



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PRODUÇÃO DO LIVRO
“VIRGINIA WOOLF: CINCO CONTOS ESCOLHIDOS”

Samuel Gonçalves Santos de Lima

RIO DE JANEIRO

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PRODUÇÃO DO LIVRO
“VIRGINIA WOOLF: CINCO CONTOS ESCOLHIDOS”

Samuel Gonçalves Santos de Lima

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientador: Dr. Mário Feijó Borges Monteiro

Rio de Janeiro/RJ

2018



Escola de Comunicação

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ

Em 27 de novembro de 2018 esteve reunida a Banca Examinadora composta pelos seguintes **professores examinadores**

Marialva Carlos Barbosa

Patrícia Cecília Burrows

e Mário Feijó Borges Monteiro por

como **professor orientador**, além do(a) **aluno(a)**

Samuel Gonçalves Santos de Lima

(DRE nº 113021642) do curso de Comunicação Social,

habilitação em **PRODUÇÃO EDITORIAL** que apresentou o projeto experimental sobre o tema Produção do livro "Virginia Woolf: cinco contos escolhidos".

Avaliado o trabalho, a Banca atribuiu grau 9,0 ao Projeto Experimental do (a) aluno (a). Nada mais havendo a observar fica lavrada a presente ata que vai datada e assinada pela Banca e pelo (a) aluno (a).

Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2018.

Professor Examinador

Professor Orientador

Professor Examinador

Aluno(a)

PRODUÇÃO DO LIVRO

“VIRGINIA WOOLF: CINCO CONTOS ESCOLHIDOS”

Samuel Gonçalves Santos de Lima

Monografia de graduação apresentada à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção de grau Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

Aprovado por

Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro

Prof. Dra. Marialva Carlos Barbosa

Prof. Dra. Patrícia Cecília Burrowes

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/RJ

2018

AGRADECIMENTOS

À minha família. Minha mãe, Gizelma, meu pai, Jaime, meu irmão, Raphael, e minha irmã, Chiara, sem os quais eu não estaria vivo.

Aos meus amigos queridos, de todas as horas e para todas as horas. Iasmin Dias, Nicolás Piovesan, Guilherme Gomes, Souza Filho, Ana Fernández, Maria Arxontisa.

A todos os colegas, professores e funcionários da Escola de Comunicação da UFRJ.

A todos os amigos que fiz na HarperCollins Brasil: Thalita Ramalho, Giuliana Alonso, Jaciara Lima, Luiz Werneck, Lúcio Nothlich, Isis Pinto, Marcela Isensee, Maria Júlia.

A todos os amigos que fiz no Grupo Editorial Record: Rodrigo Barbuda, Renata Pettengill, Mariana Ferreira, Gabriel Lima, Clara Alves, Gabriel Gonzalez, Ana Rosa, Ana Paula, Camila Moura, Mayara Moura, Caio Capri, Nathalia Barbosa.

A Mário Feijó, meu orientador, Patrícia Burrowes e Marialva Barbosa, que aceitaram fazer parte desta banca examinadora.

Ao meu cachorro, Mully.

E todas as outras pessoas que colaboraram direta ou indiretamente para o meu crescimento pessoal e profissional.

LIMA, Samuel Gonçalves Santos de. Produção do livro “Virginia Woolf: Cinco contos escolhidos”. Orientador: Dr. Mário Feijó Borges Monteiro. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Graduação em Comunicação Social — Produção Editorial) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este relatório acompanha a produção editorial e gráfica de uma antologia de contos da autora Virginia Woolf, do original à impressão do produto final. Serão discutidos detalhadamente os processos de tradução e edição do texto bruto, copidesque, revisão, diagramação, elaboração do layout editorial, produção da capa e impressão. O objetivo-geral deste projeto é colocar em prática o conhecimento adquirido na habilitação de Produção Editorial do curso de Comunicação da Escola de Comunicação da UFRJ. A proposta da edição é apresentar ao leitor a ficção curta da autora, à qual atribuía a qualidade de um "espaço de experimentação para a real escrita literária" [os romances]. Para isso, contraporemos contos que seguem as convenções da narrativa literária com os contos mais experimentais da autora, nos quais ousou e inovou nas técnicas de escrita, produzindo um legado que a consagrou como uma das maiores escritoras do século XX.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Modernismo Literário; Literatura Inglesa; Literatura Feminista.

ABSTRACT

This report follows the editorial and graphic production of an anthology of short stories by author Virginia Woolf, from the manuscript to the printing of the final product. We will discuss in detail the processes of translation and editing of the raw text, copy editing, proof editing, editorial layout, cover production and printing. The main objective of this project is to put into practice the knowledge acquired in the Editing Degree of the Federal University of Rio. The purpose of this anthology is to present the reader with the author's short fiction, to which she attributed the quality of a "space of experimentation for the real business of literary writing" [novel writing]. To do this, we will set Virginia Woolf's short stories that follow the conventions of literary narrative against her most experimental stories, in which she dared and innovated in writing techniques, creating a legacy that consecrated her as one of the greatest writers of the twentieth century.

Keywords: Virginia Woolf; Literary Modernism; English Literature; Feminist Literature.

SUMÁRIO

I. PARA ENTENDER O PRODUTO-LIVRO	8
1. VIRGINIA WOOLF, VIDA, OBRA E LEGADO	8
2. A FICÇÃO CURTA DE VIRGINIA WOOLF	12
II. SOBRE O PRODUTO-LIVRO	15
1. PROJETO EDITORIAL	15
2. PROJETO GRÁFICO	21
III. RELATÓRIO TÉCNICO	22
1. TRADUÇÃO	28
2. COPIDESQUE	32
3. REVISÃO	34
4. DIAGRAMAÇÃO	36
5. IMPRESSÃO	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Boxe de colecionador Virginia Woolf, Novo Século	16
Figura 2: Boxe de colecionador Virginia Woolf, Nova Fronteira	17
Figura 3: Títulos de Virginia Woolf, Cosacnaify	17
Figura 4: Títulos de Virginia Woolf, Editora Autêntica	18
Figura 5: Títulos de Virginia Woolf, Editora LPM	19
Figura 6: Títulos de Virginia Woolf, Editora Penguin	19
Figura 7: Títulos de Virginia Woolf, Editora Tordesilhas	20
Figura 8: Títulos de Virginia Woolf, Editora José Olympio	20
Figura 9: Fontes	23
Figura 10: Capa Virginia Woolf: Cinco contos escolhidos	25
Figura 11: Gráfico cores favoritas	26
Figura 12: Revisão de tradução por Paloma Palácio	32

I. PARA ENTENDER O PRODUTO-LIVRO

1 VIRGINIA WOOLF, VIDA, OBRA E LEGADO

Nascida em 25 de janeiro de 1882, Adeline Virginia Stephen teve uma criação exemplar. Seu pai, Sir Leslie Stephen, foi historiador, editor, escritor e crítico literário. A mãe de Woolf, Julia Prinsep Stephen (nascida Jackson), nasceu na Índia e mais tarde serviu de modelo para vários pintores pré-rafaelitas. Ela também era enfermeira e escreveu um livro sobre a profissão. Ambos já eram viúvos antes de se casarem. Woolf tinha três irmãos — Thoby, Vanessa e Adrian — e quatro meio-irmãos — Laura Makepeace Stephen e George, Gerald e Stella Duckworth. As oito crianças viviam sob o mesmo teto, no número 22 do Hyde Park Gate, em Kensington.

Dois dos irmãos de Woolf foram educados em Cambridge, mas todas as meninas foram educadas em casa e se utilizaram da magnífica biblioteca da família. Além disso, os pais de Woolf eram extremamente bem relacionados, tanto social quanto artisticamente. Seu pai era amigo de William Thackeray, pai de sua primeira esposa, que morreu inesperadamente, e de George Henry Lewes, além de muitos outros pensadores notáveis. A tia de sua mãe era uma fotógrafa famosa no século XIX, Julia Margaret Cameron.

Desde seu nascimento até 1895, Woolf passava os verões em St. Ives, uma cidade de praia ao sudoeste da Inglaterra. A casa de verão dos Stephens, a Talland House, que está de pé até hoje, tem vistas para a fantástica Baía de Porthminster e para o Farol Godrevy, que inspirou parte de sua obra. Em memórias póstumas, Woolf recordou St. Ives com imenso afeto. Inclusive, incorporou cenas dos seus primeiros anos na cidade em seu romance modernista *Ao farol* (1927).

Quando jovem, Virginia era curiosa, alegre e brincalhona. Ela começou um jornal de família, o Hyde Park Gate News, para documentar histórias engraçadas de sua família. No entanto, os primeiros traumas tornaram sua infância sombria, tendo sido inclusive abusada sexualmente por seus meio-irmãos George e Gerald Duckworth, sobre os quais ela escreveu em seus ensaios *A Sketch of the Past* e *22 Hyde Park Gate*. Em 1895, aos treze anos de idade, ela também teve de lidar com a morte repentina de sua mãe devido a uma febre reumática, o

que marcou o princípio do declínio de sua saúde mental, e a perda de sua meia-irmã Stella, que se tornara a chefe da família, dois anos depois.

Enquanto lidava com suas perdas pessoais, Woolf continuou seus estudos em alemão, grego e latim na King's College de Londres. Seus quatro anos na universidade a apresentaram a um grupo de feministas radicais à frente de diversas reformas educacionais. Em 1904, seu pai morreu de um câncer no estômago, o que contribuiu para outro revés emocional que levou Woolf a ser internada por um breve período. Esta alternância entre momentos de vida e fértil produção literária e momentos de luto e crises de depressão agudas seria uma constante na vida de Woolf. Em 1905, ela começou a escrever profissionalmente como colaboradora do *Times Literary Supplement*. Um ano depois, Thoby, irmão de Woolf, morreu de febre tifoide aos 26 anos após uma viagem em família à Grécia.

Depois da morte do pai, a irmã de Woolf, Vanessa, e o irmão Adrian venderam a casa da família em Hyde Park Gate e compraram uma casa na área de Bloomsbury, em Londres. Durante esse período, Virginia conheceu vários membros do grupo Bloomsbury, um círculo de intelectuais e artistas, incluindo o crítico de arte Clive Bell, que se casou com Vanessa, o romancista E. M. Forster, o pintor Duncan Grant, o biógrafo Lytton Strachey, o economista John Maynard Keynes e o ensaísta Leonard Woolf, entre outros. O grupo ficou famoso em 1910 pelo Dreadnought Hoax, um embuste no qual os membros do grupo se disfarçaram de uma delegação da realeza etíope, estando Virginia transvestida de homem barbado, e persuadiram a Marinha Real Britânica a lhes mostrar seu navio de guerra, o Dreadnought HMS. Depois do escândalo, Leonard Woolf e Virginia se tornaram mais próximos, e não tardou até que se casassem, em 10 de agosto de 1912. Os dois compartilharam um amor irrefreável pelo resto de suas vidas.

Vários anos antes de se casar com Leonard, Virginia começava a trabalhar em seu primeiro romance. O título a princípio seria *Melymbrosia*. Depois de nove anos e inúmeros rascunhos, foi lançado em 1915 como *A viagem*. Woolf usou o livro para experimentar várias ferramentas literárias, incluindo perspectivas narrativas insólitas, atmosferas oníricas e prosas de associação livre. Dois anos depois, os Woolfs compraram uma prensa usada e fundaram a Hogarth Press, sua própria editora. Virginia e Leonard publicaram alguns dos seus escritos, bem como o trabalho de Sigmund Freud, Katharine Mansfield e T.S. Eliot

Um ano após o fim da Primeira Guerra Mundial, os Woolfs compraram a Monk's House, uma casa de campo na vila de Rodmell em 1919 — hoje um museu —, e nesse

mesmo ano Virginia publicou *Noite e dia*, um romance ambientado na Inglaterra eduardiana. Seu terceiro romance, *O quarto e Jacob* foi publicado pela Hogarth Press em 1922. Inspirado em seu irmão Thoby, foi considerado um afastamento significativo de seus romances anteriores com elementos modernistas. Foi também naquele ano que conheceu a escritora, poeta e paisagista Vita Sackville-West, esposa do diplomata inglês Harold Nicolson. Virginia e Vita começaram uma amizade que viria a se tornar um caso amoroso. Embora o caso fosse acabar, elas continuariam amigas até a morte de Virginia Woolf.

Em 1925, Woolf recebeu ótimas críticas de *Mrs. Dalloway*, seu quarto romance. A história hipnotizante entrelaçou monólogos interiores e levantou questões como feminismo, doença mental e homossexualidade na Inglaterra pós-Primeira Guerra Mundial. *Mrs. Dalloway* foi adaptado para o cinema em 1997, estrelado por Vanessa Redgrave, e inspirou *As horas*, um romance de 1998 de Michael Cunningham que também foi adaptado para as telonas em 2002. Seu quinto romance, *Ao Farol* (1927), foi outro sucesso crítico e considerado revolucionário por sua narrativa em fluxo de consciência. O clássico modernista examina as entrelinhas das relações humanas na vida da família Ramsay, enquanto viajam de férias à Ilha de Skye, na Escócia.

Woolf encontrou uma musa literária em Sackville-West, a inspiração para o sexto romance de Woolf, em 1928, *Orlando*, que acompanha um aristocrata inglês que misteriosamente se torna uma mulher aos 30 anos e vive por mais de três séculos. O romance foi um grande marco para Woolf, que recebeu elogios da crítica por seu pioneirismo nesse tipo de abordagem ao gênero, bem como um novo patamar de popularidade.

Em 1929, Woolf publicou *Um teto todo seu*, uma dissertação feminista baseada em palestras que deu a mulheres universitárias, nas quais examina o papel da mulher na literatura. No trabalho, ela defende a ideia de que "uma mulher deve ter dinheiro e um quarto próprio para escrever ficção". Woolf desafiou os limites da narrativa em seu próximo trabalho, *As ondas* (1931), que descreveu como "um poema de brincadeira" escrito nas vozes de seis personagens diferentes. Woolf publicou *Os anos* (1937), seu último romance publicado em vida, que acompanha a história de uma geração familiar inteira. No ano seguinte, publicou *Três Guinés*, um ensaio que continuou os temas feministas de um *Um teto todo seu* e abordou o fascismo e a guerra.

Os experimentos de Woolf com perspectivas narrativas confirmam que, como diz o personagem Bernard em *As ondas*, "não somos seres isolados". Não sendo nem isolada nem

fixa, a percepção em seus romances é fluida, assim como o mundo a que ela nos apresenta. Enquanto Joyce e Faulkner separam os monólogos interiores de um personagem de outros, as narrativas de Woolf se movem entre o interior e o exterior e entre os personagens sem demarcações claras.

Os muitos ensaios de Woolf sobre a arte de escrever e sobre a leitura em si hoje mantêm seu apelo a uma série de, nas palavras de Samuel Johnson, leitores "comuns". A coleção de ensaios de Woolf *O leitor comum* (1925) foi seguida de *O leitor comum: volume dois* (1932). Ela continuou escrevendo ensaios sobre leitura e escrita, mulheres e história, desigualdade social e política para o resto de sua vida. Muitos foram compilados após sua morte em volumes editados por seu marido, Leonard Woolf.

Virginia Woolf escreveu muito mais ficção do que Joyce e muito mais não ficção do que Joyce ou Faulkner. Seis volumes de diários (incluindo seus primeiros periódicos), seis volumes de cartas e numerosos volumes de ensaios compilados mostram seu profundo envolvimento com os principais problemas do século XX. Embora muitos de seus ensaios tenham começado como resenhas redigidas sob demanda, anônima e regularmente para ganhar dinheiro, eles são sérias investigações sobre leitura e escrita, o romance e as artes, percepção e essência, guerra e paz, classes sociais e política, privilégio e discriminação, e a necessidade de reformar a sociedade e a literatura.

Ao longo de sua carreira, Woolf deu palestras regularmente em faculdades e universidades, escreveu cartas apaixonadas, escreveu ensaios memoráveis e publicou uma longa lista de contos, quatro dos quais compilados, entre outros, no único volume que a autora publicou em vida, *Mondays and Tuesdays* [Segundas e terças], e os quais se encontram neste trabalho. Aos quarenta anos, estava mais que estabelecida como intelectual, influente escritora de vanguarda e feminista pioneira. Apesar de seu sucesso, continuou a sofrer regularmente de surtos debilitantes de depressão e mudanças dramáticas de humor.

O marido de Woolf, Leonard, sempre a seu lado, estava muito ciente dos sinais de piora na depressão da esposa. Ele viu, enquanto ela trabalhava em seu último manuscrito, *Entre os atos* (publicado postumamente em 1941), que ela estava afundando numa angústia profunda. Na época, a Segunda Guerra Mundial estava acirrada e o casal decidiu que, se a Inglaterra fosse invadida pela Alemanha, eles cometeriam suicídio juntos, temendo que Leonard, que era judeu, estivesse em perigo. Em 1940, a casa do casal em Londres foi destruída durante a Blitz, o bombardeio alemão na cidade.

Incapaz de lidar com sua angústia, Woolf vestiu um sobretudo, encheu os bolsos de pedras e entrou no rio Ouse, em 28 de março de 1941. Enquanto entrava na água, o rio a levou. As autoridades encontraram seu corpo três semanas depois. Leonard Woolf mandou cremar seu corpo, e seus restos mortais foram espalhados em sua casa, a Monk's House.

Embora sua popularidade tenha diminuído após a Segunda Guerra Mundial, o trabalho de Woolf conquistou uma nova geração de leitores no movimento feminista da década de 1970. Virginia Woolf continua sendo uma das escritoras mais influentes no século XXI.

2 A FICÇÃO CURTA DE VIRGINIA WOOLF

Virginia Woolf escreveu um total de 46 contos. Seu desejo, como descreveu em 1908, de "reformular o romance e capturar a multidão de coisas atualmente em deserção, encerrar o todo e moldar infinitas formas estranhas" a levou a experimentar, ao longo de sua carreira, não apenas com o romance, mas também com várias formas de ficção curta. Comentando novamente em 1917 sobre como o romance era "espantosamente bagunçado e extenuante", ela acrescentou: "eu diria que alguém deveria inventar uma forma completamente nova. Mas é muito divertido escrever essas coisas mais curtas [...]". Como ela estava constantemente experimentando com novas formas narrativas, a ficção curta de Virginia Woolf é extremamente variada. Alguns de seus contos, como *Objetos sólidos* e *A sociedade*, são ficções curtas no sentido tradicional, narrativas com tramas firmes e personagens bem delineados. Outros, como *A marca na parede* e *Um romance não escrito*, são devaneios fictícios numa prosa lírica, em fluxo de consciência e com mudanças abruptas de perspectiva. Em algumas obras, o narrador funciona como um perceptivo e onisciente observador da cena externa, enquanto em outras o narrador atua dentro das mentes dos personagens, explorando suas percepções de si mesmos e de seu mundo. E, nos devaneios, é o sutil escrutínio dos pensamentos da própria Virginia, por parte do narrador, que dá forma à narrativa.

Em seus quatro primeiros contos (1906 – 1916), Virginia experimenta criar personagens e situações e começa a desenvolver um estilo próprio de prosa e voz narrativa. Em cada um deles, o narrador se concentra na relação das personagens centrais — todas mulheres — com a respectiva sociedade. *Phyllis e Rosamond*, como a evasiva *Miss V.*, vivem na Londres contemporânea, enquanto *O diário de Mistress Joan Martyn* nos leva de volta ao condado de Norfolk do século XV. *Memórias de uma romancista*, em que Woolf cria um

revisor, um biógrafo e um romancista, nos oferece um retrato da vida de uma mulher na Inglaterra vitoriana. O último trabalho, em particular, reflete o contínuo interesse de Woolf no papel do escritor e, particularmente, do biógrafo.

Com *A marca na parede*, Woolf entrou numa importante etapa de sua carreira como escritora. Ela o escreveu em 1917, enquanto estava completando seu segundo romance, *Noite e dia* (1919), o extenso romance que ela mais tarde chamaria de "exercício no estilo convencional". "Nunca esquecerei", disse ela a Ethel Smyth, "o dia em que escrevi *A marca na parede*, tudo num clarão, como se voasse, depois de meses confinada a um trabalho de mineração." Cerca de dois anos depois, escreveu *Um romance não escrito* e descobriu, disse ela mais tarde, "como eu poderia incorporar todo o meu depósito de experiência a uma forma que o comportasse". Esses dois trabalhos experimentais, juntamente com outros seis e quatro ilustrações de xilogravura de Vanessa Bell, sua irmã, foram publicados em *Mondays and Tuesdays* [Segundas e terças] (1921), o único volume de histórias e esboços editados e publicados pela própria Virginia.

Woolf reclamou em seu diário que os críticos não conseguiram ver que ela estava "atrás de algo interessante" em *Mondays and Tuesdays*. No entanto, estava mais perplexa do que desanimada e, no ano seguinte, publicou seu primeiro romance experimental, *O quarto de Jacob*, o livro que levou T. S. Eliot a parabenizá-la por ter "preenchido uma lacuna que existia entre seus romances anteriores e a prosa experimental presente em *Mondays and Tuesdays*". Assim que completou *O quarto de Jacob*, Woolf começou a esboçar seu próximo livro, que provavelmente se chamaria, escreveu ela: *Em casa (ou A festa)*. "Este é um livro curto", continuou ela, "consistindo de seis ou sete capítulos, completamente independentes, mas deve haver algum tipo de fusão". O primeiro capítulo que ela lista é *Mrs. Dalloway em Bond Street*, o conto que no futuro, diz ela, "dará um livro".

Essa história marcou outro estágio importante na trajetória de Woolf, pois foi ao escrever *Mrs. Dalloway in Bond Street* que ela encontrou uma forma de colocar o narrador dentro da mente de suas personagens e apresentar os pensamentos e as emoções desses personagens à medida que lhes ocorressem. O monólogo interior utilizado por James Joyce na abertura de *Ulisses*, o qual Woolf lia enquanto escrevia essa história, provavelmente contribuiu para seu método de abordagem da vida interior de Clarissa Dalloway, protagonista de *Mrs. Dalloway*, mas as sementes de seu novo método foram claramente semeadas em *A*

marca na parede e *Um romance não escrito*, ambos os contos integrantes da coletânea deste projeto, e outras histórias mais antigas.

Entre 1917 e 1925, Virginia Woolf completou 25 histórias e esboços, além de três romances, um volume de ensaios e inúmeras críticas literárias. Durante esse período extremamente frutífero, sua ficção curta era com frequência um espaço onde experimentava com técnicas narrativas que usaria e desenvolveria mais em suas ficções mais longas. As histórias de *Mondays and Tuesdays*, como aquelas escritas imediatamente antes e depois de *Mrs. Dalloway em Bond Street*, refletem as muitas maneiras pelas quais ela estava se libertando das convenções, do método e do pensamento, e descobrindo a voz narrativa que seria exclusivamente sua.

Woolf nunca escreveria tantos contos em um período tão curto novamente; ela completou dezessete histórias e esboços nos dezesseis anos seguintes. Eles eram escritos de forma intermitente e muitas vezes como formas de relaxar ou de se divertir.

Momentos de ser: pinos de telha não têm pontas foi uma "história secundária" que nasceu, disse ela, enquanto terminava de escrever *Ao farol*. *A dama no espelho: reflexo e reflexão* e *O fascínio do poço*, ambos escritos em maio de 1929, devem ter aliviado o "grande peso de dificuldade" que ela sentiu enquanto concebia seu próximo livro, *As ondas*. Algumas das histórias e esboços escritos nos anos 1930, como *Três quadros*, *A caçada* e, provavelmente, a sua comédia *Ode*, foram baseadas em cenas reais ou anedotas. Nessas histórias, como nas anteriores, a memória e a imaginação muitas vezes proporcionam aos personagens um meio de escapar de suas vidas frustrantes.

Os últimos contos que escreveu, a começar por *A duquesa e o joalheiro*, foram rascunhos de uma época anterior que eram então revisados para publicação. Apesar de Woolf mostrar certo desdém por essas histórias, porque eram compradas para o grande público, seus manuscritos e as próprias histórias comprovam que ela pôs tanto trabalho nelas quanto em qualquer outro escrito seu. Woolf jamais poderia ser acusada de negligência: "Eu sinto em meus dedos o peso de cada palavra", escreveu ela, "até quando escrevo resenhas."

II. SOBRE O PRODUTO-LIVRO

1 PROJETO EDITORIAL

Propôs-se a produção de uma antologia de contos da autora Virginia Woolf, compilados em edição bilíngue português-inglês, com acabamento em brochura, formato 16 x 23 cm.

O objetivo da edição é apresentar a ficção curta de Virginia Woolf ao leitor. Defende-se aqui que os contos funcionam como uma “porta de entrada” ideal para a obra da autora, bem como um “farol” para aqueles que já a conhecem, mas que desejam melhor compreendê-la. Para tal, foram selecionados cinco dos seus mais célebres contos: *A marca na parede*, *Um romance não escrito*, *Kew Gargens*, *Objetos sólidos* e *A sociedade*. Como foi dito, suas produções mais curtas lhe serviam como espaços de experimentação para o “real ofício do escritor”: o romance. Esses contos, subestimados em relação a sua produção romanesca, são, na realidade, o berço do experimentalismo presente em todo o seu corpo de trabalho: a rejeição ao realismo literário, o uso de técnicas pouco ortodoxas, como o fluxo de consciência, e suas transgressões à estrutura tradicional da narrativa literária e à sintaxe.

Virginia escreveu quarenta e seis contos, mas publicou apenas dezoito, nove publicados em periódicos e oito compilados em seu único volume de contos publicado em vida, *Mondays and Tuesdays*. Quatro destes oito foram aqui reunidos, somados apenas de *Objetos sólidos*. Como Woolf utilizava a escrita de contos como um meio de experimentação e “treino” para a arte de escrever romances, essas histórias mais curtas são extremamente variadas. O critério desta organização se baseou, portanto, na ideia de que, a partir destes cinco contos em particular, é possível conhecer satisfatória e plenamente os múltiplos caminhos que a autora percorreu em busca do que viria a ser a voz literária que a consagrou como uma das maiores escritoras da história. De todos os seus contos, *A marca na parede* e *Um romance não escrito* mostram seu lado experimental em seu estado mais puro e foram onde Woolf alegou ter escrito pela primeira vez com total liberdade. *Kew Gardens* introduz ao leitor o impressionismo woolfiano, com sua técnica “pictórica”. *Objetos sólidos* faz parte de seus contos mais sóbrios, com abordagem filosófica e existencialista. E, para encerrar, *Uma sociedade* mostra Woolf em seu momento mais acessível e popular, quando se constata

com ainda maior evidência sua preocupação com as questões de ordem social — sobretudo com os papéis de gênero.

Para direcionar o leitor, breves textos introdutórios acompanham cada conto. Estes textos trazem fatos, curiosidades, possíveis interpretações e análises dos contos selecionados. Além de preparar o terreno e contextualizar o leitor, pretende-se também fazer com que se conheça um pouco mais sobre a própria autora. Além de discutir-se o entendimento do próprio conteúdo do conto, atentou-se para o que aquela produção significou no percurso literário da escritora.

A publicação de uma edição como esta no mercado editorial brasileiro se justifica pela carência de obras da autora em circulação, particularmente de sua ficção curta — a qual, mesmo no mercado estrangeiro, é rara.

No mercado brasileiro, oito editoras publicaram títulos da autora, muitos dos quais, porém, encontram-se fora de catálogo ou estão constantemente esgotados. Quais sejam:

Editora Novo Século

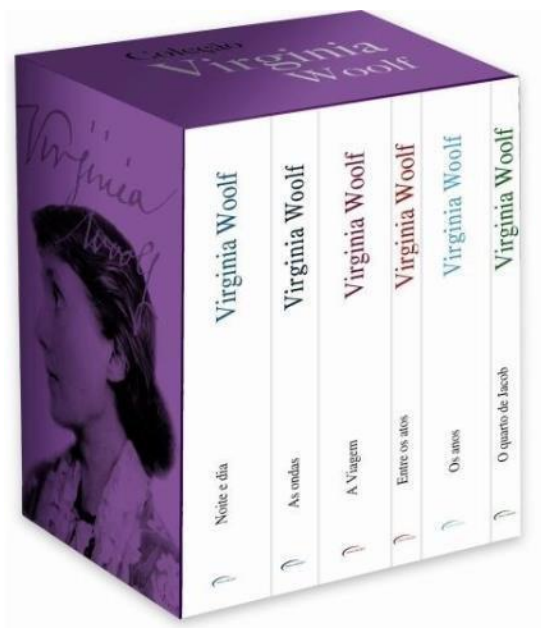


Figura 1: Boxe de colecionador Virginia Woolf, Novo Século

A Editora Novo Século produziu um boxe de colecionador contendo seis dos romances de Virginia Woolf: *A viagem*; *Noite e dia*, *Entre os atos*, *O quarto de Jacob*, *Os anos* e *As ondas*. Situação: esgotado.

Editora Nova Fronteira



Figura 2: Boxe de colecionador Virginia Woolf, Nova Fronteira

A editora Nova Fronteira publicou em 31 de maio de 2018 um boxe com três romances da autora: *Mrs. Dalloway*, *Orlando* e *As ondas*. Situação: em catálogo.

Editora Cosacnaify



Figura 3: Títulos de Virginia Woolf, Cosacnaify

A falecida Cosacnaify possuía uma edição de luxo de um dos romances mais icônicos de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, duas edições — das três publicadas até hoje no Brasil — de contos da autora e um volume de ensaios. Situação: fora de catálogo.

Editora Autêntica



Figura 4: Títulos de Virginia Woolf, Editora Autêntica

Atualmente, a editora Autêntica possui o maior número de títulos da autora em circulação no mercado. Os romances *Ao farol*, *Orlando*, *Flush: uma biografia* e *Mrs. Dalloway*, além da coletânea de ensaios *O sol e o peixe* e *A arte da brevidade* — única das três edições de contos da autora publicadas no Brasil que continua em circulação, embora com frequência esgotada.

Editora LPM



Figura 5: Títulos Virginia Woolf, Editora LPM

A editora LPM possui quatro títulos da autora em catálogo — *Ao farol*, *Mrs. Dalloway*, uma coletânea de ensaios feministas e seu em ensaio *A arte do romance*. Todos, porém, encontram-se esgotados em, excetuando-se pela varejista Amazon, todas as livrarias.

Editora Penguin Random House

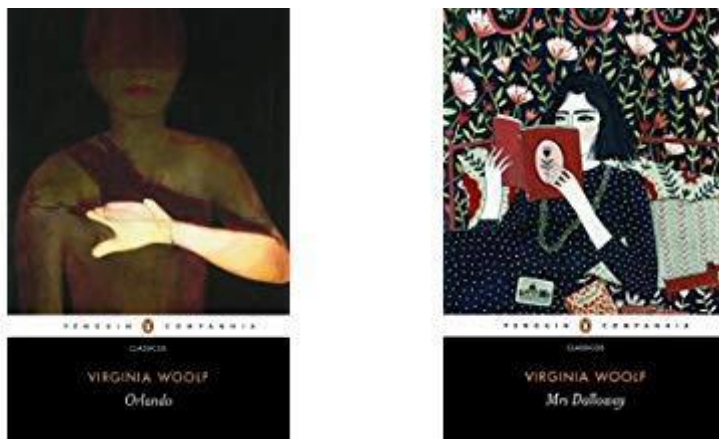


Figura 6: Títulos Virginia Woolf, Editora Penguin

A gigante Penguin possui apenas dois títulos da autora, *Orlando* e *Mrs. Dalloway*.

Situação: em catálogo.

Editora Tordesilhas



Figura 7: Títulos Virginia Woolf, Editora Tordesilhas

A editora Tordesilhas possui em seu catálogo o ensaio *Um teto todo seu*, onde Woolf discute as condições sociais da mulher e sua influência na produção literária feminina. Situação: em catálogo.

Editora José Olympio

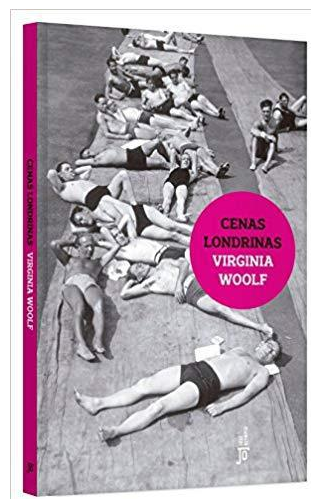


Figura 8: Títulos Virginia Woolf, Editora José Olympio

A Editora José Olympio publicou em 2017 uma coletânea de ensaios da autora, *Cenas londrinas*. Situação: em catálogo.

Constata-se, portanto, que, embora tenha sido publicada uma quantidade mediana de títulos da autora no Brasil, a maioria, sobretudo as que dizem respeito à produção contística

de Woolf — a qual é julgada aqui como tão importante quanto sua prosa longa —, encontra-se fora de catálogo ou esgotada.

Esse fato estaria a favor da publicação da obra aqui proposta. Além disso, vivemos hoje um processo universal de conscientização política, sobretudo por parte das minorias sociais, e movimentos como o feminismo, do qual Virginia Woolf é considerada um ícone literário, estão em ascendência de popularidade.

Entende-se, portanto, que há um amplo público consumidor deste tipo de produto no Brasil. Além de amantes de literatura clássica, professores e estudantes universitários, há um grupo de leitores e leitoras ávidos por uma literatura mais “política”, que vem se delineando e consolidando nos últimos cinco anos. Prova disso é o crescente número de títulos do gênero sendo editados, o aparecimento de seções exclusivas para literatura feminista nas livrarias e até mesmo o surgimento e ressurreição de selos editoriais feministas como a Rosa dos tempos.

2 PROJETO GRÁFICO

Para orientar o concebimento do projeto gráfico do produto aqui proposto, foram consultados os livros *O design do livro* (HENDEL, 2006) e *A forma do livro* (TSCHICHOLD, 2007).

Segundo Hendel (2006), embora não exista um manual para tal nem uma única maneira pela qual proceder, o design do livro é uma arte que tem suas próprias tradições e um corpo relativamente pequeno de regras aceitas. Seu princípio, contudo — e no que se distingue dos outros tipos de design gráfico —, é que o designer do livro não deve fazer as coisas parecerem “legais”, belas e modernas. É descobrir como compor um texto de modo que as palavras “saltem da página”. Para o autor, um bom design é feito por pessoas que estão acostumadas a ler.

Em concordância, Tschichold (2007) afirma que deve haver um distanciamento entre as vontades subjetivas do designer de livro e o seu exercício. O artista gráfico prioriza a busca pelo “estilo pessoal”, enquanto o designer de livro

deve ser servidor fiel e leal da palavra impressa. É sua tarefa criar um modo de apresentação cuja forma não ofusque o conteúdo e nem seja indulgente

com ele. [...] O objetivo do artista gráfico é a autoexpressão, ao passo que o designer de livro responsável, consciente de sua obrigação, despoja desta ambição. O design de livro não é campo para aqueles que desejam “inventar o estilo de hoje” ou criar algo “novo”. No sentido estrito do vocábulo, não pode haver algo “novo” no design de livros. Embora em grande parte esquecidos hoje em dia, métodos e regras que são impossíveis de superar foram desenvolvidos ao longo dos séculos. (TSCHICHOLD, 2007, p. 31)

Isso não quer dizer, contudo, que a obra do designer deve ser incolor, sem graça e vazia de expressão, mas deve ter como missão óbvia apenas uma: a leitura. Escolher uma fonte bem ajustada ao texto, projetar uma página com margens harmonicamente perfeitas, espaçamento generoso entre palavras e linhas, entre outros — por esses meios pode-se alcançar uma disposição digna para uma obra impressa.

Os artistas do livro precisam, ainda segundo Tschichold, desfazer-se de sua personalidade e dispor de sensibilidade para compreender as necessidades do conteúdo com o qual trabalham.

No fim das contas, conclui, é uma questão de tato (andamento, ritmo, toque), e provém, em grande parte, do bom senso.

Nesse sentido, grande parte das tomadas de decisões neste projeto foi realizada no sentido de priorizar a experiência de leitura.

O formato do livro

O design começa com a forma física do livro — o formato. Segundo Tschichold (2007), o manejo do objeto livro deve ser descomplicado. Embora possam ter qualquer forma física, o retângulo vertical tornou-se convenção devido tanto ao costume quanto à praticidade. Portanto, e porque não há nenhum elemento no livro-produto que demande um formato diferente, adotou-se o tradicional formato 16 x 23 cm.

As margens

A escolha do formato 16 x 23 cm, em oposição ao também tradicional 14 x 21 cm, se deu, também, em preferência de margens mais espaçosas, sem que se precisasse achatar a mancha gráfica (corpo do texto). Tschichold diz que, segundo a sabedoria convencional, em

livros de leitura contínua, opta-se por margens internas menores, para que os textos das páginas espelhadas aparentem se unir num bloco. Desse modo, as margens internas (paralelas à lombada) costumam ser menores, e as externas, maiores. A margem superior (ou da cabeça) é geralmente menor que a inferior (ou de pé), que é a mais larga de todas. É bom senso que as margens externas e a inferior sejam mais largas, porque é nelas que o leitor põe seus polegares ao segurar o livro. Desse modo, no presente projeto, optou-se pela seguinte configuração:

Margens internas: 2,5 cm

Margens externas: 2,5 cm

Margem superior: 2,5 cm

Margem inferior: 3,5 cm

Observemos, contudo, que, embora as margens internas e externas tenham valor equivalente, as margens internas serão, na prática, reduzidas quando forem costuradas e coladas à lombada no processo de acabamento do livro.

Tipografia

Embora possam parecer “invisíveis aos olhos”, os efeitos causados pela escolha do tipo, bem como do corpo, das medidas de entrelinha, entre outros podem influenciar bastante a experiência de leitura.

Ao escolher a fonte do texto, deve-se ter em mente o gênero com o qual estamos lidando e seu público-alvo. Uma prosa de ficção literária, por exemplo, não pode ser composta pelo mesmo tipo de um anúncio publicitário. O resultado seria uma experiência de leitura desastrosa, senão inviável para o leitor.

As fontes podem ser divididas em dois grupos maiores: as fontes serifadas e as fontes não serifadas. As serifas são os pequenos traços e prolongamentos nas extremidades das hastes de cada letra.

Figura 9: Fontes



É comum utilizar fontes serifadas em extensos blocos de texto, tais como romances, pois as serifas tendem a guiar o olhar através do texto, ajudando o leitor a “deslizar” pela história (Hendel, 2006). Por outro lado, as fontes sem serifa são muito utilizadas em anúncios publicitários, títulos e legendas, pois valorizam cada palavra.

Pertencem à mesma família fontes com as mesmas características-base, mas com pequenas variações de espessura, largura, altura, entre outros. Segundo Hendel (2006), no design do livro, não é recomendável que se utilize mais de três famílias diferentes no mesmo livro, sendo, geralmente, um tipo de fonte destinado ao corpo do texto, outro aos títulos e outro a legendas, notas etc.

O corpo da fonte e a entrelinha têm a mesma importância que a escolha do tipo. Para Hendel, não importa se o tipo tem um bom design; ele tem de ser suficientemente grande para ser legível, mas não tanto que pareça grande demais para a página. Convencionou-se que o corpo deve variar entre 12, para adolescentes e adultos, e 14, para crianças e idosos. Quanto à entrelinha, o recomendável é que seja superior à medida do corpo em pelo menos 3 pontos.

São várias as perguntas que se passam na cabeça do designer de livro no decorrer do trabalho: O autor usou muitas palavras que necessitam de itálico ou versaleta? Existem muitos algarismos? Os vários níveis de subtítulo vão exigir uma fonte com um bom negrito? Hendel indica três caminhos básicos na escolha da tipografia de um livro:

1. Uma tipografia tão neutra quanto possível, que não sugira época nem lugar;
2. Uma tipografia alusiva, que dê propositadamente o sabor de um tempo passado;
3. Uma tipografia nova, que apresente o texto de forma única.

(Hendel, 2006, p.12)

Considerando, então, que o projeto aqui proposto não trata de um conteúdo datado, como um romance de época — mas, muito pelo contrário, que a produção de Virginia é extremamente contemporânea, apesar de sua idade — e que não se trata de um texto necessitado de recursos estilísticos sofisticados para complementar seu sentido, foi adotado o caminho 1). A tipografia escolhida para o corpo do texto foi a clássica Minion Pro (12/17),

uma fonte serifada tradicional concebida por Robert Slimbach, da Adobe Systems, em 1990. Esse tipo combina a estética renascentista com a excepcional legibilidade e acessibilidade das fontes contemporâneas. Para os títulos, foi escolhida a Sylfaen, uma tipografia similar à Minion Pro, projetada para a Microsoft em 1998 por John Hudson e W. Ross Mills, da Typeworks, e Geraldine Wade, da Monotype Typography.

Capa

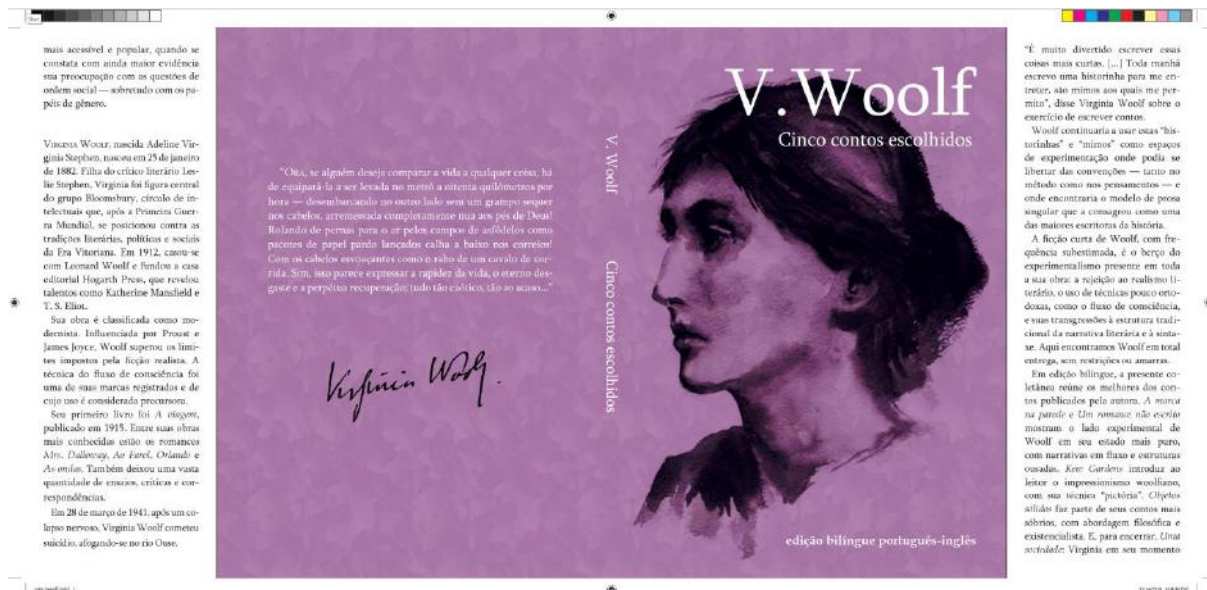


Figura 10: Capa Virginia Woolf: Cinco contos escolhidos

Concebida a princípio com a função de proteger o livro, a capa (e a lombada), ao longo dos anos, foi adquirindo outras funções, como a de fazer publicidade e comunicar o conteúdo interno do livro, facilitando sua identificação. De fato, enquanto a capa tem como função primária, hoje, chamar a atenção dos leitores que passam pela vitrine, a quarta capa e as orelhas (uma invenção posterior) têm a função de “fechar o negócio”, apresentando o conteúdo do livro ao leitor e convencendo-o de que aquele conteúdo vale o seu tempo e o seu dinheiro.

Há diferentes estratégias quanto ao que inserir — e como — na capa para chamar a atenção do leitor. No que diz respeito à capa do livro aqui proposto, foi decidido dar destaque à imagem e ao nome da autora. Como a figura de Virginia é, no mínimo, familiar, foi selecionada uma aquarela de seu perfil. (A escolha de uma arte em aquarela não foi

meramente estilística, mas conveniente, pois imagens de alta qualidade, necessárias para a impressão de capas, são pagas e envolvem, muitas vezes, direitos autorais.)

A opção pelo tom de violeta para a capa se deu por uma variedade de motivos, uns mais óbvios, outros, menos. Segundo a teoria das cores, a cor violeta está ligada ao mistério, à sabedoria — características naturalmente atrativas — e à melancolia, às inquietações da alma, estados muito presentes na vida da própria Virginia. Violeta também é a cor que representa o signo de aquário, sob o qual nasceu Woolf, em 25 de janeiro de 1882.

Cores favoritas do público feminino

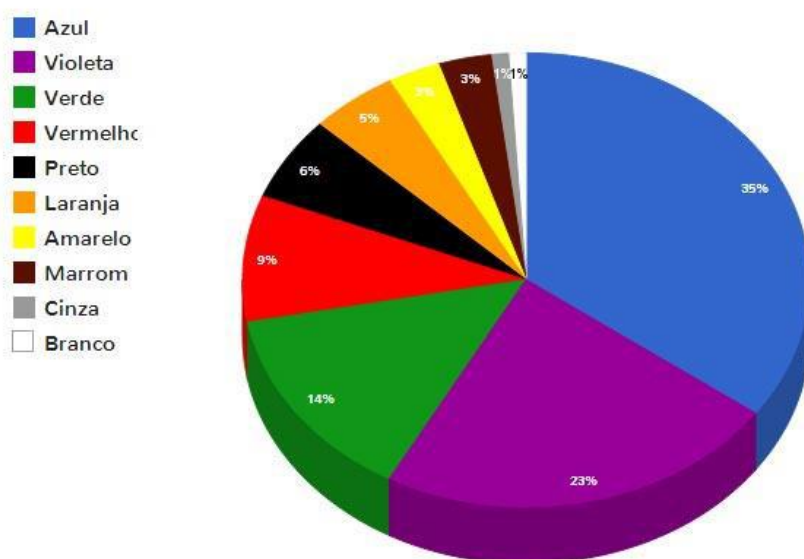


Figura 11: Gráfico cores favoritas

Para além, a cor violeta consta em segundo lugar na lista de cores favoritas pelas mulheres, parcela majoritária do público-alvo do produto aqui proposto.

A distribuição dos elementos tipográficos da capa, bem como suas proporções, também foi pensada de modo a dar destaque ao nome da autora, que, na hierarquia de corpo, aparece antes de qualquer outro elemento. Esta é uma estratégia comum na publicação de títulos de autores clássicos.

Os textos de orelha e quarta capa foram compostos com o objetivo de fazer uma breve apresentação da proposta da edição ao eleitor e com a pretensão de despertar seu interesse.

III. RELATÓRIO TÉCNICO

Nesta seção, entraremos em detalhes a respeito de cada etapa da produção do produto-livro aqui proposto, que teve uma duração de 08 meses (de março a novembro de 2018). As etapas foram, respectivamente: tradução, copidesque, revisão, diagramação e impressão.

1 TRADUÇÃO

A etapa da tradução na edição de um livro estrangeiro para o nacional é sempre a mais importante. Geralmente, o estado em que a tradução chega às mãos do editor define a qualidade do resultado final da edição. Isto ocorre por dois motivos: 1) depois que é recebida a tradução, em caso de má qualidade, nem sempre há tempo para solucionar todos os problemas, e, se houver, esse tempo será subtraído de outras etapas; 2) o texto de um livro em produção passa por muitas mãos, de modo que, entre as trezentas intervenções do editor, as duzentas do preparador de texto e as cem do revisor na tentativa de reparar as falhas do tradutor, é provável que haja outro número de falhas.

O tradutor equivale, para a editora, no processo de edição de um título estrangeiro, ao autor do livro. O tradutor conceberá um texto completamente diferente e inteiramente igual (é desejável) ao título estrangeiro, e terá direitos sobre aquele texto.

Tendo tal desafio em consideração, é de esperar que esta etapa tenha sido a mais duradoura dentre todas as que aqui serão relatadas. Foram dedicados aproximadamente sete meses exclusivamente para a etapa de tradução, na qual 43 laudas foram vertidas do inglês para o português.

Para orientar o trabalho, foi consultado o livro *A tradução literária*, do carioca Paulo Henriques Britto, poeta, tradutor e professor associado na Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro em cursos de tradução, produção literária e literatura brasileira.

Britto (2012) afirma que aquele que se atreve a traduzir deve se submeter ao “jogo da tradução”, segundo o qual:

o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico — na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da literatura” é justamente o

pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso de tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original.

(BRITTO, 2012, p. 28)

Britto alerta, contudo, que são inúmeros os desafios que se impõem àquele que se aventura no jogo da tradução, afirmando que o tradutor literário deve ter consciência de que seu objetivo — produzir um texto que reproduza, na língua-meta, todos os aspectos da literariedade do texto original — é, em última análise, inatingível. Sua tarefa é, portanto, determinar quais aspectos da obra são mais importantes e quais são passíveis de reconstrução (e não reprodução) na língua-meta, e tentar redigir um texto que contenha essas características. É necessário, então, estabelecer uma escala hierárquica com os tais elementos do original que devem ser recriados, e ir priorizando aqueles que ocupam o topo da hierarquia. Se há, por exemplo, um texto conhecido por sua capacidade de fazer o leitor rir, há de se privilegiar as passagens cômicas.

Nesse sentido, estas foram algumas das perguntas que rondaram todo o processo de tradução destes contos: Que elementos do texto original devem ser priorizados? Que elementos devem ser *necessariamente* reconstruídos em português? Quais são passíveis de reconstrução? Quais não são? Há o óbvio: existe uma história a ser contada, com um determinado conjunto de personagens, providos dos mesmos atributos, e a ordem em que os eventos se passam no original. Mas há também muitos outros fatores a se considerar. O estilo de Virginia é famoso por suas prosas em fluxo de consciência, com parágrafos longos, estruturas narrativas imprevisíveis e complexidade sintática: frases longas, cheias de interpolações, antecipações, protelações, elipses; e parte do arrebatamento que sentimos quando lemos *A marca na parede* é claramente um efeito desse conjunto de características. Assim, nesta tradução, foi necessário recorrer a uma estrutura e uma sintaxe tão tortuosas quanto as do original, tentando não ceder jamais ao mal de simplificar o complexo ou esclarecer o ambíguo ou obscuro. Nesse texto, as complexidades, ambiguidades e obscuridades são características do original que devem ser respeitadas. Como o português permite estruturas sintáticas até certo ponto análogas, a depender do nível de complexidade, às do original, é possível, e devido, reproduzir esse aspecto no texto traduzido.

Outro obstáculo que se coloca no caminho da boa tradução literária foi discutido por Friedrich Schleiermacher (BRITTO, 2012) dois séculos atrás: trata-se dos pesos relativos que o tradutor deve dar a duas forças que tentem a puxá-lo em direções opostas. Segundo Schleiermacher, existem duas estratégias opostas durante o processo tradutório. Se um tradutor tem a missão de traduzir um texto literário escrito em inglês no século XVIII, exemplifica Britto, a operação tradutória envolverá mais do que a simples transposição do inglês para o português: o texto original vem com uma série de marcas associadas ao lugar (Inglaterra) e ao tempo (século XVIII) em que foi escrito. Ao realizar uma tradução assim, o tradutor, afirma Schleiermacher, pode adotar duas estratégias opostas. Uma delas, hoje normalmente denominada “domesticação”, é trazer o texto setecentista até o leitor brasileiro de hoje; isto é, facilitar ao máximo sua fruição pelo leitor que se tem em mente. Nesse caso, seria utilizado o português contemporâneo, eliminando todas as marcas de antiguidade da linguagem original, empregando formas de tratamento como “você” e “o senhor”, em vez de “tu” e “vós”, empregadas nos países lusófonos no século XVIII; quanto às referências a questões políticas e sociais da época que não seriam facilmente compreendidas pelo leitor, pode-se simplesmente eliminá-las, ou até mesmo, levando a domesticação ao extremo, substituí-las por referências locais e atuais. A outra estratégia, hoje denominada como “estrangeirização”, consiste, ao contrário, em levar o leitor até o tempo e o lugar do original, sem que seja feita outra concessão à sua facilidade de leitura que não a troca do inglês original para o português. Nesse caso, a linguagem deve ser marcada com a linguagem característica do século XVIII, com todos os “tus” e “vós”, as referências a política e à sociedade, mantendo o sistema de pesos e medidas da época, entre outros.

Embora Schleiermacher afirme que o tradutor ou bem faz uma coisa, ou bem faz outra, Britto (2012) defende que o bom tradutor deve adotar posições intermediárias entre os dois extremos: uma tradução radicalmente estrangeirizadora, que mantivesse intacta a sintaxe do idioma-fonte e cunhasse um novo termo para cada vocábulo que não encontrasse correspondente na língua meta, acabaria se tornando ilegível, como as traduções automáticas realizadas pela internet; por outro lado, se a prática de domesticação é levada ao extremo, e a ação de um romance inglês do século XVIII for transplantada para o Brasil, o tradutor será obrigado a fazer tantas mudanças que o resultado será outra obra, uma adaptação.

Diante de dilemas como esse, contudo, a tradução literária tem um princípio fundamental compartilhado por Meschonnic (BRITTO, 2012, p. 67): “Traduzir o marcado pelo marcado, e o não marcado pelo não marcado.” (Pour la poétique II, p. 343). Os conceitos

de “marcado” e “não marcado” foram levantados por Roman Jakobson e podem ser entendidos, neste contexto, respectivamente, como “desviante” e “padrão”. A ideia é esta: todos os elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencional e normal devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelo leitor da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o autor do original utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor — é a isso que se chama de “marcado” —, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que cause no leitor da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais, nem menos que a passagem original causa ao leitor da língua-fonte.

A tradução dos contos da edição aqui proposta se baseou nos princípios expostos por Paulo Henriques Britto. Obviamente, como Britto afirma, é impossível transportar um texto entre línguas sem que haja o mínimo de perda. Tentou-se nesta etapa, contudo, preservar ao máximo a literariedade da escrita de Woolf, principalmente por ser sua marca o experimentalismo e a autenticidade. Foram priorizadas e preservadas, sempre que possível, suas idiossincrasias, as sentenças e composições de linha e parágrafo em fluxo de consciência, sua sintaxe complexa, a ordem narrativa e sua pontuação atípica e muitas vezes arbitrária, que marca com frequência elipses, quebras, interpolações, avanços, protelações, entre outros artifícios narrativos. Em nenhum momento tentou-se simplificar o complexo ou esclarecer o obscuro. Virginia Woolf afirmou que sentia em seus dedos o peso de cada palavra que escrevia, e foi compromisso desta tradução respeitá-las.

Para a tradução, foi utilizado o texto da primeira edição americana, publicada por Harcourt, Brance and Company em novembro de 1921, o qual também foi utilizado por Leonard Woolf na sua última impressão de *A Haunted House*, volume de contos da esposa editado por ele. Esta versão foi a última revista por Virginia, em que alguns trechos foram suprimidos, e outros, inseridos.

2 COPIDESQUE

O copidesque, do termo inglês *copy editing*, é a etapa de preparação do texto e consiste na edição de material escrito para resolver possíveis problemas na estrutura do texto, na fluidez da leitura, conformidade das palavras, fatos e conteúdo, na uniformização do estilo da linguagem (coloquial ou formal, a depender do conteúdo do texto e do público-alvo), na padronização do texto (cada editora possui, geralmente, um manual de estilo com sua própria padronização) e para garantir que o texto esteja livre de erros, omissões, inconsistências, repetições, entre outros. O copidesque é, portanto, um trabalho de polimento.

Na edição de textos estrangeiros, como é o caso da edição em questão, o trabalho do copidesque vai ainda além, tendo este profissional também a responsabilidade de cotejar o texto traduzido com o original. Neste caso, trata-se, esta etapa também é chamada de revisão de tradução. É função do revisor de tradução apontar possíveis falhas na tradução, como infidelidades (neste caso, pode se tratar tanto de uma simplificação por parte do tradutor, ou inserção arbitrária de conteúdo ausente no original), saltos (omissão de trechos do original), vícios de tradução, falsos cognatos etc., e sugerir alterações. Aqui se compensam as faltas do tradutor; é a última oportunidade de se realizar uma edição mais agressiva ao texto.

Para que todas as etapas de edição do texto não ficassem restritas apenas a uma olhar, esta etapa foi realizada por Paloma Palácio, mestranda em Tecnologias da Comunicação e Estéticas pela ECO/UFRJ, durante o período de um mês.

As orientações dadas a Paloma foram de não se preocupar com questões referentes a pontuação nem ortografia, pois estas seriam foco da etapa de revisão, a qual será vista em detalhes adiante. Em vez disso, Paloma foi solicitada a focar o conteúdo: investigar, em relação ao texto original, se o tradutor “pecou” em algum momento da tradução, seja por omissão ou por excesso, e sugerir correções.

Foi dada completa liberdade à mestranda Paloma Palácio para intervir na tradução se utilizando da ferramenta de “controle de revisões” oferecida pelo editor de texto Word.

As intervenções de Paloma, quase todas acatadas, contribuíram bastante para a qualidade final do texto.

Figura 12: Revisão de tradução por Paloma Palácio

Uma sociedade¶

Virginia Woolf¶

¶

Eis aqui como tudo ~~se deu~~ ~~aconteceu~~. Um dia, seis ou sete de nós estávamos ~~reunidas~~ ~~sentadas~~ depois do chá. Algumas ~~olhavam para o outro lado da rua, pela~~ vitrine de uma ~~chapelaria no outro lado da rua~~, onde a luz ainda brilhava intensamente sobre plumas escarlates e sapatilhas douradas. Outras ocupavam o ~~éio-~~ ~~tempo~~ construindo pequenas torres de açúcar ~~à toa~~, nas bordas da bandeja de chá. Passado algum tempo, ~~ao pelo~~ que ~~me lembro~~ ~~posso recordar~~, juntamo-nos em torno ~~da lareira~~ ~~das chamas~~ e começamos a enaltecer os homens, como de costume — como eram fortes, nobres, ~~inteligentes~~ ~~brilhantes~~, corajosos e bonitos; como invejávamos aquelas que, por bem ou por mal, conseguiam atar-se a um deles para o resto de suas vidas! —, quando Poll, que nada havia dito ~~até então~~, caiu em prantos. Poll, devo lhe dizer, sempre foi esquisita. A começar pelo pai, sujeito estranho. Deixou-lhe uma fortuna no testamento, mas sob a condição de que lesse todos os livros ~~na~~ Biblioteca de Londres. Nós a confortamos o melhor que pudemos; mas ~~em~~ ~~nosso~~ íntimo sabíamos que era inútil. Pois, embora gost~~ássemos~~ dela, Poll não ~~era~~ ~~nenhuma~~ ~~beldade~~ ~~nada~~ ~~jeitosa~~; deixava seus cadarços desatados; e deve ter pensado, enquanto elogiávamos os homens, que nenhum deles jamais desejaria casar-se com ela. Finalmente enxugou as lágrimas. Por ~~alguns instantes~~ ~~um momento~~, não conseguimos assimilar nada do que ~~ela~~ ~~dizi~~ ~~disse~~. ~~O mais estranho é~~ que ~~parecia estar~~ ~~Em~~ ~~sã~~ ~~consciência~~ ~~era~~ ~~muito~~ ~~estranho~~. Ela nos contou ~~que~~, como ~~já~~ sabíamos, ~~que~~ passava a maior parte de seu tempo na Biblioteca de Londres, lendo. ~~Disse~~ ~~que~~ ~~Ela~~ havia começado pela literatura inglesa, no último andar, ~~disse~~; e avançava ~~em~~ ~~ritmo~~ ~~regular~~ ~~rumo~~ ao *The Times*, no térreo. ~~EM~~ Mas agora, ~~já~~ na metade, ou talvez a apenas um quarto de seu destino, algo terrível acontecera. Ela não conseguia mais ler. Os livros não eram ~~o~~ ~~que~~ ~~como~~ ~~pensávamos~~ ~~deles~~ ~~achávamos~~ ~~que~~ ~~fossem~~. “Os Livros”, lastimou, erguendo-se e exclamando com uma ~~intensidade~~ ~~de~~ desolação ~~ta~~ que jamais hei de esquecer, “são em sua maior parte indescritivelmente ruins!”¶

Naturalmente, protestamos, ~~dizendo~~ ~~que~~ Shakespeare escreveu livros, assim como Milton e Shelley.¶

“Ah, sim”, ela nos interrompeu. “Vocês foram bem instruídas, dá para ver. Mas vocês não são integrantes da Biblioteca de Londres.” Nesse momento as lágrimas ~~rebentaram~~, ~~novamente~~ ~~retornaram~~, ~~revigoradas~~. Após um longo intervalo,

[1] Comentário: [MERO DETALHE] Consideraria trocar "aconteceu" por "se deu". Tem um tom menos factual e mais vago, que acho que o original traz nesse início: embora seja uma tentativa de sistematização do passado, a confusão não se dissipa, permanece.¶

[2] Comentário: Trocar por "reunidas"? Acho que a imagem do agrupamento é mais interessante que a disposição dos corpos delas, sentadas, no caso.¶

Formatado: Cor da fonte: Automática

[3] Comentário: Acho melhor manter essa estrutura do original, porque me parece quase um movimento de câmera que ela desenha. Virginia constrói imagens como ninguém. Mas não sei se trunco um pouco a frase. O que você prefere?¶

Formatado: Cor da fonte: Automática

Formatado: Cor da fonte: Automática

[4] Comentário: Para não repetir a preposição que usei logo acima¶

[5] Comentário: Preferi a expressão "pelo que me lembro", por ser mais usual do que "posso recordar", imprime certa fluidez à frase¶

Formatado: Cor da fonte: Automática

[6] Comentário: Achei "chamas" uma palavra muito dramática, dava uma ambiência bruxa. Deduzi se tratar de uma lareira. O que acha?¶

Formatado: Cor da fonte: Automática

Formatado: Cor da fonte: Automática

[7] Comentário: Senti necessidade de trazer o verbos pro passado nesse período. O presente, em português, parecia ser só um erro, não tinha a força de tornar o evento presente no momento de enunciação, como no inglês. O que acha?¶

[8] Comentário: Achei que beldade guarda mais afinidade com "beauty" do que jeitosa¶

[9] Comentário: Achei que beldade guarda mais afinidade com "beauty" do que jeitosa¶

Formatado: Cor da fonte: Automática

Formatado: Cor da fonte: Automática

[10] Comentário: Achei "por um momento" um tempo muito curto pra deixar clara a confusão da Poll¶

Formatado: Cor da fonte: Automática

[11] Comentário: Muda um pouco o sentido original, mas sinto que fica mais adequado a...

Formatado: Cor da fonte: Automática

Formatado: Cor da fonte: Automática

[12] Comentário: "progressivamente", talvez?¶

Formatado: Cor da fonte: Automática

Formatado: Cor da fonte: Automática

Formatado: Cor da fonte: Automática

Formatado: Cor da fonte: Automática

[13] Comentário: achei essas duas palavras mais fiéis ao original¶

3 REVISÃO

Segundo Aristides Coelho Neta, em *Além da Revisão* (2013), é na etapa da revisão textual consciente, detalhista, competente que o conteúdo vai ser aprimorado, no que diz respeito à coesão e à coerência, a erros ortográficos de todo tipo: pontuação, acentuação, conjugação verbal, tempos verbais, regências nominal e verbal, colocação pronominal, resolver pleonasmos, ambiguidades, ecos, hiatos, entre outros. Além disso, é responsabilidade do revisor adequar o texto ao Novo Acordo Ortográfico de 1990.

A revisão, portanto, é uma etapa de acabamento que não admite intervenções agressivas no conteúdo. Não cabe ao revisor resolver questões relacionadas ao conteúdo do texto que possam dificultar o entendimento do texto, mas é de bom-tom que tais passagens sejam indicadas.

A revisão textual nos livros é geralmente realizada após a diagramação. Assim, o revisor também pode apontar erros de composição convencionalmente denominados:

1. Pastel — antigamente chamado de “erro de caixa”, é inversão indevida de sinais, letras, sílabas, palavras, linhas ou trechos. Também é pastel a mistura desordenada de caracteres tipográficos;
2. Salto — qualquer omissão involuntária de letras, palavras, frases, linhas ou parágrafos;
3. Piolho — duplicação indevida de sinais, letras, sílabas, palavras, linhas ou trechos. O pequeno erro tipográfico que escapa à revisão é também conhecido por piolho;
4. Gato — troca indevida de uma palavra por outra;
5. Gralha — presença indevida de letras ou sinais virados (erro frequente na composição tipográfica), fora de lugar ou trocados;
6. Viúva — linha do último parágrafo de uma página que correu para a seguinte, ficando sozinha;
7. Órfã — primeira linha de um parágrafo que ficou sozinha no fim de uma página cujo texto restante correu para a seguinte.

(NETO, 2013, p. 61)

Esta etapa, embora tradicionalmente realizada no papel, foi aqui realizada digitalmente.

Não foi encontrado um número significativo de erros ortográficos, salvo pelos desvios de pontuação da autora que, em sua maioria, foram mantidos propositadamente.

As idiossincrasias da pontuação de Virginia indicam, para além de uma estética própria, a velocidade com que ela escrevia. No texto original, Woolf costuma omitir as aspas no início ou no final de uma citação e com frequência deixa de usar vírgulas para introduzir ou fechar uma citação (na pontuação portuguesa, o que equivale a omitir os dois pontos que precedem citações ou sua pontuação final). Nesta edição, foram adicionados aspas e dois pontos ou pontuação final onde a norma culta da língua portuguesa e o bom-senso sugerem que devem estar presentes. Embora Woolf não costume incluir os pensamentos das personagens entre aspas, ela não é consistente com relação a isso. Aspas foram incluídas onde ela pretendia usá-las e quando as omitiu, ambos por provável esquecimento. Às vezes, Virginia também omite um parêntese ou travessão de fechamento, os quais também foram inseridos, juntamente com as reticências que marcam interrupção súbita na fala das personagens (hífenes no texto original) quando necessários, pois algumas omissões não parecem se tratar de uma questão de estilo. Alguns dos hábitos de pontuação não convencionais de Woolf afetam o ritmo de sua prosa. Ela geralmente usa dois-pontos ou ponto-e-vírgula onde outro escritor optaria por uma simples vírgula ou ponto final. Exceto quando parecem se tratar de erros (por exemplo, um ponto-e-vírgula colocado no que é claramente o final de uma frase), a pontuação original foi mantida. Além disso, ocasionalmente, palavras, em geral adjuntos adnominais, que deveriam ser separadas por vírgulas não o são. Às vezes sua omissão reflete sua pressa, outras, Woolf parece visar um efeito específico. A pontuação atípica de Virginia, bem como sua construção paragrafíca e os extensos blocos quando as convenções diriam que deveria haver quebras, foram mantidos no sentido de preservar esses efeitos claramente pré-concebidos pela autora. Essa estrutura é um reflexo gráfico de sua narrativa em fluxo de consciência, quando há a livre associação de pensamentos, como é possível perceber ao ler, por exemplo *A marca na parede*.

4 DIAGRAMAÇÃO

Esta etapa é realizada após as etapas de tradução e copidesque, ou revisão de tradução, quando o texto já está relativamente “limpo” e não sofrerá muito mais intervenções. É aqui que são definidas as linhas gerais do projeto gráfico, que podem partir de um projeto já existente, como costuma ser o caso de edições estrangeiras, ou vai nascendo em diálogo entre as figuras do produtor gráfico, do editor e do autor. São estas linhas gerais: partes pré-textuais e pós-textuais a serem incluídas no livro, disposição do texto, abertura de capítulos, se haverá cabeços, onde ficarão as notas, localização do fólio, fonte, corpo, entrelinha, mancha gráfica, margens, grafismos etc.

PARTE PRÉ-TEXTUAL

A parte pré-textual, segundo Emanuel Araújo (2008), é composta por elementos que vêm antes do conteúdo propriamente dito do livro, sendo alguns obrigatórios e outros meramente acessórios. Logo, a presença de certos elementos em detrimento de outros é determinada, geralmente, pelo gênero da obra, pelo autor ou pela equipe editorial. São estes: Falsa folha de rosto, folha de rosto, página de créditos, sumário, dedicatória, epígrafe, prefácio, introdução, apresentação, listas de ilustrações, abreviaturas e siglas. A folha de créditos é com frequência transferida para a parte pós-textual.

Para esta edição, foram incluídos apenas a falsa folha de rosto, a folha de rosto, sumário e introdução (considera-se que os textos introdutórios antes de cada conto integrem a parte pré-textual do livro).

Falsa folha de rosto

Também chamada de anterrosto, frontispício ou falso rosto, geralmente figura em página ímpar, por ser visualmente mais atrativa, ao lado de página par em branco. Costuma trazer informações essenciais do livro como nome do autor e título da obra.

No frontispício desta edição incluímos apenas o nome da autora em destaque, reproduzindo o estilo da capa, à altura da medianiz, ponto ideal para a leitura.

Folha de rosto

Também chamada de rosto, frontispício ou portada, é onde se faz a apresentação inicial e essencial do livro e costuma conter mais informações que a falsa folha de rosto. Deve apresentar o mesmo estilo gráfico do falso rosto e da capa para transmitir a ideia de continuidade.

Nesta edição, a folha de rosto foi dividida nas duas páginas seguintes ao falso rosto, constando na página 2 o título da obra e uma abreviação da folha de créditos (por se tratar de um exemplar produzido para fins acadêmicos e, portanto, dispensar ficha catalográfica e demais informações referentes a direitos do autor, até por se tratar de uma obra em domínio público) contendo menções à tradução e à preparação de texto; e, na página 3, novamente, o nome da autora, ambos à altura da medianiz.

Sumário

Serve para referenciar o conteúdo do livro. Deve ser minimalista para cumprir com sua função sem mais distrações.

Nesta edição, foram incluídas as respectivas referências às aberturas de capítulo tanto dos contos traduzidos (no canto superior esquerdo) quanto de seus textos originais (no canto inferior direito).

PARTE TEXTUAL

A parte textual consiste nos elementos que compõem o conteúdo do texto, onde é inserida a história, no caso dos livros de ficção, ou onde o tema é apresentado e desenvolvido, no caso dos livros de não ficção. Diferentemente da parte pré-textual, o *layout* desta parte segue um padrão que se repete em toda a extensão do corpo textual. Aqui a maior preocupação do produtor gráfico é definir e gerenciar como se iniciam os capítulos, seus títulos, as seções, subtítulos e/ou entretítulos, notas, citações, assim como os elementos que orientam o leitor, como fólio, cabeças, cabeçalhos ou cabeços.

Para esta edição, foram incluídas apenas páginas capitulares.

Páginas capitulares

São as páginas em que se iniciam os capítulos. Seu layout deve permitir que sejam prontamente identificados, distinguindo-se em estilo do corpo textual.

Nesta edição, as aberturas de capítulo se dão sempre em páginas ímpares, como sugere a produção gráfica convencional, alinhados, à medianiz, com a abertura do texto, na página ímpar seguinte.

PARTE PÓS-TEXTUAL

A parte pós-textual, que vem logo após a parte textual, como posfácio, apêndices, glossários, índices etc. Com exceção do colofão, seus elementos não são obrigatórios, sendo sua inclusão determinada pelo gênero da obra, pelo autor ou pelo editor. Nesta edição, foi incluído apenas o colofão.

PARTE EXTRATEXTUAL

A parte extratextual consiste nos elementos que não fazem parte do miolo: capa, segunda, terceira e quarta capas, guarda, orelhas, *jackets*, cintas etc. É necessário, no ato da diagramação da capa, se atentar às medidas. O diagramador deve fazer os cálculos referentes à lombada e às orelhas para que estas não sejam menores que o miolo.

Adotou-se para este projeto uma abordagem de diagramação minimalista, com ênfase na clareza e no conforto da leitura, sem muitos recursos de estilo e formas que pudessem porventura distrair o leitor do conteúdo do texto, que é o foco desta edição.

Esta etapa foi realizada por meio do software de diagramação de texto InDesign e durou uma semana.

5 Impressão

Terminada a etapa de diagramação do texto, é hora de finalizar os arquivos e enviá-los à gráfica. Alguns cuidados devem ser tomados para que não haja complicações e surpresas desagradáveis no ato da impressão.

Primeiro, é importante que as cores que se pretende usar estejam de acordo com o sistema CMYK. No momento da produção, o monitor exibe as cores RGB, vermelho, verde e azul. Na impressão, são utilizadas as cores ciano, magenta, amarelo e preto. Se não houver a prévia conversão do modelo RGB para CMYK, há o risco de se obter outra cor como resultado.

Segundo, o miolo do livro é composto por cadernos de, no mínimo, quatro páginas (uma folha dobrada). Desse modo, é necessário que o arquivo de impressão contenha

um número de páginas que seja múltiplo de quatro. Caso contrário, a composição do livro será comprometida.

Terceiro, antes de enviar o arquivo de miolo à gráfica, é necessário executar a imposição de páginas através do comando “Imprimir folheto”. A imposição de páginas permite gerar um arquivo PDF com páginas espelhadas para impressão profissional.

Por último, é necessário incluir sangramentos (medida extra onde a imagem se “estica”, para prevenir que seja cortada em excesso), caso o miolo ou a capa contenham imagens, e gerar o arquivo com marcas de corte e dobra para orientar o impressor no momento da montagem.

Essas foram as orientações seguidas para o processo de impressão. Antes de dar prosseguimento à impressão dos exemplares (cinco), foi solicitada à gráfica uma boneca (prova prévia para apreciação e aprovação), a qual foi aprovada sem que houvesse necessidade de qualquer alteração. Os exemplares foram impressos na gráfica AlphaGraphics, na Rua Carioca, 55, Rio de Janeiro — Centro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo descrever o processo de produção de uma antologia de contos da célebre escritora inglesa Virginia Woolf, em edição bilíngue, formato 16 x 23 cm, com acabamento em brochura.

Não se pretendeu aqui levantar teses ou responder perguntas, apenas relatar a experiência de um graduando em Comunicação Social — Produção Editorial pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro com a produção de um livro, objeto e produto central de sua iminente vida profissional, atestando assim sua capacidade e aproveitamento do curso.

Este trabalho foi orientado não somente pela academia, pelos livros e conhecimentos teóricos adquiridos ao longo da graduação, mas também pela experiência de quatro anos como estagiário nas editoras Ediouro, HarperCollins Brasil e Grupo Editorial Record, onde também pude aprender — na prática — o ofício do editor de livros.

Foi isso, em parte, o que motivou a feitura deste trabalho, e o que permitiu que me aventurasse *solo* em todas as etapas da produção do livro, com exceção da preparação de texto, de autoria da Paloma, a qual apenas supervisionei e aprovei.

A confecção deste relatório se provou, em muitos aspectos, mais difícil do que o concebimento do próprio produto, ao revelar que não há uma ampla bibliografia sobre a multiplicidade de disciplinas que envolvem o ofício de fazer livros, nem uma única forma de fazê-lo.

Tendo concluído este trabalho, sinto que entreguei um produto coerente e bem-feito, em todos os respeitos. No entanto, é inevitável, na despedida deste formidável desafio a que me submeti nos últimos oito meses, não lembrar as palavras de uma queridíssima companheira de ofício: “A gente estuda, estuda, e morre burro.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico**. 3ª ed. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

HENDEL, Richard. **O design do Livro**. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do Livro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007

DICK, Susan (Org.). **The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf**. 2ª ed. Wilmington: Mariner Books, 1989.

MARDER, Herbert. **Virginia Woolf: A medida da vida**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

LOUNSBERRY, Barbara. **Virginia Woolf's Modernist Path: Her Middle Diaries and the Diaries She Read**. Gainesville: University Press of Florida, 2016.