

As cinco traduções de *To the Lighthouse* no Brasil: breves apontamentos para uma análise crítica

Five translations of To the Lighthouse in Brazil: brief comments to a critical analysis

Myllena Ribeiro Lacerda¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Em uma carta a Vita Sackville-West, em 1926, Virginia Woolf escreve que “[e]stilo é uma questão muito simples: é tudo ritmo. Uma vez que você consegue isso, não é possível usar as palavras erradas”. E completa:

isso é muito profundo, o que é o ritmo, e vai muito além das palavras. Uma imagem, uma emoção, cria essa onda na mente, muito antes de criar palavras para se encaixarem; e na escrita (tal minha crença atual) alguém deve recapturar isso, e fazer funcionar (o que nada tem a ver com palavras) e então, ao irromper e tombar na mente, cria palavras para se encaixarem.² (WOOLF, 1978, p. 247).

Podemos relacionar esse ritmo a que Woolf concede tanta importância na escrita ao mesmo ritmo que Haroldo de Campos procura traduzir em suas recriações. Para ele, “[s]e é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom.” (CAMPOS, 2015, p. 7) – uma afirmação que também pode ser colocada nas palavras de Pound como uma fidelidade ao “espírito”, ao “clima” particular da peça traduzida.

Assim, para Campos, a recriação ou transcrição ou criação paralela é a reelaboração da forma – sonora, conceitual, imagética –, o que ele chama de uma prática isomórfica, isto é, orientada para a iconicidade do signo (o que mais tarde, em 1983, chamará de paramorfismo) (CAMPOS, 2015, p.37). Com isso, pretende-se “recriar-lhe a ‘física’”, a ‘materialidade mesma’ (ou, como diríamos hoje, as

¹ Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Estudos da Tradução (2020) pela Universidade de Brasília. E-mail: myrlacerda@gmail.com.

² No original: Style is a very simple matter: it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words. [...] Now this is very profound, what rhythm is, and goes far deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing (such is my present belief) one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it. [16th March 1926]. Todas as traduções, exceto quando indicadas, são de nossa autoria.

propriedades do significante, abrangente este, no meu entender, tanto as formas fonoprosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo.” (CAMPOS, 2015, p. 85).

No ensaio *A palavra vermelha de Hölderlin* (1975), Campos discute um caso muito particular da tradução de Antígone e as concepções de forma. Benjamin, que da mesma forma aborda o assunto no ensaio *A tarefa do tradutor*, diz que:

Nelas [as traduções] a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido é apenas tangido pela linguagem como uma harpa eólia pelo vento. As traduções de Hölderlin são protótipos do gênero. Elas estão mesmo para as mais perfeitas traduções de seus textos originais [...]. Nelas [as traduções] o sentido rola de abismo em abismo até quase perder-se nas insondáveis profundezas da linguagem. (BENJAMIN apud. CAMPOS, 1975, p. 95).

Campos, então, retoma o famoso ensaio de Benjamin, com a já tão famosa afirmação de que a má tradução é a transmissão inexata de um conteúdo inessencial. (BENJAMIN, p. 203). O filósofo alemão crê que é preciso “desocultar” o “modo de intencionar”, que também pode ser a “forma significante” do original, voltado para uma “língua verdadeira”. A tradução, portanto, pode “revelar” a “língua pura”, a relação e a tensão entre as línguas a partir de uma complementariedade e integração. Por fim, segundo Campos, Benjamin acredita que a “relação de fidelidade se exprime através da ‘redoação’ dessa *forma* ou ‘modo de intencionar’, ou seja, por uma operação estranhante” (CAMPOS, 2013, p. 52, grifo do autor) e, para isso, o tradutor precisa libertar o original desse conteúdo inessencial.

É partir desse movimento de crítica do texto de partida – operação fundamental para Haroldo de Campos – que Hölderlin se torna capaz de penetrar o texto e utilizá-lo como o que ele chama anteriormente de “nutrimento do impulso” criador (CAMPOS, 2015, p. 13). Assim, Campos equipara os métodos de Hölderlin aos de Pound, em que “ambos se assemelham pelos resultados a que, por diversos caminhos, acabaram chegando. *Traduzir a forma* é, para ambos, um critério básico” (CAMPOS, 1975, p. 98, grifos do autor). As traduções de Sófocles, portanto, têm uma “literalidade exponenciada, a literalidade à *forma* (antes do que ao conteúdo do original)” (CAMPOS, 1975, p. 98). Assim, quando Hölderlin traduz o verbo grego *kalkháino*, que significa ter a cor escura de púrpura e tem o sentido figurado de “estar sombrio, mergulhado em reflexões, meditar profundamente sobre algo”, por purpurejar a palavra,

cria-se um efeito de estranhamento. Dessa forma, a Antígone de Hölderlin se torna um novo original, dado que ele conseguiu “submetê-la ao impulso violento que vem da língua estrangeira” (CAMPOS, 1975, p. 99).

Pensando nesses aspectos e como o ritmo pode ser criado e reconstruído em uma tradução, nos voltaremos para as traduções brasileiras de *To the Lighthouse* (1927) a fim de refletir de que forma essa “substância sonora” de Woolf é reproduzida (ou recriada) em língua portuguesa. Com isso, este trabalho pretende analisar brevemente um trecho do romance e, a partir do cotejo entre texto de partida e traduções, discutir quais foram as soluções abordadas por cada tradutor.

A análise do ritmo a partir dos paralelismos

No artigo intitulado *Translation, Stylistics and To the Lighthouse, a Deitic Shift Theory Analysis* (2014), Massimiliano Morini, professor associado de linguística inglesa e tradução da Universidade de Udine, na Itália, discute “estilística tradutória” [*translational stylistics*] na tradução italiana de Giulia Celenza do romance *To the Lighthouse* (1927). A análise apresentada se pauta sobremaneira na observação das mudanças do centro dêitico – ou seja, as trocas entre diferentes sujeitos do enunciado³ –, que Woolf utiliza para construir os monólogos interiores de seus personagens e as alterações de perspectivas. De fato, a análise do autor se foca na tradução italiana do romance, publicada em 1934, por ser considerada um esforço literário muito distinto e com especificidades estilísticas que chamam a atenção dos leitores (MORINI, 2014, p. 131). No entanto, as questões metodológicas de análise da tradução e a análise crítica do romance na língua-fonte podem ser aproveitadas e aplicadas nas traduções brasileiras de modo a direcionar uma reflexão sobre a construção de ritmo.

O farol (ou *Passeio ao farol/Ao farol/Rumo ao farol*, como é reeditado posteriormente) é publicado pela primeira em 1968, com tradução de Luiza Lobo, pela editora Nova Fronteira. A tradução de Lobo é por muitos anos a mais bem disseminada no Brasil, até 2012, quando a obra de Woolf entra em domínio público e outras três traduções são lançadas: a de Tomaz Tadeu (2013), pela editora Autêntica; a de Denise Bottmann (2013), pela L&PM; e a de Doris Goettems, pela editora Landmark (2013). Há ainda uma outra tradução, há muito esgotada e sem reedições, publicada em 1976 pela Editorial Labor do Brasil e assinada por Oscar Mendes.

³ Para mais informações sobre os processos dêiticos, ver Cruz (2008).

À vista disso, nos guiaremos pelos apontamentos de Morini (2014) para analisar brevemente as cinco traduções nacionais de *To the Lighthouse*. Para tanto, foi selecionado um fragmento do capítulo 17 da primeira parte, *The Window*, que se mostra representativo das construções paralelas e estilísticas da autora. Morini afirma que o excerto é “um exemplo tão perfeito e sucinto da técnica narrativa de Virginia Woolf quanto qualquer outro que possa ser encontrado em todo o romance”⁴ (2014, p. 133). O trecho, que transcorre durante um jantar na casa dos Ramseys, se inicia do ponto de vista de Lily Briscoe, transita entre outros personagens, apresenta uma parte em discurso direto e, só então, retorna para Lily.

De pronto, dando início à análise da primeira frase do parágrafo, já podemos destacar a ausência de vírgulas. No texto em inglês, 55 palavras seguem sem pontuação. Ao comparar as traduções, percebemos que a única pessoa a manter o recurso é Bottmann. Lobo insere apenas uma vírgula, mas acrescenta um travessão, ausente no texto de Woolf. Goettems, além das várias vírgulas, inclui um ponto e vírgula, criando uma cisão na frase. Mendes e Tadeu utilizam vírgulas de acordo com a norma padrão do português, como para isolar conjunções ou em orações subordinadas.

Quadro 1 – Cotejo das traduções de *To the Lighthouse* no Brasil

<p>Lily Briscoe watched her drifting into that strange no-man’s land where to follow people is impossible and yet their going inflicts such a chill on those who watch them that they always try at least to follow them with their eyes as one follows a fading ship until the sails have sunk beneath the horizon. (WOOLF, 2016[1927], p. 95).</p>	<p>Lily Briscoe observou-a enquanto ia sendo arrastada para essa estranha terra sem dono onde é impossível acompanhar as pessoas, e contudo, sua caminhada inflige um tal arrepio naqueles que os observam, que estes tentam ao menos segui-los com os olhos – como se segue um navio que desaparece, até sumirem as velas no horizonte. ([LOBO], 1968, p. 97).</p>
<p>Lily Briscoe viu-a desgarrando-se para aquela terra de ninguém onde é impossível acompanhar as pessoas, e contudo o seu avanço inflige tal arrepio nos que as vêem que eles tentam pelo menos acompanhá-la com os olhos, como quem segue um navio</p>	<p>Lily Briscoe viu-a deixando-se levar para aquela terra de ninguém onde é impossível seguir as pessoas e, contudo, sua partida causa um tal arrepio nos que as observam que eles sempre tentam, ao menos, segui-las com os olhos, tal como se segue um navio</p>

⁴ No original, “as perfect and succint an illustration of Virginia Woolf’s narrative technique as any that can be found in the whole novel.”

que se vai esvanecendo à distância, até que suas velas mergulham no horizonte. (<i>sic.</i>) ([MENDES], 1976, p. 88).	que vai fugindo da vista até suas velas afundarem por sob a linha do horizonte. ([TADEU], 2017, p. 74).
Lily Briscoe observava enquanto ela era impedida para aquela estranha terra de ninguém onde é impossível acompanhar as pessoas e mesmo assim a ida provoca nos observadores um tal arrepio que eles sempre tentam pelo menos acompanha-las com os olhos assim como se acompanha um navio que vai se desvanecendo até que as velas desapareçam além do horizonte. ([BOTTMANN], 2018, p. 87).	Lily Briscoe a observava vagando por aquela estranha terra de ninguém, onde é impossível seguir as pessoas; e, no entanto, sua ida inflige tal calafrio naqueles que os observam, que eles sempre tentam ao menos segui-los com os olhos, como se segue um navio desaparecendo até que suas velas afundem no horizonte. ([GOETTEMS], 2013, pos. 1178).

Fonte: Elaboração da autora (2020)

Mais adiante na passagem escolhida, há um exemplo que demonstra outro tipo de paralelismo criado por Woolf: o lexical. A frase “How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote” tem três adjetivos, sendo que 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 paralelismo (sintático e, agora, semântico), e o afastamento de *remote* (que aparece, de fato, apartado do resto da frase). Tal distância é criada não apenas pelo posicionamento de “Lily thought”, 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.

No artigo *The Art of Balance: A Corpus-assisted Stylistic Analysis of Woolfian Parallelism in To the Lighthouse* (2012, p. 40), Mingzhu Zhao afirma que *To the Lighthouse*, “se comparado aos outros romances, demonstra uma noção mais intensa de

poesia e esforços mais sinceros de produzir uma voz poética”⁵, 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 nos demais trabalhos.

A pesquisadora analisa dez romances⁶ de Woolf e busca determinar quais estruturas gramáticas são manipuladas a fim de engendrar um estilo de prosa-poética (ZHAO, 2012, p. 41). Além disso, afirma que algumas das principais características de *To the Lighthouse* 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 ponderar 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 consideravelmente o processo de leitura e darão um movimento de “avanço” para que o leitor continue.⁷ (ZHAO, 2012, p. 47).

Assim, considerando o trecho selecionado por Morini (2014) e tendo em mente as observações anunciadas por Zhao no que tange a importância de artifícios retóricos como o paralelismo, comparemos as soluções apresentadas pelos tradutores brasileiros:

⁵ No original, “compared to other novels, displays a more intense awareness of poetry and more earnest efforts to produce the poetic voice.”

⁶ Além de *To the Lighthouse* (1927), Zhao analisa *The Voyage Out* (1915), *Night and Day* (1919), *Jacob’s Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *Orlando: A Biography* (1928), *The Waves* (1931), *Flush: A Biography* (1933), *The Years* (1937) e *Between the Acts* (1941). A autora ressalta que, mesmo que alguns críticos considerem *Flush* e *Orlando* como biografias – ou uma combinação de romance e biografia –, as duas obras apresentam características de escrita ficcional e que, por isso, podem contribuir para o corpus (ZHAO, 2012, p. 57).

⁷ 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.”

How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote. (WOOLF, 2016[1927], p. 95).

Como parece velha e gasta – pensou Lily – e como parece distante. ([LOBO], 1968, p. 97).

Quão velha ela parece, quão gasta ela parece, pensava Lily, e quão distante! ([MENDES], 1976, p. 88).

Como parece velha, como parece consumida, pensou Lily, e tão distante. ([TADEU], 2017, p. 74).

Parece tão velha, parece tão gasta, pensou Lily, e tão distante. ([BOTTMANN], 2018, p. 87).

Como ela parece velha, desgastada, pensou Lily, e como parece distante. ([GOETTEMS], 2013, pos. 1178).

Lobo insere dois travessões para isolar o verbo declarativo, criando uma divisão que não existia anteriormente. Essa “quebra”, além de visual, 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 que coloca o verbo declarativo no pretérito imperfeito – pensava, em vez de pensou, no pretérito perfeito. 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, assim como Mendes, se aproxima da estrutura original, incluindo as reiteraões, mesmo que concentrando-as 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”.

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 como aspas. Dessa forma, o texto se aproxima 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 refletores⁸ e mantém o centro dêitico dentro da psiquê dos personagens. (MORINI, 2014, p. 135).

Essas alternâncias são percebidas no seguinte parágrafo do trecho selecionado. Aqui, o leitor parte das reflexões internas de Lily Briscoe sobre William Bankes e Mrs. Ramsey, 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.

Quadro 2 – Cotejo das traduções de *To the Lighthouse* no Brasil

<p>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. 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 too 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 the pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree. (WOOLF, 2016[1927], p. 96).</p>	<p>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 um 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 que farei. É isso que esteve me embaraçando. Pegou o saleiro e o colocou sobre uma flor estampada da toalha, para lembrar-se de mudar a árvore de lugar. ([LOBO], 1968, p. 97)</p>
<p>E não era verdade, pensou Lily, que William Bankes fosse infeliz; era isso um daqueles falsos juízos da Sra. Ramsey, que pareciam instintivos nela e originar-se de alguma</p>	<p>E não era verdade, pensou Lily; era um dos seus erros de julgamento que pareciam instintivos, originando-se de alguma carência dela mesma e não das outras pessoas. Ele não</p>

⁸ Para Ligia Chiapinni 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 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.” (1985, p. 14).

<p>necessidade pessoal antes que na de outrem. Ele não precisa absolutamente de compaixão. Tem seu trabalho, dizia Lily a si mesma. Lembrou-se, bem 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 desenho da toalha, como se para lembrar-lhe que devia remover a árvore. ([MENDES], 1976, p. 89).</p>	<p>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. ([TADEU], 2017, p. 75)</p>
<p>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. ([BOTTMANN], 2018, p. 87-88)</p>	<p>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. ([GOETTEMS], 2013, pos. 1178)</p>

Fonte: Elaboração da autora (2020)

Como mencionado, Woolf não utiliza marcas gráficas para delimitar os pensamentos dos personagens e, como exemplificado no breve trecho acima, 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, todos os tradutores, com exceção de Bottmann, substituem a 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-mista 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”. Aqui destacamos a frase em questão e suas traduções:

[...] 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. (WOOLF, 2016[1927], p. 96).

[...] e pensou: Sim, colocarei a árvore mais distante e no meio; assim evitarei aquele vazio sem propósito. É isso que farei. É isso que esteve me embaraçando. ([LOBO], 1968, p. 97).

[...] 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.” ([MENDES], 1976, p. 89).

[...] 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. ([TADEU], 2017, p. 75).

[...] 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. ([BOTTMANN], 2018, p. 88).

[...] 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. ([GOETTEMMS], 2013, pos. 1178).

O único a não reproduzir o paralelismo é Oscar Mendes, que desconsidera a própria estrutura sintática e alterna o tempo verbal *é/era*. Destacamos que Bottmann é a única a traduzir *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 do “vou”, em 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 a atenção é a clarificação, nos termos de Antoine Berman⁹, que Mendes faz na primeira frase do Quadro 2: “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”, traduzido por “E não era verdade, pensou Lily, que William Bankes fosse infeliz; era isso um daqueles falsos juízos da Sra. Ramsey, 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. Ramsey”. De acordo com Morini (2014, p. 136), Mrs. Ramsey 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, portanto, altera a percepção de quem lê, que pode ou não interpretar o *hers* da frase com sendo Mrs. Ramsey. Isso se repete na frase final do parágrafo seguinte quando Woolf escreve “She liked his eyes; they were blue, deep set, frightening” (WOOLF, 2016 [1927], p. 96), traduzido como “Lily gostava dos olhos dele; eram azuis, fundos, assustadores” (WOOLF, 1976, p. 89) por Mendes. Por fim, ele se equivoca na tradução de *move the tree*/remover a árvore, concluindo o trecho problemático.

Considerações finais

Os concisos apontamentos expostos neste trabalho pretenderam expor alguns dos principais meios pelos quais Woolf cria ritmo no romance *To the Lighthouse*. Percebemos que uma das técnicas narrativas fundamentais de sua prosa é a repetição – sintática, léxica ou semântica – que enfatiza e contribui para o movimento do pensamento das personagens.

Nas cinco traduções brasileiras, as que mais se aproximam das propostas do texto em inglês são as de Denise Bottmann (2018) e Tomaz Tadeu (2017), que buscam manter o paralelismo e, no caso da primeira, praticamente toda a pontuação criada originalmente, mesmo que se afastando da norma gramatical em língua portuguesa. Em seguida, notamos que as traduções com mais aspectos desviantes são a de Luiza Lobo

⁹ Antoine Berman, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013, p. 71), escreve que “A explicitação pode ser manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original” e que “num sentido negativo, a explicação visa a tornar ‘claro’ o que não é e não quer ser no original”.

(1968) e, sobretudo, a de Oscar Mendes (1976), as primeiras lançadas no país, que não reproduzem parte do ritmo, inserem travessões ou outras marcas gráficas ou até mesmo acrescentam frases clarificando o texto de partida. Goettems (2013), por fim, mantém-se no meio termo, já que não faz tantas modificações no texto quando Mendes e Lobo, mas também não se atém ao ritmo da autora tal como Bottmann e Tadeu.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor/Die Aufgabe des Übersetzers. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2. ed. rev. e ampl. Edição Bilíngue. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 202-231.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. Ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 93-107.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CRUZ, Joana D'arc Oliveira. *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: 3 dez. 2020.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.
- MORINI, Massimiliano. Translation, stylistics and *To the Lighthouse*. A Deictic Shift Theory analysis. *Target*, v. 26, n. 1, p. 128-145, 2014.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Tradução de Doris Goettems. Edição bilíngue. São Paulo: Landmark, 2013. (e-book)
- WOOLF, Virginia. *O farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968.
- WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf*, volume III. 1923-1928. Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Vintage Classics, 2016 [1927].

ZHAO, Mingzhu. 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: 3 dez. 2020.

Anexo I – Cotejo das cinco traduções de *To the Lighthouse* no Brasil (trecho selecionado)

Woolf (2016 [1927], p. 95-96).	Woolf trad. Lobo (1968, p. 97-98).	Woolf trad. Mendes (1976, p. 88-89).
Lily Briscoe watched her drifting into that strange no-man's land where to follow people is impossible and yet their going inflicts such a chill on those who watch them that they always try at least to follow them with their eyes as one follows a fading ship until the sails have sunk beneath the horizon.	Lily Briscoe observou-a enquanto ia sendo arrastada para essa estranha terra sem dono onde é impossível acompanhar as pessoas, e contudo, sua caminhada inflige um tal arrepio naqueles que os observam, que estes tentam ao menos segui-los com os olhos – como se segue um navio que desaparece, até sumirem as velas no horizonte.	Lily Briscoe viu-a desgarrando-se para aquela terra de ninguém onde é impossível acompanhar as pessoas, e contudo o seu avanço inflige tal arrepio nos que as vêem que eles tentam pelo menos acompanhá-la com os olhos, como quem segue um navio que se vai esvanecendo à distância, até que suas velas mergulham no horizonte. (<i>sic.</i>)
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.	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 vestíbulo. 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. (<i>sic.</i>)	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 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.
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	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	E não era verdade, pensou Lily, que William Bankes fosse infeliz; era isso um daqueles falsos juízos da Sra. Ramsey, que pareciam instintivos nela e

<p>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 too 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 the pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree.</p>	<p>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 um 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 que farei. É isso que esteve me embaraçando. Pegou o saleiro e o colocou sobre uma flor estampada da toalha, para lembrar-se de mudar a árvore de lugar.</p>	<p>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, bem 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 desenho da toalha, como se para lembrar-lhe que devia remover a árvore.</p>
<p>‘It's odd that one scarcely gets anything worth having by post, yet one always wants one's letters,’ said Mr Bankes.</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.</p>	<p>– É curioso, dado que tão pouca coisa interessante venha pelo correio, a que ponto a gente deseja sempre receber cartas observou o Sr. Banks.</p>
<p>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 anyone if one looked at them. She liked his eyes; they were blue, deep set, frightening.</p>	<p>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 fato de que era quase impossível não gostar-se de um pessoa, se a olharmos. Ela gostava de seus olhos; eram azuis, profundos, assustadores.</p>	<p>– “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), estivesse decidido a nada perder das refeições. 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.</p>

<p>Woolf trad. Tadeu (2017, p. 74-75).</p>	<p>Woolf trad. Bottmann (2018, p. 87-88).</p>	<p>Woolf trad. Goettens (2013, posição 1178-1192).</p>
<p>Lily Briscoe viu-a deixando-se levar para aquela terra de ninguém onde é impossível seguir as pessoas e, contudo, sua partida causa um tal arrepio nos que as observam que eles sempre tentam, ao menos, segui-las com os olhos, tal como</p>	<p>Lily Briscoe observava enquanto ela era impedida para aquela estranha terra de ninguém onde é impossível acompanhar as pessoas e mesmo assim a ida provoca nos observadores um tal arrepio que eles sempre tentam pelo menos acompanha-las com</p>	<p>Lily Briscoe a observava vagando por aquela estranha terra de ninguém, onde é impossível seguir as pessoas; e, no entanto, sua ida inflige tal calafrio naqueles que os observam, que eles sempre tentam ao menos segui-los com</p>

se segue um navio que vai fugindo da vista até suas velas afundarem por sob a linha do horizonte.	os olhos assim como se acompanha um navio que vai se desvanecendo até que as velas desapareçam além do horizonte.	os olhos, como se segue um navio desaparecendo até que suas velas afundem no horizonte.
Como parece velha, como parece consumida, pensou Lily, e tão distante. Então, quando se voltou para William Blankes, 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 Blankes, ela parecia estar dizendo, como se seu próprio cansaço se devesse, em parte, ao fato de ficar sentindo pena das pessoas e como se a vida que havia nela, sua determinação a viver novamente, tivessem sido ativas pela piedade.	Parece tão velha, parece tão gasta, pensou Lily, e tão distante. E aí quando ela se virou para William Blankes, 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 eu ela deu ao lhe dizer que suas cartas estavam no vestíbulo. Pobre William Blankes, 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.	Como ela parece velha, desgastada, pensou Lily, e como parece distante. Então, quando ela virou-se, sorrindo, para William Blankes, 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 Blankes! 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 não era verdade, pensou Lily; era um dos seus erros de julgamento que pareciam 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.	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.	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.
“É estranho que quase não recebemos nada que valha a pena pelo correio e, mesmo assim, sempre queremos as nossas cartas”, disse o Sr. Banks.	– É engraçado como raramente recebemos algo que preste pelo correio, e mesmo assim sempre queremos nossas cartas – disse o sr. Banks.	“É estranho como quase nunca recebemos alguma coisa que valha a pena pelo correio, mesmo assim sempre queremos as nossas cartas”, disse Mr. Banks.
Como falam bobagem, pensou Charles Tansley,	Quanta maldita baboseira falam, pensou Charles	Que maldita bobagem estão dizendo! pensou Charles

<p>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.</p>	<p>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), estivesse decidido a garantir suas refeições. 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.</p>	<p>Tansley, pousando a colher exatamente no meio do prato, que ele tinha limpado por completo, como se estivesse determinado, pensou Lily (ele sentava-se em frente a ela, de costas para a janela, exatamente no centro da paisagem), a garantir sua refeição. 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.</p>
---	--	---