

MRS. DALLOWAY: A TRADUÇÃO DO PENSAMENTO NA LITERATURA

Isadora Meneses Rodrigues²⁵
 Gabriela Frota Reinaldo²⁶

Resumo

Partindo da ideia da semiótica peirceana de que qualquer pensamento é necessariamente semiose e tradução, pois transmuta signos em signos, o objetivo deste artigo é refletir sobre a tradução do signo- pensamento na literatura, especificamente no romance **Mrs. Dalloway** (1925), da escritora inglesa Virginia Woolf. No livro, a técnica literária conhecida como fluxo de consciência é utilizada para traduzir o pensamento humano e apresentar ao leitor os aspectos psicológicos dos personagens. Virginia Woolf começou a trabalhar a escrita em fluxo de consciência já no seu terceiro romance, **O Quarto de Jacob**, de 1922, mas foi somente em 1925, com **Mrs. Dalloway**, que ela formulou um romance voltado inteiramente para a consciência. Este trabalho se propõe a discutir o fluxo de consciência presente no romance de Woolf como uma forma de tradução intersemiótica entre a linguagem do pensamento e a linguagem escrita. Além da semiótica de Peirce, também nos apoiamos em sua teoria da percepção. Para discutir a tradução, este artigo evoca o pensamento de Julio Plaza, que dialoga estreitamente com a semiótica peirceana, e o legado de Paul Ricoeur. Quanto à literatura moderna, o crítico literário James Wood e o historiador Peter Gay são autores em que nos sustentamos.

Palavras-chave

Fluxo de consciência, Tradução Intersemiótica, Percepção, Pensamento.

Abstract

From the peircean semiotics idea whereby any thinking is necessarily semiosis and translation, because it transmutes signs into signs, the goal of this article is to reflect about the sign-thinking translation in literature, specially in the novel **Mrs. Dalloway** (1925), of the english writer Virginia Woolf. In the book, the literally technique known as stream of consciousness is used to translate the human thinking and to introduce the reader to psychological aspects of the characters. Virginia Woolf began working the writting in stream of consciousness in her third novel, **Jacob's Room**, in 1922 - but only in 1925, in **Mrs. Dalloway**, she formulated a novel entirely devoted to consciousness. This article aims to discuss the stream of conciousness present in Woolf's novel as an intersemiotic translation form between the thinking language and written language. Besides peircean semiotics, we lean on his perception theory. To discuss the translation, this paper evokes Julio Plaza's thinking, which talks closely to peircean semiotics and with Paul Ricoeur's legacy. As modern literature, the literary critic James Wood and the historian Peter Gay are the authors we lean on.

Keywords

Stream of consciousness, Intersemiotic translation, Perception, Thinking.

1 Introdução

²⁵ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC - Universidade Federal do Ceará, isadorarodrigues12@gmail.com.

²⁶ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Puc/SP- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Ceará- UFC, <mailto:gabriela.reinaldo@gmail.com>.

Virgínia Woolf declarou no ensaio **Modern Fiction**, escrito em 1919, que a busca pela compreensão da realidade, por meio da literatura, não é uma questão de descrição dos aspectos materiais e exteriores da vida. Para retratar a realidade na ficção, afirma a autora, é preciso “registrar os átomos que caem sobre a mente, na ordem que eles caem.”²⁷ (WOOLF, 1919, n.p.). Na estética literária criada por Virginia Woolf e seus contemporâneos, a trama de fatos e acontecimentos cede lugar à descrição detalhada do pensamento dos personagens. O “material adequado da ficção”, defendia a autora, seria o exame de “uma mente comum em um dia comum.”²⁸ (WOOLF, 1919, n.p.).

O texto **Modern Fiction**, que Virginia escreve na intenção de analisar algumas obras do escritor James Joyce, soa também como uma defesa de seus próprios romances. Isso porque, alguns anos depois, em 1925, a escritora publicaria **Mrs. Dalloway**, romance que narra um dia na vida de uma mulher comum, a dona de casa Clarissa Dalloway, que sai para comprar flores para uma festa que acontecerá durante a noite. Além de Clarissa, o outro personagem central da trama é o jovem Septimus Warren Smith. Acometido por um trauma decorrente da sua participação na Primeira Guerra Mundial, Septimus está indo com a esposa, Rezia, para uma consulta psiquiátrica. Ambos, Clarissa e Septimus, são mostrados em um mesmo dia de junho de 1923, na cidade de Londres. Em dado momento da narrativa, a vida desses dois personagens se cruza, quando o doutor Bradshaw, pertencente à alta sociedade londrina, comunica o suicídio de Septimus à Clarissa, durante a festa em sua casa.

Nas mais de 180 páginas do romance, acompanhamos a trama praticamente pela descrição da mente de Clarissa, Septimus e dos outros personagens que os cercam. É por meio de seus devaneios, durante esse dia, que conhecemos suas histórias e o modo como eles experimentam o mundo. A autora estrutura sua narrativa mediante a técnica literária conhecida como fluxo de consciência. Com o uso da técnica, há uma fragmentação da noção do espaço e do tempo da narrativa. Apesar de a história se passar em apenas um dia, entre as 10 horas da manhã e a meia-noite, o material psicológico apresentado no livro percorre mais de 18 anos da vida de Clarissa. Os locais apresentados ao leitor também são diversos: Londres, um campo de batalha em Paris, uma casa de praia em Burton e a Itália. O leitor segue o rumo da mente dos personagens.

²⁷ Tradução livre. No original: “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall”.

²⁸ Tradução livre. No original: “Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day”.

O final do século XIX e começo do século XX foi um tempo de transformações profundas tanto na ciência quanto nas práticas cotidianas. É na tentativa de retratar essas mudanças, segundo Tomaz Tadeu (2012, p.205), tradutor de Virginia Woolf no Brasil, que a escritora busca criar uma nova estética literária. De acordo com Monique Nathan (1984), biógrafa de Virginia, os textos da escritora revelam as marcas profundas do seu tempo. Um tempo em que o interesse pela consciência e pelo processo de apreensão do mundo era partilhado por várias áreas do conhecimento. Basta lembrar que em 1899, por exemplo, Freud lançou o seu mais famoso livro, *A Interpretação dos Sonhos*, formulando uma teoria do estudo da mente e da conduta humana. Alguns anos antes, em 1880, o filósofo Friedrich Nietzsche manifestava esperança de que a psicologia se tornaria a principal disciplina das ciências. Segundo o historiador Peter Gay, os romancistas modernos, como se tivessem ouvido Nietzsche, transformaram a literatura do século XX numa “profunda exploração psicológica”. (GAY, 2009, p.188). No cinema, os primeiros estudiosos da área, como Hugo Munsterberg e Béla Baláz, também tinham como principal preocupação investigar os mecanismos que o audiovisual possui para retratar o pensamento. Além do pensamento, eles defendiam o cinema como o local do sonho e do devaneio. (XAVIER, 1983).

Foi também no final do século XIX e começo do século XX que o filósofo americano Charles Sanders Peirce desenvolveu a sua teoria semiótica. Peirce também se interessa pelo pensamento, contudo não só pelo pensamento humano. Quando se refere à mente, ele quer dizer qualquer tipo de mente interpretante. A Lógica ou Semiótica, que é a ciência das condições necessárias para se atingir a verdade por meio do estudo dos signos, é também o estudo das leis do pensamento.

O termo “lógica” é não-cientificamente empregado por mim em dois sentidos distintos. No seu sentido mais estreito, é a ciência das condições necessárias para a obtenção da verdade. Em seu sentido mais amplo, é a ciência das leis necessárias do pensamento, ou, ainda melhor (pensando sempre que ocorrem por meio de signos), é a semiótica geral, tratando não apenas da verdade, mas também das condições gerais dos signos sendo signos (o que Duns Scotus chama de gramática especulativa), também das leis da evolução do pensamento, que, uma vez que coincidem com o estudo das condições necessárias da transmissão de significado por meio de signos de mente para mente, e de um estado de espírito para outro. (CP 1.444).²⁹

²⁹ Tradução livre. No original: “The term ‘logic’ is unscientifically by me employed in two distinct senses. In its narrower sense, it is the science of the necessary conditions of the attainment of truth. In its broader sense, it is the science of the necessary laws of thought, or, still better (thought always taking place by means of signs), it is general semeiotic, treating not merely of truth, but also of the general conditions of signs being signs (which Duns Scotus called *grammatica speculativa*), also of the

É fato que os estudos semióticos só ganharam relevância e divulgação algumas décadas após as pesquisas de Peirce e que Virginia Woolf, como revelam os seus diários pessoais, só entrou em contato com a obra de Freud em 1939 — portanto depois da publicação de seus principais romances psicológicos. Contudo, mesmo provavelmente sem o conhecimento desses trabalhos, grande parte das obras ficcionais da escritora, incluindo *Mrs. Dalloway*, demonstram preocupação em entender como o homem se depara com aquilo que ocorre em sua mente e com o fato de que é por meio do exame do que se passa no pensamento que podemos buscar entender a lógica da vida. A não evidência do contato entre esses pensadores— que produziram obras com preocupações semelhantes, apontando direções que se tangenciam, nos leva a refletir sobre a ideia de *Zeitgeist*, defendida por Friedrich Hegel (2008). Para o filósofo alemão, o “espírito do tempo”, tradução do termo *Zeitgeist* para o português, seria o conjunto de ideias que dão forma a consciência de determinada época. Cada homem, com seu espírito subjetivo, participa da construção desse espírito que molda a maneira dos sujeitos agirem e conceberem o mundo.³⁰

Neste artigo, propomos a análise do romance *Mrs. Dalloway* à luz da teoria semiótica de Peirce. A ideia é refletir sobre a escrita desenvolvida nesse romance, a escrita em fluxo de consciência, como uma forma de tradução. Buscamos compreender a tradução de forma ampla, como uma possibilidade de diálogo entre signos, como aponta Roman Jakobson (1991). Isso porque, como defenderemos adiante, a tradução da consciência humana por meio da linguagem escrita pode ser considerada uma tradução intersemiótica, pois transmuta um sistema de signos em outro. Pelo fato de o pensamento só ser possível mediante signos, o estilo desenvolvido por Woolf em *Mrs. Dalloway* pode ser entendido como uma tentativa de traduzir os signos mentais em signos verbais da escrita.

O objetivo aqui não é descrever detalhadamente todos os conceitos da teoria semiótica de Peirce, mas apontar conceitos-chaves da teoria geral dos signos para refletir sobre a tradução da consciência na literatura. Tampouco queremos, com esta análise, afirmar que a literatura woolfiana é uma ilustração das ideias de Peirce, uma vez que tratam-se de propostas diferentes— ela na literatura e ele na ciência dos signos. O que buscamos são aproximações, entendendo que arte e ciência se contaminam e

laws of the evolution of thought, which since it coincides with the study of the necessary conditions of the transmission of meaning by signs from mind to mind, and from one state of mind to another.”

³⁰ Não é nosso objetivo, neste artigo, aprofundar o complexo conceito de *Zeitgeist*. Para um maior detalhamento desse conceito, conferir *Filosofia da História* (2008) de Hegel.

contribuem para o entendimento reciprocamente. Antes de trabalharmos a questão do pensamento na teoria peirceana, optamos por delinear um breve histórico do fluxo de consciência na literatura e em **Mrs. Dalloway**.

2 Fluxo de consciência em Mrs Dalloway

As técnicas básicas de apresentação da consciência na literatura não são invenções do século XX, uma vez que a arte sempre procurou expressar os processos da nossa vida interior. De acordo com Peter Gay (2009, p.169), desde os meados do século XVII a literatura já reivindicava a vida mental como um domínio que lhe pertencia. O realismo, por exemplo, movimento literário dominante até o final do século XIX, desenvolveu diversos artifícios para apresentação do pensamento na literatura. O escritor francês Gustave Flaubert, com o personagem Frédéric de **A educação sentimental** (1870), inaugurou, segundo o crítico literário James Wood (2011), a figura do *flâneur* — o personagem ocioso, que vagueia pela cidade, vê e, principalmente, reflete. Além de Flaubert, escritores como Fiodor Dostoievski e Henry James, também no século XIX, produziram textos com longas passagens introspectivas. Édouard Dujardin, com **Os Loureiros Estão Cortados**, de 1887, é considerado o precursor do uso do monólogo interior, técnica que viria a ser uma das mais utilizadas por Virginia Woolf para a apresentação do fluxo de consciência, como veremos mais adiante.

Contudo, foi apenas na primeira metade do século XX que a literatura passou a ter como tema principal a expressão dos devaneios da mente humana. Segundo Peter Gay,

a originalidade do romance modernista, assim, reside não tanto na descoberta do território mental, e sim no remapeamento desse território; suas técnicas se destinavam a cavar cada vez mais fundo — muito mais fundo — do que jamais fizera qualquer romancista preso à tradição (GAY, 2009, p.189).

Esse modo de apresentação da mente, na visão de James Wood, possibilita um novo tipo de audiência, que participa mais do processo de completude do romance. De acordo com o autor,

nesse novo regime de audiência invisível, o romance se torna o grande analista da motivação inconsciente, pois o personagem não precisa mais dar voz a ela: o leitor se torna o hermeneuta; procurando nas entrelinhas a motivação verdadeira (WOOD, 2011, p.125).

Robert Humprey (1976) aponta Dorothy Richardson, já no século XX, como a pioneira na descrição ficcional do fluxo de consciência, em **Pointed Roofs**, de 1915. Seguindo os passos de Richardson, James Joyce, Virginia Woolf e Willian Faulkner, cada um com seu próprio estilo, se tornaram os escritores mais conhecidos a desenvolver o romance do fluxo de consciência. Para representar de forma satisfatória características do pensamento humano como a confusão, a aparente descontinuidade entre as ideias e falta de lógica, Joyce, Woolf e Faulkner inventaram novas técnicas para a literatura e reajustaram antigas. O fluxo de consciência é, deste modo, um processo narrativo que depende de outros métodos para a sua formulação. Esses autores se diferenciam dos romancistas anteriores justamente pelo modo como empregam as técnicas tradicionais, como o monólogo interior direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio — recursos que aparecem combinados com técnicas inovadoras, como a livre associação psicológica e os artifícios cinematográficos³¹.

Virginia Woolf usa como artifício principal, em **Mrs. Dalloway**, o monólogo interior indireto combinado com a livre associação de ideias. O monólogo indireto acontece quando há alguma interferência do narrador nas divagações do personagem. É o autor onisciente que apresenta o material não falado, a consciência. Essa intromissão do narrador é bastante comum no texto de Woolf, pois encontramos várias indicações verbais em terceira pessoa, como na passagem a seguir.

Lembre-te da minha festa, lembre-te da minha festa, dizia Peter Walsh, enquanto parava na rua, falando a si mesmo ritmicamente, ao compasso daquela vaga sonora, o som direto do Big Bem batendo há meia-hora. (Os pesados círculos dissolviam-se no ar.) Oh, essas festas, pensou; as festas de Clarissa. Por que dá essas festas? Pensou. (WOOLF, 1980, p.50)³²

No trecho acima, o personagem Peter Walsh está pensando no encontro que acabara de ter com a amiga Clarissa. Podemos perceber que é um narrador que está sempre indicando os pensamentos de Peter. Contudo, ao mesmo tempo em que encontramos passagens onde o narrador se mostra presente por meio dos verbos em terceira pessoa, como “pensou”, a escrita de Woolf também deixa o pensamento correr solto, usando expressões que parecem saídas diretamente da mente dos personagens,

³¹ Para maior detalhamento das características de cada uma dessas técnicas, conferir o segundo capítulo do livro *O Fluxo de Consciência*. (HUMPHREY, 1976).

³² Tradução Mário Quintana. No original: “Remember mr party, remember my party, said Peter Walsh as he stepped down the street, speaking do himself rhythmically, in time with the flow of sound, the directed downright sound of Big Bem striking the half-hour. (The leaden circles dissolved in the air.) Oh, these parties? He thought; Clarissa’s parties. Why does she give these parties. He thought.” (WOOLF, 2012, p.54)

sem interferência. Na passagem a seguir, Peter continua o monólogo anterior, pensando em Clarissa e no passado que partilharam juntos. Nesse momento, o fluxo de consciência parece mais livre e a repetição de algumas expressões demonstra a ênfase do pensamento de Peter. Vejamos.

Sempre houvera qualquer coisa de frio em Clarissa, pensou. Sempre tivera, mesmo quando moça, uma espécie de timidez, que na idade madura se converte em convencionalismo, e então é o fim de tudo, o fim de tudo, pensou, olhando melancolicamente as profundezas da vidraça, perguntando-se se não a teria aborrecido indo visita-la àquela hora; e também subitamente vexado de se haver conduzido como um tolo; de ter chorado; de ter-se comovido; de haver-lhe contado tudo, como sempre, como sempre. (WOOLF, 1980, p.50-51).³³

Já a livre associação psicológica, recurso que Woolf combina com o monólogo indireto para criação da escrita em fluxo de consciência, é usada para solucionar um dos problemas básicos de representação da consciência dentro da limitação de uma ficção compreensível: a falta de encadeamento lógico das ideias que surgem na nossa mente. A importância da livre associação psicológica para a construção do fluxo de consciência se deve, segundo Robert Humphrey, ao fato de que:

a psique, cuja atividade é quase ininterrupta, não pode ser concentrada por muito tempo em seus processos, mesmo quando é fortemente dominada; excedendo-se pouco esforço para concentrá-la, seu foco permanece sobre uma única coisa por uma questão de instantes apenas. Contudo, a atividade da consciência deve ter conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes, em todo ou em parte — mesmo a mais vaga das sugestões. (1976, p.38)

Portanto, a livre associação ocorre quando determinado personagem começa a ligar vários fatos de sua vida, podendo ter ocorrido em tempos e espaços distintos, sem explicar ao leitor se está adiantando ou voltando no tempo. Podemos encontrar uma junção do monólogo interior indireto e do princípio de livre associação logo nas primeiras páginas de **Mrs. Dalloway**, quando a personagem Clarissa sai para comprar flores. Em apenas poucas horas, enquanto caminha pelas ruas de Londres, temos um panorama de múltiplas situações vividas por ela ao longo de vários anos de sua vida. Diversos personagens são apresentados ao leitor nesse primeiro monólogo indireto de

³³ Tradução Mário Quintana. No original: “There are Always something cold in Clarissa, he thought. She had Always, even as a girl, a sort of timidity, which in middle age becomes conventionality, and then it’s all up, it’s all up, he thought, looking rather drearily into the glassy depths, and wondering whether by calling at that hour he had annoyed her; overcome with shame suddenly at having been a fool; wept; been emotional; told her everything, as usual, as usual.” (WOOLF, 2012, p.55).

Clarissa: o ex-namorado Peter Walsh, o marido Richard, sua filha Elisabeth e alguns amigos. A seguir, um pequeno fragmento das primeiras linhas do romance, um monólogo indireto que dura cerca de quinze páginas:

Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores. Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal de Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia. Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo, como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa terrível ia acontecer; olhando para as flores, para os troncos, de onde desprendia a névoa, para as gralhas, que se alçavam e abatiam; parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia: “Meditando entre os legumes?” (WOOLF, 1980, p. 7).³⁴

Podemos notar, pela passagem, que a escrita em fluxo de consciência dá uma atenção especial ao que James Wood (2001) chama de detalhe literário. A presença dos “gonzos”, por exemplo, trata-se de uma descrição que não está ligada a composição do personagem. São detalhes do ambiente que ronda Clarissa, que captam sua atenção e que a leva a pensar no passado, em outro ringir de gonzos, anos antes, em Bourton. James Wood descreve o compromisso dos escritores modernos com o detalhe como sendo algo de qualidade cinematográfica, que tenta captar a essência do funcionamento da mente.

O artifício consiste na escolha do detalhe. Na vida, podemos desviar os olhos e a cabeça, mas na verdade somos como câmeras impotentes. A lente é de grande abertura e captamos tudo o que aparece. A memória seleciona, mas não do jeito que a narrativa literária seleciona. Nossas lembranças possuem talento estético (WOOD, 2001, p.57).

Paul Ricoeur, no volume dois da obra **Tempo e Narrativa** (1985), ao fazer uma análise fluxo de consciência como uma experiência de tempo no romance **Mrs. Dalloway**, alega que a inovação de Virginia Woolf se dá por lançar uma ponte entre as

³⁴ Tradução Mário Quintana. Do original “Mrs. Dalloway said she wold buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors wold be taken off their hinges; Rumpelmayer’s men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach. What a lark” What a plunge! For so it had Always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French Windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standind there at the open window, that something awfnl was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, ‘Musing among vegetables?’” (WOOLF, 2012, p. 5).

almas, em que “uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, formam uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra” (RICOEUR, 1985, p.188). Nas passagens seguintes, temos um exemplo dessa conexão entre mentes. É quando Clarissa e Septimus observam um carro que passa pelas ruas de Londres.

Todos olhavam para o auto. Septimus olhava. Rapazes saltaram das bicicletas. O tráfego acumulava-se. E ali estava o auto, de cortinas descidas, que tinham um curioso desenho semelhante a uma árvore, pensou Septimus, e aquela gradual centralização de todas as coisas ante seus olhos, como se algo fosse surgir daquilo e tudo estivesse a ponto de estalar em chamas, aterrorizou-o. O mundo oscilava, fremeia e ameaçava estalar em chamas. Sou eu que estou estorvando o caminho, pensou. Não era ele que estava sendo olhado e apontado? Não estava ali plantado, na calçada, com um firme prop[osito? Mas que propósito? (WOOLF, 2008, p.18).³⁵

Clarissa adivinhou; Clarissa compreendeu, sim; tinha visto algo branco, mágico, circular, na mão do lacaios, um disco com um nome inscrito— da Rainha, do Príncipe de Gales, do Primeiro- Ministro?—, nome que, por força do próprio esplendor, abria caminho (Clarissa viu o auto diminuir, desaparecer), abria caminho para ir fulgurar entre os candelabros, condecorações, peitos enfunados de alamares, Hugh Whitbread e todos os seus colegas, os *gentlemen* da Inglaterra, aquela noite no Palácio de Buckingham. E Clarissa também dava uma recepção. Empertigou-se um pouco; também ela estaria no alto da sua escada. (WOOLF, 1980, p.20)³⁶

Em diferentes pontos da cidade, cada um reage a sua própria maneira à passagem do automóvel. Septimus, devido aos traumas adquiridos ao lutar na guerra, acha que a passagem do carro está ligada a sua presença, acredita que está sendo perseguido. Já a personagem Clarissa, começa a imaginar a possibilidade de a Rainha da Inglaterra estar no automóvel, se encaminhando para alguma recepção no Palácio de Buckingham. Essa ideia faz com que ela passe a pensar na própria festa. Ricoeur define essa conexão de pensamentos mudos como uma possibilidade de experimentação de tempo no romance. Um diálogo que se estabelece entre o tempo real, quando Septimus

³⁵ Tradução Mário Quintana. No original: “Every one looked at the motor car. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything too ne centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he weighted there, rooted to the pavement, for purpose? But for what purpose?” (WOOLF, 2012, p.18)

³⁶ Tradução Mário Quintana. No original: “Clarissa guessed; Clarissa knew of course; she had seen something white, magical, circular, in the footman’s hand, a disc inscribed with a name, — the Queen’s, the Prince of Wales’s, the Prime Minister? — which, by force of its own lustre, burnt its way through (Clarissa saw the car diminishing, disappearing), to blaze among candelabras, glittering stars, breasts stiff with oak leaves, Hugh Whitbread and all his colleagues, the gentlemen of England, that night in Buckingham Palace. And Clarissa, too, gave a party. She stiffened a little; so she would stand at the top of her stairs.” (WOOLF, 2012, p.20)

observa automóvel, por exemplo, e o tempo do pensamento, quando os personagens fazem associações mentais.

Essas longas sequências de pensamentos mudos — ou, o que dá no mesmo, de discursos interiores— não constituem apenas voltas para trás que, paradoxalmente, fazem o tempo contado prosseguir, atrasando-o, escavam por dentro o instante do acontecimento do pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado, de maneira que o intervalo total da narrativa, apesar de sua brevidade relativa, parece de uma imensidão aplicada (RICOEUR, 1985, p.186)

Na citação acima, Ricouer chama atenção para uma característica interessante das digressões no romance moderno. Essas introspecções não constituem apenas “voltas pra trás”, como afirmou o autor. O detalhe e a observação dos fatos da vida não estão ali apenas para caracterizar o personagem e revelar o seu passado, mas também para mostrar a experimentação do mundo por meio da atividade mental. Os fatos externos à mente ativam e desencadeiam pensamentos. Essa relação entre os fatos externos e o desencadeamento de várias formas de pensamento também está presente na teoria peirceana da percepção. Para Peirce, é só por meio do pensamento que o conhecimento do mundo exterior é possível, como veremos no próximo tópico.

3 O pensamento como tradução

Em **Mrs. Dalloway**, o pensamento é traduzido em uma expressão concreta e material de linguagem, a escrita literária. Para Peirce, a ação sígnica que caracteriza a essência da linguagem também é válida para o pensamento, pois este só existe por mediação de signos. Para Julio Plaza, é graças ao caráter de transmutação permanente de signos em signos que o pensamento é necessariamente tradução, estando “inserido na cadeia semiótica que tende ao infinito.” (PLAZA, 1987, p. 18). Vejamos o que Peirce diz do processo de semiose da mente:

Da proposição de que todo pensamento é um signo, segue-se que todo pensamento deve endereçar-se a algum outro pensamento, deve determinar algum outro pensamento, uma vez que essa é a essência do signo. (...). O fato de que a partir de um pensamento deve ter havido um outro pensamento tem um análogo no fato de que a partir de um pensamento passado qualquer , deve ter havido uma série infinita de momentos. Portanto, dizer que o pensamento não pode acontecer num instante, mas requer um tempo, não é senão outra maneira de dizer que o todo pensamento deve ser interpretado em outro, ou que todo pensamento está em signos (PEIRCE, 1995, p. 253)

Segundo essa lógica, podemos considerar que a tarefa de traduzir a consciência é impossível, no sentido de uma tradução fiel e perfeita. O que se pode buscar, em caso de signos que tem a preponderância à intraduzibilidade, como é o caso do signo-pensamento, é a semelhança. Essa intraduzibilidade se deve ao fato de qualquer pensamento ser necessariamente um passo adiante em relação ao pensamento anterior. A tradução, portanto, não é fiel, mas sempre um enriquecimento do signo antecedente.

No seu livro **Sobre a Tradução** (2012), Ricouer pondera que o intraduzível só é possível por meio da recriação, da construção de um comparável e da aceitação de perda. O autor, revisando o clássico texto de Walter Benjamin, **A Tarefa do Tradutor**, aborda nesse livro a tradução entre textos escritos, mas entendemos que podemos desdobrar essa ideia para refletir sobre a tradução do signo-pensamento para a literatura. A tarefa de traduzir, para Ricouer, não se trata de uma perda, mas um ganho quando há a aceitação da impossibilidade de uma tradução perfeita. O autor chama essa aceitação de renúncia, renúncia essa que possibilita o aprimoramento e alargamento da própria escrita literária. O aperfeiçoamento das técnicas da ficção era justamente o que buscava Virginia Woolf, como ela deixa claro em ensaios como **Modern Fiction** (1919) e **Mr Bennet and Mrs Brown** (1923).

Desse modo, a construção de um comparável, na literatura, significa a aceitação da perda de características da consciência para tentar dar algum ordenamento à linguagem escrita. A falta de coerência lógica, a descontinuidade e as livres associações eram características difíceis de serem transpostas para a linguagem escrita sem causar desconforto ao leitor. Como vimos no tópico anterior, Virginia Woolf e seus contemporâneos fizeram um esforço para aprimorar as técnicas literárias, tentando preservar as características da consciência, mas sem esquecer o fato de a escrita ser sempre destinada ao outro, ao leitor. Como exemplo, vejamos a seguir uma tentativa de representação do pensamento em **Mrs. Dalloway**. No fragmento, Clarissa se encontra no quarto de sua casa, enquanto a festa acontece no andar de baixo. A personagem acaba de saber do suicídio de Septimus e está extremamente abalada. Neste momento, Virginia Woolf discorre sobre o tempo e o espaço tal qual eles são percebidos e sentidos pela personagem.

Por mais louca que fosse a ideia, aquele céu familiar, aquele céu de Westminster continha alguma coisa de si mesma. Apartou as cortinas; olhou. Oh, que surpreendente! Na sala fronteira, a velha senhora olhou para ela! Ia deitar-se. E o céu... Devia ser um céu solene, tinha pensado, um céu escuro, a esconder sua bela face. Mas ali estava, de um cinza pálido, percorrido

rapidamente por vastas nuvens. O que era novo para ela. Devia ter-se erguido o vento. A senhora da casa em frente ia deitar-se. Era fascinante olhá-la, aquela velha senhora movendo-se, atravessando o quarto, aproximando-se da janela. Poderia ela vê-la? Era fascinante, com toda aquela gente ainda a rir e a falar no salão, contemplar aquela mulher que se preparava tranquilamente para ir dormir sozinha. Fechou a cortina. O relógio começou a bater. O jovem se havia suicidado; mas não podia lamentá-lo; com o relógio a bater a hora, uma, duas, três, não podia lamentá-lo, com tudo aquilo indo para diante. Pronto! A velha senhora apagara a luz! Toda a casa estava agora às escuras, com tudo indo para diante, e outra vez lhe ocorreram as palavras: ‘Não temas mais o calor do sol...’ Devia ir para junto deles. Mas que noite extraordinária! Sentia-se de certo modo como ele...o jovem que havia se suicidado. Sentia-se contente de que ele tivesse feito aquilo; alijado a vida, enquanto ela continuava a viver. (WOOLF, 1980, p. 178 e 179).³⁷

Nessa passagem, e em outras aqui citadas, há certa atenção aos fatos externos à mente de Clarissa. O leitor é sempre informado dos detalhes do mundo que captam a atenção dos personagens. A velha na janela, o céu escuro e o relógio do trecho acima, por exemplo. A força da experiência na ativação dos processos mentais é outro aspecto que aproxima a literatura desenvolvida por Woolf e a teoria semiótica de Peirce. De acordo com o teórico, só podemos dizer algo sobre aquilo que nos aparece pela mediação de um julgamento perceptivo, isto é, por uma interpretação. Dessa maneira, “o único modo de se investigar uma questão psicológica é por inferência a partir de fatos externos”. (PEIRCE, 1995, p.253).

Existem inúmeras e diferentes formas de abordagem dos processos perceptivos.³⁸ No livro **A Percepção** (1998), a semioticista brasileira Lucia Santaella desenha um breve histórico dessas teorias, diferenciando-as da teoria de Peirce. O problema dessas outras teorias, segundo a autora, é que

ou se coloca toda a ênfase no mundo exterior, e nós seríamos meros efeitos submetidos às forças que vêm de fora, ou se coloca toda a ênfase no agente psicológico, e o mundo lá fora seria algo inerte que aguarda nossa doação de

³⁷ Tradução Mário Quintana. No original: “It held, foolish as the idea was, something of her own in it, this country sky, this sky above Westminster. She parted the curtains; she looked. Oh, but how surprising! — in the room opposite the old lady stared straight at her! She was going to bed. And the sky. It will be a solemn sky, she had thought, it will be a dusky sky, turning away its cheek in beauty. But there it was — ashen pale, raced over quickly by tapering vapour clouds. It was new to her. The Wind must have risen. She was going to bed, in the room opposite. It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her? It was fascinating, with people still laughing and shouting in the drawing-room, to watch that old woman, quite quietly, going to bed alone. She pulled the blind now. The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him, with all this going on. There! The old lady had put out her light! The whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him — the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living.” (WOOLF, 2012, p.204).

³⁸ Santaella distingue a teoria da percepção de Peirce das principais escolas contemporâneas da percepção: o construtivismo de E.H. Gombrich, a Gestalt e abordagem gibsoniana. Para um maior detalhamento dessas teorias, ver **A Percepção** (1998) de Santaella.

sentido e vida, conforme foi postulado dentro do paradigma cartesiano (SANTAELLA, 1998, p.23)

É justamente por dar importância tanto aos fatos externos quanto internos nos processos perceptivos que adotamos a teoria de Peirce para pensar o estilo literário desenvolvido por Virginia Woolf. Peirce faz o que Santaella chama de diálogo entre a mente e o mundo. O autor propõe um esquema triádico para a percepção, baseado nas categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade³⁹, constituído pelos elementos: percepto, percipuum e julgamento perceptivo. Os julgamentos perceptivos, segundo Santaella (1998, p.65), são inferências lógicas que pertencem a terceiridade. Suas principais características são:

1) Ele existe num contínuo, isto é, não está separado dos outros fluxos mentais. 2) Ele é a primeira premissa dos nossos raciocínios. (...) 3) Ele contém características gerais em nível de terceiridade. 4) Ele mistura e aparece na abdução. 5) Contém elementos hipotéticos e, portanto, falíveis. (SANTAELLA, 1998, p.91)

Essa relação entre os julgamentos perceptivos e as inferências abduativas é ponderada por Peirce quando o autor discorre que os juízos perceptivos devem ser encarados com o um caso extremo das inferências abduativas, das quais se diferenciam por estar além da crítica. A abdução seria um lampejo, um ato de intuição (*insight*) falível. Já o juízo perceptivo é “o resultado de um processo, embora um processo não suficientemente consciente para ser controlado ou, para enunciar as coisas de um modo mais verdadeiro, não controlável e, portanto, não totalmente consciente.” (PEIRCE, 1995, p. 226).

Voltamos a frisar que, por mais que a maior parte do desenvolvimento da escrita em fluxo de consciência seja por meio da retratação de devaneios mais próximos da inconsciência, os personagens percebem o mundo material antes de entrar nessas outras formas de pensamento. Além disso, os julgamentos perceptivos, apesar de serem a premissa dos nossos primeiros raciocínios, só podem ser conhecidos quando são traduzidos e se transformam em percipuum, ou seja, quando já estão na mente. A partir daí, ao já ter sido interpretado pela mente, o julgamento perceptivo se mistura a várias

³⁹ Segundo Peirce, a primeiridade (CP 1.300-316) está ligada às ideias de acaso, indeterminação, espontaneidade, qualidade, presentidade e imediatez. A secundidade (CP 1.317-336) está ligada às ideias de força bruta, dualidade, ação e reação, esforço e resistência. Já a terceiridade é continuidade, crescimento, representação e mediação.

outras formas de pensamento. A seguir, Santaella define o que seria o percepto e o percipuum:

o percepto, em si, seria aquilo que, até certo ponto, independe de nossa mente. Corresponde ao elemento não- racional, que se apresenta à apreensão de nossos sentidos. O percipuum já seria o percepto tal como ele se apresenta no julgamento de percepção. Seria o percepto, portanto, na sutil, mas marcante, mudança de natureza por que passa, ao ser incorporado à nossa mente, ao nosso processamento perceptivo. (SANTAELLA, 1998, p.59)

Portanto, segundo a teoria da percepção de Peirce, apesar de existir algo externo a nós e que independe do pensamento, o percepto, ele só pode ser conhecido por meio da tradução, quando se transforma em percipuum. No fragmento a seguir, é ao ver uma loja de luvas que Clarissa começa a ter uma série de lembranças. É nesse momento do romance que somos apresentados a sua filha, Elisabeth. A partir desse ponto, temos um monólogo interior indireto que dura algumas páginas.

‘Tudo isto’, dizia ela, olhando os pescados. ‘Tudo isto’, repetia, parando por um momento à vitrina de uma luvaria onde, antes da guerra, podiam-se comprar luvas quase sem defeito. E o velho tio William, que costumava dizer que se conhecia uma dama por seus sapatos e suas luvas. Voltara-se na cama, certa manhã, em plena guerra, e dissera: ‘Estou farto’. Luvas e sapatos; tinha paixão por sapatos; mas sua própria filha, as sua Elisabeth, não se importava absolutamente nem com uma nem com outra coisa. (WOOLF, 1980, p.14)⁴⁰

No trecho, como em vários outros já mostrados neste artigo, é por meio da visão de um fato externo que o pensamento é desencadeado. É a partir da visão da loja de luvas que Clarissa é levada a pensar no modo como tio falava das mulheres, da Primeira Guerra Mundial e, principalmente, na sua relação com a filha. É por meio da percepção dos signos do mundo que os personagens entram no fluxo de consciência. E é justamente esse caráter externo que dá ao ato de perceber, na teoria de Peirce, sua característica peculiar, senão não haveria diferença entre perceber e sonhar, alucinar, devanear e pensar abstratamente.

⁴⁰ Tradução Mário Quintana. No original: “‘That is all,’ she said, looking at the fishmonger’s. ‘That is all,’ she repeated, pausing for a moment at the window of a glove shop where, before the War, you could buy almost perfect gloves. And her old Uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of the War. He had said, ‘I have had enough.’ Gloves and shoes; she had a passion for gloves. But her own daughter, her Elisabeth, cared not a straw for either of them.” (WOOLF, 2012, p. 13 e 14)

4 Considerações finais

A ideia de que existe algo exterior que é independente de nós nos processos perceptivos, presente na teoria de Peirce,

nos livrou da crença de que o sujeito é algo isolado, envolto numa aura de autonomia, dono de pensamentos sob seu perfeito controle. O sujeito, ao contrário, é linguagem, de modo que ele terá todas as características que a linguagem lhe dá (SANTAELLA, 1987, p.95).

Como ponderamos, a escrita desenvolvida por Virginia Woolf em **Mrs. Dalloway** se aproxima dessas ideias de Peirce. A escritora provavelmente não tinha conhecimento dessas teorias ao elaborar os seus romances, como já apontamos no início do artigo, mas o modo como o ser humano percebe o mundo é uma constante preocupação nas suas obras ficcionais e críticas literárias. Para Woolf, o meio de a ficção retratar a realidade era mostrando, aqui usamos a ideia de tradução, a consciência humana da forma mais verossímil quanto a linguagem escrita permite. A autora, com maestria, incorpora ao patrimônio da literatura uma nova técnica de disposição do espaço e tempo na narrativa a fim de traduzir o ser humano em sua essência, entendida por ela como sua mente.

Referências

GAY, Peter. **Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

NATHAN, Monique. **Virginia Woolf**. Lisboa: Editora José Olympio, 1989.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. – volume I: Principles of Philosophy. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Harvard University Press:

Cambridge, Massachussets, 1931. Disponível em: www.4shared.com/getEJRGXfLo/the-collected-papers-of-charle.html. Acesso dia 15/05/2013.

RICOEUR, Paul. **Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway**. In: Tempo e Narrativa Tomo II. Campinas: Papirus Editora, 1995.

_____. **Sobre Tradução**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2012.

SANTAELLA, L. **A Percepção, Uma Teoria Semiótica**. São Paulo: Experimento, 1998.

TADEU, Tomaz. **Mrs. Dalloway e Mrs. Brown: a arte de Virginia Woolf**. In: Mrs. Dalloway. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

_____. **Modern Fiction**. In: The Common Reader. Austrália: University of Adelaide, 1919. Disponível em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html#chapter13>. Acesso dia 05/05/2013.

_____. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. London: The Hogarth Press, 1924. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso dia 07/05/2013.