dia, a sua própria existência, a sua própria personalidade, naquilo justamente que ela de mais duradouro e notável possuía: a sua obra.

O ROMANCE VIRGINIANO

Foi depois de ser uma grande cultora da crítica, como dissemos, que Virginia Woolf se transformou em romancista. Primeiro ela observou toda a literatura de sua época para depois pegar na pena. Muitas observações interessantes fez, à margem dos livros. Entre os seus romances preferidos estavam sempre aqueles de cunho psicológico, aqueles que buscavam penetrar mais no íntimo da alma humana.

Possuía, desde cedo, uma idéia revolucionária acerca do romance futuro, tendo assegurado, como já tivemos oportunidade de notar,



Um Sorriso Irresistível...
A MELHOR SITA DE CUPIDO!

Arma-se de um sorriso esmal, embelezando seus dentes com Gessy. Sua espuma penetra entre os dentes, clareia sem desgastar o esmalte, higieniza o meio bucal e neutraliza os fermentos, combatendo o tártaro e a cárie, porque contém leite de magnésia.



Divulga-se, ouvindo Nôa Tolito, todos os dias, de 2ª a 6ª feira, através da Rádio Mayrink Veiga (Rio), de 19 horas, e da Rádio Cultura (São Paulo), de 18:30 a 21:15.

A gravação do som de "Fantasia", foi feita por intermédio de um aparelho, como é habitual fazer, mas por nove e cada um deles munido de tres micro-fones. Dessa maneira, todos os instrumentos da Orquestra Sinfônica de Philadelphia, serão ouvidos individualmente.



Remedio indicado nas Colicas — Utero ovarianas. A vendas nas Drogeries e Farmacias. Lit. 5. Publica. n. 94 em. ed.

OFICINA DE PELES
Exclusivamente para concertos e reformas — R. Carioca, 81, sob. Tel. 42-8364. (4884)

TRADICIONAL VENDA ANUAL MAIO - JUNHO

MOVEIS TAPETES CORTINAS

APROVEITE AGORA GRANDES REDUÇÕES DE PREÇOS EM TODOS OS ARTIGOS

ASA UNES

65-RUA DA CARIOCA-67
82-R. 7 DE SETEMBRO-82

Produziu em tres anos trinta mil vestidos

Bela, 30 ("Correio da Manhã")
— Instituto Feminino Wilsons

Mas, mantido pelo governo, produziu em três anos de funcionamento mais de trinta mil vestidos, tendo exportado para o Rio uma quantidade superior a 8 mil.

que os romances de seu tempo eram apenas ensaios, com muito pouco fundo.

A sua primeira obra foi aquela publicada em 1915 e que permaneceu como uma das suas mais interessantes produções, princí-

palmente pelo sentido de libertação que nela havia. Trata-se de um romance bastante interessante, algo influenciado pela filosofia bergsoniana. O que se nota

(Continúa na 8ª pag.)

A literatura inglesa perde mais uma de suas figuras exponenciais

(Continuação da 4ª. pag.)

logo, à primeira leitura, é a aplicação reiterada do chamado "diálogo interior", que os romancistas franceses asseguram ser deles, primitivamente, mas que parece ser mais certamente de origem russa.

Esse mesmo diálogo interior nós vamos encontrar nos outros romances de Virginia Woolf que, afinal, pouco modificou, depois, a sua técnica de romance. Depois de "The Voyage Out" publica a escritora "Night and Day", obra em que já há muito de Virginia Woolf, mas não está toda a escritora. Na verdade Virginia Woolf só atinge a plenitude de seu talento com "Jacob's Room" e "Mrs. Dalloway", onde existem páginas memoráveis e onde o romance moderno tem alguns dos seus mais notáveis tipos. Os outros romances confirmam a grande originalidade da romancista, e o seu nome se espalha logo por todo o orbe civilizado. Depois de "To The Lighthouse" e "Orlando" dá-nos Virginia Woolf aquele admirável "Flusch" que foi tão bem recebido na Inglaterra e na França, principalmente.

VIRGINIA WOOLF E JAMES JOYCE

Em breve tempo perde, com Virginia Woolf e James Joyce, duas de suas maiores figuras a literatura inglesa. Singularmente, essas duas figuras, tão dispares, têm certos pontos de contacto. Em ambas as obras há o mesmo ímpeto revolucionário, o mesmo desejo de conquista de novos horizontes. São personalidade inteiramente diversas de quaisquer outras. Ambos, no entanto, se irmanam e parecem descender do processus de Proust. E, ao nosso ver, toda essa corrente que pro-

duziu tantos nomes insignes se deriva de Bergson e talvez seja, mesmo, a influência mais benéfica que pôde produzir o bergsonismo.

O VALOR DA OBRA DE VIRGINIA WOOLF

Apesar de ainda ser muito cedo para se fazer um exame crítico do verdadeiro valor da obra de Virginia Woolf, o que nós podemos assegurar com certeza plena é que muito grande foi o seu papel na gênese da atual literatura, principalmente no romance inglês. Virginia Woolf realizou uma tentativa de romance bastante intelectualista, e, ao que nos quer parecer, à sua personalidade faltou um pouco mais de sensibilidade, um pouco mais de instinto romanesco, se assim nos podemos expressar.

Além de romancista, como dissemos, foi Virginia Woolf uma ensaísta de valor, como se poderá ver consultando os seus trabalhos acerca de Turgueneff, Tolstol, Dostolevski e Montaigne. Temperamento inteiramente feminino, Virginia Woolf deve ser examinada sob esse aspecto.

Defeitos, certamente ela os teve, e eles foram justamente os defeitos de suas qualidades.

MALACACHETA (MICA)

MINÉRIOS

Compramos qualquer
quantidade

Obséquio mandar amostras

B. Van Mastwyk & Cia. Ltda.

Av. Rodrigues Alves,

— 145/147 —

Rio de Janeiro

Fonte: Correio da Manhã, 22 jun. 1941, p. 4 e p. 8.

Reprodução do acervo Hemeroteca Digital, da Fundação Biblioteca Nacional.