



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CLAUDIA REGINA RODRIGUES CALADO

**A TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DA ICONICIDADE
EM *THE WAVES*, DE VIRGINIA WOOLF, POR LYA LUFT.**

Fortaleza – CE
Agosto de 2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
MESTRADO ACADÊMICO EM LINGÜÍSTICA APLICADA
CLAUDIA REGINA RODRIGUES CALADO

A TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DA ICONICIDADE
EM *THE WAVES*, DE VIRGINIA WOOLF, POR LYA LUFT.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Tradução, Terminologia e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Prof^a Dra. Soraya Ferreira Alves

Fortaleza – CE
Agosto de 2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA

Título do trabalho: A tradução da iconicidade em *The Waves*, de Virginia Woolf, por Lya Luft.

Autora: Claudia Regina Rodrigues Calado

Defesa em: _____/_____/_____

Conceito obtido:

Nota obtida:

Banca Examinadora

Soraya Ferreira Alves, Prof^a. Dr^a. Orientadora

Denize Azevedo D. Guimarães, Prof^a. Dr^a.

1^a examinadora

Vera Lúcia Santiago Araújo, Prof^a. Dr^a.

2^a examinadora

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que de alguma maneira me incentivaram e apoiaram na realização dessa árdua, porém prazerosa empreitada. A Deus, aos meus pais e familiares, aos meus amigos e, especialmente, às grandes mestras que tive ao meu lado, sempre me auxiliando e me conduzindo da melhor maneira possível rumo à finalização de minha dissertação.

Agradecimento

Agradeço:

- À professora Soraya, pela orientação, apoio, paciência e delicadeza;
- Ao CMLA que tornou possível a realização dessa tarefa;
- Aos colegas
- Às professoras Vera Santiago, Antonia Dilamar, Soraya Ferreira Alves, por sua dedicação ao Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada;
- À Maria do Carmo, por sua disponibilidade em nos ajudar nos assuntos mais burocráticos;

À minha querida família pelo apoio incondicional.

RESUMO

A tradução literária está cercada de dificuldades, dadas as diferenças dos contextos históricos, sociais e psicológicos em que estão inseridos os tradutores. Assim, surgiu naturalmente uma necessidade de se estudar as problemáticas que envolviam o fazer tradutório. O objetivo do nosso trabalho é analisar de que forma a brasileira Lya Luft traduziu a iconicidade presente no romance *The Waves* da autora inglesa Virginia Woolf. No texto de Woolf há uma estreita relação entre a linguagem verbal e não-verbal, o que é explicitado melhor ao entendermos o que é um ícone. Utilizamos a Semiótica como base teórica para o entendimento da iconicidade abordada em nosso trabalho e para observarmos de que maneira a tradutora Lya Luft trabalhou a questão icônica em sua tradução. Demos destaque aos estudos referentes à tradução e cultura, principalmente a dois autores que trabalham com estratégias de tradução como é o caso de Toury e Venuti, e aos referentes à transcrição, conceito desenvolvido pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que entendem a tradução como um ato de recriação artística. Escolhemos essa base teórica por acreditarmos que o tradutor tem um importante papel social, visto que ele pode ser um produtor de sentido dentro de uma determinada cultura de chegada. Nossa análise foi feita a partir do livro *The Waves* e de sua tradução intitulada *As Ondas* e então nós comparamos nossas conclusões às teorias que utilizamos no primeiro capítulo. Isto nos permitiu concluir que Lya Luft traduziu os aspectos icônicos do romance, mas somente quando esses se apresentavam numa escala macro, ou seja, quando foram construídos através de repetições de palavras. Quando essas iconizações se deram numa escala micro, ou seja, através da disposição de letras, palavras ou sons e através de construções mais detalhadas, a tradução não foi feita de maneira icônica.

Palavras-chave: tradução, tradução literária, iconicidade, semiótica.

ABSTRACT

The literary translation is surrounded by difficulties given the differences in the social, historical and psychological contexts, in which translators are inserted. Thus, a necessity to study the problems concerning translation comes up naturally. Our study aims at analyzing how Brazilian Lya Luft translated the iconicity present in *The Waves*, a novel written by British author Virginia Woolf. In Woolf's writing, there's a close connection between verbal and non verbal language, which becomes more explicit when we understand the concept of icon. We used the Semiotics as theoretical basis for the understanding of the iconicity we approached here and for the observation of how Lya Luft dealt with the iconic issues in her translation. We highlighted the studies concerning translation and culture, especially two authors who deal with translation strategies such as Toury and Venuti, and the studies concerning "transcrição", which is a concept developed by Augusto and Haroldo de Campos (two Brazilian writers known as Campos brothers), who understand translation as an act of artistic re-creation. We've chosen such theoretical basis because we believe that translators have an important social role, since they can be producers of meaning in a certain culture. We began our analysis by the book *The Waves* and its translation entitled *As Ondas* and then we compared our conclusions to the theories we used in the first chapter. After doing it, we were able to conclude that Lya Luft translated the iconic aspects of the novel, but only when they occurred in a macro context, through the repetition of words. When this iconicity occurred in a micro context, through the disposition of letters, words or sounds and through more detailed constructions, the translation wasn't done in an iconic way.

Key-words: translation, literary translation, semiotics, iconicity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. ESTUDOS DE TRADUÇÃO.....	15
1.1 História da tradução.....	15
1.2 Tradução e cultura.....	19
1.3 A Transcrição dos irmãos Campos e o <i>Make it New</i> de Ezra Pound.....	35
2. O ROMANCE <i>THE WAVES</i> E A OBRA DE VIRGINIA WOOLF.....	42
2.1 Virginia Woolf: vida em obra.....	42
2.2 Fluxo de Consciência na narrativa de Virginia Woolf.....	49
2.3 O romance <i>The Waves</i>	52
2.4 A iconicidade em <i>The Waves</i>	56
3. A TRADUÇÃO DE <i>THE WAVES</i>	72
3.1 Metodologia.....	72
3.2 A tradutora Lya Luft.....	73
3.3 A tradução da iconicidade em <i>The Waves</i> (As Ondas)	75
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

INTRODUÇÃO

A tradução é um importante campo de estudo da Lingüística Aplicada e vem sendo discutida profusamente com o objetivo de elucidar a prática tradutória, para que essa possa contribuir com os estudos lingüísticos. Existem várias correntes de estudo sobre as questões que envolvem a tradução e suas relações com as culturas e as subjetividades.

Em 2003, ao estudarmos a disciplina lecionada no curso de Mestrado de Lingüística Aplicada intitulada Semiótica do Texto Literário Difícil, ministrado pela Professora Doutora Soraya Ferreira Alves, na Universidade Estadual do Ceará (UECE), nos deparamos com uma intrigante questão: como traduzir textos considerados de difícil leitura até mesma na língua de partida? Alves chamou nossa atenção para a escrita considerada “difícil”, especialmente de Virginia Woolf, James Joyce, T.S. Elliot e outros. Começamos então a nos questionar como um autor brasileiro traduziria textos tão rebuscados e tão cheios de nuances. De acordo com Alves (2000) um texto considerado difícil não é linear, as associações de sentido entre as palavras não são comuns (pode-se preconizar a sonoridade e o ritmo), há uma dificuldade de entendimento do texto e pode haver um estranhamento por parte do leitor. Segundo Alves (2000: 141) “quando o sentido linear é cortado, a lógica entra em crise. Assim, nega-se essa lógica e propõe-se outra, em outro tipo de leitura. Forma-se outro diagrama, que fará sentido próprio”.

Surgiu então a nossa problemática, ou seja, como traduzir uma escritora como Virginia Woolf, e mais especificamente, como traduzir um livro como *The Waves*, considerado por muitos críticos como seu romance mais difícil? Procuramos por tradutores brasileiros de Woolf e encontramos Lya Luft, que já havia feito algumas traduções da autora inglesa. A partir daí, nos interessou saber de que modo essa tradutora trabalhou as construções não convencionais presentes em *The Waves*, principalmente sua iconicidade, característica particular na escritura de Woolf, onde a linguagem verbal e não verbal se associam. Para Charles Sandres Peirce (2000: 71-90), fundador da vertente norte-americana da teoria semiótica, um ícone nada mais é do que um signo, cujas condições de significação prescindam da existência de seu objeto, isto é, o ícone pode significar que seu objeto seja uma existência ou realidade. Pensamos que tal ato tradutório deva ter sido árduo

devido ao fato de que nesses textos considerados difíceis, deve haver um diálogo criativo entre autor e leitor, onde ambos “fujam de parâmetros já conhecidos, regrados, e partam em busca de um campo de possibilidades ilimitado” (ALVES, 2000: 142-143).

Esse presente trabalho convida o leitor a apreciar o estudo do processo e do resultado final de uma tradução de 1980, feita pela brasileira Lya Luft, para o romance *The Waves*, escrito pela escritora inglesa Virginia Woolf em 1932, levando em conta os aspectos icônicos encontrados no romance e de que maneira esses foram trabalhados pela tradutora. Examinaremos sob que parâmetros foi desenvolvido seu trabalho tradutório e tentaremos responder a alguns questionamentos que mostraremos mais a frente. Tendo em vista o recorte e o objetivo propostos, buscaremos na literatura sobre tradução escrita a partir dos anos 60 do século XX, autores que possam representar pontos de vista aparentemente divergentes sobre a questão da tradução, para assim, podermos embasar esse estudo teoricamente.

O primeiro capítulo, intitulado Tradução e Cultura, começa acompanhando o percurso da tradução e sua importância dentro da história, confirmando que os tradutores tiveram um importante papel na divulgação do conhecimento entre povos. Mostraremos como os estudos de tradução foram se desenvolvendo até os dias atuais e depois, nos dedicamos a esclarecer que o conceito de tradução utilizado nessa dissertação se originou da mudança teórica conferida ao conceito tradicional que tratava mais especificamente do aporte lingüístico, das relações original/cópia e da fidelidade/infidelidade ao original, por exemplo. Esse conceito fechado sofreu uma dilatação por meio dos estudos de diversos teóricos como Gideon Toury, Andre Lefevere, Lawrence Venuti, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, entre outros.

Tomaremos como referencial teórico os estudos que partem do pressuposto de que a tradução não é mais entendida como a tentativa de “reproduzir” o texto de partida, mas sim uma possibilidade de interferência, interpretação ou até mesmo manipulação por parte do tradutor, que passa a ser visto como sujeito inserido num certo contexto ideológico, cultural, psicológico e político (RODRIGUES, 2000: 143-144).

Afastar-nos-emos, portanto, do conceito clássico e essencialista de “equivalência” ou “fidelidade” na tradução por concordarmos com Arrojo quando ela afirma que:

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto original, mas àquilo que considerarmos ser o texto original, àquilo que considerarmos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos.”(ARROJO, 2000: 40-44)

Faremos considerações sobre os estudos de Gideon Toury (1995) com relação à tradução e cultura; ele reconhece que existem dois caminhos de abordagem de uma tradução: aquela voltada para as normas da cultura de chegada (adaptável) e aquelas voltadas para as normas da cultura de partida (aceitável).

Também nesse capítulo, faremos considerações sobre o importante papel do norte americano Lawrence Venuti (1995) e sua teoria sobre a (in) visibilidade do tradutor, que vem imprimindo avanços nos estudos da tradução na contemporaneidade negando a dicotomia tradução livre/tradução fiel, provando que nem uma nem outra podem ocorrer de fato porque o tradutor não consegue se despir da carga ideológica que possui. Venuti vê as estratégias tradutórias por um viés mais político; ou o tradutor produz um texto fluente deixando a impressão de que o texto foi escrito na língua de chegada (tradução domesticada) ou produz um texto que é claramente estranho para a cultura receptora (tradução estrangeirizada). Ainda discuto o que Venuti chamou de “resíduo” em tradução, um estudo que oferece uma maneira de articular e esclarecer os dilemas éticos e políticos que os tradutores enfrentam quando trabalham em qualquer tradução.

Outra contribuição é dada por André Lefevere (1992) através da análise de seus artigos sobre tradução, nos quais busca traçar um caminho alternativo que a tire do domínio exclusivista desta ou daquela disciplina ou que a relegue à tarefa única da busca da equivalência, o que levaria à eliminação de fardo manancial de grande importância, que são os textos que apresentam omissões, acréscimos ou adaptações. Ele apresenta o conceito de tradução como “reescritura” de um texto original e como essa “reescritura” poderia afetar, sobremaneira, ambos os sistemas literários (de partida e chegada); não somente por projetar negativamente ou positivamente a imagem de um escritor ou uma obra em outra literatura, mas também por produzir mudanças no sistema literário de chegada. Assim como Toury, Lefevere concebe a tradução como um sistema de interação com outros sistemas semióticos e como uma força de delimitação de sua literatura.

Trataremos ainda neste capítulo da contribuição brasileira dos irmãos Campos e sua utilização do conceito antropofágico na prática tradutória da atualidade, uma vez que ao traduzir, o escritor pratica uma “devoração” do texto de partida e o devolve modificado. Esta atitude antropofágica favorece a apropriação dos textos da cultura de origem, sua assimilação e sua devolução totalmente modificados pela interação com outros textos originários de outras culturas que sofrem o processo simultaneamente. Os irmãos Campos são os criadores do termo “transcrição”, pois acreditam que o tradutor é, antes de qualquer coisa, um transformador (LAGES, 2002).

Partindo da concepção do tradutor como autor da diferença encontramos Rosemary Arrojo, que toma uma posição frente à tradução que é contrária àquela que mantém os clichês tradicionais, que sempre empobreceram e limitaram qualquer reflexão ou discussão teórica sobre a tradução. Partindo basicamente de alguns pressupostos, a teórica faz reflexões sobre a tradução, levantando questões sobre a relação entre a linguagem humana e o ser humano de maneira inovadora. Ao afirmar que o papel do tradutor é o de produtor e transformador de significados, reafirma sua posição defendida em oficina de *Tradução – Teoria na Prática* (1986), *O Signo Desconstruído – Implicações para a Tradução, a Leitura e o Ensino* (1992) e *Tradução, Desconstrução e Psicanálise* (1993).

No segundo capítulo, abordaremos questões sobre a vida da autora Virginia Woolf e como suas experiências pessoais influenciaram sua literatura. Tentaremos esclarecer como o entendimento de sua narrativa em Fluxo de Consciência é importante para a compreensão de suas obras e para a compreensão de seu experimentalismo escritural. Concentrar-nos-emos, particularmente ao romance *The Waves* e tentaremos explicar como se dá a construção icônica e diagramática que exemplificaremos a partir da própria estrutura da obra. Mostraremos que essa iconicidade não é um traço inaugurado por Woolf na literatura mundial e mostraremos como outros autores usaram esse recurso em prosa e verso. Usaremos como ferramenta teórica para a compreensão desse construto literário, a teoria Semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce (1990) e, também, contribuições de Lucia Santaella (2002) e Décio Pignatari (1987) aos estudos semióticos.

A partir da observação das manifestações icônicas ao longo do romance, partiremos, no terceiro capítulo, para a análise da tradução feita por Lya Luft intitulada *As Ondas*, e tentaremos observar onde essa tradução se encaixa dentro das correntes teóricas

que apresentamos no primeiro capítulo. Parece-nos interessante examinarmos de que forma o romance *The Waves* foi trabalhado, particularmente por Lya Luft, em termos de tradução para a língua portuguesa. Não buscaremos na tradução de Luft o ideal da “fidelidade”, “equivalência” ou “invisibilidade” do tradutor. Analisaremos a obra da tradutora a partir da crença de que traduzir é interpretar um texto de partida, como explica Arrojo:

Traduzir [...] implica [...], em primeiro lugar, reconhecer seu papel essencialmente ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz. Além desse reconhecimento, é claro, cabe ao tradutor assumir a responsabilidade pela produção de significados que realiza e pela representação do autor a que se dedica. Ou seja, terá que estar sintonizado com o ideário de seu tempo e lugar e, conseqüentemente, com a visão que esse tempo e lugar lhe permitem ter do texto e do autor que interpreta. (ARROJO, 1992: 104).

Temos como objetivos saber como Lya Luft lidou com a iconicidade presente em *The Waves* e verificar se ela domesticou o romance de Virginia Woolf, seguindo as normas da cultura de chegada, ou estrangeirizou esse romance, seguindo as normas da cultura de partida. Tentaremos responder as seguintes questões:

1 – A iconicidade da linguagem de Woolf aparece na tradução para o português?

2 – Lya Luft procurou traduzir essa iconicidade ou resignificou a obra para torná-la mais palatável ao público brasileiro?

3 – Em outras palavras, que estratégias a autora adotou: domesticou (seguiu as normas da cultura de chegada) ou estrangeirizou (seguiu as normas da cultura de partida) o texto de Virginia Woolf?

4 – Sua tradução adaptou-se à língua de chegada ou segue a escrita de vanguarda da escritora inglesa?

5 – A experimentação presente no romance de Virginia Woolf gerou uma tradução vanguardista?

Esperamos de alguma maneira contribuir para os estudos de tradução, parte integrante da Lingüística Aplicada, por considerarmos ser extremamente relevante esse tipo de discussão dada a amplitude de possibilidades que encontramos ao examinarmos duas obras ligadas por uma tarefa tradutória. A tradução, enquanto fenômeno semiótico e cultural, deve ser discutida amiúde para que possamos ter um entendimento maior do papel de um tradutor no seu contexto histórico e social e para descobrirmos a importância de uma tradução dentro de determinada cultura.

1. ESTUDOS DE TRADUÇÃO

1.1 HISTÓRIA DA TRADUÇÃO

A tradução começa no momento em que o contato entre povos antes separados por barreiras geográficas e culturais se inicia. Podemos dizer que para o mundo ocidental ou cristão o marco inicial da arte de traduzir foi a tradução da Bíblia, porém, como afirma Seligmann-Silva:

Por mais paradoxal que soe aos ouvidos modernos, a religião serviu durante os três milênios a.C. como uma instituição que promovia a tradução. Acreditava-se na traduzibilidade total entre as línguas. Essas culturas eram marcadas pela tradução que servia de contrapeso às tendências de isolamento e criação de culturas monológicas. A profissão “intérprete” é atestada nos textos sumérios desde a metade do terceiro milênio a.C. O termo *emebal*, significando algo como “mudador de fala”, designa um homem capaz de mudar de uma língua para outra (SELIGMANN-SILVA, 2005: 207)

Voltando à questão da tradução para o mundo cristão, em meados do ano 382 a.D. o bispo de Roma nomeou o exegeta Jerônimo para fazer a tradução da bíblia do hebraico para o latim. Jerônimo (mais tarde tido como patrono dos tradutores - 30 de setembro é a data de comemoração oficial do Dia do Tradutor) viajou então à Palestina, local em que viveu durante vinte anos e estudou em profundidade o idioma hebraico para melhor poder executar sua tarefa. Traduziu a Bíblia para o chamado Latim Vulgar (ou latim não erudito) falado pela maioria da população e fez seu trabalho conhecido em todo o Mediterrâneo, embora enfrentasse críticas da cúpula clerical, a qual desejava uma versão mais erudita do escrito sagrado.

Atendo-nos somente à tradução da Bíblia, podemos dizer que ela sofreu inúmeras traduções posteriores. Num primeiro momento, essa atribuição deveu-se em parte à revolução religiosa ocorrida na Europa com a chamada Reforma Religiosa.

Percebemos então que, já pelo exame da arte tradutória em seus primórdios, não podemos separar essa arte/ciência dos eventos históricos que estão intimamente relacionados à história da humanidade. O Renascimento Cultural, ocorrido no século XV e cujos focos principais foram Itália e Países Baixos, resgataram a razão e começaram a questionar a obediência absoluta à Igreja que imperou na Europa do século X ao século XV. Esse movimento de retomada da tradição greco-romana culminou com o surgimento de uma nova camada social: a burguesia. Assim prepara-se o caminho para uma quebra também nas questões tradutórias, pois até esse momento todas as traduções oficiais destinavam-se basicamente a textos religiosos.

Com a Reforma Religiosa do século XVI, cujo país de origem foi a Alemanha (na época somente um conjunto de reinos germânicos dispersos) e que teve como figuras centrais Martinho Lutero e João Calvino (dentre outros), ocorre uma mudança de visão dentro da própria tradução do texto religioso. O exemplo de Martinho Lutero faz jus a um destaque especial na história da tradução. Além de seu papel eclesiástico, Lutero foi agente propulsor da criação de uma língua literária na Alemanha. Suas realizações lingüísticas se norteavam por um certo número de princípios, dentre eles a formulação de uma tradução de acordo com a língua-meta e de que a palavra deveria seguir o sentido do texto, e não o contrário. Na verdade, ele propõe que a tradução seja mais coloquial e mais compreensível para tornar o texto acessível a todos. Um bom exemplo é a tradução que fez do Novo Testamento.

Agora o que era somente traduzido ao latim, portanto uma língua erudita a que os mais populares não tinham acesso, passa a ser traduzido a línguas nacionais e tidas como vulgares pelos poderosos. Assim, um texto religioso tido como tão importante e central para o mundo ocidental e cristão como a Bíblia, passa a ser traduzido e disponibilizado a milhares de pessoas para que estas julgassem e raciocinassem sobre seus ensinamentos. A tradução, juntamente com a imprensa inventada por Gutemberg, disponibilizou esse avanço que se tornou crescente com a ascensão burguesa, pois o comércio entre povos de origens tão discrepantes e a utilização de máquinas cada vez mais intrincadas, exigiam o trabalho de profissionais capacitados a fazer essa “ponte” entre universos culturais distintos. Esses profissionais eram os tradutores:

O tratamento teórico da tradução sofreu uma mudança radical nessa época: ao lado da formação dos Estados modernos e burgueses europeus e do desenvolvimento das culturas e literaturas ditas “nacionais”, inicia-se então a reflexão sobre a possibilidade e os modos sob os quais as trocas simbólicas entre as diversas culturas e línguas deveriam se dar.” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 208)

À medida que o trabalho dos tradutores passava a ser mais e mais requisitado, surgiam teorizações diversas e profissionais de destaque que foram construindo todo o conhecimento ligado à área. Para o poeta medieval Geoffrey Chaucer (MILTON: 1998: 79-80), as idéias de traduzir e recriar, de imitar e deslocar, de importar e conquistar estiveram indissoluvelmente vinculadas através da história. Desta maneira, podemos verificar que a tradução sempre se fez dentro de um determinado contexto, que seus momentos culminantes estão fundamentados na história e que participaram ativamente do processo de surgimento de uma literatura, que aconteceu sempre em relação a outra numa atividade de diferenciação.

Do século XVII ao século XVIII, podemos destacar a criação da Tradição Augustan na área da tradução, como explica Milton (1998: 17-42). Surgida na Inglaterra e tendo como figuras centrais: John Dryden, Alexander Pope, Abraham Cowley, Lorde Roscommon e Lord Woodhouselee, tinha como pontos centrais a preocupação de ser fiel ao texto original e ao mesmo tempo melhorar a qualidade de sua escrita, assim como a manutenção de uma métrica (no caso de poemas) no idioma de chegada semelhante ao idioma de partida, a preocupação em traduzir um texto com qualidade cultural melhorada que enriquecesse o leitor intelectualmente. Muitos desses preceitos da Tradição Augustan continuam imperantes nos conceitos e teorias de tradução atuais.

Milton (1998: 55-71) afirma que cronologicamente paralelas desenvolveram-se as tradições francesa e alemã na arte de traduzir. Na França, as chamadas “*bèlles infidèles*” seguem um caminho muito diferente daquele apregoado pela Tradição Augustan. Aos tradutores franceses passa ser permitido fazer alterações significativas no texto original, visando maior suavidade, clareza e o prazer, sobretudo do público leitor. Para esses profissionais franceses, dos quais podemos destacar Nicolas Perrot d’Ablancourt, já não eram mais importantes a erudição ou a relação tão inquebrantável entre texto de chegada e de partida. Não importava mais a semelhança lingüística entre idioma em que foi escrito originalmente o texto e o idioma em que o texto seria lido na França. O importante era criar

um texto que transmitisse a mesma mensagem central do texto original, mas com adaptações culturais, lingüísticas e de sonoridade ao idioma francês. Os franceses adaptavam, basicamente, textos de culturas diferentes à sua própria cultura.

Os alemães, ao contrário, são uma prova real e histórica de como a tradução pode influir politicamente em uma nação e aproximar universos culturais tão distantes. A arte da tradução da Alemanha, como já foi dito anteriormente, ganhou um enorme impulso com a tradução da Bíblia do latim ao alemão por Martinho Lutero. Porém, no século XIX, a Alemanha que antes era constituída por um conjunto de Reinos independentes, o chamado Sacro Império Romano Germânico, passa por seu processo de Unificação liderada pelo prussiano Otto Von Bismarck. Esse processo político reflete diretamente em todo o contexto cultural, fazendo com que haja uma necessidade premente de traduzir pequenas diferenças de dialetos diferentes que foram formando-se no objetivo de constituir o idioma alemão como o conhecemos hoje (MILTON, 1998: 55-71).

Os tradutores alemães, dentre os quais podemos destacar: Friederich Schleiermacher, Friederich Schlegel, Johan Goethe, A .W. Schlegel e Mme. De Stael, muito valorizados naquele momento histórico, praticavam a chamada Tradução Identificadora, ou seja, apresentavam uma nova cultura ao leitor para que ele a absorvesse nos aspectos que desejasse, ao contrário dos franceses que seguiam a Tradução Naturalizadora, levando o autor ao leitor. A tradução na Alemanha desse período via na tradução uma arte/ciência enriquecedora que poderia fazer da cultura alemã um celeiro de conhecimento universal.

Em meados do século XIX e XX, prepondera a burguesia como classe social, o desenvolvimento industrial e o capitalismo em oposição ao socialismo. Ocorrem as duas Guerras Mundiais (1914-1919 e 1939-1945), o ser humano passa a questionar a sociedade em que vive e mostra-se necessária uma quebra de estruturas pré-estabelecidas e ultrapassadas. Mais precisamente a partir dos anos 30, o pensamento tradutório se estruturou numa base normativa, uma vez que a tradução surgiu como uma disciplina lingüística. O conceito de “equivalência” predominava nos assuntos de tradução, que era desvinculada de quaisquer critérios históricos ou contextuais. O foco da tradução era a **palavra**, que deveria ser reproduzida em outra língua o mais equivalente possível à palavra original. Com o deslocamento do enfoque para o **texto** como unidade de tradução, surgiu uma nova abordagem para os assuntos tradutórios, porém o conceito de “equivalência”

ainda permanecia arraigado, emperrando o avanço nesse campo. A partir dos anos 30 do século XX, a tradução divorciou-se um pouco dos estudos de base lingüística para ser vista como interpretação, alterando a visão que se tinha, até então, do tradutor como um eterno descobridor de equivalências e substituindo sua função para “mediador entre textos”.

Nos últimos anos do século XX e já nos que iniciam o novo século, o esforço conjunto de teóricos, pesquisadores e tradutores, vem fortalecendo o campo para que a tradução desenvolva suas próprias teorias, metodologias e instrumentos de pesquisa, levando-a a firmar-se como uma nova e importante área de conhecimento. Principalmente a partir da década de 1980, os estudiosos da tradução perceberam a importância da pesquisa histórica acerca do fenômeno da tradução e começaram a determinar os procedimentos e modelos da tarefa que cresceu enquanto disciplina.

1.2 TRADUÇÃO E CULTURA

Assim que os homens conheceram a escrita, começaram a estabelecer trocas de conhecimento desencadeando um processo de dispersão da cultura. A atuação dos tradutores deixou marcas na história como grandes favorecedores da divulgação do conhecimento entre nações e modificou a idéia inicial de que o papel do tradutor era apenas o de transcodificador de línguas.

A partir da invenção da escrita, os povos procuraram adquirir o conhecimento técnico e científico dos seus próximos. Desse modo, as traduções ocuparam um lugar amplo na busca pelo que era visto como informação útil e necessária. Em outros termos, desde que os primeiros homens empregaram a escrita, os tradutores têm estabelecido elos entre as nações, as culturas e as raças. Sem dúvida alguma esse processo de apropriação de descobertas alheias provocou o desenvolvimento da ciência, a ampliação da tecnologia e a dispersão da cultura.

Muitas vezes, também, os tradutores procuraram promover o seu trabalho atuando como educadores, empregando o saber adquirido com o seu trabalho para favorecer o progresso científico. Desta forma, os tradutores deixaram marcas na história da

humanidade e não devem apenas ser considerados como canais passivos de informação especializada, mas ainda como pessoas atuantes e diretamente envolvidas com os textos que reformulavam em outra língua. Foram eles que favoreceram a transformação de importantes textos de uma certa cultura em matéria de dimensão universal.

Esponaneamente, e com mais freqüência do que se pode supor, grande parte dos textos escritos são produzidos a partir de traduções. Além de ajudar a desenvolver sistemas de escrita, os tradutores em sua tarefa de conduzir determinados textos fundamentais de uma cultura para outra, também impulsionaram o desenvolvimento da própria linguagem.

O século XVIII trouxe a teoria da construção do conceito de originalidade. Antes dessa época, as maiores tradições literárias se construíam através da leitura e tradução, ou mesmo, da imitação das fontes estrangeiras. De todo modo, o Romantismo europeu foi responsável por uma série de traduções que enriqueceram as literaturas de todo o mundo ocidental. Um grande fenômeno europeu surgiu com a tradução das obras de Shakespeare.

O sentido de que traduzir é transportar textos de uma língua para outra, no entanto, é restrito, pois sendo a tradução um processo complexo, há que se considerar, portanto, além de questões culturais e lingüísticas, todo um trabalho de criação. Isto acontece, principalmente, na tradução de textos literários. Inicialmente, o papel do tradutor era, basicamente, de transcodificador de línguas, responsável por uma atividade menor. Tanto isso ocorria, que seu nome não era quesito obrigatório, como hoje, nas referências bibliográficas. Havia uma tentativa de se reduzir o trabalho à busca da fidelidade ao original.

Catford & Nida afirmaram que a tradução seria um mero transporte de significados que deveria ser atingido através de um método ou “*tertium comparationis*” a ser desenvolvido. Representantes da vertente essencialista, eles entendem o texto original como um “objeto estável, transportável, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente” (ARROJO, 2000: 12-14). A partir dessa visão essencialista, a tarefa do tradutor seria apenas transportar o significado “inerente” ao original, sem interferir nele, sem interpretar o texto de partida. Assim, fica evidente que o objetivo principal do tradutor deve ser ficar o mais “fiel” possível ao original e ficar “invisível no texto traduzido”.

A partir da noção estruturalista, o tradutor foi colocado numa posição complexa, pois, se de um lado dele se exigia a transposição literal, para a língua-de-chegada, dos

significados contidos no texto-de-partida; de outro, essa transposição passou a ser admitida como muitas vezes impossível, motivadas pelas diferenças naturais entre dois sistemas lingüísticos distintos, cabendo a ele uma missão quase sobre-humana.

Toda essa discussão ganha contornos ainda maiores quando se começa a considerar as disciplinas que tratam do assunto. Quase todos os trabalhos dedicados ao tema abordam a perspectiva lingüística do tema **tradução**. Não há muito espaço para discussões sobre a tradução do texto literário. Por outro lado, mesmo os autores que se dedicam aos estudos literários também evitam tratar do assunto e “a grande maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar”, ou que é “teórica e praticamente impossível” (ARROJO, 1986: 25-26).

Um grande entrave nos estudos da tradução é o problema do “texto original”. Alguns estudos sobre tradução se propuseram a considerar que teríamos pleno acesso à origem num processo tradutório. Esse termo parece implicar na existência de uma “fonte” que carregaria o sentido e a intenção plena e inicial de todos os textos. Porém, sendo a cultura a conseqüência de uma interpretação, concebemos que o tradutor não lida com uma fonte, nem como uma origem fixa, mas constrói uma interpretação que, por sua vez, também vai ser movimento e desdobrar-se em outras interpretações.

Uma vez que é indiscutível a importância da leitura para a sobrevivência de um texto, podemos deduzir que todo “original” depende do tradutor para essa mesma sobrevivência e é preciso analisá-lo a partir de uma leitura contextualizada que articule os textos-de-partida, ou o “original”, com o texto-de-chegada, ou a tradução, numa relação que não seja de oposição. Ao constatar que o texto “original” também é produzido através de um ato de leitura, podemos entender o paralelismo existente entre “original” e tradução: ambos são resultado de uma leitura construída. O pensamento contemporâneo reforçou a importância dessa relação ao destacar que é inútil tentar neutralizar as diferenças. Essa atitude tem tido impacto direto nas investigações sobre a atividade tradutória, pois tais concepções abalam também a própria idéia de débito que o original tem para com a tradução, que garantiria a sua sobrevivência.

Nesse universo, é preciso conceber a tradução como atividade produtora de significado, o que implica que ela seja encarada como um caso particular de leitura, ou de

escritura, que promove a diferença, a transformação. Uma concepção que espera que a tradução repita o “texto original”, que seja sua perfeita equivalência, que reproduza seus valores, é tanto inviável quanto impossível, porque tanto a tradução como o texto original mantêm uma relação necessária com o tempo, com o espaço, com as línguas e, na medida em que as diferenças não permitem que dois textos estejam em relação de equivalência, poderíamos pensar que estariam em relação de complementaridade.

A partir dos Estudos Descritivos e dos estudos que se orientam pelo pensamento da Desconstrução, tanto o conceito da “fidelidade”, “equivalência” ou “invisibilidade” têm sido repensados. A visão do tradutor como mero transportador de significados estáveis não é mais representativa. Como afirma Arrojo:

É impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido. [...] O autor passa a ser, portanto, mais um elemento que utilizamos para *construir* uma interpretação coerente do texto. [...] O foco interpretativo é transferido do texto, como receptáculo da intenção "original" do autor, para o intérprete, o leitor, ou o tradutor. [...] Significa que, mesmo que tivermos como único objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, o que somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar *nossa visão* desse autor e suas intenções. [...]. Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto "original", mas àquilo que considerarmos *ser* o texto original, àquilo que considerarmos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será [...] sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (ARROJO, 2000: 40-44).

Em meados da década de 1970, Itamar Even-Zohar, da Universidade de Tel Aviv, produziu diversos estudos, publicados a partir de 1978, nos quais usou o termo polissistema para designar o conjunto de sistemas literários de uma determinada cultura. Um polissistema literário, segundo o que ele postulou, engloba desde a literatura canonizada até formas periféricas e marginais, como a literatura popular e a literatura infantil e a vanguarda. Em seu modelo, ele propôs também a inclusão de sistemas de literatura traduzida nos polissistemas literários e apontou para a necessidade de analisá-los em sua relação com o polissistema receptor, chamando a atenção para “o impacto das traduções e da sua função na sincronia e diacronia de uma dada literatura” (EVEN-ZOHAR, 1990: 15). Assim, a partir

de uma visão de literatura como um sistema dinâmico e da preocupação com a contextualização e o posicionamento central ou periférico da literatura traduzida no polissistema de chegada, inaugurou-se uma abordagem da tradução literária de caráter descritivo e voltada para o texto meta.

Entre 1972 e 1976, Gideon Toury, também integrante do grupo de Tel Aviv, desenvolveu um estudo sociológico sobre as condições que afetaram a tradução de romances estrangeiros para o Hebraico entre 1930 e 1945, dando continuidade ao trabalho de Even-Zohar e distanciando-se ainda mais de modelos normativos voltados ao texto-fonte, baseados na noção de equivalência. Ele entende que de acordo com as coerções socioculturais (regras gerais, regras absolutas ou meras idiossincrasias), e ao trabalharem em condições distintas (tipos diferentes de textos, públicos específicos), tradutores geralmente adotam estratégias diferentes e, portanto, chegam a resultados distintos.

Para Toury (1995: 54), como para Even-Zohar, textos são selecionados para tradução segundo razões ideológicas. No caso específico das traduções para o hebraico, ele verificou que, textos traduzidos para funcionar como literatura, tendiam a ocupar uma posição central e exemplar no sistema hebraico de traduções, de modo que era possível dizer que eles serviram de modelos literários na formação da literatura hebraica. Ele argumentou que, em seu contexto sociocultural, a tradução pode ser entendida como uma modalidade de reescrita sujeita a normas e coerções que vão além daquelas expostas pelo próprio texto fonte, pelas diferenças sistêmicas entre as línguas e as tradições textuais envolvidas e pelas possibilidades e limitações do aparato cognitivo do tradutor.

As coerções socioculturais podem ser compreendidas em uma escala a incluir desde regras gerais e absolutas a meras idiossincrasias. Entre um extremo e outro, portanto, está o conjunto de normas que vão das mais coativas às mais brandas e que se aplicam às modalidades de tradução de acordo com o contexto em que se traduz, o qual pode favorecer uma atitude em detrimento de outra. Segundo este ponto de vista, a tradução, que envolve pelo menos duas línguas (quando não há tradução indireta) e duas tradições culturais, está sujeita a pelo menos dois conjuntos de normas e pode ser descrita como uma atividade em que um texto em uma determinada língua e que ocupa uma determinada posição em seu ambiente cultural representa um outro texto, originalmente

escrito em outra língua e que ocupa, igualmente, uma posição em sua cultura de origem (TOURY, 1995: 56).

Mesmo que a tradução propriamente dita seja uma atividade individual, pode se notar uma certa regularidade em sua realização em um determinado contexto, de modo que se pode concluir que as escolhas do tradutor estão, em maior ou menor grau, relacionadas a normas socioculturais. Toury utilizou-se desses pressupostos para demonstrar que a questão central da tradução está no equilíbrio entre a *adequação* ao texto fonte e a *aceitabilidade* no polissistema alvo. Transformando em conceitos esses termos comuns, ele especulou sobre o que, na prática, representa as dificuldades que um tradutor experimenta no seu dia-a-dia: ou procura aproximar-se ao máximo do texto fonte, *adequando* a tradução à cultura de origem e subvertendo as normas do sistema alvo com a inclusão de elementos (lingüísticos, culturais etc.) a ele estranhos, ou ele procura aproximar-se da cultura alvo, visando a tornar *aceitável* o texto traduzido no sistema receptor. Dessa forma, ele estabeleceu a “norma inicial” de adequação e aceitabilidade (TOURY, 1995: 57). Em outras palavras, segundo a norma inicial de Toury, “um tradutor/uma tradutora pode orientar-se ou pelo texto original e suas normas, ou pelas normas vigentes na cultura alvo ou no segmento da cultura alvo a que se destina o produto final” (1995: 56). Ao se orientar pelo texto original, sua tradução tenderá a obedecer às normas vigentes no texto fonte e, conseqüentemente, às normas da língua e da cultura de origem.

Nessa tendência, num comportamento não normativo em busca de uma tradução *adequada*, podemos nos defrontar com “certas incompatibilidades” (TOURY, 1995) entre as normas e práticas adotadas em cada um dos dois sistemas, especialmente se levarmos em conta as que vão além do aspecto lingüístico pura e simplesmente. Se, no entanto, o tradutor opta por uma tradução orientada para o texto meta, ou seja, uma tradução *aceitável* no sistema alvo, as normas do sistema receptor são acionadas e o preço a ser pago estará nos inevitáveis desvios¹ que deverá sofrer o texto original para existir em tradução. Nenhuma tradução é totalmente *adequada* ou totalmente *aceitável*. Nos termos de Toury, os *desvios* no texto fonte se verificam a partir da aplicação de normas culturais do sistema alvo. Ao mesmo tempo, *desvios* no sistema alvo também podem ocorrer devido a novas

¹ *shifts* no texto em inglês

informações e novas formas introduzidas no sistema a partir da construção de textos por tradução.

A partir da determinação da norma inicial de adequação e aceitabilidade, Toury partiu para o estabelecimento de dois grandes grupos de normas aplicáveis ao processo de tradução: as preliminares e as operacionais (TOURY, 1995: 58). As normas preliminares, lógica e cronologicamente precedentes às normas operacionais, estão relacionadas a dois tipos de considerações freqüentemente interligados. O primeiro diz respeito à existência e à natureza da política de tradução vigente em uma determinada cultura, o segundo diz respeito ao fato de se a tradução é feita a partir da língua original do texto e utiliza o par de línguas das duas culturas envolvidas, ou se é feita a partir de uma língua intermediária, como no caso das primeiras traduções brasileiras de Dostoievski, feitas a partir do francês.

Essas questões relativas às normas preliminares mostram-se importantes dentro do arcabouço teórico dos estudos descritivos da tradução à medida que especulam sobre a seleção de textos para tradução e consideram a ação de elementos humanos (não apenas a intervenção do tradutor, mas também a interferência de editores, revisores etc.) tanto no processo como no produto final da tradução. A reflexão sobre as políticas tradutórias, por exemplo, nos leva a uma melhor compreensão das relações entre o sistema de textos traduzidos de uma determinada cultura e o sistema de traduções da cultura receptora, e entre esse mesmo sistema de traduções e o polissistema que o acolhe. Assim, podemos avaliar o comportamento das traduções e seus sistemas na cultura alvo e chegar a conclusões sobre a própria constituição dos polissistemas, especulando sobre as forças atuantes em sua formação e sobre questões políticas e ideológicas aí envolvidas.

As normas operacionais, por sua vez, estão relacionadas às decisões que o tradutor efetivamente toma durante o processo de tradução propriamente dito. Elas são uma espécie de modelo que pode incluir normas do texto fonte com algumas modificações, no caso da adequação à cultura fonte, ou normas do texto meta, no caso de se buscar a aceitabilidade na cultura alvo, ou ainda uma combinação desses dois conjuntos de normas. Dessa forma, elas afetam diretamente a matriz do texto, bem como sua constituição e a própria formulação verbal, regendo direta ou indiretamente as relações entre o original e a tradução. As normas operacionais podem ser ou *matriciais* ou *lingüístico-textuais*. As primeiras dizem respeito (a) à *existência* de material na língua alvo para substituir o material

correspondente da língua fonte (e assim determinam também a *plenitude* da tradução), (b) à localização ou *distribuição* desse material no texto e (c) à segmentação textual. As normas *lingüístico-textuais* regem a seleção do material usado para formulação do texto traduzido. Essas normas podem ser gerais, como algumas normas textuais e lingüísticas, ou específicas, e nesse caso se aplicariam a um tipo de texto em particular e/ou a uma modalidade de tradução.

Gideon Toury acredita que as relações entre normas preliminares e normas operacionais têm, em sua totalidade, uma ligação com a norma inicial de adequação e aceitabilidade. Normas preliminares para a seleção de textos ou modelos textuais, ou de autores e estilos, podem, segundo questões ideológicas ou que dizem respeito à relação entre os sistemas/culturas envolvidos(as) no processo de transferência que se efetua por tradução, apresentar um determinado sistema de traduções como exemplar e, portanto, central, ou como marginal, periférico e, nesse caso, pouco influente em suas relações com o polissistema que o acolhe. Assim, as normas preliminares podem determinar uma tendência à adequação quando, por exemplo, está em jogo a importação de modelos para um polissistema literário pouco maduro, ou periférico, ou em crise de produção, conforme o que postulou Even-Zohar ao discutir as relações de poder entre centro e periferia nos polissistemas literários. Por outro lado, pode-se pensar em uma tendência à aceitabilidade quando se traduzem textos de um sistema literário periférico para um sistema central. Nesse caso, as opções do tradutor seriam orientadas pelas normas do sistema receptor e não se verificaria a presença forte de novos elementos textuais e/ou culturais introduzidos por tradução.

Outra questão levantada por Toury diz respeito à linguagem usada na tradução, ou à própria constituição do texto traduzido (e, portanto, está relacionada às normas matriciais), bem como o seu papel ou a sua utilização pela cultura receptora. Ele considera que um processo tradutório excessivamente orientado para a adequação pode, ao contrário do que vimos acima, gerar um texto artificial, imposto à cultura alvo. Por outro lado, uma forte tendência à aceitabilidade leva a que o tradutor introduza na cultura alvo uma versão ou uma representação do texto fonte, feita sob a medida de um modelo preexistente naquela cultura. A partir daí estabeleceu-se a distinção entre “tradução de literatura” e “tradução literária”, a primeira com a preocupação de retratar temas, formatos e estilos literários da

cultura fonte e a segunda com uma preocupação específica com o valor literário do texto traduzido, segundo as normas do polissistema de chegada.

Como afirma Rodrigues (2000: 132-142), Gideon Toury e Even-Zohar desenvolveram, junto com outros estudiosos como André Lefevere e Susan Bassnett, a abordagem descritiva e possibilitaram a mudança de foco dos estudos da tradução, que voltaram sua atenção para o texto-alvo e para o público leitor.

Foi André Lefevere quem ressaltou a importância de se considerar mais atentamente a dimensão humana do poder no processo de seleção, tradução e publicação de obras literárias. Seu objetivo era conceber uma ótica mais realista e mais ampla de toda a questão da tradução. Vendo a tradução como reescrita, ele postula que a literatura traduzida funciona dentro de um sistema ou conjunto de elementos inter-relacionados que por acaso compartilham de certas características capazes de os distinguir de outros elementos não pertencentes ao sistema (LEFEVERE, 1992). Os sistemas a que ele se refere operam sob um mecanismo de controle compartilhado por elementos internos e externos. Os elementos externos são os intérpretes, críticos, revisores e professores de literatura, as academias de literatura e as instituições reguladoras da escrita em geral, isto é, pessoas e órgãos com autoridade para rejeitar certas obras e canonizar outras de acordo com a visão predominante de literatura naquela sociedade.

André Lefevere, estudioso da tradução pertencente ao chamado grupo Anglo-Americano, auxiliado, sobretudo por descrições de traduções de textos literários, tem definido importantes áreas de oposição ao domínio da lingüística sobre a pesquisa em tradução, principalmente por causa das críticas que apresenta aos que avaliam como entraves às tentativas de sistematização do ato tradutório.

A apreciação dos trabalhos de Lefevere entre 1981 e 1992 mostra que o teórico considera a tradução uma *reescritura*, podendo sofrer a mesma espécie de coibições que ela. O intercâmbio entre ambas seria, até mesmo, responsável pela canonização de certos autores, reprovação de outros e as modificações pelas quais passa a literatura, na medida em que a tradução pode contribuir para o seu percurso.

Em *Translation, rewriting and the Manipulation of Literary fame* (1992), Lefevere salienta a dupla função exercida pela *reescritura*. Por um lado, pode ser inovadora e revolucionária, pois “pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos e a

história da tradução é também a história da inovação literária, do poder modelador de uma cultura sobre a outra” (LEFEVERE, 1992: 07). Por outro lado, pode ser repressiva e conservadora ao manipular as obras para que se moldem à poética ou à ideologia constituída. Em quaisquer situações, o autor ressalta “tanto a importância da *reescritura*, a força motriz por trás da evolução literária, quanto a necessidade de estudo do fenômeno em maior profundidade” (idem), ao argumentar que a tradução não pode estar unicamente ligada à lingüística, pois envolve fatores extralingüísticos, tanto na análise quanto no ensino.

Por muito tempo, tais estudos seguiram rumos diferentes: a área de literatura enfocando exclusivamente a tradução literária e outras áreas, especialmente a lingüística, enfocando a tradução “comum”. E como o próprio Lefevere aponta em vários trabalhos, os rumos que esses estudos seguiram não foram satisfatórios e que, entretanto, dividir o território em dois campos não leva apenas à noção de que é necessário ter algum talento especial para traduzir literatura, acaba por conduzir, também, à crença de que a tradução seria uma arte. Por um lado afirma que a especificidade da tradução de literatura não se relaciona ao processo, mas ao modo como a tradução funciona na literatura ou na cultura-alvo.

De outra forma, também de acordo com Lefevere (1992), o estudo da tradução nos anos 30 e depois da Segunda Guerra Mundial enfocava tão-somente o panorama lingüístico. Conjecturava-se que tradução era equivalência e ignorava-se a tradução literária. Considerava-se mais fortemente a noção de que são traduções apenas os textos que se apontam como equivalentes, ou seja, que apresentam todos os segmentos substituídos em outra língua, e tal atitude levaria à eliminação de muito material que o crítico avalia de primordial importância, principalmente textos que exibem **omissões, acréscimos, resumos, adaptações**, extirpados de análise pelos lingüistas. Para Lefevere (1992: 35), na maior parte dos casos, os tradutores reescrevem, tanto no nível do conteúdo quanto no do estilo. Ele mostra, portanto, que a “fidelidade” em tradução não é exatidão, nem primeiramente uma questão de ajustes no nível lingüístico. Envolve, mais precisamente, uma complexa rede de decisões tomadas pelos tradutores nos níveis de ideologia, da poética e do universo do discurso.

Neste panorama, a palavra “manipulação” poderia ser avaliada por dois caminhos que se bifurcam: o de “preparar”, “engendrar”, “forjar”; mas também, o de “adaptar ou mudar

intencionalmente alguma coisa para adequar-se a algum objetivo”. Da mesma maneira, as noções de desafio e de subversão, que Lefevere (1992) relaciona, podem se reverter para a noção de traição, explícita na expressão “traduttore, traditore”.

Assim, Lefevere tanto busca traçar caminhos alternativos para o estudo da literatura, quanto para o estudo da tradução. Uma análise cuidadosa de seus textos leva a cogitar se seu objetivo não seria oferecer os fundamentos de uma disciplina que estudasse os textos *refratados*, ou seja, estabelecer um esboço de uma disciplina autônoma que tivesse como objeto a reescritura, por que de acordo com o próprio significado da palavra *refractorio* considera-se que é aquilo que (de certo modo) resiste a certas influências. Reafirmando o indício desse propósito mais amplo, Lefevere & Bassnett (1990) analisam que o futuro dos estudos da tradução está na análise de imagens, tanto a de uma determinada literatura quanto à dos trabalhos que a constituem, ou seja, no estudo da *reescritura*. Pensam que a tradução tem sido um dos elementos que moldaram as culturas.

Outro teórico que surgiu nesse percurso foi Lawrence Venuti. Ele foi um dos estudiosos responsáveis por delimitar o lugar da tradução, seus campos de atuação, bem como a sua função, tirando-a da marginalidade. Para Lawrence Venuti, as estratégias tradicionalmente utilizadas na escrita e leitura das traduções, ao longo dos anos, foram responsáveis pela invisibilidade do autor da tarefa. Em contrapartida, verificamos que as novas estratégias que sugere, marcariam a sua visibilidade, contribuindo assim para que o mesmo viesse a obter uma real valorização de seu ofício em todos os sentidos: remuneração, regulamentação e, finalmente, o prestígio desejado. Os trabalhos de Venuti têm como ponto de partida a afirmação de que toda tradução necessariamente implica a intervenção daquele que a realiza, porque uma atividade em que se trabalha com a linguagem atua com a diferença, não se podendo mais ter, portanto, a perspectiva de que a tradução seja uma mera adaptação de significados e intenções.

Preocupado com a questão da formação de identidades culturais e com as conseqüências sociopolíticas decorrentes do processo de seleção de textos para tradução e das formas de apresentação desses textos uma vez traduzidos, Lawrence Venuti discute a criação de representações de uma cultura estrangeira em uma determinada cultura alvo. Ele destaca o fato de as literaturas estrangeiras traduzidas serem, por amoldamento a estilos e temas que prevalecem na cultura alvo, distanciadas de sua contextualização histórica e, por

consequente, desvinculadas da tradição literária em que elas se inserem na cultura fonte, a qual, por sua vez, reforça-lhes o significado. Dessa forma, Venuti entende que, através da literatura traduzida e da forma como ela é apresentada ao público leitor, é possível formar, reforçar ou alterar representações da cultura à qual pertence o conjunto de textos originais.

Venuti argumenta que a seleção de textos, o desenvolvimento de estratégias de tradução, as escolhas lexicais e as formas de publicação e veiculação dessas obras geram cânones domésticos para literaturas estrangeiras. Para ele, nesse processo de canonização de obras estrangeiras, padrões tradutórios estabelecidos fixam estereótipos que excluem valores, debates e conflitos que não estejam alinhados à agenda doméstica e, assim, a formação de identidades culturais constitui um dos grandes “escândalos da tradução”. Ao gerar esses estereótipos, “a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais” (VENUTI, 2002: 130). A longo prazo, a tradução pode interferir nas “relações geopolíticas ao estabelecer as bases culturais da diplomacia, reforçando alianças, antagonismos e hegemonias entre as nações” (ibidem).

Lawrence Venuti (*apud* RODRIGUES, 2000:225-227) propõe traduções “estrangeirizadoras”, ou seja, ele propõe interferências declaradas nas traduções. Ele parte do pressuposto de que o tradutor aparece inevitavelmente em qualquer tradução, visto que a maneira como o texto traduzido será recebido e lido pelos leitores depende do trabalho do tradutor, não do autor do original. Arrojo concorda com Venuti quando afirma:

Nenhuma tradução - mesmo aquelas que pretendem o contrário - conseguirá preservar intactos os significados originais de um texto [...] ou de um autor, mesmo porque esses significados serão sempre ‘apreendidos’ ou considerados dentro de uma determinada perspectiva ou de um determinado contexto” (ARROJO, 1992: 103).

A teoria da invisibilidade formulada por Lawrence Venuti estabelece as diferenças entre tradução domesticadora e estrangeirizadora. Venuti se coloca em defesa dessa última por acreditar que ela seria a forma ideal de tradução para que o trabalho do tradutor seja visível.

No livro *The translator’s invisibility- a history of translation* (1995), Venuti, ao lado de suas colocações mais tipicamente teóricas, vinculadas a autores e ensaios, desenvolve inúmeras e minuciosas análises, feitas sobre amplo material pesquisado. Com o emprego

desse material, que compreende traduções, prefácios e cartas, textos de crítica e literaturas dos mais diversos gêneros e nacionalidades, ele vai construindo uma história da tradução contextualizada no universo anglo-americano, em particular entre o século XVII e os dias de hoje.

Ele também assume uma atitude claramente política através da qual convoca os tradutores a se oporem às práticas tradutórias dominantes e a transformá-las, introduzindo, em suas culturas, textos e discursos marginalizados, e exigindo contratos que definam a tradução como um trabalho de “autoria original” e não como “prestação de serviço” (VENUTI, 1995: 311). Para ele, as estratégias tradicionalmente utilizadas na escrita e leitura das traduções são responsáveis pela *invisibilidade* do autor da tarefa, marginalizando-o. Contudo, as novas estratégias que sugere marcariam a sua visibilidade, contribuindo assim para que o mesmo viesse a obter uma real valorização de seu ofício em todos os sentidos: remuneração, regulamentação e, finalmente, o prestígio desejado. Tais estratégias de escrita e leitura são observadas por Venuti, sempre adotadas como práticas discursivas que, ideologicamente determinadas, conseguem ou o apagamento ou o resguardo do estrangeiro, este concebido como aquilo que difere dos cânones domésticos.

Em seu ensaio “A invisibilidade do tradutor” (1995), Venuti defende que tanto uma técnica de escrita, que rompa com as estratégias hegemônicas, quanto uma técnica de leitura crítica, nas quais o processo produtivo torne-se visível, inclusive para leitores que desconheçam a língua estrangeira na qual o texto original foi escrito, baseiam-se na idéia, a seu ver já aceita hoje em dia, de que verter implica *transformar* o original. Essa forma de conceber, pressuposto indispensável à construção de sua teoria de visibilidade, decorre justamente do enfrentamento teórico de diferenças de sentido determinadas por contextos sociais e externos. “Ao efeito da visibilidade do autor, corresponde o de invisibilidade do tradutor”. Essa relação é explicada por Venuti através de suas implicações, do conceito de autoria: por ser o texto estrangeiro visto como a representação original e autêntica dos “pensamentos e sentimentos” do autor cabe ao tradutor produzir um texto que é visto como a representação de segunda ordem, uma cópia potencialmente falsa, e, simultânea e paradoxalmente, cabe a ele também “apagar o seu estatuto de segunda ordem com um discurso transparente, provocando a ilusão da presença autoral através da qual o texto traduzido pode ser encarado com o original”. (VENUTI, 1995: 07)

Temos assim que ao autor normalmente associa-se uma subjetividade individualista que excede limites, enquanto ao tradutor é vinculado um estilo neutro e imparcial, já dele ou resultante de um “auto-apagamento”. Um tradutor que, como Pound, citado por Venuti, faz uma tradução “livre”, acaba sendo culpado pelas “liberdades”. Ao chegar a esse ponto da reflexão, podemos observar a dura tarefa que o trabalho com a tradução enfrenta: de um lado, a exigência da literalidade, neutralidade e fidelidade; de outro, a da criatividade ou liberdade, nas quais a tradução se vê tradicionalmente colocada, e que resultam numa bifurcação nesses estudos e na maneira de relacionar o tradutor, as línguas e os textos. Os trabalhos de Venuti têm como ponto de partida a afirmação de que toda tradução necessariamente implica a intervenção daquele que a realiza e, como este trabalho, investiga um enfoque teórico da tradução que ultrapasse a ‘dicotomia fidelidade-liberdade’:

O conceito de tradução como prática social escapa às ciladas da dicotomia fidelidade/liberdade que têm levado as discussões sobre textos traduzidos a um impasse. A “fidelidade” não pode ser entendida como uma equivalência lingüística, pois, como o tradutor é obrigado a fazer escolhas interpretativas, a tradução torna-se necessariamente uma aproximação ou estimativa que vai além do texto original. Isto não significa, entretanto, que a tradução esteja eternamente confinada à esfera da ‘liberdade’, da ‘impossibilidade’, do ‘erro’ e da ‘subjetividade’, pois a interpretação do tradutor é limitada por um conhecimento da cultura da língua-fonte, ainda que parcial, e por uma assimilação dos valores culturais da língua-meta. (Ibidem: 122)

Para Venuti, em todo e qualquer ato de tradução reside uma violência etnocêntrica, uma vez que traduzir consiste justamente em substituir a diferença lingüística e cultural do texto estrangeiro por um texto inteligível para o leitor da língua-meta. Como avalia o teórico, essa diferença nunca pode ser totalmente extraída; contudo, ela passa a ser abalada pela cultura da língua-de-chegada, suas tradições e ideologias, seus códigos e interditos. Por esse caminho, ele nega a dicotomia estabelecida *tradução livre/tradução fiel*, mostrando que nem uma nem outra pode de fato acontecer, uma vez que não é possível ao tradutor despir-se de toda uma carga ideológica e cultural que o constitui, a qual se refletirá em suas interpretações. Assim como a autoria ou a tradução tida como livre, a pretendida

neutralidade do ato tradutório é por ele mostrada como um resultado superficial, suscitado por determinada tática de escrita.

Para Venuti, a tradução nunca pode ser meramente a comunicação entre semelhantes porque ela é profundamente etnocêntrica. Isso é explicado já na necessidade de escolha do texto que será traduzido, já que o texto estrangeiro é selecionado para satisfazer gostos diferentes daqueles que motivaram sua composição e recepção em sua cultura nativa. Essa é uma das principais funções da tradução, a assimilação, a inscrição de um texto estrangeiro com inteligibilidades e interesses domésticos.

Venuti afirma que as estratégias desenvolvidas nas traduções dependem primeiramente da interpretação que o tradutor faz do texto estrangeiro. De acordo com Venuti, essa interpretação “sempre olha para as duas direções”, por um lado é mister se afinar com as qualidades especificamente literárias daquele texto, por outro, é imperiosa uma avaliação dos leitores domésticos que o tradutor espera alcançar.

Depois de muitos anos dedicados a formulações de teorias e diversos outros dedicados à prática da tradução, Venuti questiona as abordagens de orientação lingüística que surgiram nos estudos da tradução durante os anos 60 do século XX, e que se caracterizaram, desde então, numa disposição predominante. Essas orientações, geralmente baseadas na lingüística textual e na pragmática, partem de conjecturações divergentes sobre língua e textualidade. De acordo com Venuti, essas abordagens realçam um padrão conservador de tradução que abrevia seu papel na inovação cultural e na transformação social. Com a intenção de não condenar essas abordagens ao abandono, mas sugerindo sua própria reconsideração a partir de uma nova orientação teórica e prática, Venuti acredita que o caminho correto é o que permita ao tradutor escolher entre práticas textuais diferentes a que deve empreender, considerando, sempre, o cotejo entre textos estrangeiros e traduzidos, buscando mudanças, inferindo preceitos, e baseando o ato tradutório na consideração do conceito de resíduo.

De acordo com Venuti, estudar o resíduo em tradução não implica abandonar a descrição empírica das práticas textuais recorrentes e das situações típicas. Pelo contrário, esse estudo oferece uma maneira de articular e esclarecer – em termos que são tanto textuais como sociais – os dilemas éticos e políticos que os tradutores enfrentam quando trabalham em qualquer situação. Nosso objetivo deve ser a pesquisa e o treinamento que

produzem leitores de traduções e tradutores que sejam criticamente conscientes e não predispostos a normas que excluam a heterogeneidade da língua. (VENUTI, 2002: 63)

Se a consequência da tradução revela-se conservadora ou transgressora, vai depender basicamente das táticas discursivas empregadas pelo tradutor, mas também dos vários fatores envolvidos na sua recepção. O importante é considerar de sobremaneira que sendo a tradução uma imponente contribuidora para a criação de discursos literários domésticos, ela precisa ser incluída, de forma inevitável, em projetos culturais ambiciosos, especialmente no desenvolvimento de uma linguagem e literatura que reflitam o local. A formação de identidades culturais sempre resultou desses projetos, que devem sempre considerar as estratégias discursivas, sejam elas acadêmicas ou não.

Isso não significa afirmar que a tradução pode sempre se livrar de sua tarefa básica de reescrever o texto estrangeiro em termos culturais domésticos. A questão, na verdade, é que um tradutor pode eleger um caminho que descentralize e redirecione o movimento etnocêntrico do qual se utilize. A identidade forjada nessa empreitada será legitimamente intercultural, não só porque se ajusta em duas culturas, a doméstica e a estrangeira, mas porque cruza as fronteiras culturais entre os vários públicos locais. Essa é uma ética da diferença que pode mudar a cultura local e acentuar o viés “escandaloso” de uma tradução, segundo Venuti. O esforço de teóricos como Lefevere e Venuti tem por objetivo esclarecer as relações entre literatura e tradução como práticas determinadas socialmente e historicamente. Como afirma Lages:

Lefevere advoga uma visão mais distanciada das relações entre literatura, sociedade e história e o papel da tradução nos diferentes contextos históricos e sociais – talvez por acalantar no fundo, alguma ilusão de neutralidade que pudesse eximi-lo de algum “erro”, ou dispensa-lo de tomar posição dentro de seu próprio contexto histórico-cultural; por sua vez, Venuti – possivelmente devido a seu envolvimento e compromisso com sua própria prática de tradutor de literatura italiana – defende uma teoria da tradução mais engajada, que reivindica como necessária e desejável uma estratégia de tradução “abusiva”, ou seja, que vá na contra mão daquilo que ele denomina “o domínio da transparência na tradução de língua inglesa”, radicalmente contrária a um ideal de fluência, correlato do desejo de neutralização do papel do tradutor e do mascaramento do texto, da língua, e da cultura estrangeiras por meio de um processo de “domesticação” do texto a ser traduzido: sua aclimação sem marcas no interior do contexto cultural do tradutor. (LAGES, 2002: 78-79)

Para outro teórico dos estudos culturalistas de tradução Seligmann-Silva, a tradução não é mero transporte do sentido de um idioma para outro. A tradução, pois, como exige um sair de si e um voltar a si (um "movimento pendular" próprio desse "ser da cultura") é pensada como forma de se opor tanto ao fundamentalismo quanto à globalização, no sentido de imposição global de determinado modelo cultural. Seligmann-Silva também explora a dimensão política: a tradução é "um modo de abalar as certezas quanto à essencialidade e 'a-historicidade' do 'próprio'" e "no seu sentido radicalmente dialógico alimenta não mais o *agon* entre as nações, mas sim a convivência entre línguas/culturas" (2005: 155-213).

Venuti, conhecido por sugerir traduções estrangeirizadoras, propõe interferências declaradas, motivadas politicamente nas traduções. Essa postura só é possível porque Venuti já parte do pressuposto de que o tradutor, inevitavelmente, "aparece" em qualquer tradução. Haroldo e Augusto de Campos, com suas traduções "antropofágicas", podem ser mencionados aqui como teóricos/tradutores que valorizam a interferência do tradutor. Os irmãos Campos, assim como Ezra Pound e Walter Benjamin, também aludem às combinações da língua, de níveis de entendimento, da correspondência, da tradução livre, das possibilidades, das limitações da tradução e entendem o exercício de traduzir como um exercício de estilo.

1.3 TRANSCRIÇÃO E O *MAKE IT NEW* DE EZRA POUND

Para Walter Benjamin (*apud* LAGES, 2002), a tradução é a transposição de uma língua para outra por meio de um continuum de transformações. São espaços contínuos de transformação, e não regiões abstratas de igualdade e de similaridade que a tradução atravessa – a aceitação da diferença das línguas não como impedimento, deficiência, mas como condição de possibilidade. A tradução é definida como lugar em que ocorrem transformações contínuas de linguagem (da Pintura para a Literatura, para a Escultura). Ele vê uma distância, uma separação entre o original que seria inapreensível em sua

anterioridade e sua reconstituição em outro tempo, outra língua, outra cultura, enfim, em uma situação de alteridade ou outridade radical. O tradutor torna presente uma obra que, do ponto de vista de sua língua original, é passado. Ao traduzirmos, movimentamo-nos de uma língua para outra e de um ponto para outro na cadeia temporal. A tradução passeia pela desconstrução e reconstrução de uma obra.

Por outro lado, o tradutor deve, por definição, transpor esse texto para um novo contexto histórico e lingüístico, isto é, deve reescrever o texto numa outra língua para um novo leitor, que tem necessidades, desejos e uma história diversa daquele a quem se dirigia o original.

Para Benjamin, a cada nova interpretação há um acréscimo e uma falta; uma proximidade e uma distância entre o texto e seus leitores. Esse movimento oscilante se encontra no impulso melancólico que se alterna em melancolia e bem-estar. Há na tradução uma ambigüidade (perdas e ganhos) melancólica e produtiva e não uma impossibilidade; uma tradução não deve procurar “assemelhar-se” ao original, mas segui-lo e recompô-lo “amorosamente”, e nos mínimos detalhes em sua própria língua. A melancolia emerge aqui do reconhecimento de uma condição inicial de desagregação que poderá ser superada por meio de uma busca de aproximação (LAGES, 2002).

Os irmãos Campos, Haroldo e Augusto levaram a prática da tradução criativa às últimas conseqüências, chegando a se deslocar, em alguns momentos, do texto de origem, e até a inserir versos contemporâneos em poemas do passado. Tal prática só foi possível a partir de uma mudança no campo do conhecimento que relativizou as fronteiras entre modelo e cópia, na medida em que pôs em questão a própria noção de origem. Não se acreditando no chamado texto original como gerador de outros, a relação passa a ser não mais de subordinação, mas de coordenação entre textos.

Diante do impasse e de sentenças taxativas quanto à impossibilidade da tradução de textos literários, chega-se a uma saída possível: assumir a falta e transformá-la em trampolim para a criação. Esta é a solução apontada por teóricos como Haroldo de Campos e Walter Benjamin. O “impossível de se dizer” do original se transforma em espaço para criação artística. Opondo-se à visão tradicionalista, que colocava o tradutor e seu texto numa posição secundária e subserviente em relação ao autor e ao original, Campos e Benjamin conquistam, para a tradução, sua autonomia. As lacunas não têm mais, neste

caso, uma conotação negativa: a falta que antes provocava melancolia transforma-se agora num impulso criativo para o tradutor. Como metaforiza Benjamin da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua. (BENJAMIN, 1987: 211).

A idéia base do Manifesto Antropofágico, liderado por Oswald de Andrade durante a semana de Arte Moderna em 1922, traz em si a intenção de alimentar-se de tudo o que o estrangeiro traz para o Brasil, sugar-lhe todas as idéias e uni-las às brasileiras, realizando assim uma produção artística e cultural rica, criativa, única e própria. O Manifesto é uma resposta às questões colocadas pela Semana de Arte Moderna e propõe a renovação da arte brasileira que nasceria da absorção da cultura externa: o europeu devia ser devorado. Haroldo de Campos crê que com a “antropofagia” oswaldiana, tivemos um sentido mais agudo de pensar o nacional em relacionamento dialógico com o universal. A proposta de Oswald de Andrade é o pensamento de uma devoração crítica do legado cultural universal eliminando a participação do “bom selvagem” romântico, mas através do “mau selvagem” antropófago, devorador daqueles que podem contribuir para o “robustecimento” e a “renovação” de suas próprias forças (LAGES, 2002: 88-97).

Haroldo de Campos, poeta, crítico e tradutor, tem sua ação regulada pela conjugação da tradução com a antropofagia, decorrente da associação com a intertextualidade. Por esse caminho, “retoma-se o projeto artístico modernista de Oswald de Andrade e se recoloca a questão da nossa literatura e das literaturas do chamado Terceiro Mundo como ‘tradutoras’ da cultura do Outro” (SOUZA, 1993: 39). A necessidade de congrega a produção artística dentro de um movimento universal provoca a conscientização da nossa dívida para com as culturas dominantes, mas, por outro lado, insinua que a superação desse débito se dá por meio da devoração antropofágica da herança cultural estrangeira e a devolução de um texto modificado por uma digestão oswaldiana que torna impossível distinguir o assimilador do assimilado.

Desafiando as reservas contra a tradução, Haroldo de Campos praticou-a durante anos, sistematicamente. Porém, ao contrário de seu irmão Augusto de Campos e de outros autores, raramente traduziu obras inteiras, apenas o que lhe agradava e acreditava que traduzir é transcriar.

Transcrição é um neologismo cunhado por Haroldo de Campos para nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a fazer funcionar o próprio processo de significação original numa outra língua. Essa proposta retoma criativamente o “modo de intencionar” do original e o recria de modo artístico, através de sutilezas da forma e da linguagem em português.

Haroldo de Campos vai embutindo sua teoria em toda sua produção literária, diretamente ou através de metáforas, como a definição da tradução como “transusão de sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor” (CAMPOS, 1981: 208). Segundo Campos, o discurso tanto musical quanto literário, possui um elemento que pode ser imitado, variado, transposto, modulado, por vezes transformado até se tornar irreconhecível “... um outro de si mesmo” que caminha simplesmente para se tornar um novo ente, verdadeiramente autônomo no seu significado estético.

Nesse sentido, a reflexão sobre a tradução em Haroldo de Campos, é de natureza essencialmente cultural, isto é, tem em sua base um entendimento do processo tradutório como transposição e transferência de sistemas culturais que sustentam a transcrição poética enquanto elaboração criativa mais de tom que de assunto. Mas se a teoria (que pode ser identificada com outros matrizes em vários de seus textos) ilumina o caráter dinâmico e subversivo das traduções, a prática acaba por ilustrar esses aspectos (CARVALHAL, 2004: 25-26).

Atualmente parece haver um consenso de que o ato de tradução exige do tradutor uma prática criativa e crítica capaz de recriar o texto original de modo a respeitar-lhe a integridade estética. O discurso tradutório torna-se relevante por propiciar uma abertura efetiva dos escritores e leitores para a compreensão de que o contato com outras culturas seria positivo e contribui para a criação universal, além de afirmar que escrever significará, cada vez mais, reescrever, remastigar.

Na opinião de John Milton, o grande tradutor do século XX foi Ezra Pound, pois somente a postura resultante do lema *Make it new* (Transforme-o em novo) permite ao tradutor dominar a tradução, colocando seu próprio ser dentro dela:

Se nunca escrevermos nada além do que já está entendido, o campo de conhecimento nunca será ampliado. Exige-se o direito, de vez em quando, de escrever para algumas poucas pessoas com interesses especiais, cuja curiosidade consegue mais detalhes. (POUND *apud* MILTON, 1998: 87)

Muitas das traduções de Ezra Pound resultavam em outro poema, pois ele impunha sua própria personalidade à tradução. Transformava, atualizava, enfim, mudava sua ênfase. O original para ele, muitas vezes era ponto de partida para uma recriação do tradutor. Pound não se preocupava em demasia com a sintaxe; para ele não se pode manter tudo no original, assim a sintaxe da língua-alvo não deve ser influenciada pela língua original. A voz do tradutor deve ser acrescentada à do autor. Pound sempre procurava esquemas métricos tentando manter aliterações e rimas. Seu interesse era em recriar o efeito de uma expressão ou palavra e não o seu significado simplesmente. Ele concentrava-se no elemento melódico em detrimento do elemento semântico; é a favor da tradução como co-autor (CARVALHAL, 2004: 33-38).

Dentro do universo tradutório poético inglês é indiscutível a importância de Ezra Pound e é inegável a sua influência na constituição do pensamento teórico e de tradução dos irmãos Campos.

As influências principais atrás de suas teorias são Walter Benjamin, Roman Jakobson e Ezra Pound. De Benjamin emprestam a idéia da influência da língua-fonte sobre a língua-alvo. De Jakobson emprestam a idéia de traduzir a forma da língua-fonte na língua-alvo. E de Pound emprestam a idéia do tradutor como recriador (MILTON, 1998: 207).

Como lembra Haroldo de Campos, a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais dificuldades forem encontradas em um texto, mais recriável, mais sedutor ele será enquanto possibilidade aberta de recriação (CAMPOS, 1997: 35).

O transcriador, para muito além de nos proporcionar o texto traduzido, visa transformar o passado em algo novo: “todo o passado que nos é outro merece ser devorado. Vale dizer: merece ser comido, devorado” (CAMPOS, 1991: 23) e isso também é uma forma de seletividade à moda antropofágica - assimilar o que convém.

Para um outro Campos, Augusto, a tradução mostra-se essencial por que é um desafio, um prazer, um modo de conversar com os poetas que ele mais admira, uma crítica do fazer poético e uma disciplina do Ego. Através dessa justificativa do fazer tradutório percebemos uma desmistificação da concepção da tradução como simples repetição do “original”. Para ele, a tradução é uma forma de aprendizado e é ainda, nas palavras do próprio Augusto de Campos, “uma forma de devolver à coletividade os conhecimentos que adquiri, tornando acessíveis realizações afastadas do convívio da maioria, pelo idioma e pela dificuldade do texto, mas a meu ver constituem alimento básico para a renovação da experiência humana” (CAMPOS, 1982: 94).

Nesse sentido, a tradução para Augusto de Campos propõe um olhar crítico sobre o texto estrangeiro para que sua versão para a língua materna supere a idéia de cópia e venha a se tornar um produto que traga algo de acréscimo. E esse aspecto não norteia apenas a teoria proposta por Campos, como também a sua prática. Um de seus argumentos teórico-tradutórios está expresso em citações como esta:

Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona”. (CAMPOS, 1988: 07)

Augusto de Campos se apropria de Fernando Pessoa para relacioná-lo à tradução, criando, por exemplo, o neologismo “refingir” e fazendo alusão à “dor que deveras sente”. Retomando uma de suas justificativas para se praticar a tradução – um modo de conversar com os poetas que ele mais admira – Augusto de Campos se refere ao modo de se aproximar dos poetas que ama e traduz dessa maneira: “A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segunda a lei antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu” (CAMPOS, 1988: 07).

As teorias da tradução desenvolvidas nos últimos quinze ou vinte anos se apresentam, de um modo geral, movidas pelo interesse em tirar da marginalidade um atividade tão antiga e tão fundamental em nossa história e, por conseguinte, o profissional que nela atua. Para atingirem seu objetivo, os teóricos da tradução propõem-se a minar o que consideram o principal esteio dessa marginalização: o não reconhecimento do traduzir como uma atividade necessariamente transformadora e, conseqüentemente, a visão do tradutor como alguém que realiza uma escrita neutra.

Ainda percorrendo o labirinto, acreditamos ter sido possível mostrar que a literatura e os estudos de tradução mantêm estreitas relações, no sentido de que a primeira tem na segunda constante fonte de inspiração e um riquíssimo campo de trabalho e a segunda pode se valer da primeira para ampliar suas pesquisas. Atrás de ambas está o escriba original, o autor do texto que resultou na tradução, tradução essa que serviu de ferramenta de trabalho para o tradutor. Também como membro da espécie humana, o autor original traduziu para outros homens seus anseios, sonhos e frustrações, numa cadeia sem fim que, ao final das contas, talvez traia nosso íntimo desejo. Sendo a língua a ferramenta maior de comunicação entre os homens, a tradução garante progressivamente seu status, sobretudo em tempos de globalização econômico-financeira e de individualização cultural.

Ao pesquisador de estudos da tradução muitos questionamentos têm sido suscitados na atualidade e merecem análise profunda, especialmente agora que muitas populações até então marginalizadas e silenciadas começam a contar sua história às culturas hegemônicas que as haviam dominado. Tão importantes são os estudos da tradução atualmente que pesquisadores da área têm expandido suas teorias sobre o assunto e têm trilhado novos caminhos, haja vista a profusão de estudos ligando a tradução à lingüística, aos estudos literários, à história cultural, à filosofia, à antropologia. Com tantas teorias novas, outras preocupações passaram a ocupar a mente dos tradutores; assim, literatura e tradução caminham lado a lado.

2. O ROMANCE *THE WAVES* E A OBRA DE VIRGINIA WOOLF

2.1 VIRGINIA WOOLF: VIDA EM OBRA

Nascida em 1882, na Inglaterra Vitoriana, Virginia Woolf (tinha como nome de solteira Adeline Virginia Stephen) era filha de pais seguidores da seita evangélica Clapham e que valorizavam muito a atividade intelectual. Cultivavam a prática da escrita epistolar e do diário pessoal, havia algumas gerações. Seu pai, seu avô e bisavô paternos foram homens de Letras que legaram diários para os descendentes e sua mãe escrevia quantidades de cartas diariamente.

Este material autobiográfico não só era respeitado na era vitoriana, como também era considerado relíquia de família por constituir um repositório de memória de uma época passada. Virginia Stephen se interessou por esta prática a partir dos quinze anos, isto é, desde 1897, e manteve diários intermitentes desde então até 1909, isto é, até seus vinte e sete anos de idade. Esses doze anos de diários regulares foram interrompidos e ela só retomou o hábito depois de casada, como Virginia Woolf, já em 1915 e aos trinta e três anos. Depois de outra interrupção mais breve, voltou a escrever seus diários em 1918 e se manteve fiel a esta prática até o fim de seus dias em 1941, perfazendo desta vez um total de quase trinta e cinco anos de registros.

Proprietários de uma casa de veraneio em St. Ives, os Stephen tinham encantamento pelo mar. Após a morte da mãe Julia Stephen, Stella Duckworth, filha do primeiro casamento de Julia, encarregou-se de tomar conta das crianças Virginia, Vanessa, Adrian e Thoby. Após a morte da mãe, Virginia ficou arrasada e teve seu primeiro colapso nervoso. Stella também morre em 1897.

Sir Leslie Stephen, pai de Virginia, não suporta a pressão da morte de Julia seguida pela morte de Stella e sucumbe ao câncer em 1904, fato que levou Virginia a um segundo colapso nervoso, dessa vez, agravado por uma tentativa de suicídio através de um salto pela janela. Violet Dickinson, amiga mais velha, cuida de Virginia durante este segundo colapso, o que teria despertado nela uma suposta paixão pela amiga. Virginia já teria se

apaixonado por uma prima de nome Madge Vaughan, que teria sido sua inspiração para compor Sally Seton em *Mrs. Dalloway* (LEHMANN, 1989: 14).

Os irmãos Stephen se mudam de Kensington para Bloomsbury, onde Thoby, irmão mais velho, recebia os amigos de Cambridge todas as quintas-feiras à noite. Em 1906, Thoby morre de febre tifóide e Virginia sofre muito com essa perda.

A partir desses encontros às quintas-feiras, nasce o que ficou conhecido como Bloomsbury Group, ou seja, um grupo que era, por origem, aristocrático, pois seus membros pertenciam à classe média alta, porém se comprometia a rejeitar o que eles consideravam estruturas e tabus do vitorianismo nos assuntos religiosos, artísticos, sociais e sexuais. O grupo teve influência principalmente do filósofo G.E. Moore. Como afirma McNeillie (*apud* SELLERS, 2000: 1-20), alguns membros tinham estilos de vida alternativos, pois parte de sua ética era o desejo de mudança nas normas sociais e a rebeldia contra o que eles viam como hipocrisia vitoriana.

O Bloomsbury Group não era uma organização, movimento ou partido, era, sim, um grupo de amigos reunidos pelos laços de amizade, afeto ou matrimônio. Era basicamente calcado em relações pessoais. McNeillie (*apud* SELLERS, 2000: 1-20) afirma que Virginia Woolf foi extremamente influenciada pelas calorosas discussões e debates acerca do que acontecia no mundo àquela época. Ao grupo pertenciam nomes como Roger Fry, pintor e crítico de arte que introduziu o pós-impressionismo francês na Inglaterra com Manet; Lytton Strachey, iconoclasta e biógrafo; Duncan Grant, pintor; Clive Bell, crítico de arte; Maynard Keynes, economista revolucionário, entre outros.

Vanessa Stephen, irmã mais nova de Virginia, casa-se com Clive Bell, crítico de arte e empresário dos pintores pós-impressionistas da escola de Paris. Após o casamento, cessam-se os encontros das quintas-feiras. Virginia e Adrian, seu outro irmão, mudam-se e continuam os encontros em sua nova casa.

Virginia Woolf era fascinada por filosofia Grega e pelas raízes socráticas, como afirma Mark Hussey (1996: 162-163). Suas crenças com relação à sexualidade, androginia e relações pessoais bebiam nas fontes da literatura, poesia, dramaturgia e mitologia gregas. Ela costumava afirmar que o grego era a língua perfeita. Também foram influências para a autora o renascimento e escritores como T.S. Eliot, James Joyce, Dostoievski e Chekhov.

Porém, de acordo com McNeillie (*apud* SELLERS, 2000: 1-20), sua trajetória extrapola o Bloomsbury Group, pois ela possuía uma ética própria, uma estética própria.

Woolf começa a demonstrar, a partir dos debates em grupo, mais confiança ao falar e ao se posicionar. Pouco antes de se mudar para Fitzroy Square com seu irmão Adrian, ela começa a escrever críticas literárias, ensaios e resenhas para o jornal *The Guardian* e para o *The Times Literary Supplement* (posteriormente, escreve alguns de seus ensaios mais conhecidos: *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, de 1924 e *Modern Fiction*, de 1925, também considerados como manifestos do modernismo Inglês).

Escreve artigos para a revista *Cornhill* e começa paralelamente a escrever seu primeiro romance, *The Voyage Out* (1915) que, como afirma Suzanne Raitt (*apud* SELLERS, 2000: 29-46), foi considerado por muitos críticos como um romance muito preso às convenções realistas, apesar da inspiração autobiográfica, por não apresentar qualquer novidade, nenhum sinal de modernismo ou de menção à guerra recém terminada, ou seja, a primeira guerra mundial.

Virginia e seu marido Leonard Woolf publicaram dois volumes de ensaios intitulados *The Common Reader*. O primeiro saiu em 1925, mesmo ano de *Mrs. Dalloway*, e o segundo apareceu em 1932. Em sua escrita não-ficcional, ao contrário do que fazia nos romances, Virginia não se preocupava em inovar, como analisa Hermione Lee (*apud* SELLERS, 2000: 91-107). Seguiu as convenções do meio jornalístico e se adaptava sem grandes problemas às exigências de concisão e leveza. Contudo, o humor e a injeção de elementos ficcionais, com que tornava atraentes e vivos para o leitor esses textos, não escondem o rigor argumentativo com que compunha estas pequenas jóias da crítica literária das primeiras décadas do século XX.

Segundo Lee (*apud* SELLERS, 2000: 91-107), Woolf chegou a escrever dois volumes de artigos mais longos, *A Room of One's Own* (1929), *Three Guineas* (1938) e *Letter to a Young Poet* (1932). O primeiro, considerado um “clássico” para o movimento feminista, resulta de duas conferências que Virginia deu em Cambridge. Além de todo esse material, deve-se acrescentar duas biografias à obra não-ficcional de Virginia Woolf publicada em vida. A primeira, *Flush* (1933), consiste numa “fantasia biográfica”, que conta de maneira divertida a vida do cãozinho de uma poetiza vitoriana do século XIX. A segunda

biografia foi a de seu grande amigo e influenciador, o crítico de arte Roger Fry, publicada em 1940.

Em 1909 é pedida em casamento por Lytton Strachey, porém ele logo desiste da proposta por ser homossexual. O próprio Strachey então escreve para Leonard Woolf, editor, teórico político e educador, que se encontrava no Ceilão, e propõe que este sim seria um marido ideal para Virginia (e futuramente seu parceiro na fundação da sua editora *Hogarth Press*).

Adrian e Virginia mudam-se para Brunswick Square, onde passam a dividir a casa com Maynard Keynes, economista revolucionário, e Duncan Grant, pintor. Em 1912, Virginia aluga uma casa de veraneio no vale dos Downs Sussex, e em Agosto do mesmo ano ela casa-se com Leonard Woolf (LEHMANN, 1989: 24-28).

Entre 1913 e 1915, ela tem outro colapso nervoso, o que adiou a publicação de seu romance *The Voyage Out* (o tema da androginia ocupava o pensamento de Virginia Woolf durante muitos anos, e já aparece discretamente em *The Voyage Out*. Ocuparia um lugar muito mais importante no livro *A Room of One's Own*, que se trata de uma polêmica quanto à condição da mulher como ser inferior). Na idade adulta esses colapsos aconteciam durante os últimos estágios da composição de seus romances. O colapso de 1913 a levou a outra tentativa de suicídio. Virginia foi diagnosticada como maníaco-depressiva profunda. Suas crises eram violentas e assustadoras; ela chegava a transformar suas enfermeiras em encarnações do mal e podia lembrar de tudo que havia acontecido após uma crise (LEHMANN, 1989: 35-65).

Ao sair do colapso escreve *Night and Day*, seu segundo romance e também o mais linear de todos, de acordo com Raitt (*apud* SELLERS, 2000: 29-46). Em 1915 começa a escrever seus diários regularmente (depois da segunda guerra, Leonard Woolf publica um volume de extratos desses diários, *A Writer's Diary*, e posteriormente, seus diários são publicados na íntegra).

Em 1917, Virginia e Leonard Woolf montam a *Hogarth Press* e tornam-se também tipógrafos. Isso deu a ela a liberdade de escrever e publicar o que bem entendesse (LEHMANN, 1989: 40-45). Woolf teve uma criação rígida, foi educada em casa, na severa Inglaterra Vitoriana, portanto ao fundarem sua própria editora, publicavam obras de *avant-garde*, que rompiam com o passado, um rompimento presente em obras de Katherine

Mansfield, T.S.Elliot e outros autores preocupados em adotar uma nova ótica do fazer literário.

Os dois primeiros romances de Virginia Woolf, contudo, não foram publicados pela Hogarth Press, porém, isso não significa que seus contos não o tenham sido; *Kew Gardens* foi publicado em 1919. Através da autopublicação, Woolf garantiu um meio de preservar sua independência e liberdade de criação na ficção, sem se restringir às demandas e oscilações do mercado editorial. Em 1919 escreve *Modern Fiction*, ensaio escrito em ataque aos romancistas mais em voga no momento como: Wells, Bennett e Galsworthy. Ela os chamava de materialistas, porque se preocupavam demais com o corpo e não com o espírito, de acordo com Hussey (1996: 133-135).

Virginia Woolf surgia então, em meados dos anos 20, como nome expressivo do modernismo da época. Havia muitos experimentos com relação à forma da narrativa e Woolf era sem dúvida uma das autoras que mais lidava com essas experimentações.

A Literatura modernista respondeu a desenvolvimentos intelectuais radicais na filosofia e na ciência. Freud, Rutherford e Einstein começaram uma revolução na maneira de se pensar o conhecimento de nossas próprias mentes e do universo. A escrita modernista é dominada pela experiência da metrópole, das inovações tecnológicas e do compasso da vida moderna (HUSSEY, 1996: 163-164).

Nesse contexto, os romances de Virginia Woolf registram o *stress* psicológico da vida moderna e exaltam as possibilidades férteis dessa nova realidade. Ela associa a cidade à vida e ao amor; os ritmos da vida urbana fascinam a autora, como afirma Susan Dick (*apud* SELLERS, 2000: 50-71). Durante toda sua vida, Virginia Woolf emocionou-se e achou poesia em várias cenas do cotidiano, como por exemplo: a orla marítima, as velhas casas Londrinas em que muitas gerações haviam vivido e a própria Londres. *Mrs. Dalloway*, romance de 1925, foi uma celebração de Londres, apesar de verificar-se a crítica à hipocrisia social, ao papel da mulher na sociedade, à guerra e à situação do pós-guerra. Podemos achar também em *Jacob's Room*, de 1922, esboços dessa cena Londrina que tanto a estimulava.

O objetivo básico de Woolf era de capturar uma realidade diferente da que os autores que ela criticava consideravam como sendo realidade. Em *Jacob's Room* (1922), Virginia Woolf fez seu primeiro experimento de maior plenitude. Nota-se a partir desse

romance, a mudança radical que ocorreu em sua técnica, como afirma Raitt (*apud* SELLERS, 2000: 29-45). Sua intenção seria enfatizar o fluxo contínuo da experiência, a indefinição do personagem e a impressão das circunstâncias externas sobre a consciência, tal como elas se dão na vida cotidiana. Em 1922, ela escreve em seu diário, depois de ter finalizado esse livro, que descobriu como começar a dizer coisas com sua própria voz.

Em *Mrs. Dalloway*, romance de 1925, ela demonstra um domínio muito maior dessa nova maneira de escrever. A ação é confinada a um só lugar, Londres, a um só dia, a festa de Clarissa. Ela apresenta uma técnica de escrita conhecida como Fluxo de Consciência (*Stream of Consciousness*).

Virginia Woolf aprimora essa inovação formal e estilística em seu romance seguinte, *To The Lighthouse*, de 1927, e depois em *The Waves*, 1931. Dentre as peculiaridades de seu tratamento original, destacam-se diferentes tratamentos do tempo. As urdiduras dos três romances se fazem através da utilização de recursos poéticos e imagéticos, e da restrição do tempo e da ação externa, mas suas arquiteturas individuais são bem diferentes.

Em 1937 ela escreve *The Years*, um romance histórico que se tornou best-seller, mas retomava a convenção realista. Finalmente temos o romance não revisado *Between the Acts* (publicado postumamente em 1941).

O fascismo de Mussolini na Itália e o nazismo de Hitler na Alemanha se fortaleciam no final dos anos 20 e começo dos anos 30. Virginia, pacifista e esposa de Judeu, é extremamente afetada psicologicamente pelo avanço dessas forças de extrema direita (LEHMANN, 1989: 103-114). Com a morte do amigo Lytton Strachey, em 1932, as crises depressivas de Woolf retornaram, mais freqüentes. Desesperada com seus tormentos existenciais, ela recorre ao suicídio redigindo três cartas, sendo duas ao marido.

No dia 28 de Março de 1941, Virginia Woolf encheu de pedras os bolsos do seu casaco e afogou-se no rio Ouse, perto de sua casa. O corpo foi encontrado três semanas depois numa das margens e suas cinzas foram enterradas sob um dos grandes ulmeiros da propriedade onde viveu.

Dados os lances biográficos mencionados acima, seria oportuno dizer que a mente conturbada de Woolf, seus traumas, ambigüidade sexual e depressões, refletem-se palpavelmente em sua literatura. Muitos de seus personagens, segundo autores como Mark

Hussey, são baseados em pessoas reais que passaram por sua vida; muitas das suas experiências pessoais foram levadas para sua ficção. No próprio romance *The Waves*, Hussey afirma que o personagem Bernard (que é escritor) seria seu alter ego. Ele vê em Bernard um exemplo da mente andrógina da escritora dentro de um corpo masculino, sem nem sequer tentar alterar a genitália como ela faz em *Orlando* (HUSSEY, 1996: 25); para alguns críticos como Moore (*apud* HUSSEY, 1996: 205), *Orlando* foi inspirado na própria ambigüidade sexual de Woolf.

Ainda em *The Waves* temos a figura de Percival, que para Hussey seria outra tentativa de Woolf em escrever algum tipo de elegia ao seu falecido irmão mais velho Thoby Stephen (HUSSEY, 1996: 213); ela já teria feito o mesmo em *Jacob's room*. Percival é uma figura silenciosa dentro do romance, já que só aparece através do pensamento dos outros seis personagens e morre na metade do enredo. Seu irmão seria também uma figura silenciosa, um homem bastante reservado e que morreu prematuramente de febre tifóide, o que teria chocado Woolf profundamente (HUSSEY, 1996: 272-273).

Virgínia Woolf é considerada um dos expoentes da literatura moderna do século XX. Desde seu primeiro romance até *The Waves* (1932), considerado por muitos críticos literários como seu romance mais difícil, dada sua complexidade formal, a autora desenvolveu um estilo peculiar onde aos poucos vai abandonando a narrativa linear e convencional do realismo até atingir uma particularidade de escrita com o uso crescente do Fluxo de Consciência, técnica que consiste em romper com limites espaço-temporais, cruzando e entrecruzando vários planos narrativos. Pensamos ser importante o entendimento dessa técnica narrativa, pois ela é iconizada pela própria estrutura da obra; ela é parte fundamental na construção do pensamento icônico da autora. Woolf, além de iconizar esse fluxo da consciência, iconiza também outras instâncias, num construto diagramático, que será explicado mais adiante. A seguir, tentaremos esclarecer como o fluxo de consciência é importante para a compreensão da obra de Virginia Woolf.

2.2 O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA NARRATIVA DE VIRGINIA WOOLF

Após a primeira guerra mundial, já observamos o resultado da crise e metamorfose do romance moderno no que diz respeito aos modelos considerados “clássicos”, do final do século XIX ao começo do século XX. Há uma ruptura com a técnica do romance, cristalizando o Fluxo de Consciência como um posicionamento não-linear da narrativa. O romancista então “proclamava a necessidade de romper com a herança naturalística e realista, ao mesmo tempo em que apontava um novo caminho a seguir: a exploração do labiríntico espaço interior da alma humana” (SILVA, 1973: 77-81).

Nessa época, ocorre uma mudança no eixo da descrição para a narração, que passa a centrar-se internamente no narrador e nas personagens. Sendo assim, o narrador narra, participa e faz participar, mesmo no emprego da descrição. O Fluxo da Consciência surge na literatura logo após o nascimento do impressionismo na pintura, sendo definido como uma “busca de união até certo ponto ilusória entre a dimensão espaço-temporal externa e a ordem do discurso interna que surge na literatura como aparentemente ilógica” (POUILLON, 1974: 39-49).

A contribuição que Virginia Woolf dá a essa técnica é bastante original, de acordo com Hussey (1996: 163-164). Woolf utiliza a narrativa baseada no Fluxo de Consciência como uma técnica de expressão capaz de capturar a essência da sensibilidade, e para isso, reduziu o enredo e a história do romance ao mínimo possível.

De acordo com Susan Dick (*apud* SELLERS, 2000: 50-71), a ficção de Woolf explora a natureza da condição humana: o que se passa na nossa consciência quando estamos sós ou quando estamos com outros, e até que ponto nossas naturezas são determinadas pelo sexo, classe social e contexto histórico. Ela era fascinada pela relação do indivíduo com o grupo; em seus diários, tidos como obras-primas, há descrições bem vivas das pessoas que conheceu e dos eventos que ela presenciou e prestigiou.

De acordo com Pouillon (1974: 39-49), o Fluxo de Consciência (que corresponde ao termo em Inglês *Stream of Consciousness*) rompe com limites espaço-temporais, ou seja, o presente, o passado, a realidade e os desejos se misturam. Rompe com as regras do

realismo; abandona o fluxo linear da narrativa numa espécie de monólogo interior. Essa técnica foi empregada primeiramente por Eduard Dujardin em seu Romance *Lés Lauries Sont Coupés*, de 1888. Mais tarde seria utilizada por nomes como James Joyce, William Faulkner e Virginia Woolf.

O romance supracitado de Dujardin foi publicado em Paris, quando o autor estava com 26 anos e o Simbolismo francês já ia “a todo vapor”. Dujardin, discípulo e amigo de Mallarmé, era um jovem bastante conhecido, identificado com a nova estética, pela qual militou enquanto crítico e como editor de revistas. Esse romance, ao invés de recorrer às narrações e descrições usuais para o desenvolvimento do enredo, evolui como se fosse a transcrição pura e simples do pensamento de um homem. É através dos desejos de um personagem, de alguma súbita lembrança, dos objetos que chamam sua atenção, das idéias mais disparatadas que lhe vêm à cabeça, da caótica e fragmentária exposição de seus conteúdos mentais, em suma, que o leitor é informado do que acontece, tendo de fazer o esforço, de compor um painel de circunstâncias, para seguir a trama. O romance, que não chegou a fazer sucesso por seu caráter extremamente inovador, foi redescoberto quando James Joyce, escritor modernista e contemporâneo de Woolf, revelou que lhe devia umas das formas fundamentais por ele utilizadas em seu romance *Ulysses* – a do monólogo interior, do fluxo da consciência.

Escrever em um fluxo de consciência é como instalar uma câmera na cabeça da personagem, retratando fielmente sua imaginação, seus pensamentos. Como o pensamento, a consciência não é ordenada e o texto-fluxo-de-consciência também não o é. Presente e passado, realidade e desejos, anseios e reminiscências, falas e ações se misturam na narrativa, apresentando as reações íntimas da personagem fluindo diretamente da consciência, livres e espontâneas. É como se fosse um depoimento, a expressão livre, desenfreada, desinibida, ininterrupta, difusa de pensamentos e emoções, muitas vezes de uma mente conturbada e atônita.

O termo *Stream of Consciousness*, criado pelo psicólogo William James, foi assimilado pela crítica literária para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação foi e continua sendo muito explorada por autores ficcionistas. A idéia de

James era indicar que a consciência não é fragmentada em partes sucessivas, não há conexões, mas sim um fluxo contínuo (CARVALHO, 1981: 52).

A denominação *Stream of Consciousness* é muito comparada ou tomada como equivalente a “monólogo interior”, contudo a primeira é propriamente um termo psicológico, enquanto a segunda é, de fato, um termo literário, sinônimo de “solilóquio não falado”.

Scholes e Kellogg (*apud* CARVALHO, 1981: 52) definem “monólogo interior” como “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção de narrador”. Afirmam ainda que pelo fato de encontrarmos monólogo interior e fluxo de consciência juntos em autores famosos do século XX, como James Joyce e Virginia Woolf, deixamos de fazer distinção entre as duas coisas, sendo um fato que o monólogo interior é muito antigo, remontando a Homero.

Lehmann (1989), ao analisar o uso do fluxo de consciência na escrita de Woolf, afirmou que, enquanto o impressionismo de *Jacob's Room* reduzira suas personagens a visões repentinas, impressões, em *Mrs. Dalloway*, usando o fluxo de consciência, Woolf as constrói com pessoas reais, com uma habilidade espantosa. Cada uma das principais personagens é vista interiormente através de seus pensamentos individuais, assim como se refere nos pensamentos das outras; pensamentos, lembranças, juízos que se estendem por sobre o passado e até o presente, de modo que no fim tem-se a impressão de conhecê-las intimamente, em toda a significação de suas vidas, tanto quanto nas suas aparências exteriores e excentricidades de comportamento.

To The Lighthouse é visto por Lehmann como "o mais visionário e formalmente perfeito" dos "romances-poemas" de Virginia. Seria uma nova espécie de poema sobre o sentido e o mistério da vida e das relações humanas, que explora os movimentos secretos da mente e o papel e o poder do artista criador. No lugar de fluxo de consciência, Lehmann prefere a expressão "impressionismo interior":

Em *To the Lighthouse*, introduz mais uma variação no desenho revolucionário que procurou tecer em *Jacob's Room* e que em *Mrs. Dalloway* se apresentava tão audaz e tão firme. Mais uma vez, não há enredo e somente a mais simples das histórias em torno da qual

cristalizar sua visão total. A fim de construir suas personagens, de novo empregou a técnica do fluxo da consciência ou, como prefiro chamá-la, de impressionismo interior (pois só é fortuita na aparência); mas o problema do tempo foi resolvido de outra maneira (LEHMANN, 1989: 56).

The Waves, a obra-prima de Virginia, no entender de muitos críticos, era, na opinião da própria escritora, uma tentativa completamente nova de se fazer literatura. Lehmann argumenta que:

Seu objetivo era dar um quadro da vida total, desde o amanhecer da primeira sensação à última; um quadro de seus sonhos, ambições, aspirações, realizações e fracassos, até as decepções finais, acompanhadas, talvez, pela aceitação ou a alegre descoberta da sabedoria. O que ela nos oferece, como jamais o fizera antes, é a vida da alma, eliminando tudo que pudesse obstar ou obscurecer essa visão. E, inquieta como sempre por encontrar novos e mais perfeitos caminhos de mostrar-nos **sua** realidade, inventa uma técnica inteiramente nova que faz com que *The Waves* seja tão diferente de *To the lighthouse* e *Mrs. Dalloway*, como esses dois romances o são de *The Voyage Out*.(LEHMANN, 1989: 79).

2.3 O ROMANCE *THE WAVES*

O romance *The Waves* marca o auge experimental de Virginia Woolf. Apresenta uma estrutura formal e uma narrativa interiorizada. Há uma metáfora das ondas que sugere o progresso dos personagens desde sua infância até a maturidade, pois são descritas desde o momento em que começam a se formar, atingem seu apogeu e culminam na sua dispersão na areia. No romance co-existem seis personagens, porém em nenhum momento eles dialogam diretamente. Seus pensamentos são predominantes, bem como suas reflexões sobre a vida, a morte, a consciência e impressões que vão colhendo durante toda sua existência. Algumas dessas impressões, sensações ou experiências são lembradas pelos personagens durante vários momentos de suas vidas. A técnica do Fluxo de Consciência é bastante explorada por Virginia Woolf nessa obra. A exploração do espaço

interior da alma humana é outra característica dessa técnica de escrita, como afirma Silva (1973: 312-313). Ao finalizar a leitura de *The Waves*, seu marido Leonard Woolf afirmou que se tratava de uma obra prima, como documentou Lehmann (1989: 79). Pode-se perceber claramente o esmero com que a autora escreveu a obra. Woolf levou aproximadamente quatro anos para escrever o livro.

Como já afirmamos antes, toda a narrativa do romance é interiorizada, não há diálogos entre os seis personagens. A linguagem formal da narrativa é a mesma, não importando se os personagens estão na fase infantil ou adulta. Como afirma Susan Dick (*apud* SELLERS, 2000: 50-71), Virginia Woolf usa o discurso não para diferenciar os personagens, mas para uni-los dentro de um estilo comum, mesmo que cada um desenvolva seqüências imaginárias privadas. Woolf mergulha no pensamento das personagens e mescla sensações internas e impressões externas. Como afirma Vassalo:

A narração desliga-se da fala do narrador, o autor debruça-se no interior da mente do personagem e finge viver em seu próprio pensamento através de suas percepções mais existenciais, atemporais e íntimas (VASSALO, 1984: 146).

A autora emprega o Fluxo de Consciência como técnica modernista, que rompe com a noção mimética de real externo e introduz o discurso do universo psíquico como uma realidade tão verídica quanto a narração descritiva externa.

O livro é dividido em nove interlúdios, que seriam entreatos na linguagem teatral e que consistiriam de “breves situações encenadas nos intervalos entre duas peças diferentes, no início ou no fim de uma peça ou mesmo durante seus intervalos (ALVES, 2002: 74). Esses interlúdios são seguidos de nove episódios que consistem em solilóquios, ou seja, monólogos interiores, como afirma Alves (2002: 66): “O solilóquio, no teatro, consiste em uma série de monólogos de reflexões dirigidos diretamente à audiência, enquanto que os outros atores em cena permanecem em silêncio”. O solilóquio é uma técnica que envolve o fluxo da consciência apresentado com a presunção de uma audiência e sem a interferência do autor. Portanto, há “a revelação da consciência ou dos processos psíquicos do personagem por ele próprio, diretamente ao leitor, omitindo-se o narrador, mas estando pressuposta uma platéia para ouvi-lo” (PIRES, 1989: 202- 203).

Os personagens são os amigos Rhoda, Jinny, Suzan, Neville, Louis e Bernard. Cada um deles tem uma etiqueta, quer dizer, traços característicos. Eles também apresentam lembranças recorrentes que vão se somando a experiências novas durante todo o romance: Jinny só pensa em rapazes, vestidos e festas; Suzan tem muita vontade de ser mãe e de constituir uma família; Rhoda tem pavor do mundo social, além de amar outras garotas em segredo; Neville é homossexual e apaixona-se por Percival, que ama Suzan (Percival só aparece no romance através da percepção dos seis amigos); Louis está sempre preocupado com seu sotaque australiano e com o fato de se tornar bem sucedido para ser aceito socialmente; Bernard pensa em si mesmo como tendo uma identidade complexa e múltipla, pensa que os seis amigos formam o ser humano que eles não conseguiram ser. Bernard questiona a vida e afirma não saber bem ao certo quem ele é, não sabe distinguir sua vida da vida dos outros amigos, dando a entender que os seis personagens são aspectos de uma só personalidade:

Then it becomes clear that I'm not one and simple, but complex and many ²(Woolf, 1992: 56).

Cada uma dos nove interlúdios antecede um solilóquio e se apresenta em itálico. Eles aparecem como metáforas das idades dos personagens e ao mesmo tempo descrevem o sol desde o seu nascimento até seu ocaso, passando pelo seu apogeu ao meio-dia, que coincidiria com o auge da juventude para os seis amigos.

Em *The Waves*, observa-se uma tendência à iconicidade da linguagem a partir da própria iconização da narrativa em Fluxo de Consciência através da estrutura da obra. O enredo, as memórias, as sensações, não são lineares, são muitas vezes sobrepostos e desordenados, vão e vêm num movimento constante, a partir de várias perspectivas ao mesmo tempo, o presente e o passado aparecem simultaneamente. Ela também utiliza a metáfora das ondas para iconizar esse fluxo da consciência que se apresenta ao longo do romance; as ondas dão ritmo ao movimento da consciência e do pensamento. Como afirma Alves:

² Torna-se claro que não sou uno, nem simples, mas complexo, múltiplo (Woolf, 1980: 58).

A metáfora das ondas, que seguramente representa a estrutura do romance, seria, porém, mais uma a somar-se à descrição do movimento da memória. Essa metáfora poderia também ser estendida aos muitos sentidos da palavra *wave* empregados durante toda a narrativa, como os movimentos de ondular, tremular e os gestos de acenar, agitar, abanar, que remeteriam, mais uma vez, ao movimento contínuo de ir e vir. (ALVES, 2002: 72)

As manifestações icônicas apresentam-se desde a estrutura do livro, suas divisões, até pequenas frases e sentenças encontradas no meio de parágrafos, que são construídas iconicamente através de traços de semelhança. A autora se debruça na construção formal da obra, fazendo com que o próprio leitor monte o enredo ou a história do romance, o que se constitui em tarefa árdua, dadas as nuances e particularidades do pensamento icônico e não linear que a autora apresenta.

Valorizando a noção de movimento (do pensamento, da memória, da consciência, da vida), evidenciada pela metáfora do ritmo das ondas, Virginia Woolf cria uma escritura diagramática onde, como afirma Alves:

As relações de similaridade se darão tanto em um plano macro, como a própria técnica narrativa do fluxo de consciência e da relativização do tempo, bem como em um plano micro, que é o da estrutura de frases e da repetição de palavras, que estabelecem relações internas e assim representam o próprio movimento da mente. (ALVES, 2005)

Essas relações de similaridade constituem o ícone, que se encontra na categoria de signo. Utilizaremos a análise semiótica de Soraya Ferreira Alves, a partir da teoria de Charles Sanders Peirce, como um dos referenciais teóricos para o desenvolvimento desse trabalho. De acordo com Alves,

O fato de Woolf ter sido tipógrafa é encarado, quase sempre, como um dado biográfico, não se percebendo que a tipografia, o trabalho de composição das palavras através dos ícones das letras que as formam, revela o aspecto icônico do universo verbal escrito e que, muito provavelmente, essa tarefa a tenha influenciado na composição de sua própria linguagem. (ALVES, 2002: 08)

O Fluxo de consciência, além de ser a técnica escritural adotada por Woolf, é também mais um aspecto iconizado por ela através da estrutura da obra, daí a importância

do entendimento dessa forma de narrativa para a compreensão da obra como um todo. Ela apresentava uma experimentação textual que possuía na sua escrita iconizações do pensamento, dos sons, do movimento. A partir do próprio título do romance *The Waves* (as ondas) Virginia Woolf iconizou, através das ondas, o ritmo da vida e do próprio pensamento.

2.4 A ICONICIDADE EM *THE WAVES*

O signo verbal de *The Waves* é carregado de iconicidade em várias passagens do livro, desde uma observação macro, partindo-se do título e da estrutura da obra, até uma observação micro, onde detectamos pequenas passagens, ao longo do romance, cheias de iconizações. Algumas páginas são carregadas de iconicidade, assim como, alguns parágrafos, sentenças e pedaços de frase. Para entendermos o que seria um ícone, recorreremos à Semiótica.

A semiótica é a ciência mais jovem dentre as ciências humanas, como afirma Lúcia Santaella (1983:18). Teve como fundador da vertente norte-americana o cientista, lógico e filósofo Charles Sanders Peirce, na sua Teoria Geral dos Signos. Signo, segundo Peirce (1990), é tudo aquilo que substitui ou representa alguma coisa, em certa medida e para certos efeitos. De acordo com Décio Pignatari (1987:13), toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não-verbal, é objeto de estudo da semiótica.

A semiótica é um campo de conhecimento amplo e complexo. A investigação semiótica abrange todas as áreas do conhecimento envolvidas com as linguagens ou sistemas de significação, tais como lingüística (linguagem verbal), a matemática (linguagem dos números), o direito (linguagem das leis), as artes (linguagem estética), etc. Para Lúcia Santaella (1983: 15), ela “é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis”.

Sua principal utilidade é estabelecer as ligações entre um código e outro, entre uma linguagem e outra. Como afirma Pignatari: “serve para ler o mundo não-verbal: ‘ler’ um

quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal” (1987: 17).

A semiótica peirciana apóia-se num esquema triádico, onde signo é definido como “algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém” (PEIRCE, 1972: 94). A filosofia peirciana entende a realidade de forma pansemiótica, isto é, tudo como semioticamente analisável e classificável fenomenologicamente segundo três categorias: *primeiridade* (primeira impressão ou sentimento que recebemos das coisas); *secundidade* (aparece em conseqüência da primeiridade; é nossa consciência do que é percebido); e *terceiridade* (corresponde ao mundo simbólico, sígnico, onde representamos e interpretamos o mundo). Essa perspectiva triádica se multiplica profusamente na obra peirciana.

O signo estaria, então, situado na categoria de primeiridade, pois Peirce ampliou a noção de signo, concebendo-o como uma relação triádica: *Signo* (uma coisa que representa outra coisa); *Objeto* (aquilo que é referido pelo signo); *Interpretante* (o efeito do signo naquele que o interpreta). Segundo Santaella (1983: 58): “Signo é uma coisa que representa outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele”.

De acordo com Peirce, os signos se diferenciam dependendo da relação entre os elementos que compõem um signo e de sua ação específica (ou *semiose*). Quando um signo diz respeito ao signo em si mesmo (primeiro elemento da tríade), pode ser classificado em quali-signo, sin-signo ou legi-signo. Quanto à relação de um signo com o seu objeto dinâmico, o signo pode ser classificado como ícone, índice e símbolo. Quanto à relação do signo com o(s) interpretante(s), o signo pode ser classificado como rema, dicente e argumento (PEIRCE, 1987).

Alves utilizou em sua pesquisa a relação do signo com seu objeto, ou seja, a tricotomia: *ícone*, *índice* e *símbolo*. O ícone, como dissemos anteriormente, mantém uma relação de semelhança ou propriedade com um determinado objeto. O ícone é uma abstração de algo que é do nosso conhecimento e apresenta pelo menos um traço em comum com o objeto representado.

Como explica Peirce (2000:71-90), um ícone nada mais é do que um signo cujas condições de significação prescindem da existência de seu objeto, isto é, o ícone pode

significar que seu objeto seja uma existência ou realidade. O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é semelhança, ou seja, o ícone é um signo que se assemelha formalmente ao objeto e ao se constituir, acaba constituindo o próprio objeto.

Como Alves já havia apontado (2002), em *The Waves* observa-se uma tendência à iconicidade da linguagem. Podemos observar que o próprio título do livro sugere o movimento constante das ondas como iconização do movimento do pensamento e, assim como no título, encontramos manifestações icônicas ao longo de todo o romance. Essa característica estrutural da obra é classificada por Alves como diagramática (2006). De acordo com Santaella e Nöth (1999: 60), Peirce dividiu os ícones em ícone puro (dimensão de possibilidade, importantes para o usufruto estético de formas não representativas ou puramente qualitativas, como por exemplo, na arte abstrata) e hipoícones (dimensão de existência), que de acordo com Alves (2006) “agem como signos por que representam algo e são governados pela similaridade e relações de comparação”. Segundo Santaella (2002), os hipoícones subdividem-se em *imagem*, *diagrama* e *metáfora*.

A qualidade representativa da imagem reside na captura de qualidades simples do objeto, por meio de quali-signos sensoriais que lhe dão fundamento. Seu fundamento – sons, formas, odores, cores, texturas, volume, etc – sustenta a semelhança sensorial entre o hipoícone e seu objeto real ou possível. A imagem, na condição de hipoícone, é considerada um primeiro de Primeiridade (HALEY, 1988: 33). Há várias modalidades de imagens: perspectivas, óticas, gráficas, mentais e verbais. Como afirma Santaella (1999: 67) “...no Modernismo, o poema inteiro ou texto passou a ser considerado como uma imagem ou ‘ícone verbal’”. De fato, a iconicidade presente nas obras de Virginia Woolf torna complexa a relação entre verbo e imagem. Isso faz com que seu texto se aproxime da visualidade, onde o *design* da obra nos leva a descobertas surpreendentes. A poesia usa a aliteração, sonoridade das palavras, disposição proposital de letras, fragmentos de vocábulos, de modo que o aspecto visual seja parte fundamental de sua construção. Do mesmo modo, Woolf usa elementos diversos na construção de sua escritura icônica.

A qualidade representativa do hipoícone Diagrama está na correlação que estabelece entre uma ou mais características constitutivas do objeto e um ou mais

correspondentes traços indiciais que se apresentam no signo. Como explica Anderson (1984: 459), um diagrama é um esquema conceitual que expressa, em relações abstratas internas ao signo, algumas das partes e relações entre partes internas ao objeto. Temos, portanto, uma relação cuja dominância icônica é a de semelhança por analogia de estruturas, em que a dependência para com seu objeto torna-a diádica, existencial, sendo desse modo um segundo de primeiridade.

A metáfora está na relação de semelhança que estabelece entre o caráter representativo de um signo e outro elemento distinto, suposto ser um outro signo. As metáforas iconizam um signo e produzem um efeito de paralelismo e de semelhança com outro signo (HALEY, 1988: 37). Como já dissemos anteriormente, Virginia Woolf utiliza a metáfora das ondas como algo que dá ritmo ao movimento da própria consciência e do pensamento.

Pudemos perceber que, dentro da estrutura do romance, há quase trinta palavras que aparecem em todas as 228 páginas do livro. Elas são repetidas insistentemente; muitas vezes numa mesma página vemos várias delas, outras vezes apenas uma ou duas podem ser vistas, mas na totalidade absoluta das páginas, vemos a presença dessas palavras. Todas elas são dotadas do caráter de movimento, o que é explicado pela própria autora:

There's nothing staid, nothing settled in this universe. All is rippling, all is dancing; all is quickness and triumph (WOOLF, 1992: 33).³

As palavras são: *tree* (árvore), que aparece 180 vezes; *body* (corpo), 87 vezes; *door* (porta), 102 vezes; *window* (janela), 98 vezes; *leaf* ou *leaves* (folha/folhas), 112 vezes; *flower* (flor), 81 vezes; *wave* (onda), 73 vezes; *water* (água), 72 vezes; *bird* ou *birds* (pássaro/pássaros), 55 vezes; *sea* (mar), 49 vezes; *shadow* (sombra), 48 vezes; *train* (trem), 38 vezes; *ring* (circulo ou anel), 35 vezes; *cloud* (nuvem), 34 vezes; *wing* (asa), 29 vezes; *river* (rio), 32 vezes; *stream* (corrente ou fluxo), 31 vezes; *wind*(vento), 39 vezes; *sun*(sol), 49 vezes; *drop*(gota), 36 vezes; *looking-glass*(espelho), 20 vezes; *flow*(fluxo), 19 vezes; *heart*(coração), 18 vezes; *bubble*(bolha), 20 vezes; *mind*(mente), 15 vezes; *blood*(sangue), 10 vezes; *tide*(maré), 10 vezes; *rhythm*(ritmo), 13 vezes; *moon*(lua), 21 vezes.

³ Nada se fixa, nada se acomoda neste universo. Tudo ondula, dança; tudo é rapidez e triunfo (WOOLF, 1980: 35).

Todas as palavras supracitadas têm relação direta ou indireta com a noção de movimento. A árvore (*tree*) representaria Percival, aquele que é forte, firme e que resiste às intempéries da vida, aos movimentos naturais do universo, como afirma a própria Woolf:

“Look now, how everybody follows Percival. He is heavy. He walks clumsily down the field, through the long grass, to where the great elm tree stand” (WOOLF, 1992: 26).⁴

A palavra *tree* é a mais repetida de todas, assim como as memórias de Percival que persistem com os seis amigos durante suas vidas.

A palavra *body* (corpo) representaria o movimento invisível que acontece dentro do corpo humano: o sangue que corre, o coração (*heart*) que bate incessante e involuntariamente. De uma outra forma, o corpo também representaria uma certa resistência aos movimentos das coisas voláteis, assim como a árvore: “*My blood runs on, but my body stands still*” (WOOLF, 1992: 77). O sangue também representaria o movimento à medida que ele corre pelas veias e percorre todo o corpo, num ritmo vital à condição humana.

Nuvem (*cloud*) representaria o movimento incessante e volátil das nuvens no céu; representaria o inexorável movimento do tempo, da vida, que está sempre em mutação:

“The clouds lose tufts of whiteness as the breeze dishevels them. If that blue could stay for ever; if that hole could remain forever; if this moment could stay forever” (WOOLF, 1992: 27).⁵

A palavra *rhythm* (ritmo) seria a própria estrutura do romance, do pensamento humano:

“Now begins to rise in me the familiar rhythm; words that have lain dormant now lift, now toss their crests, and fall and rise, and fall and rise again” (WOOLF, 1992: 61).⁶

⁴ Vejam agora como todos seguem Percival. Ele é pesado. Anda desajeitadamente pelo campo, através da grama alta, até onde se erguem os grandes olmos (WOOLF, 1980: 29).

⁵ As nuvens soltam tufo de brancura quando a brisa as dissolve. Se este céu azul pudesse permanecer para sempre; se essa abertura pudesse durar para sempre; se este momento pudesse durar para sempre... (WOOLF, 1980: 29).

⁶ Agora começa a surgir dentro de mim o ritmo familiar; palavras que jaziam adormecidas agora se erguem, agitam suas cristas, erguem-se e tombam, sem parar (WOOLF, 1980: 63).

O movimento de subida, ou ascensão, e de descida também poderia ser representado pela imagem dos pássaros (*birds*), das ondas (*waves*) do mar (*sea*), sombra (*shadow*), asa (*wing*), sol (*sun*), maré (*tide*) e lua (*moon*).

A autora compara as férteis imagens que usa às bolhas dentro de sua mente. Palavras que fluem e abundam espontaneamente e inesperadamente; poderíamos dizer que fluxo (*stream/flow*) está relacionado intimamente à sua escrita:

“My charm and flow of language, unexpected and spontaneous as it is, delights me too. I am astonished, as I draw the veil off things with words, how much, how infinitely more than I can say, I have observed. More and more bubbles into my mind as I talk, images and images” (WOOLF, 1992: 62).⁷

A metáfora da janela (*window*) poderia referir-se ao espetáculo de imagens e movimentos que presenciamos ao olharmos a rua através da janela:

“People go on passing”, said Louis. ‘They pass the window of this eating-shop incessantly. Motor-cars, vans, motor-omnibuses; and again motor-omnibuses, vans, motor-cars – they pass the window” (WOOLF, 1992: 68-69).⁸

A porta (*door*) também nos permitiria uma associação com o movimento. Nesse caso, o movimento de ir e vir de pessoas que passam pela porta de um restaurante, por exemplo. A porta que se abre e fecha constantemente e que, dessa maneira, reserva surpresas para aqueles que a observam, pois nunca sabemos quem será o próximo a entrar:

“The door opens, the door goes on opening. Now I think, next time it opens the whole of my life will be changed. Who comes? But it is only a servant bringing glasses” (WOOLF, 1992: 78).

⁷ Meu encanto e a fluência de minha linguagem, inesperada e espontânea, também a mim me delíam. Fico atônito quando afasto o véu das coisas com palavras, e constato o quanto mais, infinitamente mais, observei do que consigo dizer. Enquanto falo, as imagens não cessam de borbulhar dentro de mim (WOOLF, 1980: 64).

⁸ A porta se abre. A porta continua a se abrir. Da próxima vez que abrir, penso, toda a minha vida vai mudar. Quem chega? Mas é apenas uma criada que traz cálices (WOOLF, 1980: 79).

A flor (*flower*) e as folhas (*leaf/leaves*) representariam a perpétua renovação da vida; movimento circular (*ring*) e cíclico de nascer e morrer presente no universo. O relógio (*clock*), o anel (*ring*), a gota (*drop*), também representariam os movimentos circulares:

“As a drop falls from a glass heavy with some sediment, time falls. These are true cycles, these are true events” (WOOLF, 1992: 141).⁹

O relógio seria o próprio tempo que não pára, não cessa de passar:

‘Why, look,’ said Neville, ‘at the clock ticking on the mantelpiece? Time passes, yes. And we grow old’ (WOOLF, 1992: 135).¹⁰

O trem (*train*) seria o ir e vir das coisas, do pensamento, das sensações: “*Trains stop, trains start, as regularly as the waves of the sea*” (WOOLF, 1992: 149).

O espelho refletiria o movimento que acontece atrás de nós; o movimento que só podemos ver através do espelho e que estaria sofrendo as ações dos efeitos visuais que ele pode produzir, como por exemplo, a inversão, a multiplicidade ou a repetição de imagens:

“Looking-glasses confronted me in which I could see my pinioned body and people passing; stopping, looking, and going on indifferent” (WOOLF, 1992: 215).¹¹

Valorizando a noção de movimento, Virginia Woolf iconiza essa instância em várias partes do texto. Iconiza o movimento circular, o movimento contínuo, o movimento voluntário e o movimento involuntário. Há várias manifestações dessas iconizações ao longo do romance.

Para Alves (2006), a escrita de Virginia Woolf, em *The Waves*, é icônica e diagramática por que apresenta relações entre as partes do romance em suas próprias partes, ou seja, desde o título e a estrutura, até passagens pequenas dentro do romance,

⁹ O tempo cai como uma gota cai dos sedimentos no fundo de um cálice. Esses são os verdadeiros ciclos, esses os verdadeiros eventos (WOOLF, 1980: 137).

¹⁰ Por que – perguntou Neville – olhar o relógio tiquetaqueando sobre a lareira? Sim, o tempo passa. E envelhecemos (WOOLF, 1980: 131).

¹¹ Espelhos me encaravam e neles pude ver meu corpo manietado, e gente passando; parando, olhando, seguindo indiferente (WOOLF, 1980: 208).

observamos analogias de relação interna com a obra. Por exemplo, as ondas (título do romance) iconizam o movimento da estrutura do livro (os interlúdios quebram cada episódio, como se cada um deles fosse uma onda e o interlúdio iconiza o momento em que ela quebra no mar; o livro finaliza com a frase *The waves broke on the shore*) e, a partir dele, podemos observar outras manifestações icônicas do movimento (do pensamento, da memória, da consciência, do ir e vir de pessoas e carros) tanto na estrutura interna do romance, como nos seus parágrafos, nas suas sentenças e até em pequenos fragmentos de frases.

A iconicidade é uma proposta escritural muito presente. Podemos observar exemplos de iconicidade na poesia de Hopkins, como aponta Augusto de Campos, que analisa o poema *God's Grandeur* e destaca características icônicas na sua construção:

The world is charged with the Grandeur of God. It will flame out, like
shinning from shook foil; It gathers to a greatness, like the ooze of oil
crushed. Why do men then now not reck his rod? Generations have
trod, have trod, have trod; And all is seared with trade; bleared,
smeared with toil; And wears man's smudge and shares man's smell:
the soil is bare now, nor can foot feel, being shod. And for all this,
nature is never spent; There lives the dearest freshness deep down
things; And though the last lights off the black West went. Oh, morning,
at the brown brink eastward, springs – Because the Holy Ghost over the
bent. **World broods with the warm breast and with ah! bright wings**
(HOPKINS *apud* CAMPOS, 1997).¹²

Houve uma iconização do movimento das asas batendo através da repetição da letra W, que além de ser a letra inicial da palavra Wing (asa em inglês), possui também o desenho de uma asa. A disposição das cinco palavras começadas com W, inclusive sendo a última a própria palavra asa, permitem essa interpretação icônica.

Em vários poemas de William Blake podemos perceber exemplos de iconicidade da linguagem, como no caso do poema *The Tyger*, onde temos a seguinte construção:

¹² A grandeza de Deus o mundo inteiro a admira. Em ouro ou ouropel faísca o seu fulgor; Grandiosa em cada grão, qual limo em óleo amortecido. Mas por que não temem sua ira? Gerações vêm e vão; tudo o que gera gira. E agora em mercancia; em barro, em borra de labor; E ao homem mancha o suor, o sujo, a sujeição; sem cor. O solo agora é; nem mais, solado, o pé o sentira. E ainda assim a natureza não se curva; um límpido frescor do ser das coisas vaza; E quando a última luz o torvo Oeste turva; Ah a aurora, ao fim da fimbria oriental, abraza – Porque o Espírito Santo sobre a curva; Terra com alma ardente abre ah! a alva asa (CAMPOS, 1997: 33).

Tyger Tyger, burning bright,
 In **the** forests of **the** night;
 What **immortal** hand or eye,
 Could frame thy fearful **symmetry**

In what **distant** **deeps** or skies.
 Burnt **the** fire of **thine** **eyes**!
 On **what** **wings** dare he aspire?
 What the hand, **dare** seize the fire!

And **what** shoulder, & **what** art.
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart **began** to **beat**,
What **dread** hand! & **what** **dread** feet!

What the **hammer**! **what** the chain,
 In **what** furnace **was** thy brain
What the anvil, **what** dread grasp,
Dare its **deadly** terrors clasp!

When the stars threw down their spear
 And **water**'d heaven **with** their tears:
 Did he smile his work to **see**
 Did he who made the Lamb make **thee**!

Tyger Tyger burning bright,
 In **the** forests of **the** night:
 What **immortal** hand or eye,
 Dare frame thy fearful **symmetry**.¹³

Blake iconiza a própria simetria do animal através do uso de letras dobradas: a simetria contida na própria palavra **SYMMETRY**, onde vemos duas letras Y e duas letras M; temos as mãos que são simétricas, os olhos que também são simétricos e a palavra **IMMORTAL** que tem um duplo M simétrico. A simetria pode estar associada às formas

¹³O Tygre Tygre! Brilho, brasa,/que a furna noturna abrasa,/ que olho ou mão armaria/tua feroz symmetrya?/Em que céu se foi forjar/o fogo do teu olhar?/ em que asas veio a chamma?/ que mão colheu esta flamma?/ que força fez retorcer/ em nervos todo o teu ser?/e o som do teu coração/de aço, que cor, que ação?/Teu cérebro, quem o malha?/ Que martelo? Que fornalha?/o moldou? Que mão, que garra?/seu terror mortal amarra?/ Quando as lanças das estrelas/ cortaram os céus, ao vê-las,/quem as fez sorriu talvez?/Quem fez a ovelha te fez?/ Tygre! Tygre! Brilho, brasa,/ que a furna noturna abrasa,/ que olho ou mão armaria/tua feroz symmetrya? (Tradução de Augusto de campos)

perfeitas do tigre, suas listras, seu compasso, seus olhos, suas patas. Temos uma abundância de duas palavras começadas com a mesma letra numa mesma linha, temos palavras que têm letras dobradas naturalmente, ou seja, tudo isso está iconizando a simetria do animal.

Pignatari aponta manifestações icônicas na poesia de Carlos Drummond de Andrade, como nesse exemplo em que a palavra vira coisa, figura:

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Como explica Pignatari, o “inseto deste poema não é a palavra inseto, mas o vocábulo cava. Pelo corte do verso e pela reduplicação, o vocábulo-inseto “cava” é que se move e adentra o poema como se este fosse a terra” (1983: 15). Nesse caso houve uma iconização do inseto que cava a terra através do uso da palavra “cava” repetida duas vezes e posicionada de maneira a iconizar o movimento do inseto cavando a terra.

Nesse outro exemplo, Pignatari observa na poesia de Ronaldo Azeredo um exemplo de iconicidade da linguagem: ele iconiza o pôr do sol através do posicionamento da palavra “sol”, que vai sumindo aos poucos ao longo do poema (PIGNATARI, 1983: 56):

ruaruaruasol
ruaruasolrua
ruasolruarua
solruaruarua
ruaruaruas

O autor iconiza o pôr do sol através do posicionamento da palavra “sol”, que vai sumindo aos poucos ao longo do poema. O que Décio Pignatari chama de iconescritura

(1987: 108) pode ser compreendido como o que Alves define como escrita icônica diagramática. Pignatari menciona Edgar Allan Poe, Mallarmé e Machado de Assis, entre outros, como exemplos de autores que utilizaram esse recurso de escrita. Ele afirma que:

... a partir da descoberta de Jakobson, em sua análise de *The Raven* (O Corvo) – onde *raven* é ‘a imagem especular encarnada’ de *never*, o corvo dizendo-se a si mesmo, ou melhor, sendo aquilo que diz – não é difícil rastrear na obra de Poe diversos casos ilustrativos de seu peculiar método anagramático, hipogramático e anafônico, mesmo ao risco de, aqui e ali, forçar um pouco a mão às regras do jogo e desde que possa ficar passavelmente claro que tal processo de transcodificação semiótica...rompe a chamada linearidade do discurso, na medida mesma em que é ambígua, pois que a ambigüidade do signo poético resulta de este ser um signo em profundidade – um signo que se afasta do automatismo verbal, um signo vertical, espesso, cuja espessura resulta de camadas de signos embutidos em palimpsesto, gerando simultaneidade de informação e tendendo a ou sendo um ideograma – um ícone (PIGNATARI, 1987: 102-103).

Temos outro exemplo de iconicidade no poema de George Herbert chamado *The Altar* (CAMPOS, 1988: 150):

A broken ALTAR, Lord, thy servant reares,
 Made of a heart, and cemented with teares:
 Whose parts are as thy hand did frame;
 No workmans tool hath touch'd the fame.

A heart alone
 Is such a stone,
 As nothing but
 Thy pow'r doth cut
 Wherefore each part
 Of my hard heart
 Meets in this frame,
 To praise thy name:

That if I chance to hold my peace,

These stones to praise thee may not cease
 O let thy blessed SACRIFICE be mine,
 And sacrifice this ALTAR to be thine.¹⁴

Temos nesse caso, a iconização de um altar através da disposição do próprio poema que é escrito em forma de altar. Essa construção trabalha com a forma explicitamente, mas acreditamos ser interessante sua exposição na medida em que a questão icônica também é contemplada, mesmo que de uma maneira diferente.

A autora Lúcia Santaella, em seu livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento* (2005), apresenta exemplos de iconicidade existentes em algumas obras de Edgar Allan Poe.

A casa que cai está iconizada na palavra *USHER*, pois essa contém todos os grafemas da palavra casa (*HOUSE*), com exceção do grafema (O). Ao cair a casa, por trás da abertura de sua fenda, surge uma enorme lua redonda e vermelha. No limite da sabedoria icônica, a forma redonda da lua cheia é exatamente a forma do grafema (O) que faltava na palavra *USHER* para compor a palavra *HOUSE*. (SANTAELLA, 2005: 329).

Santaella utiliza o termo “narrativa espacial” para explicar essa escritura diagramática descrita por Alves. Ela define essa narrativa espacial como:

...aquela em que a linearidade - começo, meio e fim - da história narrada é rompida, isto é, os eventos não se encadeiam seqüencialmente, uns após os outros, em direção a um fim, superação de relações conflitantes. Em vez de relações de contigüidade entre as seqüências do acontecimento, estabelecem-se relações mais complexas, ou seja, organizações paralelísticas-simetrias, gradações, antíteses-responsáveis por uma multiplicidade de visões de um mesmo evento. (SANTAELLA, 2005: 326).

¹⁴ Um tosco ALTAR, Senhor, eu te levanto,/Feito de coração, cimentado com pranto:/ As suas partes têm tua estrutura,/E não o fere ferramenta impura./Um coração/ Por tua mão/ Cortado, medra/ Na dura pedra./ Pois cada parte/ Para cantar-te/ Se une e cresce/ Em pedra-prece./ E se eu alcanço paz com tal altar,/ Que as pedras nunca parem de cantar:/ Faz que teu SACRIFÍCIO santo seja o meu,/ Santifica este altar que o poema te ergueu (CAMPOS, 1988: 151).

Santaella ainda subdivide essa narrativa espacial em: espacialização icônica, espacialização indicial e espacialização simbólica. Sobre a primeira subdivisão ela afirma:

Ora, na espacialização icônica, os desenhos dos diagramas internos, configurados pelas relações de similitude entre as seqüências, apresentam um segundo tipo de relação de semelhança, aquela que se instaura entre esses desenhos internos e o próprio conteúdo dramático da narrativa. O desenho interno das seqüências é similar ao desenho daquilo que a narrativa relata, daquilo que é contado. É óbvio que a apreensão desse tipo de desenho e de analogia exige um leitor atento, alerta às sutilezas dos jogos que a materialidade da linguagem, o corpo das palavras é capaz de criar (SANTAELLA, 2005: 327).

Soraya Alves, em sua análise semiótico-diagramática (2002) de *The Waves*, nos chama atenção para algumas manifestações icônicas, como por exemplo, um trecho em que Woolf iconiza, através de polissílabos, os pássaros que observa cantando em bando, ou em monossílabos, quando cantam sozinhos, compondo com palavras, a visão daquele instante:

In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn on that tree, on that bush, now sang together in chorus, shrill and Sharp; now **TOGETHER**, as if **conscious** of **companionship**, now **ALONE** as if to the **pale blue sky** (WOOLF, 1992: 54).¹⁵

Essa tendência à iconicidade na escrita de Woolf não é inaugurada em *The Waves*, ela já havia iniciado sua experimentação literária em contos como *Kew Gardens* (1919) e em romances como *Mrs. Dalloway* (1925). Alves (2002:136) destaca um momento em *Mrs. Dalloway*, em que o personagem Peter caminha pelas ruas da cidade ao som de badaladas de sinos; essas badaladas são iconizadas através da repetição de nomes como **Nelson, Gordon e London**. Temos então:

“There they go, thought Peter Walsh, pausing at the edge of the pavement; and all the exalted statues, **Nelson, Gordon**, Havelock, the black...”, “They don’t know the troubles of the flesh yet, he thought, as the marching boys disappeared in the direction of the Strand – all that I’ve been through, he thought, crossing the road, and standing under **Gordon’s** statue, Gordon whom as a boy he had worshipped; **Gordon**

¹⁵ No jardim, os pássaros que pipilavam à toa, espasmodicamente, na penumbra de uma árvore, de um arbusto, agora cantavam em coro, em tom estridente e nítido, ora juntos, como conscientes de sua camaradagem, ora sozinhos como se cantassem para o pálido céu azul (WOOLF, 1980: 56).

standing lonely with one leg raised and his arms crossed – poor **Gordon**, he thought. And just because nobody yet knew he was in **London**, ...”; “...walking across Trafalgar Square in the direction of the Haymarket, came a young woman who, as she passed **Gordon’s** statue...”. (WOOLF, 1996: 38-39)¹⁶

Outro exemplo interessante encontrado por Alves (2002), desta vez em *The Waves*, é no trecho onde os seis amigos esperam ansiosamente por Percival para um jantar de despedida, já que ele está de partida para a Índia. Neville comenta ao ver a porta abrir-se:

“The door opens and he does not come. That is Bernard. (...) His hair is untidy, but he does not know it. He has no **perception** that we differ, or that this table is his goal. He hesitates on his way here (...) (I compare him with **Percival**). But now, **perceiving** us, he waves benevolent salute, he bears down with such benignity, with such love of manking (...), that, if it were not for **Percival**, who turns all this to vapour, one would fell, as others already feel: Now is our festival; now we re together. But without **Percival** there is no solidity.” (WOOLF, 1992: 91)¹⁷

Como explica Alves (2002: 138), a palavra *perceive* é a que mais aparece associada ao seu nome nas lembranças dos amigos e também é muito semelhante a Percival. Alves afirma que Percival está relacionado à própria percepção do passar do tempo, à consciência da morte, que foi iconizada nesse trecho pela repetição da palavra *perceive* e suas variações; este tema está sempre presente entre eles.

¹⁶ Lá vão eles, pensou Peter Walsh, detendo-se no fio da calçada; e todas as glorificadas estátuas, Nelson, Gordon, Havelock, as escuras(...)Esses ainda não conhecem as perturbações da carne, pensou, enquanto os rapazes de uniforme desapareciam em direção ao Strand; ainda não conhecem o que eu passei, pensou ele, atravessando a rua e parando junto à estátua de Gordon – de Gordon, a quem venerava quando menino; Gordon, de pé e solitário, com uma perna na frente e os braços cruzados – pobre Gordon, pensou. E, como ninguém soubesse que ele estava em Londres(...) pois atravessando Trafalgar Square na direção do Haymarket, vinha uma jovem que, enquanto passava pela estátua de Gordon...(Woolf, 1980: 53-54; trad. de Mário Quintana).

¹⁷ A porta abre e ele não vem. Este é Bernard (...) Seu cabelo está desalinhado, mas ele não sabe disso. Não percebe que somos diferentes, ou que esta mesa é sua meta. Hesita ao vir pra cá (...) (comparo-o com Percival). Mas, ao nos perceber, acena numa saudação benevolente; chega com tal benignidade, tamanho amor a humanidade, (...) que se não fosse por Percival, que transforma tudo isso em vaga fumaça, eu sentiria o que os outros já estão sentindo: agora vem nossa festa; agora estamos juntos. Mas sem Percival não há solidez (Woolf, 1980: 91).

Em outro momento, Alves (2002: 71) observa outra manifestação icônica na passagem em que Susan embala seu bebê e repete insistentemente a palavra *sleep* (durma):

“Summer comes, and winter” said Susan. “The seasons pass. (...) **sleep, sleep, I croon**, whether it is summer or winter, May or November. **Sleep I sing** – I who am unmelodious and hear no music save rustic when a dog barks (...) **Sleep, sleep, I say**, warning off with my voice all who (...) in any way bring the shock of destruction near this wicker cradle, laden with soft limbs, curled under a pink coverlet. (...) **Sleep, I say**, and feel within me uprush some wilder, darker violence, so that I would fell down with one blow any intruder, any snatcher, who should break into this room and wake the sleeper. (...) **Sleep, I say, desiring sleep** to fall like a blanket of down and cover these weak limbs; (...) **Sleep, I say, sleep**. Or I go to the window, I look at the rock’s high nest; and the pear tree. (...) **Sleep, I say, sleep**, as the kettle boils and its breath comes thicker and thicker issuing in one jet from spout. So life fills my veins (...) Yet more will come, more children, more cradles (...) No sound breaks the silence of our house (...) and I push my thread through the needle and murmur, “**Sleep.**” (WOOLF, 1992: 130-131).¹⁸

Há, nesse caso, uma iconização do embalo de uma criança. Canções de ninar são repetitivas, assim como o embalar de um bebê prestes a dormir. Woolf iconiza esse momento através da repetição insistente e compassada de *sleep* ou *sleep I say/croon/sing*.

Alves percebe várias outras manifestações icônicas em outros romances de Woolf, mas nos ateremos especificamente à iconicidade no romance *The Waves*, no qual também encontramos outras passagens carregadas de iconicidade. Apontaremos esses trechos e suas traduções correspondentes no próximo capítulo, assim como retomaremos os exemplos encontrados por Alves seguidos de suas traduções.

¹⁸ Chega o verão – disse Susan – e o inverno. As estações passam (...) Durma, durma, canto baixinho, seja verão ou inverno, maio ou novembro. Durma, canto eu – eu, que não sou musical nem ouço música exceto música rústica quando um cão ladra (...) Durma, durma, digo, mantendo afastados com minha voz todos que (...), ou de algum modo trazem o choque da destruição perto deste berço balouçante que carrega doces membros enrolados debaixo de um cobertor rosa. (...) Durma, digo, e sinto despertar dentro de mim uma violência mais selvagem, sombria, que abateria com um só golpe qualquer intruso, qualquer estranho que irrompesse neste quarto e acordasse quem dorme. (...) Durma, digo, desejando que o sono baixe como um lençol cobrindo este corpo frágil; (...) Durma, digo, durma. Ou vou até a janela, contemplo o alto ninho da gralha; e a pereira. (...) Durma, Digo, durma, enquanto a chaleira ferve e sua respiração sai mais e mais densa, emergindo num jato do bico. Assim a vida enche minhas veias. (...) Contudo, mais e mais filhos virão; mais berços (...) Mas nenhum som rompe o silêncio de nossa casa (...), e passo a linha pela agulha, e murmuro: “Durma” (WOOLF, 1980: 127-128).

Estas foram algumas iconizações de movimento, de sentimentos, de objetos, de condições humanas e de situações cotidianas. Como afirma Santaella:

Da palavra à sentença, da sentença às combinações entre sentenças, os papéis desempenhados pela iconicidade vão se acentuando e se representando sob novas facetas, compondo uma complexa e intrincada sincronização entre verbo e imagem. (SANTAELLA, 1999: 65)

Como afirmamos anteriormente, a iconicidade não está presente somente em *The Waves*, mas foi sendo desenvolvida por Woolf ao longo dos vários romances que escreveu, especialmente a partir de *Mrs. Dalloway*. Observamos construtos icônicos em vários contos também, porém pensamos que *The Waves* seja o romance onde ela mais explora essa técnica de escrita, onde ela se supera em termos de sofisticação estética. Acreditamos que essa obra seja inesgotável, na medida em que a cada nova leitura, nos deparamos com novas descobertas icônicas e nos surpreendemos com a maestria apresentada pela autora em sua escritura. Sobre o pensamento icônico de Virginia Woolf comenta Alves:

É certo que, muitas vezes, quando se quer aumentar o nível de informação na comunicação entre pessoas/personagens, descreve-se seu tipo de olhar, seu timbre de voz, seus gestos, etc. Mas não é isso que se indicará aqui. Não é a descrição verbal de uma linguagem que demonstrará como a comunicação é estabelecida; mas a indicação da manifestação dos signos não verbais dentro do texto verbal (ALVES, 2002: 133).

3. A TRADUÇÃO DE *THE WAVES*

3.1 METODOLOGIA

O presente estudo partiu da coleta de dados em obras que tratem da problemática da tradução, considerando as teorias e métodos contemporâneos aplicados à tradução de texto literário.

A pesquisa teve caráter essencialmente descritivo, pois observamos o fenômeno para descrevê-lo e interpretá-lo sem manipulação experimental. A análise dos dados coletados foi qualitativa, pois esses foram interpretados à luz do construto teórico. Durante a análise qualitativa foi feita uma descrição de ambos os romances e suas estruturas formais.

Portanto, para o estudo proposto, utilizamos a abordagem analítico-descritiva de pesquisa bibliográfica. Realizamos uma análise do corpus do trabalho através de levantamento bibliográfico e estudamos os romances *The Waves*, da autora inglesa Virginia Woolf, e sua tradução, feita pela autora brasileira Lya Luft, para o Português, intitulada **As Ondas**.

Buscamos uma análise da tradução, partindo dos aspectos gerais para os aspectos mais minuciosos da obra traduzida. Entretanto, propomos um corte nesse universo ao nos atermos à análise da tradução das construções icônicas presentes no texto fonte.

Realizamos a pesquisa com base nos estudos teóricos que abordam a questão da tradução e, mais especificamente, os estudos que tratam a tradução do ponto de vista cultural. Para a composição desse trabalho, colhemos dados pertinentes à temática da construção icônica na literatura em obras de vários autores como Hopkins, William Blake, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Esses autores, assim como fez Woolf, utilizaram-se da linguagem verbal para construir uma linguagem não-verbal dentro de suas obras por meio da iconicidade.

Na tentativa de atingis os objetivos propostos, fizemos uma leitura analítica de teóricos que pesquisaram a problemática da tradução. Essa leitura nos deu base para a construção do primeiro capítulo sobre estudos de tradução. Fizemos uma análise

documental bibliográfica das teorias tradutórias dos seguintes estudiosos: Gideon Toury (tradução e cultura), André Lefevere (tradução como reescritura), Lawrence Venuti (a visibilidade do tradutor) e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos (tradução como transcrição).

Fizemos também uma explanação sobre a teoria geral dos Signos, desenvolvida por Charles Sanders Peirce, no intuito de explicarmos como a categoria de ícone se encaixa em nossa pesquisa. A exposição das manifestações icônicas, que observamos juntamente com outros autores, na obra de Woolf, nos ajudou a desenvolver o segundo capítulo e nos auxiliou, também, a analisar como Lya Luft trabalhou sua tradução nessa obra. A seguir, no terceiro capítulo, expusemos as manifestações icônicas observadas e analisamos sua tradução paralelamente.

Após esses procedimentos, apresentamos os resultados de nossa pesquisa e tecemos considerações pertinentes às nossas conclusões baseadas na base teórica que utilizamos.

3.2 A TRADUTORA LYA LUFT

Nascida em Santa Cruz do Sul, uma colônia germânica do Rio Grande do Sul, em 1938, Lya Luft estudou numa escola de língua alemã e já era apaixonada por livros aos 11 anos, quando decorava versos de Goethe e Schiller. Já em Porto Alegre, se formou em Pedagogia e Letras Anglo-germânicas. Professora universitária, mestre em Lingüística Aplicada e Literatura Portuguesa e Brasileira, traduziu obras de Virginia Woolf, Rilke, Hermann Hesse, Günter Grass e Thomas Mann, entre outros. Poeta, cronista, contista, romancista e ensaísta, é atualmente uma das mais prestigiadas autoras brasileiras.

Aos 41 anos, Luft surgiu no cenário da literatura brasileira com o romance **As Parceiras (1980)**, que superou a marca de 20 re-edições. Apontada por muitos como a intérprete mais sutil do universo feminino e dos mitos da sexualidade, da repressão familiar e dos temores infantis, Luft teve sua obra adotada também como fonte para estudos e debates sobre a mulher.

Depois de **As Parceiras** escreveu outros romances como: **A Asa Esquerda do Anjo (1981)**, **Reunião de Família (1982)**, **O Quarto Fechado (1984)**, **O Ponto Cego (1999)** e o sucesso de vendas **Perdas & Ganhos (2003)** – mais de 700 mil exemplares vendidos no Brasil, permanecendo no topo da lista dos mais vendidos por mais de 54 semanas, e uma dezena de traduções para idiomas estrangeiros.

Lya Luft baseia sua relação com o leitor numa convocação à descoberta da beleza e das questões existenciais mais essenciais nos acontecimentos comuns da vida. Uma abrangente coletânea de crônicas com o sugestivo título **Pensar é Transgredir (2004)** deu seqüência ao diálogo de Luft com o grande público, seguido de um volume de poesia **Para não dizer adeus (2005)** e ainda **Em Outras Palavras (2006)**, onde reuniu crônicas publicadas na revista Veja. Estreou também como autora infantil com **Histórias de Bruxa Boa (2005)**.

Sobre seus trabalhos tradutórios ela afirma que gosta muito de traduzir e que teve sorte nessa profissão, porque, apesar de mal amada e mal paga, é algo delicioso para quem gosta de literatura, palavra e linguagem. O que realmente interessa para ela não é traduzir frases, mas sim aproximar uma cultura da outra, pois, às vezes, elas são muito diferentes. Ela diz que “a cultura está no ritmo da frase, nos espaços, silêncios, alusões, referências à geografia, alimentação e plantas que não existem no Brasil”.

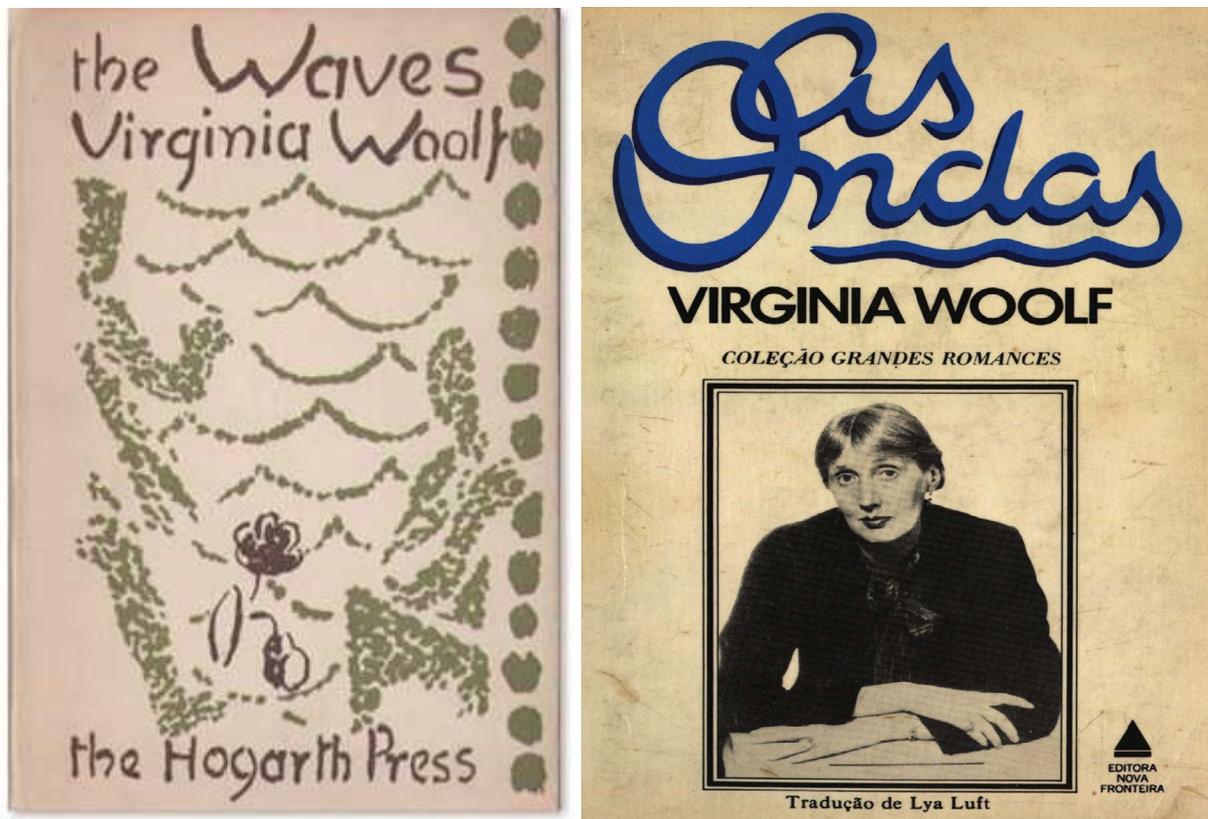
Luft traduziu vários livros de Virginia Woolf, além de uma biografia dela, para a Editora Nova Fronteira, e só depois de muito tempo teve a oportunidade de ir a Londres. Enquanto andava lá, tentava perceber as sensações e objetos descritos nos livros, como a cor de uma casa, o cheiro de uma rua. Ela se perguntava: “quem sabe se eu tivesse podido freqüentar Londres antes de trabalhar com esses livros, teria feito algo diferente?”

Também traduziu muitos livros de Günter Grass. Ela afirma que ele faz muitas alusões a questões históricas e políticas que, às vezes, essas questões são difíceis até para um alemão compreender. Disse que suas traduções foram treinamentos maravilhosos, porque pôde escrever oito horas por dia, durante muitos anos, e também porque isso deu a ela uma agilidade mental, já que estava sempre pensando em dois idiomas ao mesmo tempo. (<http://www.aprendebrasil.com.br/entrevistas/entrevista0146.asp>)

Ela diz que traduzir é sua verdadeira profissão e que faz tradução não somente para ganhar dinheiro, mas também porque gosta. Seu desejo é aproximar o escritor

estrangeiro do leitor brasileiro. Confessa que não pode ser inteiramente fiel, porque se pode correr o risco de ninguém entender nada. Mas não faz um carnaval em cima do texto alheio, não inventa, não cria frases que não existem. (http://www.releituras.com/lyaluft_bio.asp)

3.3 A TRADUÇÃO DA ICONICIDADE EM *THE WAVES* (AS ONDAS)



Começamos nossa análise a partir da capa dos livros. No texto fonte, temos uma capa produzida pela irmã de Woolf, Vanessa Bell, em que podemos perceber que ela desenha as ondas do mar como ilustração do título. Na capa da versão em português,

temos as letras do título iconizando as ondas através de suas formas que lembram ondulações no mar.

Como afirmamos anteriormente no segundo capítulo, o romance *The Waves* é dividido em nove interlúdios, seguidos de nove episódios que consistem em solilóquios. A tradutora Lya Luft utiliza a mesma estrutura do texto de partida em sua tradução. Até mesmo a escrita em itálico que percebemos em cada interlúdio é usada pela tradutora em sua obra. Percebemos também que a tradutora usa a mesma pontuação, quebra de frases e aliteraões. A seguir, nos concentraremos na iconicidade propriamente dita e estudaremos de que maneira a tradutora trabalhou essa questão em sua obra.

Destacamos alguns exemplos de manifestações icônicas que encontramos durante todo o decorrer do romance, acrescentamos outros exemplos dados por Soraya Alves e analisaremos de que forma foi feita a tradução dos mesmos por Lya Luft. Nesse primeiro momento a personagem Suzan está refletindo sobre maternidade, desejo recorrente que a mesma manifesta ao longo do livro:

My children will carry me on; their teething, their crying, their going to school and coming back will be like the waves of the sea under me. No day will be like its movement. I shall be lifted higher than any of you on the backs of the seasons. I shall possess more than Jinny, more than Rhoda, by the time I die. But on the other hand, where you are various and dimple a million times to the ideas and laughter of others, I shall be sullen, storm-tinted and all one purple. I shall be debased and hide-bound by the **bestial and beautiful** passion of maternity. (WOOLF, 1992:99).¹⁹

Pode-se pensar que Há uma iconização da maternidade através da frase *BESTIAL AND BEAUTIFUL* passion of *MATERNITY*. A palavra *BESTIAL* começa com B, *AND* começa com A, *BEAUTIFUL* com B e *MATERNITY* termina com Y formando a palavra *BABY*. Através da disposição dessas palavras, Virginia Woolf iconiza o sonho de Suzan em ser mãe. Para essa manifestação icônica temos a seguinte tradução em *As Ondas*:

Meus filhos me levarão adiante; sua dentição, seu choro, sua ida à escola e sua volta serão como ondas do mar debaixo de mim. Não haverá dia sem essa movimentação. Serei erguida mais alto do que qualquer um de vocês, nos flancos das estações do ano. Quando

¹⁹ Grifos meus

morrer, possuirei mais do que Jinny ou Rhoda. Mas, por outro lado, ali onde vocês forem variados e vibrarem mil vezes com idéias e risos alheios, eu permanecerei sombria, matizada em tons de tempestade e roxo. Serei aviltada e maltratada pela **bestial, maravilhosa** paixão da maternidade. (WOOLF, 1980:98)

Observa-se que em sua tradução, Lya Luft não resgata a mesma construção icônica do original. As palavras “bestial” e “maravilhosa” são separadas por uma vírgula, diferentemente do texto em inglês, em que as palavras *bestial* e *beautiful* são separadas por *and* para, justamente, formar com *maternity* a palavra *baby* no final do parágrafo. Não percebemos nenhuma construção icônica na tradução. Luft poderia ter traduzido: **bestial e bonita** paixão da maternidade. Assim, ela traduziria essa iconicidade em português formando a palavra BEBÊ.

Em outros exemplos, como nessa passagem em que Jinny encontra-se na estação de trem e começa a comparar o movimento da própria estação, o ir e vir de pessoas e o movimento das rodas do trem, com o inexorável movimento e velocidade de sua própria vida, podemos perceber iconicidade em sua divagação:

...trains stop, trains start as regularly as the waves of the sea...
(WOOLF, 1992:149)

Houve aqui uma iconização do movimento do trem através do som que as palavras produzem ao lermos em voz alta essa passagem. O barulho que o trem faz ao começar a funcionar e gradualmente vai aumentando a velocidade com que suas rodas se movimentam e então o maquinista aciona o seu apito (iconizado pelo som que a palavra *SEA* produz ao ser lida em voz alta). Na tradução temos a seguinte construção:

Trens param, trens partem com a regularidade das ondas do mar
(WOOLF, 1980:144).²⁰

Percebemos uma iconização do movimento do trem através do som que as palavras produzem, como se fosse o próprio trem começando a entrar em movimento,

²⁰ Grifos meus

exatamente como Woolf o fez, porém, no texto original, Woolf termina a frase com a palavra “**sea**” iconizando o barulho do apito do trem. Não observamos essa iconização final, mas percebemos que Luft tenta traduzir a iconização inicial através da construção “trens param, trens partem”.

O mesmo tipo de estratégia é encontrado no próximo trecho, em que se observa uma iconização do movimento de asas batendo através da repetição de *the pigeon beats the air* e, também, da repetição da letra W.

The pigeon beats the air; the pigeon beats the air with wooden wings (WOOLF, 1992: 12).²¹

A repetição da frase e das três palavras que começam com W, se lidas juntas e consecutivamente, assemelham-se ao som de um movimento constante, nesse caso, o movimento constante de asas batendo. A palavra *wing* (asa) também começa com W e o próprio desenho de uma asa assemelha-se ao desenho da letra W. Temos a seguinte tradução:

O pombo fere o ar; o pombo fere o ar com asas inábeis. (WOOLF, 1980: 15)

Encontramos a repetição de “o pombo fere o ar”, mas Luft não traduziu a repetição da letra W como a iconização do movimento de asas batendo.

No trecho a seguir, há uma iconização da imagem da personagem Rhoda refletida no espelho; ela se olha e reflete sobre sua vida, sempre rejeitando o convívio em sociedade (duplicidade e inversão, que são ilusões óticas causadas pelo espelho):

“That is my face”, said Rhoda, “in the looking-glass **behind Susan’s shoulder – that FACE** is my **FACE**. But I will duck **behind her** to **hide** it, for I am not here. I **HAVE** no **FACE**. Other people **HAVE FACES**; Susan and Jinny **HAVE FACES**; they are here. Their **WORLD** is the real **WORLD**. The things they lift are heavy. **They say** Yes, **they say**

²¹ Grifos meus

No; whereas I shift **and** change **and** am seen through in a second. If they see a housemaid she looks at them without laughing. (WOOLF, 1992: 30).²²

Percebemos os vários movimentos provocados pelo reflexo de um espelho. Temos o efeito do reflexo simples, da duplicação de imagens e da multiplicação de imagens. Palavras repetidas duplamente, ou repetidas seguidamente dando a idéia de multiplicidade provocada por vários espelhos juntos. Há o efeito de inversão na palavra **behind** e em **behind her to hide**, pois as letras b e d parecem ser inversão uma da outra no reflexo de um espelho. Sua tradução foi a seguinte:

Este é eu meu **rosto** – disse Rhoda – no espelho por trás **do** ombro **de** Susan; **este ROSTO** é o meu **ROSTO**. Vou **agachar-me atrás** dela para ocultá-lo, pois não estou aqui. Não tenho **rosto**. Outras pessoas **TÊM ROSTOS**; Susan e Jinny **TÊM ROSTOS**; estão aqui. O **MUNDO** delas é um **MUNDO** real. As coisas que elas soerguem, têm peso. Elas **DIZEM**: “Sim”; **DIZEM**: “Não”; eu, porém, sempre que **ME** movo, ou **ME** transformo, é possível ver através de mim em apenas um segundo. Se encontram uma criada, ela as fita sem rir. (WOOLF, 1980: 33)

Lya Luft, como podemos perceber, traduz as características icônicas da multiplicidade de imagens em um reflexo de espelho. Observamos a repetição de palavras, a repetição de letras iniciando palavras seguidas, porém não percebemos o efeito de inversão como em **behind**, onde as letras b e d parecem o reflexo invertido uma da outra. Luft poderia ter optado por uma tradução mais direta, sem tantas repetições ou duplicidade de palavras, mas preferiu utilizar a construção original.

No trecho em que Louis e Neville estão em um restaurante à espera dos outros amigos para um almoço, há uma iconicidade da fragilidade do pensamento: o pensamento como anéis de fumaça, frágil e transitório.

Louis and Neville”, Said **Bernard**, “**both** sit silent. **Both** are **absorbed**. **Both** feel the **presence** of other **people** as a **separating** wall. **But** if I find myself in company with other **people**, words at once make smoke rings

²² Grifos meus

– see how phrases at once begin to wreath off my lips. (WOOLF, 1992).²³

Pode-se notar a preponderância de consoantes explosivas, como que repetindo o barulho que Bernard faz ao produzir anéis de fumaça com a boca, como se fosse um fumante soltando baforadas em forma de anéis. Ao analisarmos a tradução temos:

Louis e Neville estão sentados em silêncio – disse **B**ernard. – **A**mbos **a**bsortos. **A**mbos sentindo a **p**resença de outras **p**essoas como uma **p**arede que **s**epara. Eu, **p**orém, se estou com outras **p**essoas, as **p**alavras logo formam anéis de fumaça – vejam como imediatamente as **f**rases começam a **f**luir em espirais dos meus lábios (WOOLF, 1980: 52).

Podemos observar as características icônicas perfeitamente traduzidas na repetição abundante do som das consoantes **p** e **b**, iconizando o barulho que Bernard faz ao produzir anéis de fumaça com a boca, como se as palavras fossem a fumaça e Bernard um fumante que solta uma baforada em forma de anéis. Percebemos que Luft vai além ao introduzir uma nova iconicidade ao trecho, quando, através da repetição do som // ela iconiza o barulho que um fumante faz ao soltar a fumaça do cigarro.

Em outro momento, Woolf icononiza, por meio do personagem Neville, o movimento galopante das palavras através da repetição compassada das palavras **words** e **and**.

“I see it all. I feel it all. I am inspired. My eyes fill with tears. Yet even as I feel this. I lash my frenzy higher and higher. It foams. It becomes artificial, insincere. **Words and words and words**, how they gallop – how they lash their long manes and tails, but for some fault in me I cannot give myself to their backs; I cannot fly with them, scattering women and string bags.” (WOOLF, 1992: 61)²⁴

Luft traduz como:

²³ Grifos meus

²⁴ Grifos meus

Vejo tudo isto. Sinto tudo isto. Estou inspirado. Meus olhos enchem-se de lágrimas. Meu arrebatamento ferve. Espuma. Torna-se artificial, falso. **Palavras, palavras e mais palavras galopando**, agitando as longas crinas e caudas; por alguma falha minha, não consigo abandonar-me a seus dorsos, não consigo voar com elas por entre mulheres em fuga e suas sacolas derrubadas. (WOOLF, 1980: 63)

Aqui não observamos uma repetição compassada de palavras na iconização do movimento galopante das mesmas. Woolf utiliza a construção **words and words and words**, enquanto que Luft quebra esse compasso ao adicionar “**e mais**” no meio das três repetições de “**palavras**”. Temos na tradução a idéia de galope através das três repetições de “**palavras**”, mas podemos dizer que Woolf torna essa idéia mais enfática e clara no texto fonte.

Abaixo se vê como ela iconiza o movimento de carros e ônibus que se pode observar através da janela (e do seu reflexo) de uma loja. O personagem Louis divaga sobre o movimento incessante das ruas de Londres, observando tudo através da janela de um restaurante.

“People go on passing”, said Louis. They pass the window of this eating-shop incessantly. **Motor-cars, vans, motor-omnibuses**; and again **motor-omnibuses, vans, motor-cars** – they pass the window” (WOOLF, 1992: 68-69).²⁵

Assim, ela iconiza, através do posicionamento das palavras, o movimento de ida, visto de um ângulo, e o mesmo movimento que podemos observar, de maneira invertida, pelo reflexo da janela. Luft entende esse trecho dessa maneira:

- Há sempre gente passando – disse Louis. – Passam incessantemente pela vitrine do restaurante. **Motocicletas, furgões, ônibus**; novamente **ônibus, furgões, motocicletas** – passam pela vitrine. (WOOLF, 1980: 70)

²⁵ Grifos meus

Luft utiliza a mesma seqüência utilizada no texto de partida, dando a idéia do movimento de ida e de volta desses meios de transporte, mostrando que sempre que a iconização é realizada pela repetição, ela é traduzida por Lya Luft.

No primeiro episódio há uma iconização da solidão pela disposição das palavras. O personagem Louis sente-se só por que os outros amigos entram para tomar café da manhã e o deixam sozinho entre as flores.

“Now they have all **gONE**,” said Louis. “I am **alONE**. They have gone into the house for breakfast, and I am left standing by the wall among the flowers.”(WOOLF, 1992: 07)²⁶

Observamos que ela utiliza três palavras (três é um número ímpar) que contêm a palavra *ONE* (UM em inglês), que representaria a solidão, o ser sem par. Vejamos como foi feita essa tradução:

Agora, foram-se todos – disse Louis. Estou completamente só. Entraram em casa para o café da manhã e deixaram-me parado junto do muro entre as flores. (WOOLF, 1980: 10)

Não pudemos detectar a tradução da iconicidade nesse trecho. Há também outra passagem, dentro do primeiro interlúdio, em que pedaços de branco, verde e amarelo espalhados pelo céu são comparados a lâminas de um ventilador.

“Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of White, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibers like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibers of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woolen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue” (WOOLF, 1992: 03).²⁷

²⁶ Grifos meus

²⁷ Grifos meus

Pode-se perceber como Virginia Woolf abusa do uso da letra F numa passagem que tem como objeto principal um ventilador e seu movimento circular. A repetição insistente do F nos lembra o som de um ventilador em funcionamento, seu movimento provoca uma sensação sonora como se muitos Fs estivessem sendo pronunciados seguidamente. Esse é um exemplo de iconização do som de um ventilador em movimento, caracterizado pela repetição da letra F, som que é labiodental (/f/) e se assemelha ao barulho circular do ventilador. Sem mencionarmos também que a própria palavra *fan* (ventilador) começa com a letra F. Analisaremos agora, a tradução da construção icônica encontrada no primeiro interlúdio:

Ao fundo, também o céu se fez translúcido, como se ali baixasse um sedimento branco, ou como se o braço de uma mulher deitada sob o horizonte erguesse uma lâmpada e faixas brancas, verdes e amarelas se espraiassem pelo céu como as varetas de um leque. Depois, a mulher ergueu a lâmpada mais alto, e o ar pareceu tornar-se fibroso, apartando-se da superfície verde, bruxuleando e chamejando em fibras vermelhas e amarelas, como flamas enfumaçadas que alçam de uma fogueira. Pouco a pouco, as fibras fundiram-se numa só brasa incandescente, e a pesada cobertura cinza do céu levantou-se e transformou-se num milhão de átomos de um macio azul. (WOOLF, 1980: 07)

Em *The Waves*, observamos a abundância do uso da letra F iconizando o som de um ventilador em movimento. Na tradução de Lya Luft podemos observar a abundância do som /s/, talvez numa tentativa de traduzir iconicamente o som de um ventilador, provavelmente por que o uso do som /f/ em nossa língua não seja tão comum quanto o som /s/ que podemos perceber, em língua portuguesa, no plural ou em várias palavras com c, ss, sc ou ç.

Nesse outro exemplo de iconicidade percebido por Alves (2002) durante o jantar de despedida à Percival temos a seguinte construção:

“The door opens and he does not come. That is Bernard. (...) His hair is untidy, but he does not know it. He has no **perception** that we differ, or that this table is his goal. He hesitates on his way here (...) (I compare him with **Percival**). But now, **perceiving** us, he waves benevolent salute, he bears down with such benignity, with such love of manking (...), that, if it were not for **Percival**, who turns all this to vapour, one

would feel, as others already feel: Now is our festival; now we' re together. But without **Percival** there is no solidity.” (WOOLF, 1992: 91)²⁸

Temos a seguinte tradução:

A porta abre e ele não vem. Este é Bernard. (...) Seu cabelo está desalinhado, mas ele não sabe disso. Não **percebe** que somos diferentes, ou que esta mesa é sua meta. Hesita ao vir pra cá. (...) (comparo-o com **Percival**). Mas, ao nos **perceber**, acena numa saudação benevolente; chega com tal benignidade, tamanho amor à humanidade (...), que, se não fosse por **Percival**, que transforma tudo isso em vaga fumaça, eu sentiria o que os outros já estão sentindo: agora vem nossa festa; agora, estamos juntos. Mas sem **Percival** não há solidez (WOOLF, 1980: 91).

Pudemos perceber a mesma iconização de Woolf através da quantidade de repetições da palavra *perceives* e suas variações; aqui a palavra perceber é usada na mesma medida em que no texto fonte.

Nesse trecho, de acordo com Alves (2002), há uma iconização do canto dos passarinhos em bando ou sozinhos:

In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn on that tree, on that bush, now sang together in chorus, shrill and Sharp; now TOGETHER, as if **conscious** of **companionship**, now ALONE as if to the **pale blue sky** (WOOLF, 2002: 54).²⁹

Luf traduz como:

No jardim, os pássaros que pipilavam à toa, espasmodicamente, na penumbra de uma árvore, de um arbusto, agora cantavam em coro, em tom estridente e nítido, ora JUNTOS, como **conscientes** de sua **camaradagem**, ora SOZINHOS, como se cantassem para o **pálido céu azul** (WOOLF, 1980: 56).

²⁸ Grifos meus

²⁹ Grifos meus

Woolf usa polissílabos para iconizar o canto em bando dos pássaros e usa monossílabos para iconizar o canto solitário dos pássaros. Podemos perceber que Luft não traduz esse jogo silábico, visto que a palavra “pálido” é um polissílabo.

Na iconização do embalo de um bebê, mostrada anteriormente, Woolf abusa da repetição de *sleep* (durma), dando a idéia de uma canção de ninar repetida várias vezes até a criança dormir, como notou Alves (2002):

“Summer comes, and winter” said Susan. “The seasons pass. (...) **sleep, sleep, I croon**, whether it is summer or winter, May or November. **Sleep I sing** – I who am unmelodious and hear no music save rustic when a dog barks (...) **Sleep, sleep, I say**, warning off with my voice all who (...) in any way bring the shock of destruction near this wicker cradle, laden with soft limbs, curled under a pink coverlet. (...) **Sleep, I say**, and feel within me uprush some wilder, darker violence, so that I would fell down with one blow any intruder, any snatcher, who should break into this room and wake the sleeper. (...) **Sleep, I say, desiring sleep** to fall like a blanket of down and cover these weak limbs; (...) **Sleep, I say, sleep**. Or I go to the window, I look at the rock’s high nest; and the pear tree. (...) **Sleep, I say, sleep**, as the kettle boils and its breath comes thicker and thicker issuing in one jet from spout. So life fills my veins (...) Yet more will come, more children, more cradles (...) No sound breaks the silence of our house (...) and I push my thread through the needle and murmur, “**Sleep.**” (WOOLF, 1992: 130-131).³⁰

Vejamos a tradução:

Chega o verão – disse Susan – e o inverno. As estações passam. (...) **Durma, durma, canto baixinho**, seja verão ou inverno, maio ou novembro. **Durma, canto eu** – eu, que não sou musical nem ouço música exceto música rústica quando um cão ladra (...) **Durma, durma, digo**, mantendo afastados com minha voz todos que (...), ou de algum modo trazem o choque da destruição perto deste berço balouçante que carrega doces membros enrolados debaixo de um cobertor rosa. (...) **Durma, digo**, e sinto despertar dentro de mim uma violência mais selvagem, sombria, que abateria com um só golpe qualquer intruso, qualquer estranho que irrompesse neste quarto e acordasse quem dorme. (...) **Durma, digo, desejando que o sono** baixe como um lençol cobrindo este corpo frágil; (...) **Durma, digo, durma**. Ou vou até a janela, contemplo o alto ninho da gralha; e a pereira. (...) **Durma,**

³⁰ Grifos meus

digo, durma, enquanto a chaleira ferve e sua respiração sai mais e mais densa, emergindo num jato do bico. Assim a vida enche minhas veias. (...) Contudo, mais e mais filhos virão; mais berços (...) Mas nenhum som rompe o silêncio de nossa casa (...), e passo a linha pela agulha, e murmuro: “**Durma**”. (WOOLF, 1980: 127-128)

Assim como Woolf, Lya Luft utiliza a repetição compassada e insistente nesse trecho. Ela usa os mesmos recursos de escrita que encontramos no texto fonte, usa a mesma pontuação e a mesma cadência. Dá-nos a idéia de alguém colocando um bebê para dormir com uma canção de ninar que é repetida várias vezes no intuito de fazer a criança adormecer.

Nesse exemplo, há uma iconização do vôo casual de uma abelha presente naquele momento em que Bernard lamenta o fim da fase escolar e vislumbra o começo das férias de verão antes de ir pra universidade:

“One’s mind is primed; one’s lips are pursed. And then a **bee** drifts in and hums round the flowers in the bouquet which Lady Hampton, the wife of the General, keeps smelling to show her appreciation of the compliment. If the **bee** were to sting her nose? We are all deeply moved; yet irreverent; yet penitent; yet anxious to get it over; yet reluctant to part. The **bee** distracts us; its casual flight seems to deride our intensity. Humming vaguely, skimming widely, it is settled now on the carnation. (...) The **bee** now hums round the head of the great Doctor. Larpent, John, Archie, Percival, Baker and Smith – I have liked them enormously. (...) He alone does not notice the **bee**. If it were to settle on his nose he would flick it off with one magnificent gesture. (...) We rise, we disperse; the pressure is removed. The **bee** has become as insignificant, a disregarded insect, flown through the open window into obscurity. To-morrow we go.” (WOOLF, 1992: 43-44)³¹

Como nos exemplos anteriores em que a iconização é feita por meio de repetição, a mesma aparece na tradução:

A mente está preparada; os lábios franzidos. Então, uma **abelha** chega, vagueando, zumbe em redor das flores no ramo de Lady Hampton, esposa do General, está cheirando para mostrar o quanto apreciou o cumprimento. E se a **abelha** picasse o nariz dela? Todos ficamos profundamente comovidos; ainda assim, porém, irreverentes; ainda assim, penitentes; ainda assim ansiosos para que tudo isso acabe; ainda assim relutamos em partir. A **abelha** nos distrai; seu vôo casual parece zombar da intensidade de nossas emoções. Zumbindo

³¹ Grifos meus

vagamente, planado no espaço, agora instalou-se num cravo. (...) Agora a **abelha** zumbe em torno da cabeça do imenso Reitor. Larpent, John, Archie, Percival, Baker e Smith – gostei bastante deles. (...) Só ele não percebe a **abelha**, se pousasse em seu nariz, ele a afastaria com um gesto imponente. (...) Erguemo-nos, dispersamo-nos; a pressão está sendo removida. A **abelha** tornou-se insignificante, um inseto que não se nota, voa pela janela aberta e se perde na obscuridade. Partiremos amanhã. (WOOLF, 1980: 47)

O mesmo fenômeno pode-se observar abaixo, em que temos o pingar de uma gota iconizado pela repetição insistente da palavra **DROP** durante o momento em que Bernard estava se barbeando:

“And time”, said Bernard, “Lets fall its **drop**. The **drop** that has formed on the roof of the soul falls. On the roof of my mind time, forming, lets fall its **drop**. Last week, as I stood shaving, the **drop** fell. I, standing with my razor in my hand, became suddenly aware of the merely habitual nature of my action (this is the **drop** forming) and congratulated my hands, ironically, for keeping at it. Shave, shave, shave, I said. Go on shaving. The **drop** fell. (...) It is curious how, at every crisis, some phrase, which does not fit, insists upon coming to the rescue – the penalty of living in an old civilization with a notebook. This **drop** falling has nothing to do with losing my youth. This **drop** falling is time tapering to a point. Time, which is a sunny pasture covered with a dancing light, time, which is widespread as a field at midday, becomes pendant. Time tapers to a point. As a **drop** falls from a glass heavy with some sediment, time falls.” (WOOLF, 1992: 141)³²

Como era de se esperar, a iconicidade é traduzida:

- E o tempo deixa tombar sua **gota** – disse Bernard. – A **gota** que se formou no telhado da alma despenca. Condensando-se sobre o telhado da minha mente, o tempo deixa tombar sua **gota**. Na semana passada, quando eu estava me barbeando, a **gota** caiu. Eu, parado com meu barbeador na mão, subitamente tomei consciência da natureza habitual do meu ato (esta é a **gota** se formando) e ironicamente congratulei minhas mãos por realizarem isso. Barbear, barbear, disse eu. Sigam barbeando. A **gota** também. (...) – É estranho como, a cada crise, alguma frase que não combina insiste em voltar em nosso socorro – é a desgraça de viver com um caderno de notas em meio a uma civilização. Essa **gota** caindo não tem nada a ver com a perda da minha juventude. Essa **gota** caindo é o tempo afilando-se num ponto.

³² Grifos meus

O tempo, que é uma pastagem ensolarada coberta de luz dançarina, o tempo estendido como um campo ao meio-dia torna-se pendente. O tempo se afila em um ponto. O tempo cai como uma **gota** cai dos sedimentos no fundo de um cálice. (WOOLF, 1980: 136-137)

Nesse exemplo, em que Bernard tece considerações sobre seus professores, Woolf iconiza o movimento de uma porta giratória através a repetição cíclica de palavras. Como envolve repetição, a iconização foi traduzida:

“And when he leaves the room, **lurching rather heavily from side to side, and hurls his way through the swing-doors**, all the masters, **lurching rather heavily from side to side, hurl themselves also through the swing-doors.**” (WOOLF, 1992: 23)³³

E quando sai da sala, **oscilando pesadamente de um lado para o outro, abrindo caminho através das portas giratórias**, todos os professores, **oscilando, pesadamente de um lado para o outro, também abrem caminho através das portas giratórias.** (WOOLF, 1980: 25)

Recorremos à semiótica e seu conceito de “interpretante” para concluirmos que em alguns casos não houve, para Lya Luft, a mesma representação mental provocada por um determinado signo que ocorreu em nossa análise.

Utilizamos a Semiótica como ferramenta para a análise da tradução da obra *The Waves*, partindo do pressuposto de que um signo só se completa se houver um interpretante, terceiro elemento da tríade *signo, objeto e interpretante*. É o interpretante que impulsiona a ação, a atividade relacional do signo, como explica Santaella:

Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um Objeto, que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do Signo, mesmo se o Signo representar seu Objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu Objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determine, naquela mente, algo que é mediadamente devido ao Objeto. Essa determinação, da qual a causa

³³ Grifos meus

imediate ou determinante é o Signo, e da qual a causa mediada é o Objeto, pode ser chamada de Interpretante (SANTAELLA, 2004: 62).

Para Peirce o "interpretante" é o signo mental, o pensamento ou a representação que serve de mediação entre signo e objeto. Não se deve confundir o conceito de "interpretante" com o de "intérprete"; este último se refere a uma pessoa, a quem interpreta, um ser humano que realiza um ato semiótico. Mas o primeiro é um signo mental. De certo modo, é a tradução mental de um objeto, é uma espécie de chave individual para a percepção de uma palavra ou objeto. Segundo Peirce, "um signo, ou *representamen*, é uma coisa que representa a outra em certo aspecto ou condição" e que "se dirige a alguém, ou seja, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou mais desenvolvido" (PEIRCE, 1966: 228). Em outras palavras, há uma tríade signo-objeto-*interpretante*, onde "interpretante" representa a imagem mental que nos provoca um signo. Se, por exemplo, leio a palavra "gato", esta palavra provoca uma reação em minha mente, uma imagem ou signo psíquico, que em minha mente descreve, em linguagem não-verbal, minha noção pessoal, mental (e, em parte, inconsciente) de "gato". Este signo psíquico é individual, subjetivo e diferente para cada pessoa. Tem, por um lado, uma relação com o signo verbal "gato" (a palavra) e, por outro, uma relação com o "objeto" gato (o animal). Segundo o conceito de Peirce, cada ato de leitura é uma interpretação subjetiva e variável no tempo do texto lido. De acordo com Gorlée (1994: 125-128), cada tradução é uma interpretação subjetiva e variável no tempo no texto traduzido. A noção de "traduzibilidade", em termos de Peirce, para Gorlée, lança uma luz muito original sobre este assunto, em especial porque o sentido de um ato de tradução varia no tempo, no espaço e na cultura ao estar condicionado pelo contexto lingüístico, cultural e histórico no qual é recebido.

Ora, se para Peirce cada ato de leitura é uma interpretação subjetiva, não houve a mesma interpretação em alguns casos em que pudemos observar manifestações icônicas das mais variadas maneiras. Porém, isto não implica em dizer que Luft não tenha observado outros trechos icônicos que talvez passaram despercebidos por nós. Na verdade, observamos que Luft criou uma iconicidade em sua tradução que não havia no texto fonte; ela cria a partir do original sua própria construção icônica. Porém, ao analisarmos as demais manifestações icônicas destacadas anteriormente, foram poucas as vezes em que Luft teve

a mesma leitura que tivemos; em outros casos as observações foram parcialmente similares. Nos casos em que as observações foram completamente similares, percebemos que Luft tentou de alguma maneira traduzir a forma de escrita e se esforçou por utilizar os traços icônicos na versão em português, transformando sua tarefa num árduo exercício tradutório, dadas as diferenças encontradas entre as duas línguas em questão.

Fizemos uma leitura ao contrário, ou seja, relemos *As Ondas* numa tentativa de detectar iconicidades criadas por Luft, e observamos essa prática em pelo menos dois trechos. Vimos que de uma maneira macro, ou seja, quando as manifestações icônicas se deram de uma maneira mais ampla, Luft traduziu os traços icônicos, porém, isso não foi feito no plano micro, onde Woolf realiza iconizações sutis e em escala menor, dentro de frases, utilizando-se de sons, aliterações e formas diversas. Talvez Luft não tenha criado compensações para as iconicidades em escala micro por que não as percebeu.

Ao trabalhar o poema de Hopkins *God's Grandeur*, Augusto de Campos traduz a iconicidade de *World broods with the warm breast and with ah! bright wings*. Ele explica:

À seqüência insubstituível de pares sonoros da última linha de “God's Grandeur” lanço um jorro de “aa” aliterativos para alçar em Português o vôo hopkinsiano:...com alma ardente abre ah! A alva asa (HOPKINS, 1997:19).³⁴

Podemos perceber que Luft faz o mesmo na tradução da passagem relativa ao barulho do movimento de um ventilador, onde ela utiliza a aliteração do som /s/ para manter o caráter icônico provocado pelo uso da aliteração do som /f/ utilizado por Woolf. Ela vai além na tradução da passagem relativa ao decote do vestido (que mostraremos a seguir) , pois cria uma nova iconicidade que não existia no texto fonte.

É certo que a transcrição trouxe uma nova “saída” à questão tradutória de poemas. Ao observarmos *The Tyger*, percebemos que se trata de um texto icônico, ou seja, o signo verbal da obra é carregado de iconicidade em várias passagens do poema, onde a ligação verbal e não-verbal se associam. Temos como exemplo a simetria frequentemente mencionada do tigre: “*What immortal hand or eye Could frame thy fearful symmetry?*” Ao traduzir, Campos manteve a simetria contida na própria palavra **SYMMETRY**, onde vemos duas letras Y e duas letras M; temos as mãos que são simétricas, os olhos que também são

³⁴ Grifos meus

simétricos e a palavra **IMMORTAL** que tem um duplo M simétrico; Campos traduz a frase como: “Que olho ou mão armaria Tua feroz symmetry?”. A simetria pode estar associada às formas perfeitas do tigre, suas listras, seu compasso, seus olhos, suas patas. Campos não foi “fiel” ou “equivalente”, pode-se perceber que a palavra imortal não foi traduzida, pois em Inglês ela tem uma conotação de simetria dado o M duplo, recurso que não existe em Português.

Porém, mais tarde, ele duplica letras para dar a idéia da simetria tão explorada por Blake no poema: “*On what wings dare he aspire?*”; percebe-se que **WHAT** e **WING** têm um caráter simétrico, sem falar, é óbvio, que as asas também são simétricas. Campos traduz: “Em que asas veio a chamma?”; ele “perde” a simetria de **WHAT WINGS**, mas recria essa simetria dobrando o M em chamma, criando assim uma nova grafia para a palavra chama em Português, em nome de sua transcrição.

Ele utiliza rimas, aliterações e a mesma estrutura do poema. Ele não fez simplesmente uma transferência ou substituição da língua fonte à língua-alvo, mas ele criou, reinventou, ou seja, o tradutor não teve uma função meramente mecânica de transportador de significados, sem interferir na obra, nem interpretá-la; de maneira oposta, ele se valeu da estratégia transcriadora, “refez” seu texto e não se preocupou em demasia com a sintaxe. A sua voz foi acrescentada à de Blake, sempre tentando reproduzir o efeito de uma expressão ou palavra, e não seu significado simplesmente.

Nesse caso, Campos se diferencia das teorias logocentristas que defendem a idéia de que não deve haver o toque do tradutor e nem seus rastros numa tradução, que o objetivo final da tradução é ser livre de qualquer “erro” e que ela deve sobreviver à mudanças de contexto através dos tempos. A partir de tal observação, será que só é possível traduzir uma manifestação icônica através da transcrição? Como trabalhar um texto icônico em tradução para a língua portuguesa, dadas as diferenças estruturais entre o Inglês e o Português?

Tal como fez Campos, talvez Luft tenha tentado uma criação ao produzir essa iconicidade em sua tradução que não existia, naquele momento, no texto fonte:

- Aquela mulher escura com suas faces altas – disse Jinny – tem um vestido brilhante, como uma concha, com veiazinhas, para usar à noite. É bom para o verão, mas no inverno eu preferiria um vestido fino com

fitas vermelhas, que reluzisse à luz da lareira. Então, quando as lâmpadas fossem acesas, vestiria meu vestido vermelho e ele seria tênuo como um véu, voltaria em torno de meu corpo e ondularia quando eu entrasse na sala, fazendo piruetas (WOOLF, 1980: 26)³⁵

Luft iconiza o decote de um vestido através da repetição insistente da letra V, que tem seu mesmo formato. Isso pode ter sido feito numa tentativa de criar uma iconicidade com os recursos do português. Esse mesmo trecho se dá dessa maneira no texto-fonte:

“That dark woman” Said Jinny, “with high cheek-bones, has a shiny dress, like a shell, veined, for wearing in the evening. That is nice for summer, but for winter I should like a thin dress shot with red threads that would gleam in firelight. Then when the lamps were lit, I should put on my red dress and it would be thin as a veil, and would wind about my body, and billow out as I came into the room, pirouetting.” (WOOLF, 1992: 24)

Não percebemos intenção icônica por parte de Woolf nessa passagem de Jinny, porém, Luft se utiliza desse recurso em sua tradução.

Nossa primeira conclusão com relação à tradução de Luft foi que ela se enquadrou no conceito de *adequação* à cultura de origem desenvolvido por Toury por percebermos que ela procurou aproximar-se ao máximo do texto fonte, ou seja, ela orientou-se pelo texto fonte e suas normas (Toury, 1995): ela escreveu utilizando a narrativa em Fluxo de Consciência, seguiu o ritmo do texto original, usou léxico rebuscado (assim como fez Woolf), usou a seqüência dos interlúdios seguidos de solilóquios, enfim, traduziu todas as características observáveis num plano macro. Tal como percebemos no texto de Woolf, a tradução de Luft também se utilizou de riqueza lexical nos adjetivos, nos verbos, nas aliterações e também resgatou substantivos variados, que podem ser tidos como obsoletos em língua portuguesa: açúcar-cande (açúcar de farmácia, alfenico), estertor (respiração rouca e crepitante dos moribundos), promontório (Cabo formado de rochas elevadas), perquirir (investigar, indagar, pesquisar), delfim (golfinho) e outros. Outro exemplo dessa tradução orientada pelo texto fonte foi o uso feito por Luft de onomatopéias: ela não traduz a onomatopéia inglesa de alguém falando coisas estúpidas com “bzzzz, bzzzz, bzzzz”

³⁵ Grifos meus

(WOOLF, 1992:136) para o popular “blá, blá, blá” da língua portuguesa (WOOLF, 1980: 132). Neste sentido, também observamos o caso da nomenclatura da moeda corrente utilizada na Inglaterra que não é traduzida por Luft: *pence* (unidade monetária correspondente a centavos da Libra inglesa) ou *xelim* (moeda inglesa).

Detectamos os princípios teóricos desenvolvidos por Venuti (1986) ao percebermos que Luft optou, em alguns casos, por palavras ou expressões que causam estranheza, que denotam a língua de partida, que revelam o tradutor e que colocam o leitor diante de uma dúvida, diante de um termo que poderá soar diferente em um primeiro momento, mas que ao refletir um pouco, ou ao consultar um dicionário, encontrará uma acepção desconhecida ou esquecida que, em alguns casos, passará a enriquecer seu vocabulário.

Acreditamos que traduções são obras independentes e autônomas, embora baseadas em um trabalho subjacente; ambos (original e tradução) são dotados de singularidade e originalidade. Concordamos com Venuti (2002: 115) quando ele afirma que a tradução não é meramente uma reprodução a partir de um texto determinado, mas uma recriação da forma e, portanto, do conteúdo. É por isto que o teórico afirma a necessidade de que o tradutor seja visível na tradução, através de decisões criativas e originais, que não procurem apagar as marcas da língua de partida, mas que, ao contrário, deixem-na transparecer, causando certa estranheza, com o intuito de revelar, manifestar o estrangeiro; é o que Venuti (1986) denomina “estrangeirização como resistência”, em oposição à estratégia da fluência, determinada pelas ideologias do consumo e do individualismo. Uma estratégia que coloque em primeiro plano a materialidade do texto como tradução, como algo que não pode ser confundido nem com o texto na língua-fonte nem com um texto originariamente escrito na língua-meta. Segundo Venuti (1986), a tradução deve ser vista como um *tertium datum*, que ‘soa estrangeiro’ para o leitor, mas tem uma aparência opaca que a impede de parecer uma janela transparente através da qual se visse o autor ou o texto original: é esta opacidade – um uso da língua que resiste à leitura fácil segundo os padrões contemporâneos – que deixará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza do texto estrangeiro. Uma tradução deste tipo será lida trabalhando as características estilísticas do texto, ou seja, não reduzindo a tradução à busca de um sentido equivalente na língua de chegada, mas aproveitando ao máximo as construções na língua

de partida, buscando, com isto, um enriquecimento da língua de chegada, um redirecionamento da criatividade literária, uma defesa da língua e das relações interlínguas e uma manifestação contrária à homogeneização crescente dos sistemas de comunicação.

Venuti vem lutando pela visibilidade social da atividade tradutória. Para tanto, ele propõe que os tradutores passem a operar uma escrita de resistência em lugar da escrita de assimilação que põe em funcionamento a estratégia da fluência, responsável pela invisibilidade do trabalho tradutório de interpretação e de escrita. Diz ele que:

A fluência pressupõe o conceito de sujeito humano como consciência livre e unificada que transcende as limitações impostas pela língua, a biografia e a história, e que é a origem do significado, do conhecimento e da ação. O conceito de sujeito transcendental define o autor como o significado último do texto e privilegia o leitor como árbitro absoluto desse significado: não apenas autor e leitor são removidos da conjuntura histórica na qual a atividade ocorre, como também a materialidade resistente do texto tende a evaporar deixando uma janela transparente através da qual se pode ver o significado ou a psicologia do autor – seja no texto original ou em uma tradução. (VENUTI, [1986] 1995: 117)

Utilizamos a teoria de Lawrence Venuti sobre tradução estrangeirizadora como forma de manter a visibilidade do tradutor, porém, em nossos estudos complementares, nos deparamos com correntes do pensamento pós-colonialista que defendem, pelo contrário, traduções domesticadoras, numa tentativa de resistência à cultura eurocêntrica. Bassnett e Trivedi (1999: 03) mostram que pode haver uma supervalorização do original em detrimento da tradução e isso decorreria, pois, do interesse de se enaltecer a matriz, metáfora da metrópole – a Europa –, cabendo à tradução metaforizar a cópia, por natureza, imperfeita, a colônia – Américas, África e Ásia. Nesse sentido, as teorias de tradução não se circunscreveriam apenas no âmbito das Letras, mas se desenvolveriam em um contexto de disputa política e econômica dominado pela visão eurocêntrica, à qual interessa destituir do (ex) colonizado a autonomia, a capacidade de enxergar com os próprios olhos, de ler/interpretar a partir de sua própria perspectiva. Assim, a tradução domesticadora seria uma maneira de demonstração de desgosto com relação à importação de formas estrangeiras, pois através dela, o texto estrangeiro é assimilado à tradição literária do

sistema receptor. A identidade cultural do texto traduzido é dissolvida, e este é tomado como um elemento submetido à tradição receptora.

Venuti (1996) vê uma violência presente nesse ato de tradução, pois ele pode gerar a invisibilidade do tradutor, já que busca priorizar a intenção do autor adaptando-a para a cultura local por meio do apagamento de quaisquer traços que possam causar estranhamento ao leitor. Dessa forma, o tradutor faz com que seu texto passe por um original sem que o leitor perceba que se trata, na verdade, de um texto traduzido.

As teorias pós-colonialistas defendem uma diferente visão do que representa o papel da tradução numa determinada sociedade. No caso da tradução de Lya Luft para o romance inglês *The Waves*, pudemos perceber diversas e surpreendentes escolhas feitas pela autora brasileira, mas observamos, também, que Luft não traduz as manifestações icônicas de plano micro, somente quando essas se dão num plano macro. Levantamos novos questionamentos a partir de tais conclusões: para ter feito a tradução das iconicidades de plano micro Luft precisaria transcriar? Luft não percebeu ou não conseguiu traduzir a iconicidade de escala micro em *The Waves* por não encontrar um jogo de palavras e sons em Português para fazer essa tradução? Luft achou que não deveria transcriar um texto de Virginia Woolf? Como apontamos anteriormente, a própria tradutora afirmou que não faz um carnaval em cima do texto alheio, não inventa e nem cria frases que não existem. Deixaremos essas questões em aberto e sugerimos uma continuação desse estudo acerca da tradução de textos icônicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 1987: 01).

O ideal de “fidelidade” e da “equivalência” do tradutor, já que nunca alcançado, sempre acarretará a imagem do trabalho tradutório como algo imperfeito, inferior, como aponta Arrojo ao observar que a partir de uma visão logocêntrica, “qualquer tradução será sempre ‘infel’, em algum nível e para algum leitor, sempre ‘menor’, sempre ‘insatisfeito’, em comparação a um original idealizado e, por isso mesmo, inatingível.” (ARROJO, 1993)

O tradutor, partindo de uma visão tradicional de “fidelidade” e “equivalência”, sempre fará um trabalho imperfeito, pois caberá a ele tentar as “aproximações” mais ou menos bem sucedidas. Já a partir de uma visão pós-estruturalista de tradução, tal “impossibilidade” de cumprir a exigência da “fidelidade” e “equivalência” se torna exatamente o aspecto que valoriza o trabalho do tradutor. Isso fica mais claro a partir da observação de Arrojo de que:

Traduzir implica, em primeiro lugar, reconhecer seu papel essencialmente ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz. Além desse conhecimento, é claro, cabe ao tradutor assumir a responsabilidade pela produção de significados que realiza e pela representação do autor a que se dedica. Ou seja, terá que estar sintonizado com o ideário de seu tempo e lugar e, conseqüentemente, com a visão que esse tempo e lugar lhe permitem ter do texto e do autor que interpreta. (ARROJO, 1993)

Para Arrojo (1993), qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto original, mas à nossa interpretação do texto de partida; será o resultado do que somos, sentimos e pensamos. Para ela, cada um de nós tem um tradutor interno dentro de si; cada nova tradução apaga traduções anteriores e produz sua própria interpretação do original.

Ela afirma ainda ser impossível julgar traduções, saber qual é a melhor, ou se há uma melhor, pois nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao original porque o original não existe como seu objeto estável, detentor das intenções originais do seu autor. Não sabemos como outro tradutor reagiria à escrita de Woolf, se usaria das mesmas ferramentas que Luft, se ousaria mais ou menos, se escreveria linearmente, se optaria por uma tradução mais facilitadora ou se revolucionaria a história da tradução no Brasil. Essas questões talvez fiquem sem resposta, já que em nossa pesquisa, a única tradutora de língua portuguesa que encontramos a se propor a traduzir *The Waves* foi Lya Luft. Podemos sugerir como questão para outra pesquisa o impacto dessa tradução na literatura brasileira. De que maneira essa tradução promoveu (ou não) um vanguardismo dentro de outras traduções subseqüentes. Lefevere (1992) diz que a *reescritura* pode ser inovadora, ao introduzir novos mecanismos literários, ou conservadora, nos casos onde as obras foram manipuladas de modo a tornar a tradução *aceitável* ideológica ou esteticamente no seu sistema receptor ou polissistema alvo. Sugerimos também a questão de como fazer a tradução de textos icônicos, sem se precisar recorrer à transcrição.

Para Arrojo (1993), o significado não se encontra para sempre depositado no texto, à espera que um leitor adequado o decifre de maneira correta. Ele se delinea sim, a partir de um ato de interpretação, baseado na ideologia, ética e moral, circunstâncias sociais, psicológicas e históricas do ser interpretativo.

Respeitamos as escolhas de Lya Luft em seu exercício tradutório com **As Ondas** e pensamos que a verdadeira liberdade em tradução é atingida quando não se julga o valor da dela, mas se tenta entender as estratégias utilizadas e o porquê dessas ou daquelas escolhas e construções.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, S. F. Tuiuti: Ciência e Cultura – no. 16 (mar. 2000) – Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 1994.

_____ **A Escritura Semiótico-Diagramática de Virginia Woolf: Interfaces Comunicativas.** São Paulo: PUC, 2002.

_____ Questões de lingüística aplicada: miscelânea / Paula Lenz Costa Lima, Antonia Dilamar Araújo (organizadoras). Fortaleza: EdUECE, 2005.

_____ Trabalho apresentado no XI Simpósio Nacional & I Simpósio Internacional de Letras e Lingüística. Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

ANDERSON, D. **Peirce on Metaphor.** *Transactions of the C.S. Peirce society.* Vol. XX, no. 4, 453-468. Indiana: Indiana University Press, 1984.

ARROJO, R. **Tradução, desconstrução e psicanálise.** Rio de Janeiro:IMAGO,1993.

_____ (org.) **O Signo Desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino.** Campinas: Pontes, 1992.

_____ **Oficina de Tradução, a teoria na prática.** São Paulo: Ática, 2002 (1ª ed. 1986).

BASSNETT, S. **Translation Studies.** London and New York: Routledge, 1988.

BASSNET, S. e TRIVEDI, H. **Of colonies, cannibals and vernaculars.** In: BASSNETT, S. e TRIVERDI, H. (ed.). **Post-colonial translation.** Londres e Nova York: Routledge, 1999. P. 01-08.

BENJAMIN, W. **A Tarefa do Tradutor**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, A. **Poesia, Antipoesia, Antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1982.

_____ **Verso, Reverso, Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____ **Hopkins – A beleza difícil**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAMPOS, G. **O que é tradução**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, H. **Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração**. In: Colóquio/Letras 62. Julho de 1991, pp. 10-25.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____ **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, H. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARVALHAL, T.F. **Imagens da tradição: Haroldo de Campos e Otávio Paz**. In: **Transcrições: teoria e práticas**. Org. Tânia Franco Carvalhal et all. Porto Alegre: Ed. Evangraf, 2004.

CARVALHO, A.L.C. **Foco narrativo e Fluxo da Consciência – Questões de Teoria Literária**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981.

DERRIDA, J. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem Studies. *Poetics Today***. Tel Aviv, v.11, n. 1, p. 9-78, 1990.

GENTZLER, E. **Contemporary translation theories**. London and New York: Routledge, 1993.

GORLÉE, D.L. **Semiotics and the problem of translation with special reference to the semiotic of Charles S. Peirce**. Amsterdã: Rodopi, 1994.

HALEY, M. **The semeiosis of poetic metaphor**. Indiana: Indiana University Press, 1988.

HUSSEY, M. **Virginia Woolf A-Z**. New York & Oxford: Oxford University Press, 1996.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, S.P: Papyrus, 1996.

LAGES, S.K. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo. Edusp, 2002.

LEFEVERE, A. **Translation, rewriting and the manipulation of Literary Fame**. London and New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, A. & BASSNETT, S. **Translation, history and culture**. London/New York: Pinter, 1990.

LEHMANN, J. **Virginia Woolf**. Trad. Isabel Prado. Coleção Vidas Literárias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MILTON, J. **Tradução: teoria e prática**. Coleção leitura e crítica. 2ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 1998.

PAES, J.P. **Tradução: A ponte necessária – aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo. Ática, 1990.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIRCE, C.S. **Collected Papers**. Vols. 1-6, eds. C. Hartshorne & P. Weiss, vols. 7-8, ed. A. W. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1931-1958.

_____ **Collected Papers**. 8v. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

PIGNATARI, D. **Comunicação Poética**. São Paulo: Editora Moraes, 1983.

_____ **Semiótica e Literatura**: edição reorganizada e acrescida de novos textos. 3ª ed. São Paulo. Cultrix, 1987.

PIRES, O. **Manual de Teoria e Técnica Literária**. 3ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Presença, 1989.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POUILLON, J. **O Tempo do Romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

POUND, E. **ABC da Literatura**: edição organizada por Augusto de Campos e trad. Por Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo. Cultrix, 1997.

RODRIGUES, C. C. **Tradução e diferença**. Editora UNESP, 2000.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica?** São Paulo. Brasiliense, 1983.

_____ **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

_____ **Semiótica Aplicada**. São Paulo. Pioneira, 2002.

_____ **Navegar no ciberespaço. O perfil cognitivo do leitor imersivo.** São Paulo: Paulus, 2004.

_____ **Matrizes da Linguagem e do Pensamento.** 2005.

SANTAELLA, L. & NÖTH, W. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M. **O Local da Diferença. Ensaio sobre a memória, arte, literatura e tradução.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

SELLERS, S. **Virginia Woolf's diaries and letters.** In: **The Cambridge Companion to Virginia Woolf.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SILVA, V.M.A. **Teoria da Literatura,** 3ª edição. Coimbra: Almedina, 1973.

SOUZA, E.M. **"Tradução e intertextualidade"**. In: **Traço crítico.** Belo Horizonte: Editora da UFMG/Rio de Janeiro: Editora de UFRJ, 1993.

SOUZA, J.G. **O teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

TOURY, G. **Descriptive translations studies and beyond.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility. A History of Translation.** London: Routledge, 1995.

_____ **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença.** Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Esqueda e Valeria Biondo. Bauru, S.P.: EDUSC, 2002.

VASSALO, L. (org). **A narrativa ontem e hoje**. Comunicação/5. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

WOOLF, V. **Kew Gardens**. In: **Monday or Tuesday**. www.bartleby.com (great books on line), 2000.

_____ **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____ **The Diary of Virginia Woolf**. 5v. Edited by Anne Oliver Bell. London: Penguin Books, 1992.

_____ **To The Lighthouse**. Hertfordshire: Wordsworth edition, 1995.

CORPUS

WOOLF, V. **The Waves**. London. Penguin Books, 1992.

_____ **As ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.