

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

**A tradução como um fenômeno de linguagem – uma abordagem
saussuriana**

Bianca Czarnobai De Jorge

Porto Alegre

2017

A tradução como um fenômeno de linguagem – uma abordagem saussuriana

Bianca Czarnobai De Jorge

Orientadora: Professora Dr^a Luiza Ely Milano

Dissertação de mestrado em Teorias do Texto e do Discurso apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

De Jorge, Bianca Czarnobai

A tradução como um fenômeno de linguagem - uma abordagem saussuriana / Bianca Czarnobai De Jorge. -- 2017.

154 f.

Orientador: Luiza Ely Milano.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. tradução. 2. valor. 3. fônico. 4. Saussure. 5. sistema. I. Milano, Luiza Ely, orient. II. Título.

Agradecimentos

Esta dissertação não teria sido possível sem o apoio de certas pessoas e instituições. Início, então, agradecendo à minha família, minha mãe, meu pai e minha irmã, por todo o suporte e pela introdução à vida e ao mundo. Se não fossem todas as informações retas e tortas trazidas por vocês, minha curiosidade e meu interesse pela grandiosidade da linguagem talvez não existissem.

Agradeço à mãe UFRGS, mais especificamente ao Instituto de Letras, na figura dos professores do Departamento de Estudos da Linguagem dedicados às Análises Textuais, Discursivas e Enunciativas pela confiança. A credibilidade de tal instituição na minha pergunta é imensurável.

Juntamente, agradeço a CAPES pelo incentivo e suporte através da minha bolsa e àqueles responsáveis pela contribuição – os cidadãos. A existência desse trabalho teve sua dedicação e seu detalhamento garantidos pelo apoio de vocês.

Um agradecimento muito especial às minhas filosofinhas matutinas, Rê, Line e Pi, pela carinho e pela amizade. A vida fica mais fácil quando temos com quem dividir alegrias e tristezas sem muitas papas na língua.

Um agradecimento às companheiras de pesquisa, Mélaney, Janaína e Aline, pela possibilidade de aprender e discutir sobre aquilo que nos é familiar. É na troca que a língua existe, e é na troca que a ciência se faz.

Ao Pablo, *patchako*, agradeço pelo colo, pelos ombros, pelas convocações, pelos empurrões e pela compreensão. Sem isso, a gestação desse trabalho teria sido incrivelmente mais árdua e solitária.

Por último, e definitivamente não menos importante, agradeço à minha orientadora, Luiza Ely Milano, por tudo: pela orientação exemplar, pelo comprometimento, pela escuta, pela didática, pelo diálogo e pelas conversas. Foi mais do que orientação, foi parceria.

[...]

Bem leve leve, releve,

Quem pouse a pele em cima de madeira

Beira beira, quem dera, mera mera,

cadeira

Mas breve breve, revele

Vele, vele quem pese, dos pés à caveira

Dali da beira uma palavra cai no chão,

caixão

Dessa maneira,

Uma palavra de madeira em cada mão,

Imbuia, Cerejeira

Jacarandá, Peroba, Pinho, Jatobá,

Cabreúva, Garapera

Uma palavra de madeira cai no chão

Caixão, dessa maneira

(Bem leve; Marisa Monte e Arnaldo Antunes, 1993)

Resumo

Observar a tradução a partir dos Estudos da Linguagem não é uma prática das mais comuns entre tradutores e interessados, ao menos no que diz respeito àquilo que está por trás de todas as denominações e processos densamente explorados pelo campo da Tradutologia. Qual seria a questão que envolve a tradução quase que indiscutivelmente? Acreditamos que seja a diferença – entre idiomas, modos de dizer, inventários fonológicos e comunidades falantes. E é considerando estas diferenças como fundamentais que nos voltamos para o legado linguístico de Ferdinand de Saussure: ao considerar idiomas como diferentes expressões peculiares e próprias do sistema da língua, a diferença se mostra explícita tangível. Por esse motivo, exploramos como o conceito de signo – considerando-o como representante da unidade de cada sistema – as relações que o constituem e os valores que possibilitam sua verificação no uso pelos falantes auxiliam o tradutor experiente e em formação no processo tradutório. Quando se tem em conta a diferença como constitutiva da língua e da tradução, cada escolha se faz, ao mesmo tempo, mais livre e mais criteriosa, percebendo o que se fez em um sistema e perguntando-se como se poderia fazer algo semelhante – ainda que diferente – em outro. Uma das melhores maneiras de percebemos essas questões está na manipulação – e tradução – dos elementos fônicos da língua, pois põem os conceitos saussurianos à prova ao mesmo tempo que se mostram um dos maiores obstáculos enfrentados pelo tradutor. Por essa razão, observar diferentes expressões linguísticas traduzidas – a fala sintomática, a poesia e a prosa com elementos de fronteira de língua – se mostra uma análise proveitosa e didática, proporcionando ao tradutor e ao interessado maior visibilidade da relação entre valores e significados de sistemas linguísticos diferentes.

Palavras-chave: Ferdinand de Saussure; fônico; tradução; valor; diferença.

Résumé

Réfléchir sur la traduction à partir des Études du Langage n'est pas une pratique ordinaire entre traducteurs et intéressés en traduction, du moins en ce qui concerne les questions derrière les dénominations et les processus bien explorés par la Traductologie. Quelle serait la question qui est impliquée dans la traduction presque indiscutablement ? On croit que c'est la différence - entre langues, entre manières de dire, entre inventaires phonologiques et entre communautés parlantes. C'est pour considérer ces différences comme fondamentales que nous nous tournons vers l'héritage linguistique de Ferdinand de Saussure : en considérant les langues comme différentes expressions particulières et propres du système de la langue, la différence devient explicite et tangible. Pour cette raison, on explore de quelle manière la notion de signe – en considérant le signe comme représentant des unités de chaque système – les relations qui le constituent et les valeurs qui permettent sa vérification dans l'usage des sujets parlants aident le traducteur, soit-il expérimenté ou en formation, pendant le processus de traduction. Quand on tient compte de la différence comme un constitutif de la langue et de la traduction, chaque choix est fait, en même temps, plus librement et de manière plus précise, en percevant ce qui a été fait dans un système et en se demandant comment pourrait-on faire quelque chose de ressemblante – et différente – dans un autre. Une des meilleures manières d'approcher ces questions est à travers la manipulation – et la traduction – des éléments phoniques de la langue, car ils vérifient les concepts saussuriens en même temps qu'ils se montrent l'une des plus grandes difficultés affrontées par les traducteurs. Pour cette raison, observer différentes expressions linguistiques traduites – le discours symptomatique, la poésie et la prose avec des éléments de la frontière des langues – se montre une analyse avantageuse et didactique qui procure au traducteur et à l'intéressé en traduction une visibilité plus grande de la relation entre les valeurs et les signifiés différents systèmes linguistiques.

Mots-clés : Ferdinand de Saussure ; phonique ; traduction ; valeur ; différence.

Lista de Figuras

Figura 1 - Massas amorfas (A) de som e (B) de sentido	41
Figura 2 - Signo linguístico: produto da intersecção da massa amorfa de som e da massa amorfa de sentido.....	42
Figura 3 – Signos em relação: valor	42

Lista de Quadros

Quadro 1 – Tipos de disfemia e sua localização fonética em português e em inglês ...	59
Quadro 2 – Excertos dos glossários utilizados na análise de <i>Laranja Mecânica</i>	88
Quadro 3 – Termos da obra em inglês seguidos dos termos russos e duas transliterações	91
Quadro 4 – Comparação entre os termos das obras em inglês e português	101
Quadro 5 – Transcrições fonética e fonológica da leitura feita por Anthony Burgess	105
Quadro 6 – Comparação entre o texto e a transcrição de base enunciativa da pronúncia	111
Quadro 7 – Processos na tradução de Dantas.....	115
Quadro 8 – Detalhes da adaptação da tradução de Fernandes	116

Consideração inicial

A temática de nosso trabalho envolve a leitura de material em língua estrangeira, mais especificamente de língua francesa, e em alguns casos de língua inglesa. Durante o primeiro capítulo, diversas citações aparecerão em francês, tanto por se tratar da língua utilizada por Saussure em suas notas, como pelo grande número de francófonos que existe entre os seus estudiosos.

A presente consideração existe como esclarecimento e como crítica. Esclarecimento acerca de nossas citações e das normas da ABNT. Optamos por utilizar as citações de *De la Double essence du langage*, organizadas por Amacker (2011), em francês no corpo do texto, obra recente no corpora dos estudos do legado saussuriano e muito cara a leitura apresentada. Contudo, no lugar que seria de sua tradução, optamos por citar trechos dos *Escritos de Linguística Geral* (2002), organizados por Bouquet e Engler, devido sua existência em língua portuguesa e a certa semelhança com o manuscrito organizado por Amacker – ambas obras apresentam excertos em comum do manuscrito sobre a essência dupla da linguagem redigido mestre genebrino. Devido à necessidade de padronização, acabamos optando por deixar todas as traduções de citações em notas de rodapé.

Como crítica, primeiro, esclareceremos a norma da ABNT que se refere à tradução de textos em língua estrangeira. A orientação é que sejam, preferencialmente, citações diretas, e sua tradução não é necessária; quando houver a tradução, ela deve ser posta em nota de rodapé.

A tradução facultativa de citações em língua estrangeira pode distanciar o leitor do texto, circunscrevendo sua leitura a um grupo de “conhecedores” mais restrito, ou seja, àqueles que dominam a língua da citação. Ao indicar que as traduções estejam em nota de rodapé põe-se em discussão o ofício do tradutor, bem como sua importância. Acatamos às normas para a escrita desta dissertação, mas fazemos questão de ressaltar nossa discordância.

Atestar o lugar da tradução entre os fenômenos de linguagem implica pensar o papel da língua estrangeira na sociedade em relação ao da língua nativa. Isso implica pensar sobre o espaço e o valor da língua portuguesa, bem como do tradutor e de seu ofício na produção científica e cultural no Brasil. Fazemos como nos foi pedido, mas questionamos severamente se as sanções são, de fato, as mais adequadas.

Sumário

Introdução	12
1 Elementos saussurianos que orientam essa dissertação	18
1.1 Linguagem, Língua e Fala	19
1.2 Sentido, valor e tradução: uma questão semiológica	24
1.2.1 Valor	25
1.2.2 Arbitrariedade	28
1.2.3 Significação e sentido	30
1.3 A questão da unidade	32
1.3.1 O signo linguístico	33
1.3.2 (Re)conhecendo as identidades na língua	39
1.4 O som e o pensamento saussuriano	46
2 Das línguas (em tradução) à língua (sistema): analisando o fônico	52
2.1 Sobre nossa abordagem quanto às análises	52
2.2 A tradução do fônico: diversas peculiaridades	53
2.3 Fatmen in skirts: a fala sintomática em tradução	55
2.3.1 Descrevendo a disfemia (em língua portuguesa e em língua inglesa)	56
2.3.2 As diferenças de ocorrência considerando os diferentes tipos de gagueira em	57
diferentes idiomas	57
2.3.3 A gagueira em tradução – comparando manifestações de fala sintomática	59
2.4 A sonoridade d’O Corvo: traduzindo poesia	69
2.4.1 O corvo de Poe e sua composição	71
2.4.2 O corvo de Palavro	74
2.4.3 O urubu de Flores e Gonçalves	76
2.4.4 Algumas considerações	80
2.5 Laranja Mecânica: o russo aglofônico de Burgess	83
2.5.1 Transliteração: uma questão para a tradução dos russos (e de Burgess) 86	
2.5.2 Sobre a língua russa na obra de Burgess	90
2.5.3 A tradução da distopia <i>nadsat</i> em análise	94
2.5.4 Nadsat em voz alta	103
2.5.5 Algumas considerações sobre as traduções	114

3 Por que traduzimos com Saussure	120
Conclusão	129
Anexo 1	135
Anexo 2	145

Introdução

Diferentemente do que possa parecer - e do que foi anunciado pelo título - a presente dissertação não se ocupa de tradução. Por essa razão, não se encontra entre estas páginas capítulo ou seção que verse sobre o assunto – que organize definições já conhecidas e esclareça conceitos básicos ao estudo da tradução. No entanto, apresentaremos, em notas e referências, alguns dos questionamentos clássicos sobre o tema que subjazem nossa reflexão. Com isso, é importante, também, ressaltar que não buscamos, aqui, comparar ou analisar traduções no detalhe, nem fazer a leitura de uma, duas ou mais teorias tradutórias com qualquer finalidade crítica. Também não buscamos, através da elucidação teórica que se apresentará, propor uma nova metodologia *strito senso* ou aplicação da teoria à tradução, embora admitamos que, em certos trechos, nossa leitura e posicionamento acerca da tradução de mostre de maneira enfática e assertiva. Esta dissertação é, fundamentalmente, um estudo sobre língua e linguagem deslocando questões para o âmbito da tradução.

No entanto, não se pode – ou ao menos, não se deveria poder – tornar tradutor sem conhecer algumas das bases que fundaram o campo da Linguística. Afirmamos isso com tamanha convicção, pois acreditamos que a tradução é um fenômeno de linguagem e de línguas, podendo ser observada de perspectivas diversas, e não pretendemos fazer nada além de mostrar mais um ponto de vista sobre tal fenômeno. Acreditamos que a leitura das noções saussurianas possa auxiliar o tradutor na inevitável reflexão sobre seu objeto.

Porém, o fato de estarmos aqui apresentando mais uma maneira de olhar para a tradução não significa considerarmos que esta seja a única ou a melhor forma de o fazer. A única intenção que temos aqui é instigar mais uma ponderação acerca da tradução, desta vez do ponto de vista da linguagem. Tal ponderação vem com prós e contras, com dificuldades e facilidades, com incompletudes, como qualquer outra o faria, o que não necessariamente a faz menos válida que outras perspectivas mais conhecidas.

Conceitos como o de *valor* – crucial e dito o principal no pensamento saussuriano – é de grande préstimo para o tradutor. A partir do momento que se passa a considerar a relação dos elementos da língua como fator determinante no sentido de uma língua, podemos nos libertar de certos entraves, bem como passamos a reconsiderar as porções significativas de cada língua. Passamos a considerar a morfologia e a sintaxe

de uma língua como o todo que envolve a veiculação do sentido, e a tradução passa a ser um processo mais abrangente e, de fato, interessante.

A ideia de relação não serve apenas para pensarmos sobre valor, mas também fundamenta e propicia uma discussão sobre a *unidade*. A unidade pode ser uma verdadeira complicação no fenômeno tradutório, pois nem sempre a unidade de tradução é regular ou estável. No entanto, costumeiramente é tratada exclusivamente como palavra e considerada quase estanque e pré-definida, o que se mostra de maneira diferente a partir dos conceitos saussurianos. Quando passamos a pensar na unidade enquanto elemento a ser determinado a cada situação de língua e de acordo com cada sistema, não só a concepção de valor se esclarece, como a arbitrariedade que repercute em cada língua pode deixar de ser um problema – e inclusive auxiliar em uma solução.

Mas unidade só se comprova a partir da noção de *identidade*, que acaba por conferir aos falantes, bem como ao linguista, papel ativo no sistema linguístico. É a identidade, material e imaterial ao mesmo tempo, que nos permite reconhecer na cadeia da fala os elementos da língua. É a identidade que, na relação dos elementos apresentados na cadeia fônica, nos permite indagar o valor presente num discurso e, conseqüentemente, guia o processo tradutório, possibilitando a concepção do “tesouro da língua”, que nos apresenta a língua como coletividade.

Esses são os elementos essenciais que tangem a discussão sobre a tradução a partir de uma perspectiva de linguagem, e mais especificamente a partir das ideias concebidas pelo pai da linguística moderna, Ferdinand Saussure. Mas estas não são as únicas noções que poderiam ser debatidas, e talvez nem sejam as mais importantes, mas nos parecem as mais necessárias para que se possa começar uma consideração sobre o fenômeno tradutório como fenômeno de linguagem.

Tais noções também são diretrizes mínimas que incitam outra reflexão: o exame do aspecto fônico da língua e a particularidade da tradução do fônico. Além do aspecto fônico se apresentar como uma das faces do signo linguístico, unidade linguística por excelência no pensamento saussuriano, ele também se mostra fundamental na tradução. Contudo, o aspecto fônico não se apresenta apenas como a face significativa, que, por si só, já não é um aspecto menor da língua, mas ele aparece na tradução, em muitos momentos, como o orientador da obra. A poesia, a fala sintomática, as onomatopeias, e mesmo a fala cotidiana com seus lapsos e processos fonológicos, se mostram na tradução e, em muitos momentos, se demonstram como causadores propositais de um efeito de sentido que claramente se atualiza nas formas da língua.

Assim, nos parece que talvez se deva defender uma noção de língua-fala¹, como utilizada por Gomes (2016), na leitura saussuriana, pois, como é apontado no próprio *Curso de Linguística Geral* (2006), a fala é documento da língua, e é a partir do plano da fala que podemos delimitar as entidades concretas da língua. Ou seja, antes do plano da fala, a língua é pura abstração. Tal abstração que se apresenta na obra citada pode assustar ao leitor desavisado e fazer parecer que não há qualquer ligação entre o seu idioma e o sistema que Saussure propõe, esquecendo que está diante de um modelo teórico que pretende explicar o funcionamento por trás da materialidade cotidiana da língua.

Confessamos que expor a leitura das teses saussurianas e tentar explicitar nosso entendimento da forma mais didática possível se trata de um verdadeiro desafio. Trabalhar com as teses saussurianas é estar sempre correndo o risco de positivar os conceitos saussurianos, tanto pela herança estruturalista que é responsável por difundir as ideias do mestre genebrino, como pela tentativa de explicar os conceitos isolados um do outro. As noções saussurianas se apresentam em relação desde a concepção, e a tentativa de trabalhar com as definições uma a uma pode desmontar a circularidade e continuidade de todo um pensamento, como nos diriam respectivamente Gadet (1987) e Meschonnic (2012). O pensamento saussuriano nos parece sistêmico por natureza, entendendo como sistêmico a necessidade que um conceito tem um do outro para que faça sentido.

Nosso olhar sobre as teses saussurianas, aqui apresentado, passa primeiramente pela obra póstuma de 1916, organizada por Bally e Sechehaye, *Curso de Linguística Geral* (2006)², mas não se restringe a ela. Nos debruçamos, também, sobre as notas do próprio Ferdinand de Saussure, organizadas e publicadas por Bouquet e Engler, *Escritos de Linguística Geral* (2002)³, pelo oitavo item do grupo de cadernos que se encontra na biblioteca de Harvard, *Phonétique* (1995), editado e publicado por Marchese, por uma edição cuidadosa de Amacker de *De la double essence du langage* (2011) e pelos trabalhos e leituras de diversos linguistas e pesquisadores que se ocuparam de estudar a

¹ A noção de Gomes (2016) ainda está em processo de reflexão. O uso desta expressão representa a recíproca e inevitável relação entre Língua e Fala, sendo a maneira mais objetiva e prática encontrada por nós para manifestar tal relação, sumariamente importante para nosso argumento no presente estudo.

² A clássica obra atribuída a Saussure será referida durante o trabalho pelo seu título completo, pelas iniciais *CLG* ou pela abreviação *Curso*.

³ A obra será referida, durante essa dissertação, pela seu título completo ou pela abreviação *ELG*.

obra saussuriana com empenho e cuidado, fazendo atenção aos mínimos detalhes do legado saussuriano.

Assim, a presente dissertação não se propõe a nada além de um estudo honesto do pensamento de Ferdinand de Saussure. Pretendemos, humildemente, demonstrar como olhar para a tradução principalmente a partir das noções de *sistema* e *valor* pode engrandecer a reflexão sobre o processo tradutório, assim como pode dar ao tradutor uma gama de soluções possíveis a partir do que ele recortar como *unidade*.

De modo que nosso posicionamento se mostre na prática, escolhemos para nossas análises três expressões distintas de linguagem que vêm a ilustrar o funcionamento dos conceitos saussurianos, demonstrando porque eles servem ao tradutor experiente ou aprendiz. Os excertos selecionados estão centrados em textos profundamente orientados pelo aspecto fônico da língua, sendo eles uma peça teatral, um poema e um romance. Escolhemos três gêneros textuais distintos, todos literários, mas também todos com questões fônicas muito tocantes com o intuito de que nossa leitura se faça clara, uma vez que o inventário fonético-fonológico, e tudo que sofre sua ação na língua, demonstra com bastante nitidez o funcionamento dos conceitos saussurianos, ao mesmo tempo que é um dos menos explorados pelos estudiosos do legado de Ferdinand de Saussure.

Contudo, observar textos fonicamente organizados não é, apenas, a melhor forma de por à prova as ideias do linguista de genebrino, é também uma das maiores dificuldades de resolução para os profissionais da tradução. Elementos e expressões centradas em funcionamentos fônicos se mostram cotidianamente em qualquer língua, com trocadilhos e jogos de palavras que acabam sendo a base para certos chistes e brincadeiras, sem mencionar processos fonológicos que deram origem a variedades linguísticas inteiras de vários idiomas e das falas desviantes com que nos deparamos diariamente.

Diversas vezes, só nos damos conta do valor de tais elementos e fatos de linguagem quando eles nos causam um impasse – seja pelo desconforto em ter de lidar com eles, seja pela dificuldade de compreensão que eles promovem. Na tradução, essas questões se apresentam de maneira igualmente marcante, provocando no tradutor uma reflexão exaustiva e muito detalhada para que se encontre uma forma que supra a necessidade de (re)produção de determinado efeito. Assim, pensamos que a melhor forma de demonstrar como as noções pensadas por Ferdinand de Saussure auxiliam o

tradutor se mostraria melhor em textos que tradicionalmente apresentam maior dificuldade de tradução.

Para tanto, decidimos retomar em análise minuciosa a peça *Fat men in skirts* (1985), de Nicky Silver, utilizada em projeto de iniciação científica da presente autora e também traduzida por ela. A tradução foi feita para a conclusão da cátedra Estágio de Tradução do Inglês I, tem como personagem principal Bishop Hogan, um rapaz entre dez e quinze anos que gagueja. Durante o processo de tradução, percebeu-se a particularidade da gagueira em língua inglesa, o que suscitou o questionamento sobre semelhanças e diferenças da gagueira entre idiomas, o que coloca em questão o funcionamento dos sistemas fonológicos de cada idioma e a maneira como cada falante se apropria e utiliza desses sistemas – particularmente, os aspectos linguísticos em sua face fônica.

No entanto, falar de falas desviantes, por mais rico que possa ser, não abarcaria nossa questão da maneira mais apropriada, pois a nossa questão é a tradução do fônico a partir dos estudos da linguagem. Buscamos, então, outras amostras que exemplificassem nossa indagação, chegando ao poema *The Raven* (2000), de Edgar Allan Poe, e ao romance *A Clockwork Orange* (2012), de Anthony Burgess.

O poema de Poe é um clássico da literatura e da poesia, tendo sido revisitado, lido, traduzido e retraduzido diversas vezes. A obra já traduzida por Machado de Assis, Haroldo de Campos e Fernando Pessoa, causa comoção e interesse aos tradutores amantes de poesia, ao mesmo tempo que apresenta um esquema de rimas e de ritmo muito bem pensado e ancorado em elementos fônicos de língua inglesa, o que provoca encantamento ao leitor – tradutor ou não – mas que também se apresenta como um desafio àqueles que o procuram (re)escrever em outra língua.

Optamos, então, pela comparação entre duas traduções que talvez sejam menos conhecidas, tendo sido publicadas em uma revista *on-line*. O fizemos para retomar o conhecido poema sob um novo ângulo, uma vez que a proposta de análise de que nos valem aqui não é exatamente típica no campo da tradução, especialmente por utilizarmos como orientador teórico e de pensamento as concepções linguísticas saussurianas. Além disso, a comparação facilita a compreensão da liberdade que a língua promove ao tradutor: ao compararmos escolhas distintas, fruto da experiência de falantes também distintos, podemos enxergar algumas possibilidades linguísticas de que a comunidade falante dispõe, nenhuma delas sendo invalidada.

Enquanto *The Raven* se apresenta como um clássico, seja por tempo de publicação, seja pela sua constante releitura, *A Clockwork Orange* é um romance cujo conhecimento costuma se dar por via fílmica e não literária. A obra do autor e tradutor inglês abusa tão radicalmente da fronteira fônica entre línguas que se apresenta quase à parte, exigindo de nós um atenção desmoderada. Na tentativa de adaptar a pronúncia do russo para o leitor anglófono e apresentar uma realidade discursiva que veicula a mais pura brutalidade humana na juventude, Burgess cria o *nadsat*, que nada mais é do que a língua partilhada pelos meninos Alex, Pete, George e Dim. O *nadsat* é um sistema misto, que se utiliza de características eslavas e anglo-saxãs para exprimir a realidade violenta dos rapazes.

Ao por tal singularidade em tradução, diversas opções de adaptação à língua portuguesa são possíveis, uma vez que se trata de uma relação quase neológica mesmo em língua inglesa. Desse modo, nos dedicamos a comparar as distintas maneiras que dois tradutores escolheram para representar as relações fônicas entre os três idiomas em questão – o russo, o inglês e o português. Passando pela discussão da problemática da transliteração do russo em português e no Brasil e chegando ao processo analógico realizado pelo falante – em tradução ou não, em língua estrangeira ou não – buscamos demonstrar o que se fez com inventários fonológicos de naturezas tão diferentes.

No entanto, para que cheguemos à prática de nosso entendimento da tradução como ato de língua e de linguagem, precisamos iniciar pelas bases que nos iluminaram acerca de seu entendimento. Devemos, então, iniciar a dissertação pelos elementos do pensamento saussuriano. Contudo, para que isso seja feito de maneira mais alusiva à nossa compreensão, julgamos importante e necessário iniciarmos com uma reflexão mais antiga que o próprio Saussure, ainda que nos atenhamos à “sua” perspectiva: a diferença entre *língua*, *linguagem* e *fala*.

1 Elementos saussurianos que orientam essa dissertação

A dissertação que aqui se apresenta, como já anunciado, versa primeiramente sobre linguagem. No entanto, dizer isto não basta: procuramos falar de linguagem a partir da perspectiva saussuriana, que tem como orientadoras as noções de *língua*, *sistema* e *valor* pensadas pelo linguista genebrino. Com isso, se faz importante esclarecer, primeiramente, o ponto de vista que permite e organiza a reflexão pretendida com esta dissertação. Precisamos, então, fazer uma retomada de certos conceitos presentes na obra de Ferdinand de Saussure. Contudo, não pretendemos fazer uma revisão detalhada e completa dos elementos concebidos e atribuídos a Saussure, e sim nos debruçarmos sobre aqueles que, ao nosso entender, são fundamentais à ideia de tradução.

Apresentaremos, no decorrer desse primeiro capítulo, elementos que dão suporte ao nosso ponto de vista, iniciando pela primeira e perene discussão do campo, independentemente do posicionamento que se tenha: as fronteiras entre *linguagem*, *língua* e *fala*. Tais noções se mostrarão fundamentais para a discussão que seguirá no capítulo, pois auxiliarão na compreensão de conceitos como os de *sistema* e *valor*, que farão sentido ao comungarem com os conceitos de *identidade* e *unidade*.

Após definir os elementos supracitados, poderemos esmiuçar a questão do *fônico* na obra saussuriana, assunto muito caro a nós e em processo quase de descoberta, mesmo para muitos estudiosos do legado saussuriano. Desse modo, poderemos, aos poucos, compreender o que é levado em consideração mais adiante no capítulo em que apresentaremos análises, bem como compreender que a tradução é, por excelência, um fato de linguagem como qualquer outro que se possa investigar.

Para isso, iniciaremos por um esclarecimento que se demanda no campo dos estudos da linguagem. Precisamos, então, definir como concebemos o objeto da linguística – a língua – e a linguagem, bem como estas se diferenciam da fala. Tais diferenciações nos parecem necessárias, mas não cremos que isso sirva a isolar os conceitos uns dos outros, pelo contrário: os conceitos reclamam um ao outro para que o pensamento saussuriano faça sentido. Assim, vamos a eles.

1.1 Linguagem, Língua e Fala

Distinguir estes três conceitos é uma tarefa delicada por natureza e isso não apareceria de outro modo na obra de Ferdinand de Saussure. Uma das principais características que existe, em toda a obra saussuriana, mas talvez principalmente nessa fronteira, é a relação íntima que há entre linguagem, língua e fala. Segundo nos é colocado em *De la double essence du langage*⁴ (SAUSSURE, 2011), nos *ELG*, no *CLG*, e enfatizado por Normand (2009), todos se interseccionam e se justificam.

A linguagem surge como a definição mais problemática, no *CLG*, uma vez que é, dos três conceitos, o mais abrangente e diverso:

Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria dos fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade. (SAUSSURE, 2006; p. 17)

Essas características, bastante amplas, fazem com que a linguagem possa ser reivindicada por diversos campos do conhecimento, como apontado pelo próprio linguista, uma vez que envolvem distintas porções específicas de outras áreas de estudo. Conforme nos é indicado no *CLG*, esse detalhe faz com que a própria definição do campo e do objeto de estudo, e inclusive a metodologia para isto, sejam difíceis de serem definidos. E a grande dificuldade da classificação da linguagem, especialmente para Saussure, que buscava um espaço mais delimitado para Linguística no âmbito científico, está na falta de uma unidade para a linguagem.

Assim, a linguagem precisa sempre ser abordada a partir de um ponto de vista, “sinon Il est simplement impossible de saisir un fait de langage [” (SAUSSURE, 2011; p. 116)⁵. A linguagem aparece como uma grande faculdade, envolvendo a língua e a fala, apresentando características bastante abrangentes, o que exige daquele que a analisa a definição de um ponto de partida para esmiuçá-la .

⁴ Embora Bouquet tenha publicado uma leitura sua das fontes manuscritas de Saussure em conjunto com Engler os *Écrits de Linguistique Générale* (2002; *Escritos de Linguística Geral*, edição brasileira, de 2004), Amacker publicou recentemente outra versão de parte dos manuscritos – *De la Double essence du langage* (2011). Embora a versão de Bouquet seja muito proveitosa, inclusive por já ter tradução para o português brasileiro, a edição de Amacker se mostra muito mais detalhada e similar às de Marchese dos cadernos de Harvard, nos parecendo fundamental ao estudioso do legado saussuriano. Por essa razão, citaremos Amacker no corpo do texto e apresentaremos, como tradução, a edição de Bouquet e Engler.

⁵ “senão, é simplesmente impossível perceber um fato de linguagem” (SAUSSURE, 2004; p. 23)

Com isso, surge um problema: como podemos definir o ponto de vista para verificar algo que não apresenta uma unidade? Encontramos a resposta na própria obra saussuriana: precisamos fazê-lo a partir do estudo da língua, pois há, “segundo nos parece, uma solução para todas essas dificuldades: é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem” (SAUSSURE, 2006; p. 16-17).

Na obra saussuriana – mais especificamente, no *CLG*, em *Double essence* e nos *ELG* – a língua é a principal manifestação da linguagem, e, por isso, o estudo da linguagem deve ser embasado sempre nas manifestações linguísticas. Separar língua e linguagem, conforme diversas passagens das obras citadas, não pode ser feito, não de maneira a isola-las ou pô-las em oposição, pois uma é parte indivisível da outra:

Hoje, vê-se que há reciprocidade permanente e que, no ato de linguagem, a língua tem, ao mesmo tempo, sua aplicação e sua fonte contínua, e que a linguagem é, ao mesmo tempo, a aplicação e o gerador contínuo da língua, [] a reprodução e a produção. (SAUSSURE, 2004; p. 116)

Assim, língua e linguagem são partes de um mesmo objeto, esta mais ampla e heterogênea, aquela mais ou menos definida em unidades, partilhada de maneira mais homogênea pelos falantes. Dessa forma, linguagem e língua são elementos distintos, mas que se manifestam unidos, sendo a língua uma especificação da linguagem.

No entanto, mais do que inseparáveis, mais do que necessárias uma à outra, Saussure aponta que o caminho mais fecundo de se atingir a linguagem é pelo estudo das línguas. De acordo com anotações de próprio punho do genebrino, “o estudo da linguagem como fato humano está todo ou quase todo contido no estudo das línguas.” (SAUSSURE, 2004; p. 128). Assim, precisamos olhar para os fenômenos linguísticos e para seus efeitos se procuramos estudar a linguagem. Tal colocação nos explica por que a língua é central na questão saussuriana e, a partir daqui que afirmamos: é considerando a tradução como manifestação linguística que procuramos observá-la e esmiuçá-la. Contudo, precisamos esclarecer o conceito de língua, uma vez que é fundamental para que tal concepção se torne mais clara.

A língua, do ponto de vista que abordamos aqui, é um sistema de signos articulados. Embora a sentença seja bastante simples, a compreensão que está por trás dessa concepção é dependente do conceito de valor e de signo, que serão mais desenvolvidos em sessões seguintes. Portanto, nos ateremos principalmente, por agora, em trabalhar com a noção de sistema como um conjunto de possibilidades de articulações, uma vez que a noção de sistema é base para as questões que envolvem essa

dissertação, enquanto as noções de valor e signo serão mais dilatadas em outro momento.

O sistema concebido por Ferdinand de Saussure se baseia na ideia de que todas as suas unidades – os signos – estão articulados, ou seja, estabelecem relação entre si, de modo que geram valor, e daí vem a significação da língua. Assim, para que a língua funcione, suas unidades devem estar reunidas, definindo-se e encadeando-se umas às outras, pois “[...] cada termo linguístico é um pequeno membro, um *articulus*, em que uma ideia se fixa num som e em que um som se torna o signo de uma ideia.” (SAUSSURE, 2006; p. 131).

A língua, então, é feita de sons e ideias; sons e ideias que não existem *a priori* e isoladamente, mas a cada vez que a língua é posta em uso. Os sons e as ideias mais ou menos definidos que formam a língua precisam ser delimitados conjuntamente para que sejam considerados unidades. Esses elementos, som e ideia, ditos dessa forma, parecem estritamente materiais e palpáveis, e por isso poderiam ser compreendidos como elementos soltos no ambiente e reunidos única e exclusivamente com o intuito de fazer língua. No entanto, som e ideia são elementos de natureza psíquica e arbitrariamente reunidos; quer dizer, são elementos que, estando relacionados, estão depositados no cérebro dos falantes, tendo uma existência imaterial, ainda que bastante concreta, e sem qualquer motivo específico para que estejam juntos, senão a pura necessidade de sua união para que sejam unidades. Desse modo, som e ideia – mais adiante esclarecidos e explorados como *significante* e *significado* – estão também profundamente relacionados, de maneira que conferem unidos, e apenas unidos, existência às unidades da língua, assim como cada unidade está impingida de dar sentido à outra.

É dessa relação psíquica e imaterial⁶, cuja única concepção de existência está na reunião entre significado e significante, que surge a máxima fundamental sobre o sistema linguístico saussuriano: a língua é *forma* e não substância (SAUSSURE, 2006; p. 131). As unidades linguísticas são diferenciais antes de tudo, tanto pela relação entre termos de naturezas distintas – significado e significante, ideia e som – quanto pela diferença entre as unidades em si. Em virtude da reunião das unidades ser arbitrária, bem como de sua existência ser imaterial no que diz respeito ao sistema, os *signos* não carregam em si sentidos ou sons, e sim possibilidades de sentido e possibilidades de

⁶ As noções de materialidade, concreto e abstrato serão devidamente abordadas mais adiante, quando abordarmos a questão da unidade, na sessão 1.3 desse capítulo.

formas sonoras. É a relação de distintividade e oposição que interessa na língua, uma vez que ela é feita de diferenças de formas:

FORME = Non pás une certaine entité *positive* d'un ordre quelconque et d'un ordre *simple*; mais
L'entité à la fois *negative* et *complexe*: résultant (sans aucune espèce de base matérielle) de la *différence* avec d'autres formes
COMBINÉE avec la *différence* de signification d'autres formes [(SAUSSURE, 2011; p. 138)⁷

Mas falar sobre as unidades da língua não basta para que a tenhamos definido, pois a língua não é apenas um inventário de unidades. Logo, nos parece que uma questão sobre a necessidade de termos significantes e significados reunidos em signos não é nada menor. A resposta a que chegamos é que a língua é um fato social por excelência. A língua é,

[...] ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. (SAUSSURE, 2006; p. 17)

Portanto, ainda que a língua seja um princípio de classificação (*idem*), ela também o é partilhada pelos falantes, de modo que é uma convenção social comparável a tantas outras, mesmo que guarde certas peculiaridades. Isso se confirma na chamada *linguagem articulada* (SAUSSURE, 2006; p. 18), que nada mais é do que a fala.

No capítulo *Imutabilidade e mutabilidade do signo* do CLG (SAUSSURE, 2006; p. 85-93) as questões que abordam a língua a partir do fato social são mais delineadas, embora em poucas páginas. Uma das questões que surge a respeito da língua como fato social é a própria transmissão da língua, bem como o “acordo” de que ela se trata aparece como firmemente estabelecido pela a comunidade que a fala. A língua é herdada pelos seus falantes, que são incapazes de mudá-la deliberada ou individualmente, assim como toda e qualquer alteração na língua se dá no decorrer do tempo e a partir da aceitação do grupo de falantes. Tudo isso se faz necessário quando a língua é partilhada por uma *massa falante*, uma vez que é a própria massa falante que torna a língua viável (SAUSSURE, 2006; p. 92).

Aqui, olhar para a fala e o seu circuito⁸ é fundamental para que se encontre a língua no âmbito da linguagem (SAUSSURE, 2006; p. 19), e isso ocorre exatamente

⁷ FORMA= Não uma certa entidade *positiva* de uma ordem qualquer e de uma ordem simples; mas a entidade ao mesmo tempo *negativa* e complexa: que resulta (sem nenhuma espécie de base material) da *diferença* com outras formas; COMBINADA à diferença de significação de outras formas. (SAUSSURE, 2004; p. 36)

⁸ O circuito da fala, conforme o CLG (SAUSSURE, 2006; pp. 19-20) apresenta dois indivíduos (A e B) que conversam; o cérebro transmite aos órgãos utilizados para fala de um dos indivíduos aquilo que deve

pelo que nos é apresentado no circuito: pressupõem-se duas pessoas (no mínimo) partilhando o sistema da língua através da fala. E a fala, o uso do sistema linguístico, só é eficaz entre aqueles que o compartilham:

O indivíduo, organizado para falar, só poderá chegar a utilizar seu aparelho através da comunidade que o cerca, - além disso, ele só experimenta o desejo de utiliza-lo em suas relações com ela. Ele depende inteiramente dessa comunidade [...] (SAUSSURE, 2004; p. 154)

Desse modo, a fala não só permite o uso da língua, uma vez que é “o liame social”, mas tem efeito sobre ela, pois na fala “está o germe de todas as modificações: cada uma delas é lançada, a princípio, por um certo número de indivíduos, antes de entrar em uso” (SAUSSURE, 2006; p. 115). Logo, a fala, que sempre se trata de um ato individual, nada mais é do que o “embrião da linguagem” (SAUSSURE, 2006; p. 21).

Se entendemos a fala como uma execução da língua, que é sempre individual, e entendemos a língua como um sistema partilhado pelos falantes e como a unidade da linguagem, a intersecção, dependência e solidariedade entre esses três elementos se faz clara e indissolúvel. Nos parece impossível trabalhar com a tradução enquanto um questão de linguagem se precisarmos separar três coisas que não parecem ter existência independentemente. Por essa razão, nos parece mais produtivo trabalhar a partir de uma noção de *língua-fala*.

A noção de língua-fala a que nos referimos aqui se baseia na apresentação de Gomes (2016) de uma fala que tem uma relação de interdependência com a língua, o que implica a noção de língua como sistema – como abstração e possibilidade de valores; uma noção de fala – enquanto sintagmatização e enquanto uso; e uma noção de escuta. Isto é, mais do que um ato fisiológico e fonatório, a escuta é um fenômeno psíquico-acústico, quer dizer, produz um efeito no indivíduo que ouve o falar do outro, sendo sua combinação com a fala o único acesso que o falante tem ao sistema da língua (GOMES, 2016; p. 41). Ainda conforme Gomes (2016, p. 40), isso se alicerça no fato de que a língua é prevista em uma comunidade falante, ou seja, no fato social da língua, que se verifica através do uso.

Aproximar noções tão complexas e relevantes em uma expressão composta nos parece ser de grande valia para a discussão. Entendemos que, assim, as três noções acabam sendo evocadas, uma vez que língua e linguagem, costumeiramente, são

ser convertido de “signo” psíquico (conceito e imagem acústica) em fala efetiva, chegando ao ouvido do segundo indivíduo em questão; do ouvido do sujeito, a transmissão vai ao cérebro, onde ocorre uma associação, também psíquica, do que foi percebido.

diretamente relacionadas, enquanto as concepções de língua e fala, especialmente a partir da leitura estruturalista do CLG, costumam ser separadas e hierarquizadas.

Portanto, para nós, a língua só existe em vista do uso, ou seja, da fala⁹, o que acaba implicando em uma decisão terminológica importante: *língua*, em diversos momentos ao longo da dissertação, será utilizada de maneira aproximada à da noção de idioma. Fizemos essa opção, pois entendemos que os idiomas são manifestações particulares (que implicam usos) da noção teórica e abstrata de língua; isso se confirma pela própria metodologia saussuriana, que, para conceber os conceitos necessários à concepção de uma linguística geral, partiu dos fenômenos observados em diversas línguas.

Tal escolha se justificará ainda mais no decorrer do capítulo, pois está alicerçada na própria noção de sistema. Entender a língua como um sistema, não só nos coloca diante da ideia de estado de língua – um recorte de uma língua num tempo e num espaço específicos – como só é viável a partir da compreensão de valor. A partir da revisão das noções de valor e sentido na língua, podemos seguir desenvolvendo melhor sua relação com o nosso entendimento de tradução.

1.2 Sentido, valor e tradução: uma questão semiológica

No que diz respeito à linguística saussuriana, como aponta Depecker (2012), sistema remete a valor, e valor remete a sistema (p. 77). No entanto, para o aprendiz, valor pode simplesmente ser uma outra forma de falarmos de sentido na língua, uma confusão que não é rara e nem mesmo imperdoável, pois sentido e valor andam juntos e se delimitam reciprocamente. E é a partir dessa diferença tênue que podemos iniciar uma elucidação do fenômeno tradutório a partir da ciência da linguagem, uma vez que, como se poderia imaginar, o sentido é que costuma ser a principal questão na tradução.

Não poderíamos dizer que está equivocada a ideia de que a razão de existir da tradução é a tentativa de reproduzir o sentido de um texto, concebido em uma língua fonte/primeira/original, em uma língua alvo/segunda/da tradução. Se procuramos olhar para esse fenômeno linguístico a partir de uma concepção saussuriana, ou seja, a partir

⁹ Talvez seja importante esclarecer o que tomamos como fala: é a materialização da língua. Conforme lembrado por Depecker (2012), assim como a língua poderia ter sua materialidade em qualquer outro elemento que não o som (e a voz), entendemos que com a fala não é diferente. A materialização da língua pode se dar por vocalizações ou por meio escrito desde que suas unidades sejam unidades da língua – formadoras de valor, partilhadas, psíquicas e virtuais – encadeadas.

de uma compreensão de língua enquanto expressão da linguagem, precisamos esclarecer o que entendemos como valor e significação na obra de Ferdinand de Saussure.

1.2.1 Valor

Na interpretação do legado saussuriano, a linguista francesa Claudine Normand (1990) aponta que a teoria saussuriana está ancorada numa espécie de semântica da língua. A semântica da língua saussuriana, contudo, seria diferente da proposta por Bréal e pelos comparatistas de sua época (pp 25-27). A semântica do século XIX se baseava na palavra e em sua origem etimológica, de modo que a considerava a portadora de uma substância: as palavras significavam de maneira praticamente definitiva, ainda que seu sentido se modificasse no decorrer do tempo; tais mudanças eram compreendidas como frutos de leis, que eram similares às leis de mudança fonética. Saussure teria concebido uma semântica embasada na realidade sincrônica, ou seja, nos sentidos que determinada língua compreende em tempo e espaço específicos, a partir de certa comunidade de falantes.

Normand nos mostra que essa compreensão semântica do sistema linguístico pode ser percebida no próprio *CLG*, uma vez que a obra apresenta um caráter epistemológico, mas também sintetiza um conceito *semiológico* de língua:

Le propos est explicite: il est nécessaire de fonder la linguistique, par la définition de son objet propre et de sa méthode ; pour ce faire il faut définir un point de vue proprement linguistique dans l'ensemble hétéroclite des approches possibles du langage ; le point de vue nouveau est dit « sémiologique » et l'objet qu'il permet de cerner est la Langue (et non plus le langage).” (NORMAND, 1990; p 29)¹⁰

Logo, ao situar a língua no conjunto de fatos significativos envolvidos pelo grande grupo da Semiologia, Saussure estaria conferindo à língua o caráter fundamental de significar, mas, mais importante que isso, Saussure a aponta como o principal dos sistemas semiológicos, sendo, inclusive, o mais usado (*CLG*, 2006; pp. 24 e 82). Normand ainda nos coloca que o princípio semiológico é baseado no aspecto arbitrário do signo, uma vez que forma e sentido são inseparáveis – como o mestre genebrino já nos avisava no *CLG*. Assim, forma e sentido são, ambos, semânticos: uma vez que são formadores da unidade linguística, são conjuntamente definidores do objeto veiculador

¹⁰ “A proposta é explícita: é necessário fundar a linguística pela definição de seu objeto próprio e de seu método; para isso, é preciso definir um ponto de vista propriamente linguístico no conjunto heteróclito das abordagens possíveis da linguagem; o novo ponto de vista é dito “semiológico” e o objeto que o permite circunscrever é a Língua (e não mais a linguagem).” (tradução nossa).

de sentido – o signo –, ainda que esse objeto seja recortado e delimitado em seu valor a cada uso pelo falante.

Bouquet¹¹ (2004) contribui também nesse sentido nos colocando que o sistema linguístico proposto por Saussure não só é fundado no valor como se trata de uma *gramática do valor* e, portanto, uma gramática do sentido. Assim, compreendemos que as funções das entidades da língua estão submetidas ao sistema e regidas por ele e são, igualmente, frutos da reunião arbitrária de uma face semântica e de uma face fonológica¹². As faces propostas por Bouquet são o que Saussure chama de *significado* (porção conceitual) e *significante* (porção psíquico-acústica), que são as duas partes que compõem o que o mestre genebrino chamou de *signo* – unidade, entidade mínima e básica da língua.

O signo, contudo, está sempre em relação com os outros signos que formam a língua – entendida e descrita como um *sistema articulado* devido a essa constante relação. Tal relação ocorre tanto em presença (relação sintagmática), num sintagma, como em ausência (relação associativa), sendo ambas as relações determinantes dos *valores* da língua. Nos parece que *valor* é aquilo que a língua exprime, mas sempre no que diz respeito à relação entre suas unidades, uma vez que tais unidades só existem em relação – seja pela sua possibilidade de existência (língua), seja pelo seu emprego (fala). Esse jogo de funcionamento se manifesta de maneira *arbitrária*, uma vez que as partes constituintes do signo são necessárias à sua existência, ocorrendo apenas em relação, o que provoca e garante a articulação entre os signos no sistema, tornando o exercício da língua e o estabelecimento do sentido possíveis só através dessa relação.

Assim, podemos nos perguntar: se a característica mais básica da língua é significar, e se a teoria saussuriana é essencialmente semântica, baseada no valor, qual a diferença entre significação e valor? Trata-se apenas de uma diferença terminológica? Aparentemente, a diferença entre significação e valor é bastante importante, ainda que não muito nítida, especialmente se pensarmos em deslocar os conceitos saussurianos para refletir acerca da tradução. Para tanto, nos dedicaremos a diferenciá-las pormenorizadamente.

¹¹ Vale mencionar que utilizaremos como apoio a concepção de Bouquet (2004; Prólogo dos *ELG*, 2002) quanto ao semântico na teoria de Saussure, independentemente de concordarmos com o seu posicionamento acerca da validade do CLG e da postura de seus editores quanto à sua escritura.

¹² Achamos bastante interessante e produtivo ressaltar o uso do termo “face fonológica” por parte de Bouquet, proposição que desenvolveremos em capítulo posterior.

Como está dito no *CLG* (p. 132; 2006), diferenciar os conceitos valor e significação é bastante difícil, uma vez que ambos são compreendidos analogamente, o que acaba criando um problema em sua diferenciação. No entanto, a distinção entre os termos, observada no capítulo “O valor linguístico”, se faz necessária, uma vez que consideramos a tradução um ato linguístico. Nos parece relativamente fácil compreender como outros atos linguísticos se esclarecem e organizam considerando a ideia de valor, mas será que poderíamos entender o mesmo no que diz respeito à tradução? Ainda que seja um ato linguístico, estaríamos lidando com valor ou com significação? Nos baseamos no significado de cada signo ou no valor conjunto das unidades? Se formos à obra saussuriana com cuidado, possivelmente entenderemos a diferença conceitual que há aqui.

Lemos no *CLG*, no supracitado capítulo, que a língua intermedia a relação entre pensamento (pura significação) e som (pura vocalização), e que sem a língua o que existe é uma massa indistinta, quer dizer, que se tem linguagem e a possibilidade de constituir língua – estes elementos nada são, em termos linguísticos, se não constituírem formas fônicas que possibilitem a veiculação de sentido. Também nos é dito nesse mesmo capítulo que, para que o pensamento se organize, é necessário que a língua se instaure, que as unidades da língua se delimitem. No entanto, para que se tenha valor, não é suficiente que se recortem formas que representam uma certa acepção, como as palavras, e sim que essas unidades se organizem em relação umas às outras:

[...] é uma grande ilusão considerar um termo simplesmente como a união de certo som com um certo conceito. Defini-lo assim seria isolá-lo do sistema do qual faz parte; seria acreditar que é possível começar pelos termos e construir o sistema fazendo a soma deles, quando, pelo contrário, cumpre partir da totalidade solidária para obter, por análise, os elementos que encerra. [...] (SAUSSURE, 2006; p 132)

Há uma relação de dupla articulação, que se dá internamente às unidades e ao sistema, sendo responsável pelo que conhecemos como valor. Para isso, o fundamental, ainda que o próprio capítulo do *CLG* que versa sobre o valor não inicie desse ponto, é compreender que valores se dão a partir das unidades dos sistemas e de acordo com suas lógicas próprias, definidas pela interação das entidades que criam uma língua. Quer dizer, é partir do recorte simultâneo de um inventário fonológico e de acepções semânticas que temos as unidades de uma língua, mas principalmente a partir das relações de sentido e função que elas conferem umas às outras.

Contudo, como já citado em sessão anterior, a língua é fruto não só do sistema em sua abstração, mas também do sistema como corpo funcional da fala. Queremos

dizer que, se assim como a fala não existe sem a língua, o inverso também é verdadeiro. Logo, podemos chegar facilmente à mesma conclusão que Depecker (2011), de que, assim como a fala, o valor depende da articulação que os sujeitos falantes de uma língua são capazes de fazer com o inventário que cada um possui. Portanto, é da combinação entre porções de sentido reunidas arbitrariamente a porções psíquico-acústicas – signos – do falante que temos sintagma, que se apresenta devidamente na cadeia da fala já referida nesta dissertação.

Depecker nos aponta com verdadeiro cuidado, mas também com bastante insistência, que, sendo a língua um fato social que depende dos usos individuais para que exista – sempre levando em conta os elementos partilhados, arbitrariamente definidos – o valor não poderia ser outra coisa que não social. Mas Depecker não para nessa afirmação, ele também nos diz que o valor é o que une o aspecto interno da língua (sistema abstrato, possibilidades, unidade) ao aspecto externo (fala, troca entre sujeitos falantes), o que nos parece verdadeiramente relevante se consideramos a língua não mais como um puro sistema, mas como um sistema que se justifica pelos fatos de língua – observados na fala.

Outra questão observada por Depecker, que nos leva a mais um passo da nossa discussão, é a influência da arbitrariedade no valor. Como brevemente esboçado, a questão da arbitrariedade se mostra fundamental no valor, uma vez que é elemento básico para a definição das unidades da língua, bem como o que determina o que se diz ou não numa comunidade falante. Devemos, então, nos debruçar sobre essa questão como maior atenção.

1.2.2 Arbitrariedade

A arbitrariedade pode ser observada sob mais de um aspecto no que concerne ao pensamento saussuriano. Inicialmente, costuma-se dizer que se trata de uma imotivação da relação entre significado e significante quando se delimitam mutuamente, o que se dá, como já mencionado, entre as partes do signo e entre os signos em si, sendo fruto de um fato negativo e opositivo: um signo é o que o outro não é. As diferenças entre os signos e entre as duas porções que formam um signo é que lhe possibilitam sua existência, pois, se fossem a mesma coisa, a existência de uma delas se faria descartável; isso se torna verificável se observarmos a língua diacronicamente, quando

percebemos que certas entidades são substituídas por outras ao passo que seu valor passa a fazer parte de outra unidade do mesmo sistema (GADET, 1987; p 66).

Se mostra exclusivamente por conta desse aspecto negativo e opositivo a delimitação solidária entre os termos da língua, uma vez que nada é *per se*, o que significa que nenhuma unidade da língua é portadora de conteúdo que lhe determine e classifique.

[...] Não só os dois domínios ligados pelo fato linguístico são confusos e amorfos como a escolha que se decide por tal porção acústica para tal ideia é perfeitamente arbitrária. Se esse não fosse o caso, a noção de valor perderia algo de seu caráter, pois conteria um elemento imposto de fora. Mas, de fato, os valores continuam a ser inteiramente relativos, e eis porque o vínculo entre a ideia e o som é radicalmente arbitrário. (SAUSSURE, 2006; p 132)

Portanto, ao materializarmos a língua em fala, a arbitrariedade e a negatividade das unidades da língua, agora articuladas entre si, e não só entre suas metades, se mostra com um pouco mais de clareza, pois vemos que o que aparenta ser uma mesma forma pode veicular dois sentidos.

Assim, chamarmos ‘pão’ de ‘pão’ e lhe significarmos ‘pão’ é arbitrário, mas também é igualmente arbitrário dizermos ‘o pão nosso de cada dia’ ou ‘trabalho para por o pão em casa’, cujos sentidos não serão exatamente os mesmos da reunião do significante ‘pão’ ao significado ‘pão’ quando queremos nos referir a qualquer acepção da palavra ‘pão’. Logo, podemos entender que o valor que se estabelece na língua é oriundo do caráter arbitrário do signo tanto em relação às suas partes como em relação aos signos enquanto partes de um sintagma, o que equivale a dizer que as porções componentes do signo delimitam a si próprias, apresentando um valor em relação ao sistema e outro em relação às entidades da língua em uso, como enfatizado por Bouquet:

[...] Complexa, essa teoria do valor o é na medida em que coordena dois fatos eles mesmos complexos. O primeiro fato (que se pode denominar, num estenograma, o do *valor in absentia*) faz corresponder termo a termo a teoria do valor e a teoria do arbitrário. O segundo fato (que se pode etiquetar como o do *valor in praesentia*) associa, a esse valor proveniente do arbitrário da língua, um valor proveniente do fato sintagmático. (2004, p 255).

Tal ideia de articulação, seja num sintagma, seja entre significado e significante, é possível, inclusive, pela proposta de língua como sistema, onde cada elemento está na dependência direta do outro elemento, estando imediatamente relacionados ou não. Isso nos remete ao entendimento de uma gramática do sentido, que, ao invés de ser normativa, trabalha segundo as funções de cada entidade no sistema, e, assim, exercendo a função semântica que lhe é inerente.

Exposta a noção de valor – que é dependente das noções de *arbitrariedade*, *sistema*, *solidariedade* e *articulação* – entendemos e concordamos com o que Simon Bouquet chama de *valor semântico*, e com o que Normand (1990; 2009) e Gadet (1987), à sua maneira, concordam em dizer que se trata de uma ciência do sentido, uma semântica, ainda que Ferdinand de Saussure não tenha se utilizado de tal expressão. No entanto, ainda resta falar sobre o lugar da significação nesse jogo valores e sobre a sua função no sistema, o que nos parece tão complexo de abordar quanto a questão do valor. Pois, conforme Normand (1990),

[...]Saussure suggère que la signification en tant que production du sens, est infiniment plus riche que ne l'indique la seule relation au référent. Elle rassemble les relations complexes du terme linguistique avec son extérieur ; on y trouve tous les problèmes des déterminations diverses dans lesquels s'embarrassait la sémantique précédente, compliqués éventuellement par le rapport à l'inconscient. (GADET, 1987 ; p 40)¹³

1.2.3 Significação e sentido

Como já mencionado, e, principalmente, como está no *CLG*, utiliza-se valor e significação, normalmente, de maneira análoga, como se as palavras fossem sinônimos, simplesmente. Como o próprio mestre genebrino cita, não existem sinônimos perfeitos ou absolutos, o que nos provoca o questionamento quanto à diferença das expressões no campo linguístico e, especialmente, no que diz respeito à tradução. Vemos no *Curso* a seguinte explicação:

O valor, tomado em seu aspecto conceitual, constitui, sem dúvida, um elemento da significação, e é difícilimo saber como esta se distingue dele, apesar de estar sobre sua dependência. É necessário, contudo, esclarecer esta questão sob pena de reduzir a língua a uma simples nomenclatura (ver p.79).

Tomemos inicialmente, a significação tal como se costuma representá-la e tal como nós a representamos na p. 80 s. Ela não é, como o indicam as flechas da figura, mais que a contraparte da imagem auditiva. [...] (SAUSSURE, 2006; p 133)

Aqui, a significação aparece como a porção de significado do signo, pura e simplesmente. A significação seria, então aquilo que muitas vezes parece, à primeira vista, ser o objeto do problema do tradutor. Costuma-se acreditar que os sentidos das línguas ocorrem independentemente das formas que o veiculam e, portanto, seriam o significado “puro” de uma língua. Esse seria, então, o objeto da tradução que se faz

¹³ “ [...] Saussure sugere que a significação como produção de sentido é infinitamente mais rica do que o indica a simples relação com o referente. Ela lembra as relações complexas do termo linguístico com seu exterior; aqui encontramos todos os problemas das determinações diversas nas quais se mistura a semântica precedente, complicadas eventualmente pela relação com o inconsciente.” (tradução nossa).

necessário nas duas línguas envolvidas: se preciso dizer “pão” em português, que pode muito bem significar “alimento feito de farinha de trigo, etc.”, digo em inglês “bread”, ou em francês “pain”, levando em conta que a “descrição” do que se trata “pão”, “bread” ou “pain” seja exatamente a mesma. No entanto, sabemos que esse sentido precisa ser apresentado segundo as formas da outra língua, ou diferentemente da maneira como o apreendemos. Contudo, o trecho que segue a esse põe em dúvida tal delimitação que parece tão bem explicitada:”

Mas eis o aspecto paradoxal da questão: de um lado, o conceito nos parece como a contraparte da imagem auditiva no interior do signo, e, de outro, este mesmo signo, isto é, a relação que une seus dois elementos, é também, e de igual modo, a contraparte dos outros signos da língua. (SAUSSURE, 2006; p 133)

Tal colocação não só retoma as questões envolvidas no valor, mas também nos coloca que a significação, ou o significado, participa no sistema não só internamente ao signo, logo, não pode ser meramente sua porção de significado, ainda que também o seja. Podemos, assim, citar a leitura de Gadet (1987) sobre essa questão, que, assim como Bouquet (2004), trabalha com a noção de diferença. A diferença se mostra como um aspecto negativo da ideia saussuriana, ou seja, como aquilo que sustenta a noção de língua como forma e da distintividade entre os signos, que é o que possibilita toda a estruturação sistêmica de língua:

La différence n’est pas un caractère attribuable secondairement à une unité, elle est constitutive de cette unité : pour établir la signification d’une unité *a*, on ne doit pas l’envisager selon ses qualités positives, mais au contraire la vider de celles-ci, de façon à ce qu’elle ne soit que *non-b*, *non-c*... (GADET, 1987; p 64)¹⁴

Entendemos, então, que alguns princípios norteadores que parecem estabelecer apenas a unidade signo estão, na verdade, presentes no sistema em geral e são atuantes em todos os seus níveis, pois estão implicados na função semântica da língua. Assim, ainda partindo da leitura de Gadet, o valor e a significação são resultado da limitação recíproca entre as unidades da língua, sendo porções determinantes uma da outra, o que torna o valor um elemento da significação e a significação dependente do valor, do mesmo modo que cada unidade da língua depende da outra e é sua contraparte.

Portanto, temos, então, que valor e significação, embora não se tratem da mesma coisa, têm uma relação bastante íntima e de igual importância para a semântica da

¹⁴“A diferença não é um caráter atribuível de maneira secundária a uma unidade, ela é constitutiva dessa unidade: para estabelecer a significação de uma unidade *a*, não devemos considerá-la por suas qualidades positivas, mas, ao contrário, esvaziá-la delas, de modo que ela não seja que *não-b*, *não-c*...” (tradução nossa).

língua, não podendo se ter um sem que se tenha o outro. Mas no âmbito da tradução, devemos nos debruçar sobre o valor ou sobre a significação? Onde encontramos a noção de sentido em Saussure? Acreditamos que ambos são importantes e que seja impossível, de fato, separá-los para fins outros que didáticos. No entanto, nos parece que o valor seja o objeto principal e palpável do interesse do tradutor, pois, do que se pôde entender, a significação, ainda que determinante do valor, não é traduzível, ao menos não sozinha.

Para que atinjamos a significação, é necessário que lhe seja implicado o valor, que é sustentado pela significação, pelo signo e pelas articulações da língua como um todo. Significado, significante, sintagma, gramática e uso é que nos permitem apreender uma língua e seu sentido: a diferença entre ‘heels’ que significa na acepção mais corrente ‘calcanhares’, mas também pode significar ‘sapato de salto’ se a sentença que o trouxer for ‘those heels are killing me’, expressando desconforto; numa sentença como ‘cool my heels’, seu sentido muda ainda mais, uma vez que o sintagma como um todo implica outro significado, podendo ser ‘esperar pacientemente’ ou ‘esperar por longo tempo’, ou ainda ‘relaxar diante de uma situação tensa’.

Assim, ainda que pensemos a tradução a partir do sentido, onde reside, então, o sentido? No valor? Na significação? Depecker (2011) nos dá uma sugestão:

[...]do valor chegamos ao sistema, e do sistema retornamos inevitavelmente ao valor, em um perpétuo turbilhão. Entre os dois acontece o sentido na língua, resultante da ação do valor no sistema. Assim, por exemplo, o que é “estudar o sentido na palavra”? A resposta, desenvolvida ao longo de anos [...]: não é nada além de “estudar o valor de um elemento no sistema.” (pp. 80-81)

Isso dito, nos parece, por bem, passar a falar dos elementos no sistema, ou seja, das unidades.

1.3 A questão da unidade

O princípio da discussão sobre a unidade deve residir, como diversas vezes evidenciado nas notas manuscritas, no ponto de vista que se utiliza para abordar o objeto. É o ponto de vista que orientará toda e qualquer concepção teórica do que for apresentado e, aqui, não se apresentará nada além de uma leitura da teoria saussuriana. Anunciamos desde já que não pretendemos resolver a questão da unidade, uma vez que o próprio linguista genebrino já anunciava não se tratar de uma tarefa simples ou fácil,

no entanto, não poderíamos tratar de tradução, no escopo desse trabalho, sem abordar tal questão.

Acrescentamos ainda que apenas buscamos inspirar a reflexão sobre a unidade em tradução, pois tal questão se mostra fundamental, uma vez que, como bem nos aponta Depecker (2011, p. 150), é a unidade que garante a análise da forma e do sentido em linguística. No entanto, devido à complexidade da análise e delimitação das unidades, trabalhá-las conceitualmente acaba se tornando, também, bastante delicado. Para tanto, olharemos para as possíveis unidades de tradução enquanto possíveis unidades linguísticas, uma vez que, como já mencionado, ainda que nos ocupemos da tradução, o nosso olhar observa a tradução enquanto um fenômeno de linguagem.

A considerável dificuldade no tratamento das unidades ou entidades de uma língua reside principalmente, nos parece, em duas características básicas: sua complexidade enquanto elemento e a sutileza de sua delimitação. A complexidade das entidades linguísticas se dá pelo seu caráter duplo, pela reunião de duas porções dessemelhantes: uma significação e uma imagem acústica – ou um significado e um significante, o que foi convencionado como *signo*. No que diz respeito à instabilidade da existência da unidade, advém de um caráter que engloba o sistema como um todo: não há substância na língua, há forma, diferença e oposição.

No *CLG* encontramos maiores evidências sobre a unidade nos capítulos *Natureza do signo linguístico* (SAUSSURE, 2006; p. 79-84), em que a unidade da linguística saussuriana é apresentada, e *As entidades concretas da língua* (ibid.; p. 119-124), que traz as definições das entidades ditas concretas da língua enquanto objeto de estudo a ser delimitado. No entanto, o *Curso* como um todo acaba versando sobre as unidades, assim como as notas manuscritas também esmiúçam os detalhes sobre o assunto no grande conjunto das notas. Nos parece, por bem, iniciar pela reflexão do *CLG*, mas cotejando com as notas reunidas nas notas manuscritas (*ELG* e *Double essence*), uma vez que as ambas parecem complementar as informações uma da outra. Assim, precisamos falar sobre o signo.

1.3.1 O signo linguístico

Em *Natureza do signo linguístico* (SAUSSURE, 2006), nos é anunciado qual é a unidade da qual se ocupará a linguística: é explicitado o signo linguístico – uma união indissociável de um conceito (significado) e uma imagem acústica (significante). Nesse

mesmo capítulo, é dito que “Esses dois elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro.” (p. 80). Tal reunião se dá arbitrariamente, no sentido de que assim como podemos dizer *sofá*, *amor*, *dormir*, poderíamos dizer quaisquer outras combinações psíquico-acústicas para significar *sofá*, *amor* e *dormir*, da mesma maneira que os significantes de *sofá*, *amor*, *dormir* poderiam significar outras coisas:

[...] a ideia de “mar” não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons m-a-r que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual; [...] (ibid., p. 81)¹⁵

Não há qualquer razão para que determinado significante se agregue a determinado significado. Assim, podemos compreender que, para que seja uma unidade linguística, a entidade em questão necessita ser fruto da associação de um significante a um significado. Isso significa dizer que não existem significantes sem qualquer sentido ou significados sem porções psíquico-acústicas que as representem.

Precisamos lembrar que, como anunciado no início do capítulo supracitado, a língua não é uma nomenclatura. Isso se exprime com maior clareza se nos debruçarmos com afinco no princípio da arbitrariedade, já mencionado, e na delimitação das unidades, apresentada mais adiante. Em virtude da unidade não ser dada a priori, e sim ser delimitada a cada situação – pelas relações, pelos discursos – não podemos trabalhar com a noção de que as unidades linguísticas são nomes agregados a coisas.

Outra característica fundamental do signo linguístico é o fato de ambas suas partes serem psíquicas. Poderia se pensar que não: que o significante é puro som, enquanto o significado se trata de uma abstração intelectual. No entanto, ambos elementos são psíquicos e imateriais em primeira instância, conforme podemos ver no seguinte excerto do capítulo *Objeto da linguística*:

Suponhamos que um dado conceito suscite no cérebro de uma imagem acústica correspondente: é um fenômeno inteiramente psíquico, seguido, por sua vez, de um processo fisiológico: o cérebro transmite aos órgãos da fonação um impulso correlativo da imagem [...]. (SAUSSURE, 2006; p. 19)

Embora tal trecho se ocupe originalmente do circuito da fala, a reflexão que ele nos apresenta auxilia a pensar no caráter psíquico da unidade linguística. Especialmente se nos voltarmos para o capítulo *As entidades concretas da língua*, em que as noções elementares das unidades são parcialmente deslocadas do plano didático de explicação

¹⁵ Um exemplo que vem a calhar para nossa questão se mostra na própria tradução do CLG: a referida citação em francês apresenta como objeto *soeur*, ou irmã (SAUSSURE, 2005; p. 100), mas o tradutor optou por traduzir o exemplo por mar. Aqui, fica claro como a escolha por determinado vocábulo, no caso mar, apesar de radicalmente distinta daquela do original, pode exercer a mesma função no texto traduzido. Além disso, nos parece que tal escolha reside na aproximação sonora entre *mar* e *soeur*, mais explorada adiante.

do que seria a unidade linguística para o seu método de delimitação, visando a observação de um objeto concreto:

1º A entidade só existe pela associação do significante e do significado (ver p. 80 s.); se se retiver apenas um desses elementos, ela se desvanece; em lugar de um objeto concreto, tem-se uma pura abstração. [...] (ibid.; p. 119)

Ou seja: as metades do signo isoladamente não são nada além de hipóteses abstratas. Por isso, “[...] na língua, um conceito é uma qualidade da substância fônica, assim como uma sonoridade determinada é uma qualidade do conceito.” (idem). A isso, pode-se acrescentar a noção de diferença que é uma constante e fundamental para o pensamento saussuriano: a língua é um conjunto de diferenças em relação, tanto no que diz respeito à unidade linguística – que reúne duas porções dessemelhantes para que tenha um elemento possivelmente concreto – quanto pelas relações entre as unidades que auxiliarão a produzir o valor na língua. Vemos isso não apenas no *CLG*, mas também nos *De la double essence du langage*:

Il n’y a pas la forme et une idée correspondante; il n’y a pas davantage la signification et un signe correspondant. Il y a des formes et des significations possibles (nullement correspondantes); il y a même seulement en réalité des *différences* de formes et des *différences* de significations; d’autre part chacun de ces ordres de *différences* (par conséquent de choses déjà négatives en elles-mêmes), n’existe comme différences que grâce à l’union avec l’autre. (SAUSSURE; 2011; p. 104)¹⁶

Assim, retomamos a máxima de que língua é forma e não substância, pois as unidades da língua não são, elas valem¹⁷. Valem, pois é pelas relações que se estabelecem entre unidades e entre as porções distintas que as compõem que se define que determinados significantes poderão representar de maneira mais ou menos regular determinados significados. Afinal,

[...] ni l’idée ni le signe, ni la diversité des signes, ni la diversité des idées, ne représente jamais en soi Seul un terme donné: il n’y a de donné que la diversité des signes combinée indissolublement et d’une façon infiniment complexe avec la diversité des idées. (SAUSSURE, 2011; p. 143)¹⁸

¹⁶ Não existe a forma e uma ideia correspondente; não há, também, a significação e o signo correspondente. Há formas e significações possíveis (nunca correspondentes); há, apenas, em realidade, *diferenças* de formas e *diferenças* de significações; por outro lado, cada uma dessas ordens de *diferenças* (por conseguinte, de coisas já negativas em si mesmas) só existe como diferenças graças à união com a outra. (SAUSSURE, 2004; p. 42)

¹⁷ Aqui, adapto a frase escrita por Milano (2016): “os fonemas não são, eles valem”.

¹⁸ [...] nem a ideia, nem o signo, nem as diversidades dos signos, nem as diversidades das ideias, representam jamais, por si só, um termo dado: nada é dado, a não ser a diversidade dos signos combinada indissolublemente, e de maneira infinitamente complexa, com a diversidade das ideias. (SAUSSURE, 2004; p. 50)

Isto posto, temos apresentada a complexidade da unidade. No entanto, ainda precisamos falar de peculiaridade de sua delimitação, bem como da delicadeza de sua existência, uma vez que se dá apenas pela diferença, pelo fato de uma coisa ser o que a outra não é. A unidade ainda precisa ser delimitada. É sobre isso que o segundo item elencado no capítulo sobre entidades concretas nos fala:

2º A entidade linguística não está completamente determinada enquanto não esteja *delimitada*, separada de tudo o que a rodeia na cadeia fônica. São essas entidades delimitadas, ou *unidades* que se opõem no mecanismo da língua. [...] Considerada em si própria, ela [a cadeia fônica] é apenas uma linha, uma tira contínua, na qual o ouvido não percebe nenhuma divisão suficiente e precisa; para isso, cumpre apelar para as significações. Quando ouvimos uma língua desconhecida, somos incapazes de dizer como a sequência de sons deve ser analisada; é que essa análise se torna impossível se se levar em conta somente o aspecto fônico do fenômeno linguístico. (SAUSSURE, 2006; p. 120)

Vemos, então, a maior dificuldade na lida com as unidades: delimitá-las. No entanto, ainda no CLG se apresenta uma possível solução para a delimitação das unidades: precisamos considerá-las a partir do plano da fala, pois a fala é documento da língua (p. 121). Com isso, a delimitação pode ser comprovada através da comparação desta suposta mesma unidade com outras unidades já delimitadas – a similaridade entre significados e significantes das unidades (já delimitadas) em contraste com a unidade a ser analisada é que confere a esta última o estatuto de unidade também.

No entanto, o que acaba por se demonstrar é que, como já mencionado previamente, ainda que definidas a partir da comparação por “reincidência”, as unidades dependem igualmente das relações que estabelecem na cadeia fônica para que lhes sejam recortadas as significações. Isso equivale a dizer que as unidades da língua precisam ser, antes, identificadas na cadeia fônica, o que significa lhes reconhecer a identidade no sistema, para que então lhes possa ser atribuído valor. Da mesma maneira que o signo precisa ser composto por uma face conceitual e por uma face psíquico-acústica, ele depende da identidade que essa reunião lhe confere, de modo a ser reconhecido simultaneamente no sistema e na cadeia da fala.¹⁹ A identidade da unidade linguística, como já demonstrado antes, é material, o que a torna a unidade concreta, mas depende de uma abstração: a do signo enquanto entidade no sistema.

¹⁹ Obviamente que não apresentamos tais processos aqui com a ideia de indicar o mecanismo da língua e de reconhecimento de unidades como se fosse um passo-a-passo, no entanto, a didatização necessária para a explicitação de certos conceitos provoca certo desmembramento da teoria.

Nos parece importante esclarecer que concretude e materialidade, ainda que possam ser usados homologamente, não têm, conceitualmente, uma mesma acepção na teoria saussuriana. O concreto pode não ser material, ainda que, para que se torne uma entidade materializada da língua, se faz necessário que a unidade seja concreta.

[...] tudo o que for significativo num grau qualquer aparece-lhes [aos falantes] como um elemento concreto, e eles o distinguem infalivelmente no discurso. Mas uma coisa é sentir esse jogo rápido e delicado de unidades, outra coisa dar-se conta dele por meio de uma análise metódica. (SAUSSURE, 2006; p. 123)

E é com base nessa dificuldade que problematizamos a questão da unidade em tradução: trabalhamos com unidades concretas, tanto no campo da linguística como no campo da tradução; se consideramos a unidade da tradução uma unidade linguística, que se define e delimita a cada relação que estabelece, de modo algum ela pode ser determinada de antemão.

Se faz necessário que, na tradução, assim como em qualquer análise linguística, a unidade seja delimitada a partir do conjunto que a envolve – a língua (enquanto sistema) e o discurso (enquanto uso). Cada conjuntura linguística é peculiar, e aqui não nos referimos necessariamente ao uso individual da língua, mencionado no *CLG*, embora também isso pudesse ser levado em consideração. Buscamos, simplesmente, deixar claro que, ao lidarmos com as unidades de acordo com a especificidade linguística que as envolvem – discurso e língua, ao menos principalmente – estamos avaliando e delimitando unidades a partir do conceito de valor, ou seja, a partir das relações que as unidades estabelecem entre si, pois “Não há outro princípio de unidade além do princípio da unidade de valor [...]”.

Isso nos parece fundamental para discutir a questão da unidade em tradução, pois, como já mencionado anteriormente, não nos parece que traduções devam ser feitas termo a termo. Assim como as unidades da língua não são estáveis ao ponto de os exatos mesmos significados serem representados pelos exatos mesmos significantes invariavelmente, as particularidades de cada língua e de suas unidades não se organizam das mesmas maneiras. Como já citado no capítulo sobre valor e significação,

Se as palavras estivessem encarregadas de representar os conceitos dados de antemão, cada uma delas teria, de uma língua para outra, correspondentes exatos para o sentido; mas não ocorre assim. (SAUSSURE, 2006; p. 135)

Se “Les deux chaos²⁰, en s’unissant, donne um *ordre*.” (SAUSSURE, 2011; p. 143), precisamos considerar que cada língua apresenta “caos” diferentes que produzirão ordens diferentemente e, principalmente, que “Il n’y a rien [3.88] de plus vain que de vouloir établir l’ordre en les séparant.” (idem)²¹.

Retomamos a informação de que não se deve tentar encontrar na língua a forma em oposição ao sentido em função de uma impressão que a prática tradutória dá: a de que se poderia trabalhar apenas com base no sentido, como se este fosse isolado da forma que o veicula. No entanto, sabemos que tal ilusão não se restringe apenas à tradução, e isto vem anunciado no CLG, tanto no capítulo que se ocupa das entidades concretas, como no capítulo que versa sobre o valor – mais especificamente na discussão já feita aqui sobre a diferença entre valor e significação. Podemos encontrar no CLG (2006, p 119) que há o risco de abarcamos apenas uma das faces do signo linguístico e acreditarmos que estamos tratando de todo ele, o que é comum acontecer com relação ao significado na tradução.

Do mesmo modo, nos parece basilar que a unidade, da tradução e da linguística, não seja entendida como sendo especificamente a palavra. De acordo com o próprio genebrino, “Deve-se procurar a unidade concreta fora da palavra.” (SAUSSURE, 2006; p. 122), pois ela pode se tratar de uma entidade menor que uma palavra – como uma unidade morfológica (prefixos, sufixos, marcadores de gênero, etc) – ou maior – como as palavras compostas, locuções, flexões, etc. Como já referido aqui, acreditamos que a unidade deva ser definida a partir das relações que se estabelecem e da maneira como elas veiculam valor. Em certos casos, a unidade poderia muito bem ser morfológica, e por que não uma unidade “locucional”, ou fonológica? Afinal,

Não podendo captar diretamente as entidades concretas ou unidades da língua, trabalharemos sobre as palavras. Estas, sem recobrir exatamente a definição da unidade linguística, dão dela uma ideia pelo menos aproximada, que tem a vantagem de ser concreta; tomá-las-emos, pois, como espécimes equivalentes aos termos reais de um sistema sincrônico, e os princípios obtidos a propósito das palavras serão válidos para as entidades em geral (SAUSSURE, 2006, p. 132)

Logo, independe se trabalhamos sobre palavras, morfemas ou fonemas: é o conjunto das relações que determinará, de acordo com o ponto de vista que se observe, qual o recorte

²⁰ “dois caos ao se unirem produzem uma ordem” (SAUSSURE, 2004; p. 50). Gostamos do termo “caos”, presente no capítulo nas notas manuscritas, pois, além de retomar a ideia das massas amorfas de som e de significação, a noção de caos nos parece enfatizar a arbitrariedade do signo linguístico, bem desenvolvida no CLG, bem como a distinção entre unidade possível e absoluta apresentada na já referida porção dos ELG.

²¹ “Não há nada mais inútil do que querer estabelecer uma ordem separando-os.” (idem)

de unidade que será necessário na tradução. Um exemplo disso são as peças do tabuleiro de xadrez, citadas por Saussure: o que lhe confere função no jogo não reside no seu material (plástico, pedra, madeira) ou no seu formato, e sim na relação que ela estabelece com as outras peças do jogo, de modo que, na falta de um cavalo, qualquer outro objeto que possa ser movimentado em “L” poderia ser dito o cavalo do jogo. Isso significa que o cavalo não anda na diagonal como o bispo, nem em linha reta como a torre; no entanto, possivelmente, se fosse retirada alguma dessas peças do sistema do jogo, o cavalo passasse a ter outra movimentação.

Por isso, insistimos em repetir o que o mestre Saussure já havia dito: a unidade é fictícia e facultativa – é o nosso ponto de vista, combinado com o sistema linguístico em questão, mais o encadeamento das entidades que irá permitir identificação, definição e delimitação das unidades. A unidade não existe antes da análise, seja a análise feita pelo linguista/tradutor, seja pelo falante.

Assim como não nos parece que Saussure pretendia estabelecer uma unidade a priori, embora se fizesse necessário defini-la em virtude do estatuto científico da linguística, também pretendemos deixar em aberto o que seria essa unidade da tradução, ainda que tenhamos alinhavado alguns princípios norteadores. No entanto, o que fica claro para nós é que as unidades devem ser delimitadas a partir do valor que geram, uma vez que a unidade não necessita que seu sentido seja definido, mas apenas ser sentida (identificada) como algo que é (SAUSSURE, 2004; apud DEPECKER, 2001; p. 113). Logo, discutamos aquilo que faz com que a unidade seja “sentida”.

1.3.2 (Re)conhecendo as identidades na língua

Tratar de tradução a partir dos valores que uma determinada língua produz implica trabalhar intimamente com uma unidade relativa e nem sempre bem definida. No entanto, o que torna essa unidade reconhecível para que seja traduzida? O que há nessa unidade que permite, a partir de sua relação com as outras unidades da língua, perceber seu papel na construção de um valor e, portanto, pertencer à uma dada língua? Tal caráter, como já indicado no CLG, é a *identidade*: é o que permite reconhecer que uma entidade com certa sequência fônica, utilizada em dois contextos linguísticos, possa apresentar uma mesma significação, por exemplo.

Como colocado por Jäger (2003), a questão da identidade é fundamental na teoria saussuriana, bem como para pensarmos a língua, uma vez que é a base do que o

professor alemão chama de comunicação semiológica. Mantendo a lógica de Jäger (2003), acabamos mais uma vez, como na subseção 1.2.3, voltando à noção proposta por Normand acerca do caráter semiológico da língua. É este caráter semiológico que faz da teoria saussuriana uma “linguística do sentido”, e a identidade não seria um elemento que estaria fora de tal funcionamento. Tal noção aparece, no CLG e em leitores da obra de Saussure – aqui, citamos especificamente Ludiwig Jäger – como aquilo que é responsável pela identificação do sentido na língua, o que faz da identidade tão fundamental à teoria do valor quanto o signo linguístico e a arbitrariedade, o que não só viabiliza sua investigação categórica, como também possibilita o deslocamento da teoria para que se possa refletir sobre outros temas de pesquisa – como a tradução.

A noção de identidade do signo linguístico nos parece igualmente fundamental no que diz respeito à tradução, tanto pelo caráter linguístico que envolve tal ato como por dois grandes princípios que o contem: (1) por ser um dos grandes problemas do tradutor durante o processo tradutório e (2) por ser a única pista concreta que possa auxiliar o tradutor. No que podemos compreender da identidade enquanto problemática da tradução, pois esta se apresenta como parte da ilusão de que se traduz a suposta “substância” da língua, uma vez que a identidade pode ser compreendida como uma espécie de corpo da entidade linguística, seja esse corpo uma palavra escrita ou uma palavra falada, quando, de fato, não é disso que se trata. Enquanto elemento que auxilia na tradução, a identidade é o vestígio que indica as possíveis redes associativas de uma determinada língua, dando ideia das unidades que fariam parte dessa rede específica e particular.

Tal contraposição dilemática se dá pela própria confusão entre unidade e identidade, uma vez que sua relação é íntima, como vemos no começo do capítulo III do CLG:

A comprovação que acabamos de fazer [sobre as entidades concretas da língua] nos coloca diante de um problema tanto mais importante quando, em Linguística estática, qualquer noção primordial depende diretamente da ideia que se faça de unidade, e se confunde inclusive com ela. (SAUSSURE, 2006; p 125)

Assim, cremos que a unidade e a identidade são necessárias e orientadoras no processo tradutório, e acreditamos que é essa orientação que deve ser ressaltada e esmiuçada. No entanto, devemos sempre levar em conta que nem as unidades nem suas identidades são os elementos traduzidos, afinal, identidades e unidades sozinhas não formam valor, ainda que estejam profundamente envolvidas no processo.

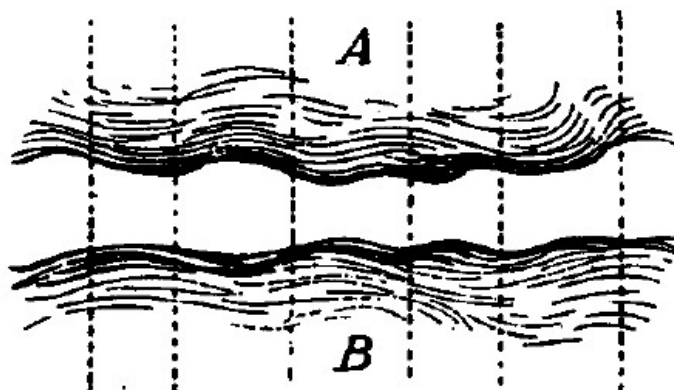
Embora identidade e unidade sejam fundamentais para o sistema de uma língua e, portanto, para a tradução, pois são responsáveis pela composição de uma espécie de inventário da língua, ambos são de características abstratas, também para a linguística. Unidades e identidades só se apresentam ao sujeito falante ou tradutor reunidas e relacionadas com outras unidades e, conseqüentemente, outras identidades, então concretizadas em texto ou fala. Como nos aponta Badir (2012)²², percebemos que concretude e abstração não podem ser tratados como pares opostos simplesmente: são características distintas que se apresentam, em verdade, conjugadas quando o objeto é a língua.

Logo, o tradutor, como falante e como profissional de língua, trabalha no entremeio da abstração do sistema e na concretude do texto ou da fala. Ele trabalha, de maneira ativa, na concretude, mas sempre levando em conta todas as relações em presença e ausência que o sistema – abstração – possibilita. Importa, então, à tradução mais o produto das relações que unidades e identidades possibilitam e assinalam do que unidades e identidades em si, pois, sozinhas, não apresentam valor: precisam estar atreladas a outros elementos que sejam semelhantes e dessemelhantes a elas, constituindo uma certa materialidade linguística.

Como vemos a relação íntima entre as unidades e as identidades do sistema na tradução? As identidades da língua – já vinha anunciado no CLG – são responsáveis pelo reconhecimento das unidades veiculadoras de sentido numa massa amorfa: é a partir do recorte possibilitado pela identidade que vemos as unidades articuladas num sintagma.

Figura 1 - Massas amorfas (A) de som e (B) de sentido

²² Badir trata mais especificamente a questão da Fonética e da Fonologia nos manuscritos saussurianos (ELG), no entanto a reflexão nos parece fecunda para a presente dissertação.



Fonte: Curso de Linguística Geral (2016, p. 131)

Figura 2 - Signo linguístico: produto da intersecção da massa amorfa de som e da massa amorfa de sentido



Fonte: Curso de Linguística Geral (2016, p. 133).

Para nós, é essa identificação das unidades, de sua articulação e rede de valores que torna a tradução um ato linguístico possível, pois “Hors d’une relation <quelconque> d’identité, <un fait linguistique> n’existe pas.”²³ (SAUSSURE, 1974; apud JÄGER, 2003), o que significa que, para que haja um fato linguístico, se faz necessário que tal fato linguístico seja identificado, tanto pelo linguista como também, e principalmente, pelos sujeitos falantes de uma dada língua.

Figura 3 – Signos em relação: valor

²³ “Fora de uma relação ‘qualquer’ de identidade, ‘um fato linguístico’ não existe”. (tradução nossa).



Fonte: Curso de Linguística Geral (2016, p. 133).

Jäger (2003) se debruça sobre esse detalhe, que consideramos bastante importante, e ainda afirma que tal característica – a identidade – se manifesta constantemente, o que quer dizer que participa da comunicação na produção e na percepção dos elementos de uma língua. Assim, compreendemos mais claramente quando, no CLG (2006), está dito que o “mecanismo linguístico gira todo ele sobre identidades e diferenças” (p 126), pois é exatamente a identidade que auxilia na identificação das diferenças na língua.

Mas, igualmente importante à relevância da identidade na língua e sua relação com o valor é definir o que seria sua relação com unidade. A confusão entre ambas é comum e já vinha anunciada no CLG:

O problema da identidade se encontra, pois, em toda a parte; mas, por outro lado, ele se confunde parcialmente com o das identidades e das unidades, do qual não passa de uma complicação, aliás fecunda. (SAUSSURE, 2006; p. 126)

Logo, é bastante importante enfatizar o que há de diferente entre unidades e identidades, bem como explorar sobre aquilo que estas são e elucidar que há o que não possa ser definido a seu respeito. Julgamos significativo ressaltar o aspecto relativo da identidade, uma vez que a identidade linguística se dá pelas relações que estabelecem, ilustrado com o exemplo do expresso Paris-Genebra no CLG. No exemplo do Curso, vemos que o aspecto material do trem e do seu vagão não fazem o expresso, e sim é o fato de o trem se locomover de Paris a Genebra num determinado horário que se repete todos os dias – o vagão pode ser outro, bem como o maquinista, os passageiros ou mesmo o fiscal de passagem – no entanto, nenhuma alteração física ou de pessoal que trabalhe ou viaje com o trem faz com que o expresso Paris-Genebra seja outra coisa, por exemplo, um expresso com outra destinação ou outro ponto de partida.

Algo semelhante acontece com a diferença entre a identidade de uma rua e a identidade de um traje – exemplos também presentes no CLG. Mesmo que a rua seja completamente destruída e reconstruída de forma totalmente diferente não deixará de ser aquela rua, pois é sua localização e a relação que estabelece com outros pontos da

cidade – mais especificamente, outras ruas – que lhe caracteriza. No caso do traje, se alguém o perde e encontra ou compra outro igual, não pode mais dizer que se trata do mesmo traje, pois a identidade está no que há de material nele – tecido, corte, cor, tempo de uso, etc, o que não se aplica à língua: a identidade linguística é aquela do trem, e não a do traje.

Assim, ainda que sejam as identidades que permitam estabelecer as relações num sintagma, elas também se formam por relações na língua e pelos jogos de valores. Isso se dá pelas próprias unidades do sistema e os elementos que o compõem, uma vez que desde a relação entre significado e significante, até as relações em presença e em ausência têm função determinante no sistema – é na relação entre elementos diferentes que se vai estabelecer a identidade de cada um. No entanto, ainda resta a estabelecer parte do que é a identidade, uma parte que – ainda segundo o Curso – está a descobrir, pois as próprias unidades da língua não estão definidas a priori, sendo recortadas nas massas amorfas a cada vez – com a identidade não seria diferente. Isto também pode ser verificado em *De la double essence du langage* na seguinte passagem:

1. D’où part-on et que se propose-t-on?

On ne se propose rien. On part, tout à fait empiriquement, et machinalement, de cette impression que la présence de tel élément est en relation avec certaines circonstances, et offre un caractère de régularité appréciable.

Si l’on décide par exemple *qu’il y a lieu* de poser une règle sur l’apparition [c’est simplement qu’il a paru *qu’il y avait possibilité*, on ne sait comment, d’en poser une; la meilleure preuve en est [3.107] qu’il y a tout à côté dans la même langue une multitude d’éléments de même ordre dont personne ne s’inquiète, dont la présence par opposition à la présence des précédents ne devient jamais l’objet d’une règle, ET cela sans qu’il y ait même tentative d’expliquer pourquoi. (SAUSSURE, 2011; pp. 222-223)²⁴

Algo semelhante e complementar nos é dito quando, também nos ELG, o linguista genebrino, em notas de próprio punho nos orienta que “Il n’y a point d’autre identité dans le domaine morphologique que l’identité d’une forme dans l’identité de ses emplois (ou l’identité d’une idée dans l’identité de sa représentation).” (SAUSSURE, 2011; P. 170).²⁵ Podemos ver, aqui, que, no que diz respeito às formas da língua – suas

²⁴ 1. De onde se parte e o que se tem em vista? Não se tem nada em vista. Parte-se, empiricamente e maquinalmente, da impressão de que a presença de tal elemento tem relação com certas circunstâncias e apresenta um caráter de regularidade apreciável. Quando se decide, por exemplo, *que cabe* estabelecer uma regra sobre o aparecimento, é simplesmente porque pareceu *que havia possibilidade*, não se cabe como, de estabelecê-la; a melhor prova disso é que não há interesse em estabelecer o aparecimento, que há, na mesma língua, uma multidão de elementos da mesma ordem com que ninguém se importa, cuja presença, ao contrário da presença dos precedentes, não se torna jamais objeto de uma regra, sem que haja, nem mesmo, uma tentativa de explicar por quê. (SAUSSURE, 2004; p. 55 – grifo nosso)

²⁵ “Não há nenhuma outra identidade no domínio morfológico além da identidade de uma forma na identidade de seus empregos (ou a identidade de uma ideia na identidade de sua representação).” (SAUSSURE, 2004; p. 33)

unidades, sejam elas quais forem, uma vez que língua é forma e não substância – só se pode julgar sua existência a partir da determinação de sua identidade. A isso, podemos adicionar outra colocação de Jäger (2003) que diz que são

Les jugements d'identité des sujets parlants, qui constituent la signification d'une perspective de la production et de la réception, sont d'une nature tout à fait énigmatique « intérieure et fondamentalement complexe ». (p. 213).²⁶

A isso, podemos agregar outra citação de *De la double essence du langage* (2011) que complementa tal pensamento nos dizendo que

-La notion d'identité sera, dans tous les ordres, la base nécessaire, celle qui sert de base absolue: ce n'est que par elle et par rapport à elle qu'on arrive à déterminer ensuite les entités de chaque ordre, les termes premiers que le linguiste peut légitimement croire avoir en face de lui. (SAUSSURE, 2011; p. 117)²⁷

Logo, se não há identidade ou seu reconhecimento, é impossível que haja valor ou a sua identificação. Portanto, se o tradutor não discerne as unidades portadoras de sentido num sintagma e as relações que elas estabelecem, é impossível que lhe seja conferido valor, e a tradução se tornaria, aí, impossível ou, ao menos, incoerente. Talvez isso pudesse ser considerado um aspecto responsável pelo que comumente se chama de erro de tradução, uma vez que, não reconhecido o valor no dito “texto original”, uma reconstrução ou adaptação do valor originário no sistema de outra língua não se faz possível: não se pode adaptar ou reconstruir uma relação que não se compreende. No entanto, não nos debruçaremos sobre a questão do erro ou de uma tradução ser de boa ou má qualidade, citamos brevemente esta questão em função da discussão acerca de identidade e valor.

O que gostaríamos de destacar é que entendemos a tradução como um processo linguístico ancorado no valor que as unidades de uma dada língua estabelecem. Isso significa que precisamos trabalhar com a identificação das unidades do sistema, bem como compreender que estas unidades são compostas de uma porção de sentido cuja existência só é permitida na sua reunião com uma impressão ou imagem acústica e só é possível a partir do momento que o falante lhe reconhece. Isso se deve às relações

²⁶ “Os julgamentos da identidade dos sujeitos falantes, que constituem a significação de uma perspectiva da produção e da recepção, são de uma natureza bastante enigmática “interior e fundamentalmente complexa.” (tradução nossa).

²⁷ “A noção de identidade será, em todas essas ordens [linguísticas], a base necessária, a que serve de base absoluta: é só por ela e com relação a ela que se chega a determinar, depois, as entidades de cada ordem, os termos primeiros que o linguista pode, legitimamente, acreditar ter diante de si.” (SAUSSURE, 2004; p. 34)

constantes e contínuas entre entidades linguísticas, tanto no sintagma quanto nas possibilidades que acabaram sendo excluídas do uso no processo, mas que também participam na delimitação e na seleção das que se apresentaram.

Portanto, ainda que a identidade linguística possa ser a ilusão da materialidade dos elementos concretos de uma língua, pela relação que estabelece com a unidade e pela ideia de que a língua é substância, ela é a responsável pela possibilidade da tradução. Sem a identidade da língua, não há fato linguístico, unidade (conhecida) e, conseqüentemente, valor – ao menos no que diz respeito ao funcionamento da língua. Com isso, devemos contar com o que Jäger (2003) chama de “pontos delicados” da teoria da linguagem, pois são eles que provam a complexidade dos processos, mas também são eles que parecem viabilizar a lógica do sistema.

Ainda assim, precisamos confessar que, no que diz respeito a valor e unidade, existe um assunto que nos toca um pouco mais que outros: a dificuldade e a minúcia do aspecto fônico da língua – enquanto fato linguístico e enquanto elemento muitas vezes crucial e organizador de um texto – oral ou escrito – a ser traduzido. Se há um assunto que exige a discussão da unidade, é o fônico da língua, especialmente quando ele se mostra em tradução.

1.4 O som e o pensamento saussuriano

Na obra saussuriana, especialmente no CLG, o som costuma ser apontado como um aspecto secundário no estudo linguístico, pois, como bem aponta Saussure, o som em si não significa nada se não estiver aliado a um sentido e, portanto, fazer parte do inventário fonológico da língua. No entanto, como nos aponta Milano (2015; 2016), o fato do *som* não ser o que constitui a língua em si não desfaz do aspecto de que línguas orais são ancoradas principalmente numa materialidade fônica que produz um *efeito de sentido*. Para isso, se faz necessário versar um pouco sobre o lugar que o aspecto fônico da língua ocupa nos estudos saussurianos, bem como a sua importância para a tradução – aqui, tradução de textos orientados pelo que *há* de fônico numa língua.

Para que isso seja atestado, pretendemos demonstrar como o fônico da língua cumpre seu papel fielmente de acordo com os preceitos necessários para que seja parte imprescindível no sistema, vale dizer, que funciona de acordo com as noções de *identidade*, *oposição*, *distinção*, *arbitrariedade* e *valor*. No entanto, a cautela nos faz lembrar que, embora imprescindível, o fônico não é central nos estudos linguísticos e

saussurianos, mas sim a porta de entrada do contato com uma língua. Para tanto, precisamos iniciar a partir de um olhar sobre as unidades, uma vez que é daí que parte nossa leitura.

A unidade definida por Saussure, como sabemos, é o signo linguístico. Dividido – apenas didaticamente – entre significado e significante, respectivamente conceito e imagem acústica, se trata da menor unidade de sentido que compõe um sistema linguístico, tendo valor apenas a partir das relações que estabelece com outros signos. Já sabemos que, por mais correta que tal descrição possa parecer, não é suficiente para explicar a verdadeira complexidade do signo linguístico, uma vez que ela não é apreensível, ao mesmo tempo não podemos concebê-la sozinha ou tratá-la como uma palavra. Mas é partindo do signo como negativo e opositivo, sempre distinto de outro signo, como forma, que podemos versar sobre seu aspecto que está atrelado ao aspecto fônico da língua: o *significante*.

De acordo com Milano (2016), mostra-se importante versar sobre o papel do significante e suas características, pois este apresenta duas faces distintas: uma como representação no sistema e outra como porção fônica de natureza auditiva. Seguindo a linha de pensamento da pesquisadora brasileira, iniciaremos pela primeira colocação acerca do significante, o fato de se tratar de um elemento que estabelece relações de *oposição* e *distinção* no sistema.

Nos parece válido lembrar que tal aspecto já tinha sido apontado por Saussure no próprio CLG. O significante, bem como o significado e o signo linguístico na reunião de suas “duas metades”, é psíquico, pois

[...] não vemos muito bem de que serviriam os movimentos fonatórios se a língua não existisse; eles não a constituem, porém, e explicados todos os movimentos do aparelho vocal necessário para produzir cada impressão acústica, em nada se esclareceu o problema da língua. Esta constitui um sistema baseado em oposição psíquica dessas impressões acústicas, do mesmo modo que um tapete é uma obra de arte produzida pela oposição visual de fios e cores diferentes; ora, o que importa, para análise, é o jogo dessas oposições e não os processos pelos quais as cores foram obtidas. (SAUSSURE, 2006; p. 43)

Isso nos diz que se trata de uma identidade representativa que tem por função auxiliar na definição do que o falante pode delimitar como unidades linguísticas. Ele estabelece uma interdependência com relação ao significado, assim como os signos estabelecem uma relação solidária para que exerçam função na língua – ou seja, para que tenham valor. Logo, procuramos ressaltar aqui o papel constituinte que o significante tem na língua, uma vez que, ao ser parte que compõe do signo é,

consequentemente, parte integrante da língua mais e principalmente pela sua função distintiva.

No entanto, como já mencionado por Saussure e alertado por Milano, o significante, ainda que sendo um aspecto psíquico do signo e da língua, acaba por não se tratar só disso. O significante é a entidade linguística que possibilita a materialização da língua em fala; é o elemento da língua que viabiliza ao sistema não se restringir à abstração que organiza seu funcionamento. O significante carrega uma materialidade que aponta para a identidade das unidades. É essa concretude fônica dotada de um aspecto distintivo a que pode ser conferido valor que permite à língua se tornar discurso.

Para isso, se faz importante observar a unidade linguística em relação à fala. Ela teria alguma diferença para a unidade da língua? Nos parece que, se concordamos com Saussure, como apresentado no CLG, que a fala é o documento da língua (p. 121), acreditamos que a unidade da fala deve guardar as características da unidade da língua. Portanto, para analisarmos a fala (e sua representação), não podemos nos afastar muito daquilo que foi estipulado para a linguística. Assim, nos parece importante esmiuçarmos a ideia de fonema, mais especificamente como apresentada no CLG (2006) de Ferdinand de Saussure:

As primeiras unidades que se obtêm ao dividir a cadeia falada [...] chamam-se fonemas; o fonema é a soma das impressões acústicas e dos movimentos articulatórios da unidade ouvida e da unidade falada, das quais uma condiciona a outra; portanto, trata-se já de uma unidade complexa, que tem um pé em cada cadeia. (p. 51)

O que nos é apresentado aqui é o fato do fonema pertencer a duas instâncias de interpretação fônica já citadas a partir de Milano (2015), dos âmbitos representativo – do sistema – e material – de natureza auditiva. Mas a análise não para por aí: os fonemas são o conjunto do que é dito e ouvido – e, aqui, acreditamos que tal colocação pode (e deve) ser considerada literalmente, mas não só. Logo, o fonema importa enquanto representativo de distinção e funcionamento no sistema, mas isso só vale se for passível de identificação por parte do falante, falante esse que pode se tratar inclusive do linguista. Com isso, precisamos ressaltar que se

[...] para a formulação do conceito de língua é possível lidar com unidades puramente diferenciadas e formais, abstratas, portanto, na realidade da fala urge que concreto e abstrato convivam. Afinal, é na cadeia da fala que o fonema pode ser percebido. [...] A identidade de um som demanda sua concretude; considerá-la como entidade é já uma operação de ordem abstrata. Em nossa opinião, concretude e abstração sustentam a tese saussuriana de fonema enquanto signo linguístico. (MILANO, 2015; p. 253)

Assim, se considerarmos a unidade linguística – o signo – como parâmetro, podemos entender que o fonema é também signo. Pois o fato de se dizer um som ao invés de outro faz diferença na cadeia fônica, podendo modificar as impressões acústicas em jogo, seja numa escuta que não a distingue ou numa fala que substitui um som por outro provocando uma certa confusão semântica. O significante, então, além de contraparte do significado – da porção conceitual do signo - distintivo, opositivo e relativo, passa a dar corpo figurado à ideia, lhe conferindo existência material e psíquica, tornando-a articulada tanto no aspecto físico como no aspecto sistêmico, distinguindo uma fala de um ruído qualquer, uma vez que é

[...] a dupla existência (concreta e abstrata) dos fonemas como signos que garante seu caráter representacional. Não será na realização fônica em si que a significação e o valor se constituirão, mas através do fato de eles serem materialidades desde as quais se evidencia o jogo de diferenças e oposições **próprio a cada língua**. E será a impressão produzida no ouvido – ou o *efeito* – a base da proposta alicerçada no fato de que são as diferenças opositivas e relativas que produzem valor no sistema linguístico. (MILANO, 2016; p. 150 – destaques nossos²⁸)

Logo, nos interessa tratar do “som da língua” enquanto formador do caráter semiológico da língua. O som enquanto veiculador de sentido, enquanto constituinte do jogo de oposições e diferenças, é o nosso objeto de reflexão. Tais questões se mostram, na prática, cotidianamente, com trocadilhos, trava línguas, poemas, na incapacidade (momentânea ou não) compreensão da fala do outro, no lapso, e em tantas outras formas de utilizarmos a língua e sermos compreendidos (ou não). Personagens nacionais e internacionais em programas de televisão e em longa-metragens utilizam desse aspecto corriqueiro da língua como sendo marcas constantes na fala; a Velha Surda, do programa *A praça é nossa*²⁹(SBT), ou mesmo a personagem Dory, originalmente do filme *Procurando Nemo* (Pixar, 2003), atualmente também no filme *Procurando Dory*³⁰ (Pixar, 2016), exaltam a piada na confusão que se passa entre o que se ouve e o sentido que se estabeleceu do foi dito.

²⁸ Nos interessa destacar a questão do efeito e o fato do jogo de oposições e diferenças ser referente a cada sistema específico em vias da tradução. Tal aspecto será trazido à luz da discussão que será feita mais adiante.

²⁹ *A praça é nossa* é um programa de humor emitido pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) que apresenta diversos quadros. Um dos quadros do programa apresenta uma “velha surda” conversando, geralmente com o apresentador Carlos Alberto de Nóbrega, e não compreendendo do que se trata a conversa – o que geralmente a leva a deduzir o que ouviu erroneamente.

³⁰ Os filmes *Procurando Nemo* (2003) e *Procurando Dory* (2016), animações feitas em parceria pelos estúdios Disney e Pixar, contam a história de Nemo e Dory, respectivamente, que se perdem e precisam encontrar suas famílias. Dory, presente em ambas animações, é um peixe fêmea que sofre de perda de memória recente desde a infância e, conjuntamente a isso, costuma não entender o que ouve de acordo com o que lhe foi dito, o que faz com que ela se confunda com as informações que recebe.

Outro exemplo que podemos dar, que não se baseia em uma questão humorística, é o caso de *La petite fille de monsieur Linh* (2005), um romance de Phillipe Claudel, por exemplo, o fônico se mostra funcionando de modo um pouco atrapalhado na fronteira entre línguas. O personagem principal, de origem asiática indeterminada, apresenta sua neta a um francês; seu nome é *Sang Diû*, mas o personagem francês desconstrói a língua oriental e compreende outra coisa, no caso em francês de outra forma: *Sans Dieu*, e complementa dizendo que é bastante pesado. Independentemente da suposta fé ou concepção do que tal recorte provoca ao personagem, isso nos coloca como o recorte do fônico, na referida situação, entre línguas bastante distintas, funciona delimitando unidades de sentido na cada da fala – o ouvinte dá o sentido que consegue estabelecer com o recorte que fez de uma cadeia articulada e combinada de sons.

Seja a personagem Dory confundindo o “mar aberto” com o “bar do Alberto” na procura pelos pais, ou o pobre Monsieur Linh afligido pela guerra ouvindo que sua neta não tem um deus; seja a Velha Surda e suas confusões auditivas de conotação sexual, ou num trocadilho infame; o fônico se apresenta em peso na orientação do sentido da língua, especialmente quando se trata de ocorrências da fala cotidiana. No entanto, não podemos achar que o fônico só nos traz “problemas” quando falamos – afinal, se o fônico é abstrato ao mesmo tempo que concreto, psíquico ao mesmo tempo que material, se faz necessário que olhemos para o seu funcionamento também na forma escrita³¹, mais especificamente na tradução.

No entanto, não nos ocuparemos necessariamente de um objeto específico de estudo sobre a relevância do fônico enquanto orientador de sentido, ainda que se faça necessária uma seleção de textos e fenômenos para que possam ser apresentados aqui. Todavia, ressaltamos que o que nos importa a respeito do aspecto fônico da língua são as relações que este é capaz de estabelecer a) entre os sons da língua e b) entre sons da língua e os “conceitos” que veiculam (ou não). Porque é a partir dessa íntima relação entre “som” e “sentido” e a possível quebra de tal relação – no que diz respeito ao que se espera dela – que a tradução de textos ou elementos de textos profundamente orientados pelo fônico se mostra beneficiária da noção de valor saussuriana.

Retomando o exemplo mencionado na nota 13, a opção pela tradução de *soeur* por mar pode se tratar apenas de um equívoco, mas também pode se tratar de uma

³¹ Por forma escrita entendemos uma representação gráfica das formas da língua, baseada a ortografia e no alfabeto no caso das línguas ocidentais.

escolha. Não nos parece coincidência que ambas as palavras sejam monossílabas terminadas em *r*, muito pelo contrário: é exatamente a semelhança de ambas palavras – breves e finalizadas pelo fonema /r/ – que justifica a escolha “trocada” do tradutor. A função resta intacta, ao mesmo tempo que não se trata da mesma relação estabelecida.

Assim, nos interessa o que rompe com o padrão da “língua cotidiana”, não por que não ocorre na dita língua cotidiana, mas porque sua existência só se justifica pelo rompimento, pela subversão, (re)organização de outro jeito, mais especificamente alicerçado pelo som. Pois, como nos diz George Steiner (2005): “Quando a literatura busca quebrar seu molde linguístico público e se tornar idioleto, quando busca a intraduzibilidade, entramos num novo mundo de sensibilidade” (p. 206). E é o corte sonoro um dos mais difíceis de se traduzir e, comumente, é dito intraduzível, pois se reconhece que, onde impera o aspecto fônico (mas não só), forma e sentido andam, inevitavelmente, juntos – algo que já nos diria Saussure.

2 Das línguas (em tradução) à língua (sistema): analisando o fônico

2.1 Sobre nossa abordagem quanto às análises

A tradução é um objeto que, muito antes da linguística moderna ser organizada como ciência, já era discutido por aqueles que a praticavam. Discutia-se entre os pensadores gregos os modos de bem traduzir ao mesmo tempo que se definia que a língua se tratava mais do que de uma nomenclatura, assim como os intérpretes possivelmente foram os primeiros profissionais da área de tradução.

O fato de tal discussão ser quase tão antiga quanto a própria civilização ocidental, isso não significa dizer que o assunto está dado por encerrado, e muito menos que existe um consenso sobre o que é a tradução e como se deve proceder. Ao contrário: quanto mais se coloca a tradução em foco, mais perspectivas e posicionamentos surgem, havendo quase tantos pontos de vista quanto estudiosos do assunto. Foi só a partir do século XX que a tradução se oficializou como objeto de estudo acadêmico em vez de ser um objeto de reflexão para interessados e tradutores.

Embora o objeto de nossas análises sejam textos traduzidos em comparação com aqueles que lhes deram origem, nos ocuparemos da tradução enquanto um fenômeno de linguagem, mais especificamente pensando como certos conceitos saussurianos podem auxiliar ao tradutor profissional ou em formação. Por esse motivo, diversas reflexões clássicas concernentes aos estudos tradutórios perpassarão nossas análises, bem como nosso posicionamento teórico, ainda que não nos ocupemos detalhadamente deles.

Pensar sobre fidelidade (e, conseqüentemente, sobre traição), bem como sobre a relevância do sentido e seu lugar na tradução são questões implícitas na nossa leitura, tendo em consideração que, ainda que sejam fundamentais à discussão, em diversos momentos não versam sobre a linguagem – ainda que, no fundo, possamos ousar dizer que é isso que são. O papel histórico da tradução, desde sua necessidade por questões políticas e comerciais, chegando à expansão religiosa e, não menos importante, à difusão artística, assim como as escolas de pensamento e linhas metodológicas são fundamentais ao tradutor e/ou estudioso da tradução, mas não figuram lugar nesse trabalho.

Por esse motivo, as questões que dizem respeito a algumas questões típicas dos estudos de tradução aparecerão em notas, uma vez que são importantes, mas fogem do

escopo da discussão proposta por nós aqui. Assim, passaremos às análises e à questão que nos provoca: a tradução do fônico.³²

2.2 A tradução do fônico: diversas peculiaridades

Nossas análises, como já anunciado, servem para ilustrar a maneira com que o elementos saussurianos auxiliam o tradutor profissional ou em formação, exemplificando alguns impasses que surgem durante o ofício ou aprendizagem. Não pretendemos, aqui, achar uma solução para as questões que a tradução de textos orientados pelo fônico suscitam, e sim sugerir uma maneira de abordar estas questões com base nos conceitos saussurianos. Por essa razão, compreendemos que pensar na tradução do fônico será sempre uma pedra no meio do caminho, já que costumeiramente fala-se em perdas – de efeito, de sentido – ou em equívocos, assim como a crítica estética acerca dessas traduções tende a ser bastante ácida. Não é disso que nos ocuparemos: queremos ver como cada tradutor se ocupou dessa questão ao mesmo tempo que demonstrar o auxílio que o legado saussuriano do valor, da arbitrariedade e das identidades da língua podem tornar esses desafios passíveis de conquista.

Cabe, já aqui, um esclarecimento teórico: a partir do deslocamento do legado saussuriano produzido por nós e considerando cada idioma um sistema linguístico distinto, composto de unidades próprias que auxiliam na organização e funcionamento desse sistema, preferimos não nos referir às expressões *texto original* e *texto traduzido* ou a quaisquer formas tradicionalmente utilizadas no campo da Tradutologia. Tal como Nunes³³ (2008), entendemos que são sempre de dois textos diferentes e, possivelmente, originais: um escrito primeiramente, língua estrangeira (geralmente), e outro escrito com base no primeiro, em um segundo idioma, nativo ou não. Desse modo, entendemos

³² A autora trabalha com algumas das questões clássicas da tradução, como a discussão sobre fidelidade, equivalência e unidade (de sentido), partindo de um olhar saussuriano, em “Saussure e a Tradução: contribuições do *Curso de Linguística Geral* ao processo tradutório”, capítulo de *Diálogos: Saussure e os estudos linguísticos contemporâneos*, vol. 3, publicado pela EDUFRN (2017). No capítulo, o fazemos com o intuito de questionar posicionamento dicionaristas ou culturais que, em alguns momentos, desconsideram o funcionamento linguístico que amparam tais elementos.

³³ Nunes, em *Tradutor como Função Enunciativa: uma análise de autotradução* (2008), aborda a subjetividade linguística, instaurada toda e cada vez que se um sujeito enuncia e em cada sistema linguístico, como um fator que determina a originalidade de cada texto, mais especificamente em autotraduções. Para nós, a questão do texto “fonte” e do texto da tradução se embasa na diferença entre sistemas linguísticos, especialmente ao serem produzidos por diferentes falantes que transitam em, ao menos, um ambiente linguístico semelhante. Por essa razão, a dita fidelidade – a qualidade de retomar o texto original, muitas vezes *ipsis literis* – é questionada e repensada.

que traduções são resultado do que se consegue fazer com a língua do outro na língua da tradução.

No que diz respeito à tradução orientada pelo fônico, existem diversas opções de obras a serem analisadas. Podemos nos dedicar às obras que nos trazem exemplos de falas sintomáticas, como *Fat men in skirts*, de Nicky Silver, ou a tradução do desvio fonológico do personagem Cebolinha dos quadrinhos da *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza; podemos trabalhar com os riquíssimos detalhes de um poema, como o famoso *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, ou nas *Aventuras de Tom Bombadil*, de J. R. R. Tolkien, narrativa épica em verso que apresenta edição brasileira com tradução executada por três profissionais diferentes; ainda poderíamos observar elementos da fala coloquial transpostos na literatura, como é o caso do *Apanhador no campo de centeio*, de Salinger, ou talvez nos debruçarmos sobre a beleza dos trocadilhos de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, que trabalha exatamente sobre as confusões de sentido que uma forma linguística pode proporcionar. Todas as três expressões artísticas e languageiras, assim como diversas outras, nos dariam excelente material de análise e orientariam o olhar do pesquisador.

Para nossa análise, apresentaremos a tradução e obra de três autores distintos, comparando trechos e esmiuçando detalhes que nos saltaram os olhos na própria prática da tradução ou de leitor-linguista, que, mesmo longe do caráter especulativo, encontrou material fértil para seu estudo. Os excertos aqui apresentados são, num primeiro momento, de fala sintomática, a partir da obra de Silver (1985) e, num momento a seguir, do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe (2000), de modo que apresentaremos cronologicamente³⁴ o desenvolvimento de nossa reflexão acerca da tradução do fônico. Posteriormente, nos dedicaremos mais especialmente a uma quarta forma de expressão, que será mais detalhadamente analisada, pois radicaliza as noções de tradução entre línguas: observaremos obra e tradução *A Clockwork Orange* (1972 e 2012) e *(A) Laranja Mecânica* (1972 e 2012).

³⁴ O tema da presente dissertação é fruto de estudo da autora e de sua orientadora desde o projeto de Iniciação Científica que versava sobre a obra *Fatmen in skirts*, de Nicky Silver (1985), e que também se dedicou a versão de poesia infantil brasileira, mais especificamente da obra *Você troca*, de Eva Furnari (1991), durante as cadeiras Estágio de Tradução do Inglês I e II, respectivamente nos anos de 2013 e 2014.

2.3 Fatmen in skirts: a fala sintomática em tradução

A fala sintomática³⁵ como fenômeno de linguagem está abundantemente presente em nosso dia a dia, e para além do processo de aquisição de linguagem oral ou escrita. Provavelmente devido à presença de processos fonológicos durante o crescimento de uma criança e de manifestações singulares na fala dos sujeitos em geral, a fala desviante é refletida em desenhos animados, em obras literárias e em longas-metragens animados ou não. Essas características já seriam suficientes para justificar a análise de elementos de fala sintomática a partir dos estudos da linguagem, no entanto, o que nos levou a empreender uma análise linguística desse processo foi o desafio de tradução da peça *Fat men in skirts*, de 1985, de Nicky Silver, publicada juntamente com outras obras do autor em *Etiquette and Vitriol: The Food Chain and other plays*, em 1996.

A peça do dramaturgo americano conta a história de Bishop Hegan, filho de Phyllis e fulano – cineasta – que, após sofrer um acidente de avião com a mãe a caminho do encontro com o seu pai, tem sua vida, sua fala e sua relação familiar profundamente alterada. O personagem principal de *Fat Men in Skirts*, Bishop, é um garoto entre dez e quinze anos de idade que gagueja. O primeiro dos três atos da peça se passa numa ilha deserta, após a queda do avião em que Bishop e sua mãe estavam, sendo os dois os únicos sobreviventes do acidente. Durante esse primeiro ato, o garoto gagueja durante boa parte do tempo, geralmente respondendo à fala da mãe – costumeiramente rude e agressiva – e passa à uma fala não-gaga que pode ser relacionada à mudança de postura de Bishop com relação à mãe.

A tradução da peça foi feita para a conclusão da cadeira Estágio de Tradução do Inglês I³⁶, em que podíamos escolher o material a ser traduzido ou aceitar sugestões dos professores. Devido ao contato instigante com a peça durante a cadeira Literatura Inglesa IV, a autora dessa dissertação achou que seria um desafio interessante traduzi-la pela temática, especialmente considerando que não há tradução publicada da peça, ainda

³⁵ A fala sintomática é proposta por Surreaux (2008) como uma combinação singular de elementos da linguagem, considerando a manifestação do sintoma como própria do sujeito (em oposição a uma aceção patologizante), e aproximando suas produções a outras produções de linguagem, como a poesia, o trocadilho, o lapso ou o ato falho (pp.32-33).

³⁶ Cátedra cursada no segundo semestre de 2013.

que exista a tradução para a montagem da peça pelo Grupo Dez em Cena, do Rio de Janeiro.

Durante o início do processo de tradução, em contato com o grupo de pesquisa O rastros do som em Saussure, sob coordenação de Luiza Ely Milano, surgiu a questão: como se gagueja em inglês? Será que é diferente da forma com que se gagueja em português? Para que se pudesse chegar perto de qualquer hipótese que pudesse auxiliar a responder essa pergunta, a tradução foi executada juntamente com um mergulho acerca da disfemia (gagueira), considerando suas características em português e em inglês.

Contudo, trabalhar apenas sobre as características médicas e fonoaudiológicas de uma fala interrompida não nos servia: o gagueira não parecia ser a questão de Bishop, mas apenas uma forma de sua expressão. Traduzir as falas do garoto com uma relação no mínimo conturbada com a mãe já não era mais a única questão da tradução, mas sim observar que sua gagueira se dava em certas unidades de sentido, a partir certos estímulos e com um certo padrão, além do fato de tratar-se de uma peça, o que pressupõe um texto “oralizável”, devendo ser fonicamente convincente. Precisávamos, então, encontrar maneiras de traduzir um texto cuja forma não-padrão de linguagem do personagem principal era mais que uma expressão poética, o que implicava selecionar termos e escolher maneiras de reproduzir a gagueira em português de modo a conjugar forma e sentido na fala de Bishop Hogan – enquanto fato linguístico e enquanto uma das marcas de construção do personagem.

2.3.1 Descrevendo a disfemia (em língua portuguesa e em língua inglesa)

A gagueira, ou disfemia, é considerada um transtorno da fluidez e do ritmo da fala, comum em crianças em processo de aquisição de linguagem, mas que pode persistir até a idade adulta. A gagueira pode ser *clônica*, *tônica* ou *mista*, a primeira apresentando repetições, a segunda paradas/bloqueios na articulação, e a terceira uma mistura das duas formas de gagueira anteriores, havendo interrupções e repetições na fala de um sujeito. Contudo, interrupções e repetições apresentam nuances diferentes, pois, como lembram Bohnen (2009) e Oliveira (2011), a gagueira, como todas as outras expressões de linguagem, se dá de maneira singular para cada falante que é acometido por ela, especialmente quando Oliveira nos aponta que a gagueira é “uma forma de organização da linguagem que se caracteriza por rupturas no fluxo da fala [...] trata-se

de uma fala que é absolutamente particular, própria a cada falante e a cada dizer.” (2011; p. 75).

Por essa razão, exemplificaremos diferentes manifestações da gagueira a partir de quatro fenômenos: a repetição (tipo clônica), os bloqueios ou interrupções (tipo tônica), mas também os prolongamentos e as hesitações ou interjeições. Acreditamos trabalhar com essas diferentes características de uma fala gaga, além de se encaixar melhor nos padrões de fala de nosso personagem, flexibilizam o enquadramento do fenômeno³⁷.

As *repetições*, ou a gagueira de tipo clônico, se caracterizam por repetições de fones e sílabas, como *pa-pato*, ou *c-cama*, ocorrendo principalmente diante de oclusivas. Os *bloqueios* ou *interrupções* são pausas acentuadas anteriores à palavra que se quer dizer, como em *_Corcovado*, mas também sendo caracterizado pela inserção de oclusiva muda, como em *a c-c-c [mudo] vaquinha*. Os *prolongamentos* são a continuidade na emissão de um som, ocorrendo principalmente com vogais, fricativas e africadas, como em *aaaalto* ou *ssssssapo*. Por fim, as *hesitações* ou *interjeições* são inserções de sons ou palavras com função de interjeição em posições não típicas da fala, como em *ele disse [hum, hum] que vinha* ou *eu vou [sabe] pra casa*³⁸.

No que diz respeito à gagueira de nosso personagem, poderíamos dizer que se classifica mais proximamente do tipo misto, ainda que possamos verificar mais repetições e prolongamentos que bloqueios. Não encontramos, contudo, nenhuma ocorrência de hesitações ou interjeições.

2.3.2 As diferenças de ocorrência considerando os diferentes tipos de gagueira em diferentes idiomas

Se a gagueira enquanto fenômeno de linguagem não é uniforme, no sentido de apresentar um único tipo de manifestação, manifestando aspectos distintos inclusive entre diferentes falantes, não poderíamos achar que entre línguas as ocorrências seriam as mesmas. As diferenças que se dão entre as línguas não são de ordem tipológica, mas

³⁷ Devemos lembrar que, no que diz respeito à definição e classificação da disfemia, não há consenso, uma vez que a construção conceitual e teórica depende sempre do ponto de vista do qual se aborda um objeto de pesquisa. Por essa razão, bem como pelo escopo dessa pesquisa, nossa investigação será menos preocupada com as diversas definições de gagueira e suas várias manifestações, e mais direcionada para o fato da subversão da fluidez ter impacto no sentido de uma fala.

³⁸ A orientação utilizada para a exemplificação e a classificação aqui apresentadas são com base na pesquisa de Bohnen (2009), cujo objetivo é tratar da gagueira como um fenômeno linguístico.

no que dizem respeito aos sistemas fonológicos diferentes que formam os idiomas. Dessa maneira, o valor que um fonema ou um fone exerce em relação a todos os outros num sistema e no seu uso repercute nos diferentes tipos de gagueira ou disfemia, provocando diferentes efeitos.

As línguas comparadas em questão são o inglês e o português, idiomas cujos inventários fonéticos e fonológicos são bastante distintos, o que exige uma descrição acerca das diferenças entre as expressões de não-fluidez numa fala. Contudo, nos parece mais importante demonstrar em que situações os tipos de disfemia ocorrem em uma língua e em outra, uma vez que são exatamente esses detalhes que entram em questão na nossa análise. Para isso, formamos um quadro que demonstra os locais mais comuns de ocorrência de cada tipo de disfemia em uma e em outra língua.

Quadro 1 – Tipos de disfemia e sua localização fonética em português e em inglês

Disfemia	Grupos fônicos português	Grupos fônicos inglês
Repetição	Oclusivas ([p], [b], [t], [d], [k],	Oclusivas ([p], [b], [t], [d], [k],
Interjeição/Hesitação	[g]), líquidas (Rs, Ls, “lh”) e	[g]), líquidas (Rs e Ls), nasais
Bloqueio	nasais ([m], [n] e dígrafo “nh”)	([m] e [n]) e glides ([w] e [j])
Prolongamento	Vogais e fricativas ([f], [v], [s], [z], [tʒ], [dʒ])	Vogais e fricativas ([f], [v], [s], [z], [tʒ], [dʒ])

Como podemos perceber, a não utilização de certos sons em inglês faz com que eles não figurem na porção do quadro que se refere aos grupos fônicos de língua inglesa, como é o caso das laterais e nasais palatais (os sons referentes a “nh” e “lh”). Entretanto, as glides ou semi-vogais aparecem em língua inglesa fora do grupo que parecia mais viável em português, o prolongamento; isso ocorre devido às semi-vogais terem valor de consoante em diversos momentos em inglês, como nas palavras *when*, *wonder*, *year* e *yolk*. Tal papel das semi-vogais pode ser verificado inclusive em processos fonológicos como nos casos de desvio fonológico, que costumam envolver a glide [w] e a labialização do “r” [ɹ] ³⁹, normalmente grafado com a notação [v] em fonética de língua inglesa.

Tendo estas questões esclarecidas, ainda que brevemente, podemos passar a comparação entre a obra em inglês e a obra traduzida, considerando cada peculiaridade apreciada desde o início da pesquisa a esse respeito.

2.3.3 A gagueira em tradução – comparando manifestações de fala sintomática

Os excertos selecionados para a análise pertencem todos ao primeiro ato da peça, mais especificamente até o momento em que Bishop sai de cena pela primeira vez, pois, após o seu retorno, o personagem não gagueja mais, havendo grandes mudanças na relação com a mãe entre outros comportamentos. Nosso corpus é restrito em termos de manifestações de fala gaga quando comparado com as outras falas da peça, mas esse corpus bastante enxuto oferece bastante material de análise ⁴⁰.

³⁹ Esses processos são mais profundamente explorados na sessão 2.4.4, momento em que nos debruçamos sobre o estilo discursivo *cockney*.

⁴⁰ A repetição é um elemento bastante significativo na peça de maneira geral, seja através da fala disfêmica de Bishop ou da repetição de vocábulos por um mesmo personagem – como o monólogo inicial de Phyllis – ou na repetição de falas por parte de um mesmo personagem ou por parte um personagem

Iniciaremos nossa análise contextualizando a fala de Bishop com exemplos, como sua primeira gagueira na palavra *mother* e a grande diversidade expressiva de sua fala sintomática. Num segundo momento, separamos excertos em três grupos cujas características são recorrentes durante o ato analisado, o que acaba por caracterizar um padrão e demonstra outras manifestações sintomáticas. Contudo, não nos ateremos aqui na questão do sintoma em si, não nos ocupando de descrever a noção de sintoma no âmbito da psicologia ou da clínica de linguagem, pois não nos interessa aqui interpretá-lo ou explorá-lo, mas sim ressaltar seus efeitos linguísticos e de sentido. Assim, embora as questões que gerem a fala sintomática perpassem a obra inteira e, conseqüentemente, nossa análise, não é esse nosso objeto, e sim os elementos do sistema e as relações que se estabelecem e deslocam através da manifestação da fala disfluente.

Como já mencionado, a primeira fala de Bishop, que já marca a presença de disfluência em sua manifestação, a palavra que apresenta uma repetição de fone é *mother*:

Texto em inglês	Tradução em português
BISHOP: Yes, M-m-other ?	BISHOP: Sim, M-m-ãe ? (p. 2)

Aqui, o que ocorre é bastante interessante, pois não se trata apenas da primeira demonstração da fala sintomática do personagem, mas também ocorre um desmembramento da palavra que ressalta um outro vocábulo, *other*, costumeiramente traduzido por *outro* para o português. Claramente essa relação entre a gagueira e o desmembramento é impossível de ser conservado na tradução, uma vez que as unidades acabam sendo recortadas diferentemente, causando uma impossibilidade entre os idiomas envolvidos. Ao recortarmos unidades diferentemente, acabamos por estabelecer diferentes relações e atribuir diferentes valores, que, no caso, acabam se perdendo na tradução; contudo, preferimos guardar o desmembramento, pois talvez seja a melhor forma de iniciar a caracterização da fala de Bishop.

Outro excerto que ajuda a caracterizar a fala de nosso personagem é o seguinte:

quanto às falas de outro – como o diálogo entre Bishop e Nestor, médico do sanatório, durante o terceiro e último ato. Embora esse detalhe parece bastante importante no amplo espectro da peça, seria impossível análise no escopo dessa dissertação.

Texto em inglês	Tradução em português
<p>BISHOP (Out): Katharine Hepburn made a movie in Italy.</p> <p><i>S-s-summertime</i>. With Rossano B-b-brazzi. It was ad-d-dapted from <i>The Time of the Cuckoo</i>, by Arthur Laurents, and later turned into the m-m-musical, <i>Do I Hear a Waltz?</i> While f-f-filming on the canals of Venice, which are sewers, she fell in and got na eye in-f-fection which caused her to tear all the t-t-time after that. (p. 223)</p>	<p>BISHOP (Plateia): Katharine Hepburn fez um filme na Itália.</p> <p><i>Q-qu-quando o Coração Floresce</i>. Com Rossano B-b-brazzi. Foi ad-d-daptado de <i>The Time of the Cuckoo</i>, de Arthur Laurents, e mais tarde foi feito um musical, <i>Do I Hear a Waltz?</i> Enquanto g-gr-gravavam nos canais de Veneza, que são esgotos, ela caiu e pegou uma infffecção no olho que fazia ela chorar todo o t-t-tempo depois disso. (p. 3)⁴¹</p>

Podemos notar, aqui, que a gagueira de Bishop é bastante variada, havendo disfluência de mais de um tipo numa mesma fala, com diferentes tipos de fone e em diferentes sílabas das palavras. No entanto, existem alguns problemas a ser pensados nesse trecho. Em primeiro lugar, cabe salientar que a diversidade de gagueira é uma observação de nossa análise, uma vez que na obra em inglês não há qualquer marcação que permita distinguir um tipo de disfemia de outra – sua marcação é padronizada, o que poderia, muito bem, caracterizar apenas repetições⁴². A nossa consideração sobre a diversidade da fala sintomática de Bishop vem do conhecimento a respeito de disfemia em relação aos grafemas (e fones que eles representam) que não costumam ser evidenciadas em diferentes tipos de manifestações da fala sintomática⁴³.

Um segundo complicador se refere aos títulos de filmes, cuja tradução pode não guardar o grafema (nem o fonema) da obra em inglês, alterando a forma de manifestação de fala sintomática do personagem. Como vemos no trecho, *S-s-summertime* passa de um prolongamento à uma repetição (*Q-qu-quando o Coração*

⁴¹ Diante dos excertos apresentados, devemos elucidar um posicionamento nosso diante do texto e de nossa tradução. Como consideramos o fenômeno da fala gaga o norte de nossa tradução, optamos como grafar diferentemente as várias formas de gagueira que se apresentam no texto, independentemente do posicionamento do autor. Ao observarmos o texto em inglês, não pudemos notar qualquer preocupação com tais diferenças, contudo, sentimos a necessidade de marcá-las.

⁴² Embora isso possa parecer absurdo sob um certo aspecto, não há nada que garanta que esse era o entendimento do autor acerca da fala gaga.

⁴³ Assim como existem combinações possíveis e impossíveis na língua, ou ao menos mais naturais e menos naturais, o mesmo acontece para o sintoma de linguagem.

Florescer), que também poderia ter sido transformado em um bloqueio, já que ambos são possíveis com oclusivas e viáveis a partir da variedade apresentada no texto em inglês. Enquanto a fluidez de [s] convida a um prolongamento, a oclusão de [k] tende a promover um bloqueio, o que acaba determinando os destinos de uma fala sintomática, naturalmente, distinta daquela com [s]. Contudo, acreditamos que o bloqueio pudesse alterar demasiadamente a fala de Bishop, uma vez que ocorre em poucos momentos, todos com comportamento muito específico⁴⁴.

Algo semelhante ocorre quando comparamos *f-f-filming* e *g-gr-gravavam*, pois a relação fonema-grafema é completamente distinta. Mais uma vez, o sintoma de nosso personagem é alterado devido à tradução, não provocando uma mudança de sentido demasiadamente grande – se considerarmos apenas o significado dos termos em questão – mas o quadro do seu sintoma de fala é modificado consideravelmente. Isso dá, inclusive, pelas diferentes estruturas silábicas, que, como as outras unidades da língua, acabam atribuindo diferentes valores no sistema, no caso pela distinção entre *fil-* (CVC) e *gra-* (CCV), o que se atribui, inevitavelmente, ao grau de complexidade das estruturas silábicas de cada sistema em questão.

Um terceiro elemento que aparece é a localização da gagueira, uma vez que ela pode aparecer na primeira sílaba ou em outra, como é o caso de *ad-d-daptado*, que não ocorre isoladamente, mas que também não é comum na obra. Pode não ser necessariamente um problema no momento da tradução, mas é algo que provoca a reflexão, uma vez que cada detalhe da gagueira de Bishop lhe confere particularidades discursivas.

Passada essa primeira apresentação da fala de Bishop Hogan e uma amostra das questões que surgiram durante o processo de tradução, podemos começar a esmiuçar detalhes que apresentaram um certo padrão da fala sintomática. Assim como foi percebido um padrão, pensamos que seria importante reproduzir certa padronização também durante o processo tradutório, de modo a guardar as peculiaridades da fala que se apresentava. Trabalharemos, a seguir, sobre dois grupos e um terceiro elemento: *gagueira seguida de mudança lexical*, *gagueira em negação contraída e retomada da gagueira*.

A gagueira seguida de mudança lexical, embora o nome pareça explicar, engloba mais do que isso. Trabalhamos nesse grupo, sim, com gagueiras que parecem provocar

⁴⁴ Exploraremos o bloqueio mais adiante no momento da análise de certos padrões percebidos.

uma mudança de escolha lexical pela dificuldade de Bishop, mas também momentos em que a gagueira não nos dá grandes indícios a que ela se refere, parecendo um pouco com bloqueios, mas que, devido à marcação planificada na obra inglês da gagueira independentemente do fonema em questão, entendemos como repetições:

Texto em inglês	Tradução em português
BISHOP: M-m-mother? PHYLLIS (Irritated): Yes? BISHOP: I'm f-f-fr—scared . (p. 223)	BISHOP: M-mã-mãe? PHYLLIS (<i>Irritada</i>): Sim? BISHOP: Eu estou aaaass—apavorado
PHYLLIS: I should be dead now. I tell myself I should be dead or in Italy. BISHOP: I'm h-h-h— PHYLLIS: Bishop! BISHOP: Thirsty . (p. 225)	PHYLLIS: Eu devia estar morta agora. Eu digo a mim mesma que eu deveria estar morta ou na Itália. BISHOP: Estou c-c-com... PHYLLIS: Bishop! BISHOP: Sede . (p. 5)
BISHOP: I d-d-din't mind crashing. Really. It was ek-ek-ek—cool . We were s-s-spinning and spinning and i was Just like being in a movie. K-k-katherine Hepburn played na avi-av-av—lady pilot in the movie <i>Christopher Strong</i> [...] (p. 225)	BISHOP: Eu n-n-não me importei de cair. De verdade. Estava g-g-g-g... frio . Eu tenho muita sorte. A gente estava j-j-girando e girando e era como num filme. K-k-katharine Hepburn interpretou uma avi-av-av... piloto mulher no filme <i>Christopher Strong</i> . (p. 5)
BISHOP: Do you yhink Daddy thinks we're dead? PHYLLIS (Bright): Let's talk about sleeping arrangements. Shall we? BISHOP: I bet he's c-c—worried . (p. 227)	BISHOP: Você acha que o Papai acha que nós estamos mortos? PHYLLIS (Radiante): Vamos falar sobre os preparativos para dormirmos. Podemos? BISHOP: Aposto que ele está c-c... preocupado . (p. 6)

Na segunda marcação de gagueira do terceiro excerto, vemos Bishop trocar sua escolha lexical de *aviator* para *lady pilot*, aparentemente por dificuldade de pronúncia. Este caso participa do mesmo grupo que os outros, mas não apresentou grandes desafios para tradução.

No primeiro trecho iniciam as dúvidas atroztes quanto à tradução. Em *f-f-fr—scared*, temos duas fricativas, ambas em começo de palavra e de sílaba, ambas em

posição de ataque⁴⁵, o que acaba conferindo à troca lexical uma associação bastante grande no que diz respeito a características fônicas. Nossa escolha partiu, inicialmente, do significado das palavras – *f-f-fr*— remetendo a *frightened*, traduzido por nós por *asssss*— remetendo a assustado, e *scared* traduzido por *apavorado*.

Escolher traduzir a dupla /f/-s/ por duas palavras iniciando pela vogal /a/ guarda a relação fônica entre as fricativas, mas também provoca outro posicionamento forte acerca da tradução. O prolongamento de vogais não ocorre durante a obra, o que alteraria o padrão da gagueira de Bishop, ao mesmo tempo que manteria a relação do original de prolongamento do primeiro som da palavra, respectivamente /f/ e /a/. Pode-se dizer que isso é apenas um detalhe na tradução, mas, considerando que (1) estamos observando a tradução de uma peça de teatro em que o (2) personagem principal apresenta fala sintomática e que (3) esta deve ser o mais fidedigna possível a fala sintomática de um sujeito não fictício, não podemos ignorar esses detalhes.

No segundo excerto, na fala *I'm h-h-h*— não temos certeza do que Bishop pretende dizer, mas temos uma pista com a fala que vem em seguida da fala da mãe: *Thirsty*. Pela relação que se estabelece entre o “h” da primeira fala e o *thirsty*, que se refere a sede, entendemos que a probabilidade do “h” pertencer a *hungry*, ou a fome, é bastante grande, o que causa uma interessante mudança em termos de significado, embora facilite a decisão em português. Se, por um lado, o som [x] de *hungry* não lembra os sons que compõem *thirsty*, por outro lado, as possíveis soluções *tenho fome* e *estou com fome* permitem uma pausa ou um bloqueio que dão uma margem para a mudança do tipo de ingestão a que se refere Bishop, ainda que fuja à fonia expressa na primeira fala.

Nos terceiro e quarto trechos selecionados, temos um outro evento que, embora não seja exatamente como os exemplos já analisados, indica pertencimento ao grupo. Na primeira marcação de gagueira temos uma repetição que se parece mais com um bloqueio, uma vez que o som produzido por Bishop não apresenta grandes semelhanças com a palavra que segue – *ek-ek-ek*—*cool*. Embora o “k” remeta ao fone [k], entre *ek* e *cool* há uma certa distância, o que nos sugere uma forma de bloqueio, mas que não podemos garantir. Por essa razão, optamos por manter a marcação da repetição na tradução, embora a tenhamos substituído por g; escolhemos o grafema “g” para

⁴⁵ Na análise fonotática da sílaba, podemos encontrar elementos ocupando a posição de ataque (início), núcleo (meio) ou coda (final), dependendo das possibilidades e restrições de cada idioma e seu funcionamento.

representar o bloqueio/repetição, pois nos parece que o [g] é mais natural em português por se tratar de oclusiva velar, tal qual [k]. Algo muito similar ocorre em *c-c-c—worried*, e por não termos certeza acerca da fala de Bishop, optamos pela tradução mais próxima ao texto em língua inglesa.

O próximo grupo que nos chamou a atenção foi a *gagueira em negação contraída*. São repetições que ocorrem em inglês majoritariamente com oclusivas, mas essas oclusivas fazem parte verbos auxiliares ou modais em inglês que aparecem contraídos com *not*, um dos termos que exprime negação em língua inglesa:

Texto em inglês	Tradução em português
PHYLLIS: Oh, dig for clams. BISHOP: I d-d-don't like clams. (p. 224)	PHYLLIS: Ah, procure por mariscos. BISHOP: Eu n-n-não gosto de mariscos. (p. 4)
BISHOP: I d-d-din't mind crashing. Really. It was ek-ek-ek—cool. We were s-s-spinning and spinning and i was Just like being in a movie. K-k-katherine Hepburn played na avi-av-av—lady pilot in the movie <i>Christopher Strong</i> [...] (p. 225)	BISHOP: Eu n-n-não me importei de cair. De verdade. Estava g-g-g-g... frio. Eu tenho muita sorte. A gente estava j-j-girando e girando e era como num filme. K-k-katharine Hepburn interpretou uma avi-av-av... piloto mulher no filme <i>Christopher Strong</i> . (p. 5)
PHYLLIS: GO cut off the nun's arm and I'll cook it. All right? BISHOP: I c-c-can't ! PHYLLIS: Pardon me? BISHOP: I c-c-can't do that. (p. 229)	PHYLLIS: Vá cortar o braço da feira que eu vou cozinhá-lo. Está bem? BISHOP: Eu n-n-não c-c-consigo! PHYLLIS: Como? BISHOP: Eu n-n-não c-c-consigo fazer isso. (p. 9)
BISHOP: Why don't you love me? PHYLLIS: Who said I don't? BISHOP: If you loved me you wouldn't make me d-d-do this. PHYLLIS: No. I'd let you starve to death. In front of me. I'd let you die. That, I take it, would be proof of my maternal instincts.	BISHOP: Por que você não me ama? PHYLLIS: Quem disse que eu não amo você? BISHOP: Se você me amasse n-não me fffaria fazer isso. PHYLLIS: Não. Eu o deixaria morrer de fome. Na minha frente. Eu o deixaria morrer. Isso, me parece, seria prova do

BISHOP: You do it.	meu instinto maternal.
PHYLLIS: Let's be realistic. You are wearing Dalton blues. I have on my Michael Kors.	BISHOP: Você faz isso, então.
BISHOP: What's that?	PHYLLIS: Sejam realistas. Você está usando Dalton blues. Eu estou usando um Michael Kors.
PHYLLIS: My dress, which I'd Just as soon not splatter with blood.	BISHOP: O que é isso?
BISHOP: I c-c-can't. (p. 230)	PHYLLIS: Meu vestido, que eu obviamente não vou sujar de sangue.
	BISHOP: Eu n-n-não c-c-consigo. (p. 10)

Esse talvez seja a questão mais delicada de nossa análise, uma vez que ela implica complexidades de ordem fônica, mas que tem grande papel lexical e gramatical, uma vez que a contração implica na gagueira em mais de um elemento.

Como podemos perceber nos recortes apresentados do quadro, a negação acontece nas formas contraídas de *do not (don't)*, *did not (didn't)*, *cannot (can't)* e *would not (wouldn't)*, sendo os dois primeiros termos formas no presente e no pretérito do verbo *to do*, e os dois últimos termos os verbos modais *can* e *would*. A partir do momento em que ocorre a contração da negação, algo comum no uso coloquial, dois termos se encadeiam formando como um só termo, o que nos provoca a seguinte questão: o não-fluidez incidindo sobre um termo que é a conjugação de dois termos, o sintoma estaria restrito apenas ao fone inicial e, conseqüentemente, ao verbo (*do, did, can, would*) ou se referiria também a negação? Ou seja, o tradutor deverá tomar uma decisão sobre fazer recair, em português, a negação sobre um ou sobre dois elementos? Certamente, essa é uma questão que implica em decidir sobre o *valor* que assume cada elemento na relação de sentido a ser transposto, e que passa fortemente pela avaliação do peso que assume o aspecto fônico da língua (e, conseqüentemente, dos idiomas em questão) na tarefa do tradutor.

Nossas escolhas acabaram sendo um pouco variadas, considerando cada caso, inclusive pelas diferenças observadas entre os idiomas quanto à estrutura verbal. Pela maneira como destacamos as formas verbais pode-se perceber que a estrutura verbal do inglês pode ser mais longa sintaticamente, entendendo que o uso de locuções verbais é construção comum e exigida em negações, de modo que se emprega o verbo auxiliar *to do* – *don't like, didn't mind*. No caso dos verbos auxiliares, exatamente por estarem presentes para possibilitar a forma negativa, optamos por reproduzir a repetição apenas na forma *não* em português.

No que diz respeito aos verbos modais, nossa postura foi um pouco diferente, pois os verbos modais tem como função modificar o sentido do verbo que o segue, conferindo outras características à frase – o modal *can* confere ao sentido uma noção de possibilidade ou de habilidade, e o modal *would* costuma ter acepção de hipótese, às vezes remetendo a algo similar ao futuro do pretérito em português. A gagueira do tipo clônico, ou repetição, ocorre numa contração entre a negação e um verbo obrigatório para o efeito de sentido da sentença, o que significa que, se o verbo fosse retirado, além de haver necessidade de um verbo auxiliar para a construção da negação, o sentido seria outro bem diferente.

Por esse motivo, escolhemos estender a repetição para além do termo não, fazendo repetições nos verbos que reproduzem a ideia do sentido em inglês, o que tem como resultado as expressões *n-n-não c-c-consigo* e *n-não me fffaria fazer*. Para nós, a tradução não poderia repousar apenas da negação, pois o efeito de sentido não se refere apenas ao *não*, mas às dificuldades do personagem e à sua resistência aos pedidos da mãe que se expressam pela negação contraída aos verbos modais. Temos, contudo, no último exemplo, um questão da sequência entre repetição e prolongamento, que não nos soa muito natural, ainda que tenha sido uma decisão difícil de abrir mão.

Em nosso último momento de análise, não pensamos mais sobre gagueira em si, mas sobre um detalhe que retoma a gagueira do personagem, ocorrendo no segundo momento do primeiro ato. Aqui, o personagem faz uma construção sintática menos comum em inglês, quase podendo-se dizer mais rebuscada, que acaba por retomar a gagueira que já não produz.

Texto em inglês	Tradução em português
PHYLLIS: I'll name you baby. I don't mean I'll name you Baby, I mean, baby, I'll name you.	PHYLLIS: Eu vou lhe chamar bebê. Não que eu vá lhe chamar Bebê, eu quero dizer, bebê, que eu vou lhe dar um nome.
HOWARD (Out): What was sweet became clying.	HOWARD (Plateia): O que era adorável se tornou enjoativo.
[...]	[...]
PHYLLIS: You're Pink. We'll call you Pink Hogan—no, no, that's faggy.	PHYLLIS: Você é cor de rosa. Vamos chamá-lo de Pink Hogan... não, não, muito gay.
[...]	[...]
PHYLLIS: Blue. Blue is for boys—no,no.	[...]

<p>People Will think you were a blue baby. [...]</p> <p>PHYLLIS: What do you think Howard, do you like Pink or blue?</p> <p>HOWARD: I like Brown.</p> <p>PHYLLIS: For a name?</p> <p>HOWARD: As a color.</p> <p>PHYLLIS: We can't call him Brown, Howard. People will think we're Negroes.</p> <p>HOWARD: Please stop talking.</p> <p>BISHOP: Name me!</p> <p>PHYLLIS: We have to name the baby, Howard.</p> <p>BISHOP: Name me. (p. 240)</p>	<p>PHYLLIS: Blue. Como a cor azul, é para meninos... Não, não, vão achar que você era um bebê triste.</p> <p>[...]</p> <p>PHYLLIS: O que você acha, Howard, você prefere rosa ou azul?</p> <p>HOWARD: Eu gosto de marrom.</p> <p>PHYLLIS: Prum nome?</p> <p>HOWARD: Como cor.</p> <p>PHYLLIS: Não podemos chamar ele de marrom, Howard. Vão pensar que nós somos Pretos.</p> <p>HOWARD: Pare de falar, por favor.</p> <p>BISHOP: Nomeiem-me!</p> <p>PHYLLIS: Nós precisamos dar um nome ao bebê, Howard.</p> <p>BISHOP: Nomeiem-me! (p. 18-19)</p>
---	--

Em *name me*, há a repetição da sílaba final da palavra *name*, o que nos coloca no limite da fala disfluente mais uma vez, ainda que já não se trate mais dela. A opção *nomeiem me* pode soar pouco natural em português, já que é um uso um pouco antiquado, mas retoma o uso rebuscado de *name me* ao mesmo tempo que evoca a gagueira mais uma vez, por simular uma repetição, ainda que não o faça da mesma maneira que em inglês. Buscamos, assim, reproduzir um efeito de sentido similar do de língua inglesa, guardando as semelhanças possíveis à aflição de carecer de um nome.

Trouxemos algumas evidências dos desafios que a fala sintomática pode trazer no âmbito da tradução, mas sabemos que esses detalhes são verdadeiramente importantes para a construção do sentido da obra no seu conjunto, ao mesmo tempo que buscamos valorizar as peculiaridades de um sintoma como esse.

Procuramos elucidar como elementos corriqueiros da linguagem humana se apresentam na tradução e geram grandes questionamentos ao tradutor, pois envolvem dois funcionamentos distintos de línguas para além da relação típica entre suas formas e os sentidos que representam. Na fala sintomática, assim como em nossas outras análises, entram em questão maneiras peculiares de uma forma expressar um sentido, de modo que as relações estabelecidas no sistema das línguas, tanto padrões como

inesperadas, são deslocadas e questionadas, pois acabam participando do funcionamento como um todo.

Ao deparar-se com dificuldades de tradução que envolvem fonemas mais que vocábulos, como acontece na fala de Bishop, o tradutor poderia manter a relação tradutória literalmente – sem questionar-se sobre as relações fônicas – ou recorrer aos estudos fonológicos e encontrar soluções. No entanto, ao preocupar-se com o “sentido”, partindo do valor que se estabelece a partir do que é fônico na língua sob uma ótica saussuriana, o tradutor tem maior facilidade para encontrar opções satisfatórias em termos semânticos e fonológicos ao mesmo tempo.

2.4 A sonoridade d’O Corvo: traduzindo poesia

A tradução de poemas sempre se trata de uma questão controversa, pois a relação entre o dizer e a forma escolhida para isso é explícita, uma vez que o poema se constitui num entremeio do sentido e da estética. Entram em jogo o metro e a rima, isto é, a contagem de sílabas poéticas e a homofonia entre algumas dessas sílabas, sejam numa mesma estrofe ou não, por presença ou ausência (versos brancos quando da rima e livres quando da métrica), que dão ao poema corpo e personalidade, caracterizando-o como um todo. Tais características só poderiam gerar complicações, uma vez que cada língua prevê um certo inventário de sons e determinadas combinações entre esses sons, o que aparece nitidamente na poesia, sendo o inventário, seu uso e suas possibilidades e restrições organizadores da obra poética.

Em seu *Tratado de Versificação* (2014), Bilac nos fala sobre a peculiaridade fônica da poesia, dizendo que “Para o gramático, a palavra representa sempre o que é precisamente: nada lhe importa o ouvido. O metrificador não se preocupa senão com o ouvido, e com o modo como a palavra lhe soa.” (p. 13). A estrutura silábica na poesia é calcada no sistema linguístico, mas estando mais próxima da fonologia e da fonética que da gramática normativa, como no exemplo dado pelo próprio Bilac:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
 Je-sus ex-pi-ra o hu-mil-de e gran-de o-brei-ro
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Je-su-sex-pi-rao hu-mil-dee-gran-deo-brei-ro (BILAC, 2014; p. 14)

Na primeira contagem temos a separação silábica tradicional da gramática, enquanto na segunda contagem temos sílabas poéticas, que são muito similares ao encadeamento típico da fala. Por essa razão, a tradução de poesia é fundamental à discussão da

presente dissertação, residindo nos efeitos que o aspecto fônico de uma língua, material ou não, produz, e a poesia é a forma mais nítida de perceber essa questão.

Contudo, nossa razão para o estudo da língua se fundamenta sobre uma questão crucial, elucidada no CLG:

Os textos poéticos são documentos preciosos para o reconhecimento da pronúncia: conforme o sistema de versificação se baseie no número de sílabas, na quantidade, ou na conformidade dos sons (aliteração, assonância, rima), tais monumentos nos fornecem informações sobre esses diversos pontos. (SAUSSURE, 2006; p. 46)

Ou seja, a poesia nos dá informações acerca do sistema fonológico de uma língua, uma vez que se organiza em torno do que se pode fazer com esse sistema, desde a pronúncia até a organização silábica. No que diz respeito à tradução de poesia, a dificuldade reside exatamente na diferença entre os sistemas fonológicos das línguas em questão, sugerindo, em diversos momentos, que a tradução de poemas não é possível ou, ao menos, não é bem sucedida.

Independentemente da discussão acerca da possibilidade ou impossibilidade da tradução da poesia, buscamos analisar o que se faz quando esta é traduzida, pensando que cada detalhe fônico conservado, alterado ou adaptado acaba estabelecendo conformidades ao poema. Nossa amostragem é reduzida, abordando apenas excertos de um único poema cuja tradução é sempre fruto de discussão e renovação. Voltamos nossos olhos para *The Raven*, de Edgar Allan Poe, e duas traduções recentes, ambas de publicação *on-line* pela Escamandro⁴⁶, mais especificamente de autoria de Guilherme Gotijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves (2016) e de Bruno Palavro (2017).

As traduções em análise aqui são explicitamente distintas, e ambas remetendo, irremediavelmente, ao poema de língua inglesa. Contudo, independentemente de suas diferenças e das liberdades e maestrias utilizadas pelos tradutores, as traduções são radicalmente orientadas pelo aspecto fônico do poema que se constrói no ritmo de cada estrofe e de cada verso. A recriação do universo lúgubre do poema de Poe é necessariamente ancorada em diferentes articulações do inventário fonético-fonológico da língua portuguesa falada no Brasil, sustentadas também por escolhas lexicais que expõe as diferentes maneiras de representar um (quase) mesmo tom do poema.

⁴⁶ Escamandro é uma revista-blog que se ocupa de poesia, tradução e crítica, publicando traduções e retraduições, assim como trabalhos autorais, sempre acompanhados de textos que complementam a leitura. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/>>.

2.4.1 O corvo de Poe e sua composição

The Raven (publicado primeiro em 1845) é uma obra conhecida e bem conceituada, composta com tamanho esmero e admiração do próprio autor que houve a necessidade de ter um texto que lhe explicasse a criação, *A Filosofia da Composição* (1999). Embora não venhamos nos ater demoradamente ao ensaio de Poe, cabe citar as considerações que o poeta inglês faz a respeito da construção de seu poema, uma vez que diversas das escolhas são esclarecidas pelo autor.⁴⁷

Em seu ensaio, Poe nos conta que a composição não é apenas inspiração, precisando de certo planejamento, mas também nos diz que nem todas as decisões podem ser explicadas pelo autor, pois nem tudo foi detalhadamente planejado. Contudo, nos chama muito a atenção a escolha do que Poe chama de *efeito vivo*, que se trata da escolha do efeito que se busca passar, adequado ao tom e a forma de transmitir tal efeito. Tendo-se delimitado o efeito vivo, de acordo com o poeta, começa-se a delimitar os outros elementos que farão o efeito apreensível, que abrange desde a metrificação e rima do poema até sua extensão.

Para isso, Poe leva em conta a beleza como a única legitimidade do poema, mas enquanto efeito, e não como qualidade. O poema deve fazer repercutir seu leitor ou ouvinte um efeito de belo, de modo que o tom do poema – quase temático – possa lhe despertar sensações e/ou sentimentos, como é o caso da melancolia em *The Raven*, considerado o tom mais legitimamente poético para o autor. No entanto, para que o tom melancólico seja devidamente exaltado, há necessidade que o motivo da melancolia seja também grandioso, e, por isso, a morte da jovem e bela mulher amada é concebida como a razão mais digna disso.

A construção de tal imagem precisa ser delineada fonicamente, buscando tocar a alma de seu leitor e/ou ouvinte, segundo Poe. Assim, o poeta escolhe se utilizar de uma nota-chave, ou seja, de uma repetição que institua o tom determinado pelo poeta, pois o

⁴⁷ A investigação da obra, por razão de sua rica construção fônica, foi efetuada e detalhada também por Roman Jakobson, no texto *Linguística e Poética*, artigo em que se ocupa de esclarecer as diferentes funções da linguagem. Nesse texto, além de Jakobson detalhar e enfatizar o papel da função poética, especialmente considerando a superposição dos eixos de seleção e combinação – responsáveis pela obra de arte verbal – e a medida de sequências silábicas. Jakobson ressalta elementos presentes na Filosofia da Composição, como a função do estribilho (o “aparecimento do inesperado no seio do esperado” 1976, p. 138) e das aliterações, creditam a essas o domínio da “etimologia poética” (JAKOBSON, 1976; p. 151). O papel das paranomásias é apontado como fundamental pelo linguista russo ao poema de Poe, que aponta never /n.v.r/ como o posto de raven /r.v.n/, o que o faz chamar o poeta inglês de “mestre de escrever ‘às avessas’” (ibid.; p. 152).

prazer “somente se extrai pelo sentido de identidade, de repetição.” (POE, 1999; p. 3), havendo, portanto, uma espécie de estribilho. Contudo, se por um lado é a repetição do refrão o estribilho que marca o tom do poema, por outro, há a necessidade de que novos efeitos se produzam através da aplicação do estribilho, havendo uma reconstituição do efeito sonoro que organiza a melancolia do poema. Para tanto, Poe opta pela “mais sonora vogal” *o* e pela “consoante mais aproveitável” *r*, repetindo seu uso de maneira mais ou menos variada:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten **lore**,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber **door**.
"Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber **door**-
Only this, and nothing **more**." (POE, 2000; p. 55)

Assim, como nos mostra a primeira estrofe do poema, o estribilho surge no segundo verso, mas é retomado nos três versos finais de cada estrofe, tornando o efeito da melancolia prolongado, pois o fechamento deve ser sonoro e passível de prolongamento, o que lhe garante força ao tom (ibid., 1999; p. 4). Tal ocorrência varia de acordo com cada verso, mantendo como final à cada estrofe a porção fônica representada por *more*, como podemos perceber nas duas estrofes que seguem:

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the **floor**.
Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost **Lenore**-
For the rare and radiant maiden whom the angels name **Lenore**-
Nameless here for **evermore**.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt **before**;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,
"Tis some visitor entreating entrance at my chamber **door**-
Some late visitor entreating entrance at my chamber **door**;-
This it is, and **nothing more**." (POE, 2000; p. 55)

O pé do poema é troqueu, caracterizado por sílabas longas seguidas de sílabas curtas, como se faz claro, por exemplo, em *silken sad uncertain*, na segunda estrofe supracitada. As estrofes são compostas em seis versos apresentam sempre o mesmo pé, alterando a quantidade de ocorrência em cada verso, explicitas por Poe como (1) oito, (2) sete e meio, (3) oito, (4) sete meio, (5) sete e meio e (6) três e meio. O esquema de rima é organizada no esquema AA, B, CC, CB, B, B – seguindo cada verso da primeira estrofe citada: (1) *remember-December*, (2) *floor*, (3) *morrow-sorrow*, (4) *sorrow-Lenore*, (5) *Lenore*, (6) *evermore*.

Nesse momento inicial do poema, ilustrado pelas três estrofes apresentadas, o estribilho surge, trabalhando sobre a porção fônica *-or(e)*, apenso principalmente à

forma *more*, no caso, as específicas expressões *nothing more* e *evermore*. Num segundo momento, ilustrado a seguir pelas estrofes de número 8, 9 e 10, o estribilho sofre pequenas modificações, conservando a porção fônica *-or(e)*, ainda com relação a *more*, mas marcando o elemento negativo de *nothing*, ao mesmo tempo que trazendo a perenidade da morte na expressão *nevermore*, brevemente suscitada em *evermore* na terceira estrofe:

Then this ebony bird **beguiling** my sad fancy into **smiling**,
 By the grave and stern decorum of the countenance it **wore**.
 "Though thy crest be shorn and **shaven**, thou," I said, "art sure no **craven**,
 Ghastly grim and ancient **raven** wandering from the Nightly **shore**-
 Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian **shore!**"
 Quoth the Raven, "**Nevermore.**"

Much I marvelled this **ungainly** fowl to hear discourse so **plainly**,
 Though its answer little meaning—little relevancy **bore**;
 For we cannot help **agreeing** that no living human **being**
 Ever yet was **blest** with **seeing** bird above his chamber **door**-
 Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber **door**,
 With such name as "**Nevermore.**"

But the raven, sitting **lonely** on the placid bust, spoke **only**
 That one word, as if his soul in that one word he did **outpour**.⁴⁸
 Nothing further then he **uttered**—not a feather then he **fluttered**-
 Till I scarcely more than **muttered**, "other friends have flown **before**-
 On the morrow he will leave me, as my hopes have flown **before.**"
 Then the bird said, "**Nevermore.**" (POE, 2000; pp. 56-57)

Nevermore acaba, então, sendo o estribilho definitivo ao mesmo tempo que a significação base do efeito melancólico que Poe parecia buscar. A finitude da vida de um ser amado e a continuidade da dor e solidão oriundas de tal perda são organizadas e exprimidas pelas relações fônicas que giram em torno da vogal *o* em relação com a consoante *r*.

Obviamente, a beleza do poema de Edgar Allan Poe não se resume apenas a isso, apresentando também aliterações que enriquecem os versos e suas rimas. O estribilho como o principal eixo fônico e organizador de sentido do poema, combinado em cada estrofe a dois outros eixos fônicos (rimas) e versos construídos com aliterações como *weak and weary, nodded, nearly napping, silken sad uncertain, bird or beast upon the sculptured bust above* são os responsáveis pela maravilha do poema de Poe.

Para nós, o que fica claro a partir d'*A Filosofia da Composição* e de nossa impressão do poema como leitores é que o valor do poema se constitui nas relações de sentido estabelecidas entre o que se diz e o como se diz. É através da construção

⁴⁸ Embora a porção fônica não seja representada por *-or* ou *-ore*, a porção *-our* também é um possível representante do som orientador do estribilho.

minuciosa e detalhada de efeitos acústicos vivos, com base no inventário fonológico de língua inglesa, que a aura taciturna de *The Raven* se torna possível, provocando, de fato, um efeito vivo em seu leitor. Tendo isso em mente, e tomando *A Filosofia da Composição*⁴⁹ como texto orientador para nossas análises, podemos observar a tradução de Flores e Gonçalves e a tradução de Palavro, buscando observar como os tradutores se ocuparam da reprodução-reconstrução-adaptação do efeito vivo almejado por Poe.

2.4.2 O corvo de Palavro

A tradução de Bruno Palavro é “de um quase servilismo velado no encanto, ou vice-versa” (PALAVRO, 2017), uma vez que se ocupa de reproduzir os esquemas de ritmo e de rima de *The Raven*. Com uma tradução assemelhada à de Fernando Pessoa por seu estribilho organizado em -ais, assim como pela preservação das características formais do poema, Palavro busca uma tradução mais voltada aos elementos organizadores da obra como pensada por Poe, o que faz magistralmente, como podemos perceber nas três primeiras estrofes do poema traduzido:

Era noite alta e **sombria**, fraco e farto eu **refletia**
 Sobre muitos e curiosos esquecidos **manuais**.
 Cabeceando, **adormecido**, escuto um súbito **ruído**
 Como algum gentil **batido**, um **batido** em meus **umbrais**.
 “É visita”, murmurei, “que está batendo em meus **umbrais**:
 É só isso e **nada mais**”.

Ah, distintamente **lembro**, foi no gélido **dezembro**,
 Cada flama já **morrendo** criava sombras **fantasmais**.
 Desejava o **amanhecer** – tentara em vão nos livros **ter**
 Um amparo e não **sofrer**, **sofrer** com a perda de **Lenais** –
 A radiante e rara moça que anjos chamam de **Lenais** –
 Nome aqui já **não tem mais**.

E o sedoso, triste, **incerto** rubro véu soando **perto**
 Me abalava com fantásticos terrores sem **iguais**;
 Já meu peito **reprimindo** fui tão logo **repetindo**:
 “É visita me **pedindo** entrada aqui nos meus **umbrais** –
 Vem tardia, me **pedindo** entrada aqui nos meus **umbrais** –
 É só isso e **nada mais**”.

O esquema de rimas é AA B CC CB B B, o mesmo do poeta inglês, o estribilho é conservado sem falha, o que particularmente possibilitado pelo peculiar nome dado à jovem amada: *Lenais*. Diferentemente de Pessoa, que não dá nome à jovem falecida,

⁴⁹ Embora existam diversos posicionamentos possíveis para a análise literária, inclusive do poema em questão, optamos por seguir o pensamento do próprio autor para localizarmos nossa crítica, de modo a delimitar o escopo de nossa análise. Assim, tomaremos a reflexão desenvolvida por Poe em *A Filosofia da Composição* como referência para toda colocação a respeito das traduções referidas.

como nos lembra o tradutor em sua introdução, Palavro lhe dá um nome original, que acaba por combinar os elementos fônicos orientadores do estribilho e o nome da jovem *Lenore* do poema em língua inglesa. Notamos, também nesse primeiro momento, o uso pontual de aliterações – *fraco e farto eu refletia, radiante e rara [moça]* – que auxiliam no encadeamento melódico do poema.

A ave de ébano **deteve** meu pesar num riso **leve**
 Com o decoro grave e austero de seus ares tão **formais**.
 “Sem penacho **volumoso**, mesmo assim não és **medroso**,
 Corvo ancião e **pavoroso** vindo lá do escuro **cais** –
 Diz qual é teu nome lá nas trevas do plutônio **cais!**”
 Disse o corvo: “**Nunca mais**”.

Admirei que a ave **rara** discursasse assim tão **clara**,
 Salvo a pouca relevância das palavras, bem **banais**;
 Mas que seja **mencionado**: não há humano **agraciado**
 Que antes tenha **contemplado** alguma ave em seus **umbrais** –
 Ave ou besta no esculpido busto sobre seus **umbrais** –
 Com tal nome, **Nuncamais**.

Mas o corvo, **solitário**, não variou o **vocabulário**,
 Como se sua própria alma derramasse em termos **tais**.
 Nada mais ele **falou**, nem uma pena **farfalhou**;
 Mas minha alma **murmurou**: “Perdi amigos tempo **atrás** –
 De manhã me deixará como a esperança um tempo **atrás**”.
 E a ave disse: “**Nunca mais**”.

Nesse segundo momento⁵⁰, percebemos a continuidade do ritmo e da rima, contudo, a estrofe de número dez apresenta questões que podem gerar certa discussão. Nos versos 4 e 5, o vocábulo final (*atrás*) que retomaria o estribilho apresentado no verso 2 pelo vocábulo *tais*, e que reintroduziria o estribilho de fechamento no verso 6, não se organiza especificamente em -ais. Contudo, sabemos que a inserção epentética da vogal [i] em palavras terminadas em -as ou em -az (*atrás*, *mas*, *capaz*, etc) é comum em algumas variações do português brasileiro, especialmente na região sudeste do país.

Consideração semelhante poderia ser feita a respeito do primeiro verso da estrofe 8, uma vez que a vogal “e” tônica de *deteve* tem pronúncia costumeiramente fechada, enquanto a tônica de *leve* tem pronúncia aberta. A discussão residiria exatamente no que diz respeito à tonicidade, uma vez que, na escansão de poemas, a última sílaba poética a ser contada é a tônica – no caso, *le-* – o que poderia por em dúvida a efetiva rima com o a tônica *-te-* do vocábulo que, teoricamente, institui a rima do verso. No entanto, tal detalhe não invalida a rima, pois até a tonicidade pode ser

⁵⁰ Os dois momentos diferenciados em nossas análises – (1) estrofes 1, 2 e 3; (2) estrofes 8, 9 e 10 – selecionados e separados a partir da primeira renovação do estribilho; se, por um lado, ele se mantém pelo seu aspecto fônico, por outro, ele se renova pelas formas-sentido utilizadas serem outras.

repensada em poesia, sendo esta tão semelhante à fala dos sujeitos – ou seja, repleta de flutuações.

A tradução de Palavro se apresenta recriando as imagens criadas por Poe de acordo com o clima do século XIX e seguindo piamente o esquema do poema em inglês, ainda que recriadas no universo da língua portuguesa. Isso se dá pelas escolhas lexicais e fonológicas feitas pelo o tradutor, de modo organizar sílabas em um ritmo dado pela língua inglesa. Na busca por reproduzir os esquemas de ritmo e rima de *The Raven*, Palavro se dedica à recriação de um valor a partir de outras unidades, conseguindo se valer de um ritmo pré-ditado em língua inglesa, conservando ao máximo o esquema das rimas, ainda que o fazendo sobre outro grupo fônico.

A grande dificuldade da tradução de poesia é exatamente essa: manter o esquema silábico e fônico de outra língua. Seria isso possível? São traduções como a de Palavro que sustentam essa ilusão – o fato de Palavro ser capaz de traduzir um poema de maneira a conservar ao máximo seu aparato formal não significa que o esquema silábico e fônico é mantido, e sim que há a possibilidade de recriar, a partir de outros esquemas silábicos e fônicos, um ritmo que tem por objetivo produzir um efeito. No encantamento que a poesia promove nos deparamos com o limite entre o que Saussure chama de língua literária e de língua corrente (SAUSSURE, 2006; p. 30) quase apagado; a estrutura fonológica calcada na pronúncia do falante transmite literatura, com encadeamentos poucos prescritivos, pois a flutuação é incontornável, mas bastante específicos e inevitavelmente frutos de um sistema e suas arbitrariedades.

Se temos, na tradução de Palavro um *O corvo* que dá quase a impressão de ser o próprio *The Raven*, objetivo buscado por diversos tradutores e estudiosos da tradução, isso se construiu a partir das escolhas do tradutor dentre as possibilidades ofertadas pela língua. Se foi possível que o ritmo se mantivesse, é por ventura da seleção e combinação dos elementos em conjunto com seu minucioso encaixe no esquema rítmico sugerido pelo poema em língua inglesa. A tradução de um poema se faz possível quando um tradutor se utiliza o máximo possível das possibilidades que a língua lhe oferece para que se constitua valor a partir do fônico.

2.4.3 O urubu de Flores e Gonçalves

A tradução feita por Guilherme Gotijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves é bastante curiosa e, possivelmente, diferente do que costumeiramente se espera da

Meia noite em meu **terreiro** — eu cansado e já **cabreiro**
 compulsava por **inteiro** velhos livros de **vodu**;
 já pescava, **adormecendo**, quando ouvi alguém **batendo**,
 gentilmente me **rangendo**, range em meu **vestíbulo**.
 “Deve ser uma visita junto ao meu **vestíbulo**”,
 eu dizia “**sem rebu**”.

Eu me lembro com **desgosto**, num moroso mês de **agosto**,
 quando o fogo no seu **posto** fenecia ainda **cru**;
 e eu varava a noite **escura** procurando na **leitura**
 um remédio para **dura, dura** falta de **Lulu** —
 essa moça radiante – nome angélico – **Lulu**,
 jaz num pouso anônimo.

E a sedosa triste **sina** que corria na **cortina**
 já me invade e me **alucina** com pavor de algum **exu**,
 quando o coração **batia**, e eu, corado, **repetia**:
 “É visita em noite **fria** junto ao meu **vestíbulo**,
 só visita que **tardia** bate em meu **vestíbulo**,
 é só isso, **sem rebu**”.

Já na primeira estrofe fica clara a intenção de ritmo e a organização da rima muito semelhante à do poema de Poe. Contudo, ainda na primeira estrofe, há certa quebra da rima, tendo um esquema AA AB CC CD D B – *terreiro-cabreiro, inteiro-vodu, adormecendo-batendo, rangendo-vestíbulo, vestibulo, rebu*. No entanto, a classificação da rima D – *vestíbulo* – poderia muito bem ser compreendida como uma perspectiva fonético-fonológica diferente pelas diversas percepções que falantes podem ter de seu próprio idioma, especial se considerarmos que o “o” final de *vestíbulo* costuma ter sua pronúncia abrandada por boa parte dos falantes brasileiros, sendo realizada como “u”, a chamada elevação de vogal postônica.

Na segunda estrofe, há certa modificação na conformação das rimas: o esquema é AA AB CC CB B D. Ainda que se possa questionar a continuidade da rima do primeiro verso no segundo, o que mais chama atenção é a quebra do estribilho – não está presente no último termo do último verso a esperada vogal “u” já anunciada por *cru* e *Lulu*. O efeito acaba se modificando nesse momento, ainda que tenha se guardado a significação de *nameless* do poema em língua inglesa. Contudo, mais uma vez poderíamos explicitar a possibilidade da rima com base no abrandamento da pronúncia da vogal “o”, conseqüentemente, “transformada” em “u”.

Para o leitor mais afeiçoado às questões semânticas, o moroso mês de agosto é um verdadeiro incômodo, pois o texto em línguas inglesa deixa claro que foi *in the*

bleak December. Contudo, dezembro nunca seria um mês sombrio e frio como *bleak*⁵² sugere, o que nos indica claramente que o efeito de frio deve ser cuidadosamente aliado ao seu período no Brasil e a partir da organização da fônica delimitada pelo tradutor: temos, então, *agosto*.

Na terceira estrofe, temos o esquema semelhante ao da primeira – AA AB CC CD CD B. O estribilho é retomado aqui e, como veremos, sustentado ao longo de todo poema sem exceção, passando pelas alterações semânticas necessárias e exigidas pela obra, como se percebe no segundo momento:

Esse bicho **tez-noturna** logo alegre a dor **soturna**
com o sério e decoroso ar de um ser **impávido**.
“Tua crista sem **alarde** diz que tu não és **covarde**,
urubu da cinza **tarde** dessa eterna noite **azul**,
dize enfim qual é teu nome na plutônia noite **azul!**”
Urubu diz: “**Noteucu**”.

Galináceo **petulante**, se pasmei de o ver **falante**,
seu discurso **irrelevante** pareceu **ridículo**.
Ora, vamos e **venhamos**, que jamais nós **encontramos**,
nesta vida que **levamos**, ave num **vestíbulo** –
bicho ou besta sobre um busto belo no **vestíbulo**,
com tal nome: “**Noteucu**”.

E o urubu tão **solitário** sem sequer um **dicionário**
inserir a sua alma nesse termo **críptico**.
Sem palavras mais **amenas**, nem mexia suas **penas**,
murmurei a duras **penas**: “Aves passam sem **tabu**,
passam todas esperanças que guardei no meu **tabu**”.
A ave insiste “**Noteucu**”.

A vogal “o” parece continuar sendo explorada a partir de sua pronúncia abrandada, mas outros elementos surgem extravagante e lindamente aqui. A partir desse segundo momento, as aliterações se dão de maneira tão sonora e abundante que o efeito vivo do poema se explicita, ainda que não pelo papel da vogal “u”:

Ora, *vamos e venhamos*, que jamais nós encontramos,
nesta *vida que levamos*, ave num *vestíbulo* –
bicho ou besta sobre um busto belo no vestíbulo

Não bastasse a sequência de aliterações, elas ocorrem com consoantes “pareadas” em fonética, cuja semelhança na articulação é tão grande que chega a promover, em certos casos, a troca de uma por outra⁵³. A aliteração envolvida nos dois fonemas do

⁵² De acordo com o Merriam-Webster Dictionary, *bleak* pode ser definido como algo em extrema exposição ao vento, frio, sem calor, vida ou bondade, podendo ser severamente austero ou deprimente – definição disponível em < <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bleak> > Acesso: 03/08/2017.

⁵³ Pares como bergamota e vergamota ou travesseiro e trabesseiro são comuns no português brasileiro, sendo tal substituição quase uma variação de pronúncia. Tal fenômeno ocorre pela intimidade de traços distintivos, muito semelhantes entre os dois sons [b] e [v].

português em sequência parece quase a extensão da aliteração de um único fonema – dada a troca possível entre eles no português brasileiro.

A expressão “noteucu” aparece, aqui, como um estribilho que remete talvez menos à ausência e mais ao lugar do amante. De acordo com os tradutores, “noteucu” vem mais para o rompimento com o discurso colonial – já afirmado pela presença do urubu e sua cor local – que em relação ao sofrimento pela amada. A referida expressão sustenta o ambiente de sua tradução, tornando o tom mórbido mais próximo do falante brasileiro, ao mesmo tempo que repudia uma hierarquia europeia tradicional e corrente, ao passo que mantém a melancolia do amante abandonado e diz a ele que não há o que fazer com tal “rebu”.

Definitivamente, o poema de Flores e Gonçalves é quase uma transcrição⁵⁴, provocando mudanças chamativas, especialmente se a expectativa criada acerca da tradução se baseie nas traduções clássicas e conhecidas do poema. Contudo, a tradução de Flores e Gonçalves é claramente uma tradução de *The Raven*. Para aquele que conhece o poema de Poe, ao ler o poema de Flores e Gonçalves, com todas as suas mudanças mais ou menos drásticas, estará lendo, indubitavelmente, uma tradução da obra de Poe.

2.4.4 Algumas considerações

Apresentamos duas traduções bastante distintas de um mesmo poema repetidamente traduzido, seja pelo encantamento ou desafio que proporciona ao tradutor. Ambas traduções apresentam uma ancoragem de ordem fônica inegável, cada qual ao seu modo, cada uma com um ponto de vista distinto. O peso que o fônico apresenta em *The Raven* provocou escolhas distintas por parte dos tradutores, mas ambos os poemas em português se referem aos versos de Poe em inglês, independentemente das escolhas feitas. Evidentemente, os tradutores prestam o devido respeito e homenagem ao poeta inglês.

Na primeira tradução apresentada, Palavro se dedica precisamente em prestar uma homenagem a Edgar Allan Poe que mantém diversas das figuras imagéticas do

⁵⁴ Por *transcrição*, segundo Haroldo de Campos, entende-se a transcendência entre o transportar o sentido de um texto, ao mesmo tempo que se foge a simples recriação: transcriar é alcançar o objetivo real de um texto, excedendo o limite das palavras e, se for o caso, escolhendo outro elemento do texto para orientar a tradução que não o sentido. Cf: CAMPOS, 1983; *Tradução, ideologia e história*.

poema em língua inglesa, o que alguns diriam ser uma tradução fidelíssima⁵⁵, de modo a manter os elementos semânticos tanto quanto as estruturas formais do poema, ainda que as alterações pela mudança de sistema linguístico sejam inevitáveis na tradução. Na segunda tradução, de Flores e Gonçalves, as mudanças são mais perceptíveis, que passam não só por diferenças dos elementos formais, mas também por uma leve alteração de tom – passando pela escolha e combinação dos vocábulos, e mesmo a substituição do corvo pelo urubu, o que acaba por criar figuras imagéticas diferentes.

Uma crítica a Flores e Gonçalves não seria algo impossível, uma vez que não se atém a qualquer obsessão quanto às formalidades do poema, alegando que os tradutores não teriam se dedicado à composição da tradução como o teria feito Poe. Além de tal colocação ser problemática, seja pela ilusão de que o tradutor deveria reproduzir o que o autor teria feito na língua da tradução, seja pela idolatria do texto original, nos parece ser injusto discutir a validade de seu texto como tradução. A escolha lexical, rítmica e sintática nitidamente distinta da feita por Palavro (2017) é uma escolha tão válida quanto a escolha de um sujeito por *mama*, *mãe* ou *mamãe* para chamar ou referir à própria mãe.

Se Palavro nos encanta pelo cuidado e pela maestria da técnica poética, tentando se ater a cada detalhe da obra de Poe, trabalho árduo e de extrema dificuldade, Flores e Gonçalves nos encantam pela genialidade na recriação do *tom* do poema. De fato, isto é o que nos parece mais importante nas análises aqui apresentadas: o efeito do poema é viabilizado pela reconstrução do tom, que se dá, inevitavelmente, pelo valor construído nas traduções. Enquanto Palavro nos traz um tom triste e nostálgico, caracterizado por palavras eruditas e sonoramente encadeadas, tocando a sinfonia tal e qual a partitura, Flores e Gonçalves reconstroem a composição com instrumentos diferentes, mas ainda assim tocando a mesma sinfonia.

As mudanças de valor na língua são condição para sua existência, uma vez que cada unidade que a compõe – seja fonema, morfema, vocábulo ou sentença – necessita de exclusividade de uso e combinação para ser parte do sistema. Tendo isso em conta, não podemos acreditar que seria diferente na tradução, especialmente na tradução de poemas, cuja condição de existir e significar se dá pelo uso particular da língua a partir de seu aspecto fônico, estabelecendo relações de valor extremamente peculiares ao mesmo tempo que passíveis e possíveis no sistema.

⁵⁵ A expressão usada por Palavro em sua introdução, como já mencionado, é “servilismo”.

Poe nos lembra em su’*A Filosofia da Composição* (1999) que não há nada de autoral na métrica dos versos ou na rima *The Raven* além da maneira como se utilizou delas para organizá-las em poema. A mudança na tradução é inevitável, sendo maior ou menor, pois não se trata mais do mesmo sistema, alterando as relações permitidas (ou mesmo subvertidas) entre unidades. A tradução de Flores e Gonçalves funciona como tradução de *The Raven*, poética e fonicamente, ainda que não apresente a mesma disciplina e formalidade da tradução de Palavro no que diz respeito às figuras do poema em inglês – para aqueles que consideram que só haja disciplina e formalidade com extrema fidelidade a tais figuras. O urubu faz exatamente o que se propõe a fazer: trazer desconforto e solidão ao homem que perdeu a mulher amada para a morte.

O urubu de Flores e Gonçalves funciona como um corvo brasileiro – criado sobre a vogal *u*, cuja ocorrência em português em fim de palavra é rara nas palavras latinas – traz a multiculturalidade presente na língua falada no Brasil. Se utilizando de termos de origem tupi (como é o caso do próprio urubu) e africana (exu, rebu), os tradutores-poetas se esmeram na produção de rimas e estribilhos que ancoram a tristeza na vogal *u*, mais rara e, ao mesmo tempo, mais característica do português brasileiro na posição em que se encontra.⁵⁶

Talvez, no poema de Poe, o que menos importe seja a ave que traz o agouro ou a maneira específica como a solidão é veiculada no poema, e sim que esse efeito esteja presente. Seja através de uma tradução do tipo exu, como nos dizem Flores e Gonçalves, ou, com o perdão da liberdade, do tipo espírito santo, importa que haja desolação pela perda do ser amado, considerando essa a intenção de Poe em *The Raven*. Para isso, não basta que seja poema – ou que talvez nem o seja – mas talvez seja mais interessante guardar o ar desalumiado, assombroso, triste, e sua sonoridade deve ser responsável pela criação de tal atmosfera, ainda que, para isso, se escolha trocar certos elementos que pareçam garantir a escuridão de Edgar Allan Poe.

Tantos poemas são traduzidos literalmente e “transmitem” sua semântica perfeitamente enquanto perdem todo o aspecto sonoro que os constituem como obra de arte, e nem por isso são questionados enquanto tradução – talvez o sejam enquanto poesia. Será possível reproduzir o efeito vivo sem a cadência bem estruturada? Seria

⁵⁶ Podemos citar, para maior elucidação, as palavras Aracajú, baiacu, bauru e jururu de origem tupi e as palavras angu, caxambu, caruru, chuchu, maracatu, tribufu e tutu de origem africana que compõem o vocabulário do português brasileiro. Vale lembrar que a própria palavra urubu é de origem tupi-guarani, significando grande ave negra (uru – ave grande; bu – negro).

mais importante, por exemplo, discutir a acuracidade de dezembro ao invés de agosto, ou talvez reparar no cuidado de ambos os tradutores com as escolhas *gélido* e *moroso* para *bleak*?

Não temos respostas definitivas para essas perguntas ou quaisquer outras que sejam suscitadas por nossa análise. Reconhecemos e acreditamos que haja certos limites para que uma tradução seja considerada mais ou menos fiel, no entanto, não nos ocuparemos desse limite, e menos ainda da fidelidade: lemos tradução como tradução, um texto invariavelmente novo, construído de acordo com outras normas, outros padrões, outros limites e efeitos sustentados por um conjunto completamente diferente daquele do primeiro texto. O que nos importa é a tristeza que *corvo*, *urubu* e *raven* trazem na ausência da luz e do calor retratadas pela morte de um grande amor, cada animal, em sua respectiva língua e característica, a partir das escolhas feitas pelos tradutores, veiculam tal sentimento. Isso se dá através da utilização de grupos fônicos diferentes que permitem, ainda que distintas, que o efeito vivo de tal sentimento se constitua em uma imagem acústica que represente sua devida abrasão.

Ambas traduções criam efeitos a partir de valores estabelecidos pelas escolhas dos tradutores, partindo, incontestavelmente, de significações semelhantemente compreendidas do poema em língua inglesa. Seja *plutônea noite* ou *plutôneo cais*, seja um *moroso agosto* ou um *gélido dezembro*, um *galináceo petulante* ou uma *ave rara*, a “origem” de tais valores é reconhecível em *plutonian shore*, em *bleak December* e em *ungainly fowl*. Seja um *raven* que lembre *Lenore* ao falar *nevermore*, um *corvo* que remeta a *Lenais* e diga *nunca mais* ou um *urubu* que evoque *Lulu* e repita *noteucu*, o que temos são poemas que encarnam a tristeza e austeridade de um amante desolado. Cada atmosfera se faz lúgubre à sua maneira, mas necessariamente triste e apavorada pela ausência do objeto de desejo – seja em *or*, *ais* ou *u*.

2.5 Laranja Mecânica: o russo aglofônico de Burgess

O detalhamento dessa obra será maior devido à provocação que promove no extremo desafio do contato entre línguas, o que acaba por trazer à tona diversos aspectos do deslocamento ensaiados nessa dissertação. Mais especificamente, isso nos coloca de frente ao que diz respeito à noção de valor e à radical arbitrariedade do signo, postos em questão tanto na obra escrita em língua inglesa como nas duas versões de sua tradução. Embora as obras previamente apresentadas sejam incrivelmente interessantes

e valham por si só à análise cuidadosa, *Laranja Mecânica* convoca três idiomas à tradução, postos em relação por vias distintas e misturadas, e tornando-se a obra que mais demonstra nossa questão.

A obra, primeiramente em língua inglesa, é de autoria de Anthony Burgess, escritor, dramaturgo, compositor, poeta, tradutor e linguista inglês; foi publicada pela primeira vez em 1962 e adaptada para versão fílmica em 1971. *A Clockwork Orange* conta a história de quatro adolescentes que, além de amigos, praticam crimes e contravenções, desde os menores atos de vandalismo e desordem até crimes hediondos. No entanto, talvez mais chamativo do que a atitude dos garotos em si é sua fala, que, ainda que representada fielmente na versão fílmica da novela de Burgess, é elemento constitutivo do livro, que é escrito nessa linguagem dos garotos, chamada pelo autor de *nadsat*⁵⁷.

Tal língua não só é uma maneira de falar dos adolescentes, que poderíamos assemelhar a qualquer linguagem tipicamente juvenil ou organizada em gírias fictícias, ela é uma mescla da língua inglesa do período com elementos lexicais do russo adaptados graficamente ao falante de língua inglesa na referida obra. Ou seja, além da língua ser utilizada para representar a fala de jovens desordeiros, ela apresentava elementos do vocabulário de modo que um anglófono pudesse reproduzi-las oralmente de maneira aproximada à da pronúncia do russo. Burgess optou pela mistura radical de dois sistemas linguísticos bastante distintos, no entanto, para garantir a aproximação destes sistemas para seu leitor⁵⁸, adapta ortograficamente os vocábulos russos em inglês.

Existem diversos estudos sobre a obra e seu *nadsat* relacionados às áreas de Literatura, Política, do Direito e até da Antropologia, no entanto, pouco se fala sobre sua complexidade enquanto texto traduzido⁵⁹. Há que se levar em conta que o *nadsat* se

⁵⁷ *Nadsat* é um prefixo do russo que significa *teen* (Andrew Biswell in BURGESS, 2012; posição 112); poderíamos traduzir *teen* por adolescente. Esse nome foi escolhido para sua língua, pois, numa viagem a São Petersburgo, Burgess teria assistido à insurgência violenta de jovens russos que em muito se assemelhava ao comportamento de jovens considerados desordeiros em Manchester, na Inglaterra, cidade natal e de residência do autor na época. Portanto, Burgess se utiliza da mistura dos idiomas inglês e russo para reportar um comportamento que entendeu como universal à adolescência do período, sendo o *nadsat* o idioma que veicula a informação a cerca do estilo de vida e hábitos dos garotos, assim como sua forma de comunicação.

⁵⁸ De acordo com Biswell (BURGESS, 2012; posição 165), Burgess almejava que sua obra fosse difundida, apresentando um pensamento social, o que justificaria a opção do autor em adaptar o sistema fonológico do russo ao falante de língua inglesa.

⁵⁹ O único artigo encontrado sobre a tradução interlínguas de *A Clockwork Orange* é de autoria de Vanessa Hanes, doutora pela UFSC, publicado pelo periódico *Scientia Traductionis* da UFSC em 2013. No entanto, o artigo de Hanes leva em consideração as variantes orais de língua inglesa traduzidas em português, o que não será foco de nossa análise, uma vez que trataremos o *nadsat* como um estilo

trata de uma língua fictícia que representa uma distopia, ou seja, é uma linguagem cuja existência vem a ter um papel significante numa obra de caráter satírico e antiutópico. Embora esse aspecto do *nadsat* não seja objeto de nossa análise, nos parece que tal detalhe acerca da obra justifica e orienta algumas considerações sobre sua tradução.

Na edição comemorativa dos cinquenta anos da publicação de *A Clockwork Orange*, de 2012, há menção sobre diferentes edições da obra na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, o que envolveu certas correções ortográficas em alguns momentos, bem como a omissão do último capítulo na versão estadunidense. No texto introdutório a edição do cinquentenário, Biswell, editor responsável pela publicação, nos diz que procurou tomar um posicionamento mais tradicionalista com relação à obra: procurou adaptá-la o mais próximo possível do texto da primeira edição, pois o *nadsat* sofrera alterações e revisões. Biswell também nos conta que Anthony Burgess, em carta a James Michie acerca da publicação de sua novela e de sua linguagem, ressalta que “deve-se lembrar que [*nadsat*] é uma língua falada e está fadada a ser ortograficamente um pouco vaga. Mas acho que está correto agora.” (BURGESS, 2012; posição 239⁶⁰).

Contudo, há ainda outra informação profundamente curiosa trazida por Biswell em sua introdução: há uma gravação de Burgess lendo quatro capítulos de sua obra, em disco Long Play (LP) pela Caedmon Records no ano de 1973 – *Anthony Burgess Reads A Clockwork Orange*. Nessa leitura em voz alta, Biswell reconhece divergências com seus textos escritos, de modo que parte das modificações feitas para a celebração do cinquentenário são fruto da escuta do LP. Assim, a língua fictícia pensada por Burgess toma vida em sua voz, de modo a provocar diferentes efeitos e fundamentar ainda mais a reedição de 2012, considerada pelos próprios editores uma versão restaurada da obra.

Existem, no Brasil, duas traduções de *A Clockwork Orange*, ambas de título *Laranja Mecânica*. A primeira tradução é de 1972, feita por Nelson Dantas e publicada pela editora Artenova, e a segunda tradução é de Fábio Fernandes, publicada pela editora Aleph em 2012. Ao comparar as traduções, percebemos que os tradutores fizeram escolhas bastante distintas no que diz respeito à grafia dos sons mobilizados por

discursivo fictício. O estilo discursivo, a exemplo do cockney, é um conjunto de variantes linguísticas que servem a delimitar sentidos em determinado contexto social.

⁶⁰ Devido às edições digitais utilizadas para estas análises, a referência de algumas das citações se dá em posição e não em páginas – uma mesma página virtual pode apresentar mais de uma posição. Isso ocorre devido às diferentes configurações do texto para a leitura que podem modificar o que seriam os números de página; a posição numérica garante a localização da informação no arquivo.

Burgess, aparentemente, ambas ancoradas na relação fonema-grafema das três línguas que estão em jogo – russo, inglês e português.

2.5.1 Transliteração: uma questão para a tradução dos russos (e de Burgess)

Como nos apresenta Moraes (2016), a transliteração⁶¹ para o português demonstra ter problemas desde sua definição até sua implementação, problemas que se mostram no presente estudo, ainda que não estejamos trabalhando direta e exclusivamente com a língua russa. O autor nos lembra que, etimologicamente, transliterar é elevar a letra a outra condição, mas que também já foi compreendida como uma atividade muito próxima da tradução, uma vez que se ocuparia de representar uma letra por outra correspondente em outra língua (MORAES, 2016; p. 8). No entanto, como Moraes nos mostra, o conceito atual de transliteração, de acordo com o dicionário Aulete Digital, é o de conversão de uma palavra ou letra em outro alfabeto, de modo que mantenha a pronúncia da língua da qual o termo provém⁶².

Desse modo, o problema central da transliteração parece estar contido das diferentes formas que línguas distintas encontraram para representar graficamente os elementos de suas línguas, mais especificamente os sons que as compõem. Contudo, a grande dificuldade de sua implementação tende a residir em questões fonológicas, uma vez que sistemas fonológicos distintos, representados graficamente de maneira também diversa, naturalmente encontrariam certos obstáculos para terem sua representação em outro sistema de escrita.

Moraes apresenta tamanha complexidade na comparação entre as línguas portuguesa e russa, mais especificamente no que tange aos nomes próprios, fazendo uma comparação entre os alfabetos, que se mostra muito útil para nosso estudo. Enquanto o alfabeto latino utilizado em português compreende 24 letras que são utilizadas para representar 33 fonemas com auxílio de dígrafos e diacríticos (apud; p. 12), o alfabeto cirílico é dotado de 41 grafemas – um para cada som utilizado para a sistematização das línguas eslavas (apud; p 17-18). Ambas as línguas apresentam escrita fonética, que é o que aproxima sua transliteração, mas é a diferença alfabética que cria

⁶¹ Entende-se por transliteração a conversão de uma palavra ou letra em outro alfabeto, de modo que mantenha a pronúncia da língua da qual o termo provém (Aulete Digital). Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/translitera%C3%A7%C3%A3o>>.

⁶² Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/translitera%C3%A7%C3%A3o>>.

sua necessidade, acompanhada de sua diferença fonológica, que acaba a tornando confusa. O sistema de escrita de língua inglesa é considerado morfo-fonêmico, semelhante ao português, e também se utiliza do alfabeto latino, no caso, composto por 26 letras que acabam por representar em torno de 46 fonemas. Estamos, assim, diante de três inventários fonético-fonológicos distintos que têm representações gráficas igualmente diferentes.

Como se pode imaginar, a relação fônica entre as três línguas sabe se tornar conturbada, seja em pares – russo-português, inglês-português, russo-inglês – ou, como no presente estudo, pela relação concomitante entre os três sistemas. No que diz respeito especificamente ao *Laranja Mecânica*, a problemática da transliteração se passa na transição russo-inglês-português, ou seja, numa transliteração adaptada e, então, traduzida. Podemos nos sensibilizar a esta questão iniciando por uma breve comparação entre alguns termos dos glossários⁶³ das obras em inglês e português. Na Quadro 2, temos o glossário de *nadsat*, que apresenta o termo em *nadsat*, seguido da significação em inglês, do termo russo e sua transliteração – quando o russo e o *nadsat* não equivalem em sentido, há explicação do sentido; e, então, temos os dois glossários em português.

⁶³ Os glossários estão anexos à dissertação, de modo que os excertos aqui apresentados servem para ilustrar o funcionamento dos glossários e a comparação possibilitada a partir deles.

Quadro 2 – Excertos dos glossários utilizados na análise de *Laranja Mecânica*

Glossário Wikitionary ⁶⁴	Glossário Dantas (1972)	Glossário Fernandes (2012)
Baboochka – old woman - <u>бабушка</u> , <i>bábuška</i> lit. "grandmother"	Babúcheca – mulher velha	Babushka – velha
Chasso – guard - <u>часовой</u> , <i>časovój</i>	Tchasso – guarda, carcereiro	Chasso – guarda, carcereiro
Deng – Money - <u>деньги</u> , <i>dén'gi</i>	Dengue – dinheiro	Denji – dinheiro
Devotchka – Young woman - <u>девочка</u> , <i>dévočka</i> , "girl"	Devótcheca – moça, garota	Devotchka – garota
Droog – friend - <u>друг</u> , <i>drug</i> , "friend"	Drugue – amigo, “faixa”, “chapa”	Drugui – amigo
Goloss – voice - <u>голос</u> , <i>golos</i>	Golosse – voz	Goloz – voz
Groody – breast - <u>грудь</u> , <i>grud'</i> , "breast", <u>груди</u> , <i>grúdi</i> , "breasts"	Grude – seio, peito	Grudis – seios
Crast – steal, rob, robbery - <u>красть</u> , <i>krast'</i> , "to steal"	Não consta no glossário#	Krastar – roubar
Moloko – Milk - <u>молоко</u> <i>molokó</i>	Moloco – leite	Moloko – leite
Mozg – brain - <u>мозг</u> <i>mozg</i>	Mosque – cérebro*	Mosga – cabeça, cérebro

Legenda: *Há incoerência entre as grafias do glossário e do texto

#Não consta no glossário, mas há ocorrência no texto na forma *crastar*.

Como se pode notar, o glossário em inglês apresenta transliterações, enquanto o glossário em português, apenas significações. Isso pode ser analisado considerando dois elementos, sendo o primeiro o momento da construção do glossário e o segundo a razão de sua existência. Anthony Burgess não escreveu um glossário de sua obra e não tinha tal intenção⁶⁵, pois pretendia que seu leitor se apropriasse da linguagem *nadsat* e a entendesse no decorrer da leitura, ao mesmo tempo que os substantivos foram

⁶⁴ Glossário disponível na internet, no endereço:

<https://en.wiktionary.org/wiki/Appendix:A_Clockwork_Orange>. Acesso em: 24 de junho de 2017.

⁶⁵ Andrew Biswell fala sobre esta questão em sua introdução à edição do cinquentário de *A Clockwork Orange*.

traduzidos para o inglês⁶⁶. Desse modo, o vocabulário anglófono da obra foi construído posteriormente por seus estudiosos, enquanto o glossário em português tem o intuito de aproximar o leitor dos vocábulos russos e foi publicado juntamente à obra traduzida desde sua primeira edição, ambos os glossários construídos por seus tradutores.

Contudo, não podemos parar a discussão da transliteração na comparação das representações gráficas – ainda que nos debrucemos especificamente sobre isso para nossa análise. Como bem aponta Moraes (2016), parece

ser mais correto tomar o caminho direto da língua em seu aspecto fônico, evitando, assim, os equívocos possíveis na passagem entre os tão diversos sistemas de escrita, com toda a discrepância entre eles – e entre eles e os sistemas internos das línguas que tencionam representar (p. 18).

Portanto, não se trata da escrita em si, ainda que ela seja inevitavelmente nosso “meio factível” (apud; p. 18), mas sim daquilo que ela se ocupa em representar na transliteração e na fronteira que se estabelece entre diferentes maneiras de marcar graficamente os aspectos fônicos de cada uma.

Para tanto, nos valemos da noção de valor, tanto aplicada à transliteração em si, a exemplo de Moraes⁶⁷, como na relação específica do valor estabelecido por Burgess (1965) em sua obra. A partir disso, podemos, então, observar como as relações foram (re)construídas nas traduções de Dantas (1972) e Fernandes (2012), uma vez que a tradução se opera sobre a adaptação do autor Anthony Burgess das traduções para a língua inglesa. Entra em questão a radical arbitrariedade do signo, nas línguas em questão e no uso particular que o autor inglês faz delas, subvertendo a lógica ortográfica esperada em língua inglesa, o que provoca atos tradutórios divergentes, mas não necessariamente equivocados. Portanto, devemos nos ater especificamente ao que disso foi feito na obra de Anthony Burgess.

⁶⁶“The four of us were dressed in the height of fashion, which in those days was a pair of black very tight tights with the old jelly mould, as we called it, fitting on the crotch underneath the tights, this being to protect and also a sort of design [...] Pete had a rooker (a hand, that is), Georgie had a very fancy one of a flower, and poor old Dim [...] one of a clown’s litso (a face, that is).” (BURGESS, 1972; p. 4). Nesse trecho as figuras nas coquilhas dos rapazes são descritas, *rooker* é traduzido como *hand*, ou mão, e *litso* como *face*, ou rosto; essa situação se repete na continuidade deste parágrafo e em outros momentos da obra.

⁶⁷ Moraes (2016) fala sobre os problemas de transliteração de nomes próprios do russo para o português a partir do legado de Ferdinand de Saussure, levando em conta as diferenças entre os sistemas linguísticos envolvidos e as representações gráficas de cada idioma.

2.5.2 Sobre a língua russa na obra de Burgess

Ao decidir se utilizar do idioma russo em sua obra, Burgess tem um objetivo: falar sobre a violência e desordem que parece afetar a juventude da época de Manchester a Budapeste. Vendo esta questão como global, Burgess mistura os dois ambientes linguístico que, aparentemente, mais dominava, e busca aproximá-lo de seu leitor. Para isso, não seria demasiadamente ousado supor que o autor e tradutor inglês se utiliza de sua própria experiência e percepção da língua eslava para torna-la “anglofonizada”, ou seja, com sua transliteração adaptada para o falante de inglês – um falante que conhece e reconhece um certo número de fonemas bastante específicos – os da sua língua. Assim, é a partir dos fonemas de língua inglesa e das relações que tipicamente se estabelecem entre certos grafemas e certos sons que vemos o russo em *A Clockwork Orange*.

Para melhor exemplificarmos, buscamos fazer uma breve comparação entre os vocábulos encontrados na obra e os vocábulos russos que lhe deram origem, bem como nos utilizamos de duas transliterações para língua inglesa. Vemos alguns desses termos a seguir:

Quadro 3 – Termos da obra em inglês seguidos dos termos russos e duas transliterações

Vocábulo de Burgess	Vocábulo Russo	Transliteração 1 (Garfield) ⁶⁸	Transliteração 2 (Wikitionary) ⁶⁹
Baboochka(s)	бабушка	Babushkas	<i>Bábuška</i>
Chasso	часовой	Chasovoi	<i>Časovój</i>
Chelloveck Veck Old veck	человек -	Chelovek Abrev. chelovek Vekovoi	<i>Čelovék</i>
Chepooka	чепуха	Chepukha	<i>Čepuxá</i>
Collocoll	колокол	Kolokol / kolokol'chik	<i>Kólokol</i>
Crast(ing)	красть	Krast'	<i>Krast'</i>
Creech	кричать	Krik / Kriknut'	<i>Kričát'</i>
Deng	деньги	Den'gi	<i>Dén'gi</i>
Devotchka(s)	девочка	Devochka	<i>Dévočka</i>
Dobby	добрый	Dobro / Dobryi	<i>Dóbryj</i>
Droog(s)	друг	Drug	<i>Drug</i>
Goloss	голос	Golos	<i>Golos</i>
Goober(s)	губа	Guba	<i>Gubá</i>
Groody(ies)	грудь / груди	Grud'	<i>Grud' / Grúdi</i>
Kartoffel	картофель	Kartofel'	<i>Kartofel</i>
Korova	картофель,	Korova	<i>Koróva</i>
Kupet(Ting)	купить	Kupit'	<i>Kupít'</i>
Lewdies	люди	Lyudi	<i>Ljúdi</i>
Litso	лицо	Litso	<i>Licó</i>

⁶⁸ Transliterated Dictionary of Russian Language, de Eugene Garfield. Disponível em: <<http://garfield.library.upenn.edu/rd/rdrusindex.html>>

⁶⁹ Appendix: A Clockwork Orange de Wikitionary. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/Appendix:A_Clockwork_Orange>

Malchicks	мальчик	Mal'chik	<i>Mál'čik</i>
Malenky	маленький	Malen'kii	<i>Málen'kij</i>
Mesto	место	Mesto	<i>Mésto</i>
Moloko	молоко	Moloko	<i>Molokó</i>
Mozg	мозг	Mozg	<i>Mozg</i>
Nochy	ночь	Noch'	<i>Noč'</i>
Ooko	ухо	Ukho	<i>Úxo</i>
Pletcho(es)	плечо	Plecho	<i>Plečó</i>
Poogly	испуганный / пугливый	Puglivyi	<i>Ispúgannyj / Puglívij</i>
Pooshka	пушка	Pushechnyi	<i>Púška</i>
Ptitsa	птица	Ptitsa	<i>Ptíca</i>
Rassoodock(s)	рассудок	Rassudok	<i>Rassúdok</i>
Razrez(ed)	разрез / разрезать	Razrez	<i>Razréz / razrezát / razrézat'</i>
Rooker	руки	Ruka	<i>Rúki</i>
Rot	рот	Rot	<i>Rot</i>
Shooms	шум	Shum / Shumok	<i>Šum</i>
Skorry	скорый	Skoryi	<i>Skóryj</i>
Skvat(ted)	схватить	Skhvatit'	<i>Sxvatít'</i>
Slooshy	слушать / слышать	Slyshat'	<i>slúšat' / slýšat'</i>
Slovos	слово	Slovo	<i>Slóvo</i>
Smeck	смех	Smekh	<i>Smex</i>
Smot(ting)	смотреть	Smotret'	<i>Smotrét'</i>
Starry	старый	Starit'	<i>Stáryj</i>
Tolchock	толчок	Tochok	<i>Tolčók</i>
Veshch(es)	вещь	Veshch	<i>Vešč''</i>
Viddy	видеть	Videt'	<i>Vídet'</i>

Yahma	яма	Yama	<i>Jáma</i>
Zoobies	зубы	Zub	<i>Zúby</i>

No quadro, dispomos de termos que se repetem ao longo de toda a obra, mas que aparecem pela primeira vez no primeiro capítulo, que será nosso *corpus* de análise. Temos uma transliteração mais voltada para a grafia possibilitada pelo alfabeto latino de uso corrente no inglês, ou seja, sem o uso de diacríticos ou qualquer marcação atípica ao inglês ou a escrita de língua inglesa padrão; e temos uma transliteração aparentemente mais voltada para os estudos de eslavística⁷⁰, de modo que apresenta marcações incomuns para o falante de inglês e talvez um pouco confusas para falantes de qualquer língua que não conheçam a língua russa.

Mas mais interessante é notar a diferença que existe entre a grafia utilizada por Burgess e a grafia do dicionário russo-inglês de Garfield, que são muito próximas em diversos momentos, e um pouco distantes em outros. Enquanto certos vocábulos são mantidos tal e qual a transliteração de Garfield (*korova*, *mesto*, *moloko*, *veshch*, *slovo*, *litso*, para citar algumas) ou não apresentam alteração muito significativa (como exemplo os pares *chelloveck-chelovek*, *devotchka-devochka*, *malchick-mal'chik*, *rassoodok-rassudok*, *smek-smekh*, *tolchock-tolchok*), outros vocábulos apresentam diferenças significativas, como nos pares *chasso-chasovoi*, *dobby-dobro* ou *dobby-dobryi*, *groober-gruba*, *rooker-ruka*, *poogli-puglivyi* e *creech-krik*.

Os pares que apresentam mudanças mais significativas quando comparados chamam atenção exatamente pela relação que se estabelece entre as letras que estão em jogo para transmitir os sons da língua russa, ao mesmo tempo que põem em questão variações de pronúncia do próprio inglês. Um exemplo dessa questão são os vocábulos apropriados terminados em *-er* – *groober*, *rooker* – que podem apresentar pronúncia da terminação bem marcada, comum à pronúncia estadunidense, ou por substituição pelo som [a:], típica da pronúncia inglesa em vocábulos terminados em *-er*, *-ar* e *-art*. O apagamento do “r” e a substituição por um “a” alongado no *nadsat* pode ser associado à variação do inglês britânico, o que cria uma hipótese razoável, mas, inevitavelmente, incompleta. Podemos e devemos considerar a variação do inglês como orientador da obra analisada, mas não devemos considerá-lo o único fator que orienta a problemática de nosso estudo.

⁷⁰ Cf. Moraes (2016): Reflexões sobre a transliteração russo-português à luz da linguística saussuriana.

A partir do quadro também se faz mais clara a relação que existe entre uma transliteração oficial (no caso, do dicionário de Garfield) e a transliteração adaptada de Burgess, ao mesmo tempo que aqueles pares que não apresentam alteração ou diferença significativa fundamentam a hipótese de que o autor faz, a sua maneira, uma transliteração do russo para o inglês. E é deste ponto que surgem os problemas de compreensão no inglês – pela divergência entre os sistemas, ainda que aproximados pela grafia singular dos vocábulos, e pela transformação-apropriação de verbos russos para o inglês; do mesmo modo, é dessas dificuldades da obra em inglês que se parte para os desafios das traduções. Poderíamos arriscar dizer que é da percepção do russo que nos valem, seja para o autor que a translitera, para o leitor de língua inglesa que a desconhece ou para os tradutores de língua portuguesa que se envolveram na empreitada de traduzir uma relação fônica entre duas línguas que não a sua.

2.5.3 A tradução da distopia *nadsat* em análise

Para procedermos com a análise, serão comparados excertos do primeiro capítulo das duas traduções, bem como excertos do primeiro capítulo de duas versões inglesas, respectivamente das editoras Penguin, 1972, e Artenova, 2012. Com o intuito de aprofundar nossa análise, foi feita a comparação dos capítulos com o áudio da leitura do primeiro capítulo da obra, executada por Burgess. Nos valem, também, da utilização dos glossários da obra (Anexos) em inglês e português, uma vez que apresentam relações entre fronteiras de língua diferentes e enriquecem a análise pretendida. Os excertos escolhidos para a análise, embora poucos, são bastante ricos, e foram selecionados com base no que é conhecido da linguagem utilizada por Burgess na obra, mas, mais especificamente, duas características que são caras à nossa pesquisa: a transliteração-transcrição de vocábulos eslavos e a *rhyming slang*⁷¹.

Os trechos, a seguir, serão observados a partir do movimento natural de leitura do livro e se dará pela comparação entre parágrafos, que serve para mostrar as diferenças entre os tradutores, além de inserir cada termo em seu contexto e mostrar como os vocábulos russos participam da obra. Nesse primeiro momento, ressaltaremos diferentes escolhas feitas por Dantas e Fernandes, fazendo algumas considerações a respeito delas. Num segundo momento, nos deteremos no aspecto fônico com maior

⁷¹ Ambas características serão devidamente explicadas durante a análise, a partir de sua ocorrência.

detalhe, muitas vezes pensando nos termos isoladamente, mas levando em conta as relações que seus aspectos fonético-fonológicos estabelecem no interior dessas unidades, o que poderá não envolver certos termos citados a seguir, ao mesmo tempo que alguns outros serão mais enfática e cuidadosamente analisados.

Para começar, trabalharemos sobre o segundo parágrafo da obra:

A Laranja Mecânica (DANTAS, 1972)	Laranja Mecânica (FERNANDES, 2012)
Tinha eu, quer dizer, Alex e meus três drugues , quer dizer, Pete, Georgie e o Tapado , o Tapado sendo realmente tapado, e nós estávamos sentados no Leite-bar Korova, rassudocando o que fazer da noite, num inverno agitado, preto e gelado, uma merda, se bem que seco. (posição 22)	Éramos eu, ou seja, Alex, e meus três druguis , ou seja, Pete, Georgie e Tosko , Tosko porque ele era muito tosco, e estávamos no Lactobar Korova botando nossas rassudoks pra funcionar e ver o que fazer naquela noite de inverno sem-vergonha, fria, escura e miserável, embora seca. (p. 41)

Nesses excertos que iniciam a obra, momento em que Alex apresenta a si e seus amigos, notamos, primeiramente, uma diferença na percepção que os tradutores aparentam ter da relação grafema-fonema. Ao opormos *drugues* e *druguis*, notamos que a relação alofônica⁷² entre as vogais *e* e *i* na produção do falante de português brasileiro é a grande responsável pela divergência entre as grafias empregadas pelos tradutores. Se, por um lado, essa diferença pareça irrelevante quanto ao efeito, uma vez que mantém a relação entre o termo russo *drug*, que significa amigo, e a grafia *droog* definida por Burgess para o leitor anglófono, poderia-se discutir a coloquialidade sugerida pela escolha de se utilizar um *i* no de um *e*, cuja troca é bastante comum, desde o período de alfabetização, mas muitas vezes contínua, visto a intercambialidade de *e* por *i* quando em sílaba átona pré ou pós tônica.

No entanto, há também diferenças de estruturação morfológica, o que notamos ao compararmos o substantivo próprio composto *Leite-bar Korova* à sua outra forma *Lactobar Korova*. Ambos respeitam a proposição de Burgess, que nos apresenta a expressão *Milkbar Korova*, que, na obra, se refere a um bar que vende copos com leite “adulterado”, ou seja, adicionado de estimulantes, geralmente narcóticos sintéticos. A grande diferença está, literalmente, na forma como os tradutores tentaram reproduzir a ideia de Burgess: enquanto Dantas (1972) se utiliza da mesma palavra de uso comum, definindo que a composição se faria bem com um traço de união, Fernandes (2012) opta

⁷² Para Cristórfaro (2011), alofone é um “som que apresenta equivalência funcional com um ou mais sons, constituindo um conjunto de realizações de um mesmo fonema.” (p. 52).

pela palavra inteira, se utilizando de um prefixo latino alomórfico⁷³ do português que remete à ideia de leite.

No que diz respeito a *rassudocando* e a *rassudoks*, podemos perceber tanto uma diferença entre a notação das palavras – Dantas opta por uma grafia mais tradicional com a consoante *c* enquanto Fernandes se utiliza do *k* para remeter à língua eslava (BURGESS, 2012; pp. 24-25) – há uma troca de função gramatical que leva a duas compreensões ligeiramente distintas da situação. Enquanto *rassudocando* é um verbo no gerúndio, que indica ação, *rassudoks* é um substantivo, podendo implicar um elemento de outra ordem, de forma que *rassudoks* evoca mais à noção de *cabeça*, *cérebro*, *mente*, (ou até *miolos*, se preferirmos um registro mais informal), enquanto *rassudocando* remeterá mais as noções de *pensar*, *resolver*, *raciocinar*, *definir*. A partir dessa questão, podemos retomar a diferença entre valor e significação: ambas traduções mantiveram sentidos aproximados – os *droogs* precisavam pensar para definir o que fariam a partir daquele momento – mas cada uma de uma maneira.

Poderíamos discutir a diferença de significação entre as formas traduzidas, bem como as diferenças de valor implicadas. A diferença da compreensão do que está em jogo é um detalhe morfológico, que na amplitude do contexto não apresenta uma diferença de sentido que atrapalhe ou confunda o leitor – *rassoodocks* não foi substituído por um termo cuja relação seja totalmente diversa ou omitido – contudo, podemos afirmar que a diferença entre *rassudocando* e *fazendo rassudoks* reside mais na significação do que no valor. Se ambos remetem a um elemento em comum indicado pelo termo do texto em inglês – *rassoodocks* – uma das opções de tradução é transformá-lo diretamente em um verbo, enquanto a outra é manter a combinação verbo de ligação seguido de predicativo. Esse detalhe diferencial acaba por acarretar em uma leve mudança de sentido, mas uma definitiva mudança no valor: a partir do momento em que jogamos com elementos diferentes, o valor que estes elementos implicam passa a ser outro.

Deixado por último, no que diz respeito a este trecho, mas não menos importante, está a tradução do nome de um dos personagens. O nome do personagem em inglês é Dim, que, segundo Fernandes (2012), apesar de se tratar de um nome inglês, tem uma pronúncia muito próxima da língua russa, além de significar, em inglês, uma

⁷³ Alomorfes são variações de um mesmo morfema que não acarretam mudança de sentido, de acordo com Silva (2011).

pessoa burra ou ignorante⁷⁴, o que denota também a principal característica do personagem a quem dá o nome (BURGESS, 2012; p. 32). Enquanto Dantas (1972) opta por um termo comum do português, grafando-o com letra maiúscula para marcar o nome do personagem, Fernandes (2012) decide traduzi-lo por *tosco*, palavra também típica do português, mas prefere “russificá-la” (ibid.), de modo que o nome de Dim é traduzido por *Tosko*.

A Laranja Mecânica (DANTAS, 1972)	Laranja Mecânica (FERNANDES, 2012)
Nossos bolsos estavam cheios de dengue , portanto, não havia realmente necessidade, do nosso ponto de vista de crastar mais tutu , de toltchocar um veque velho qualquer num beco e videar ele nadando no próprio sangue, enquanto a gente contava a fêria e dividia por quatro, nem de fazer ultraviolência com alguma trêmula ptitsa estarre de cabelo branco numa loja e aí sair esmecando com o recheio do caixa. (posição 28-34)	A gente estava com os bolsos cheios de denji , por isso não havia realmente necessidade, do ponto de vista de krastar mais tia pecúnia , de dar tolchok em algum vekio num beco e videá-lo nadar no próprio sangue enquanto a gente contava a pilhagem e dividia em quatro, nem ultraviolentar alguma ptitsa tremelique de cabelos branquinhos em uma loja e sair smekando com as tripas da caixa registradora. (p. 42)

Nesse excerto, a primeira comparação já nos salta aos olhos, especialmente considerando o vernáculo de português brasileiro contemporâneo. A diferença entre *dengue* e *denji* é marcante, e poderia, para o leitor desavisado, dar uma ideia errônea de significado. *Den'gi*⁷⁵, em russo, se refere a dinheiro, e tem uma pronúncia aproximada a da transcrição fonética [‘dɛdʒɪ]. Tal circunstância nos propõe duas hipóteses sobre esta questão: na tradução de Dantas, está em jogo, mais uma vez, a relação alofônica entre *e* e *i* no português, mas também um grande apego à forma ortográfica da palavra, o que acaba, inclusive, remetendo a uma doença bastante atual, transmitida pelo mosquito *Aedis aegypti*. Fernandes parece se apegar ao coloquialismo, mantendo o *i*, na tentativa de garantir o som brando que se apresenta, ao mesmo tempo que joga com o duplo

⁷⁴ De acordo com o Dicionário Merriam-Webster, *dim* é uma qualidade que remete à fraqueza ou insuficiência, que poderia, sem sombra de dúvida remeter à ignorância, mas não se restringindo apenas a isso. De acordo com o dicionário, poderíamos dizer expressões como *dim light* (luz fraca) ou *dim colors* (cores pálidas, pouco vivas). Fonte: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/dim>>. Acesso: 26 de maio de 2017.

⁷⁵ Transliteração aproximada de Деньги.

papel que a letra “j” pode exercer: representando o som [ʒ], mas também podendo representar o som [dʒ].

Embora estejamos nos debruçando sobre diferenças fonéticas, o que se nos apresenta aqui, especificamente nesta transliteração-tradução-adaptação é uma diferença fonético-fonológica para o falante de português. Se, na década de 1970, dengue poderia não remeter inicialmente à doença transmitida por um mosquito⁷⁶, nos anos 2000, durante um período em que a doença é fruto de uma preocupação pelo seu caráter epidêmico, podendo causar confusão em termos de sentido, pois uma mesma forma, apresentando função gramatical semelhante (substantivo) se mostra com um sentido estranho ao majoritariamente esperado. Mas, talvez, mais interessante seja perceber a transliteração do termo em inglês, que é *deng*. A pronúncia talvez esteja mais aproximada, para o falante brasileiro, de *dengui* do que de *denji*, o que explicaria razoavelmente bem a opção de Dantas, ainda que sua opção, nos dias de hoje, possa ser considerada bastante problemática.

No entanto, cabe mais uma questão de discussão no que se refere a esse trecho: a percepção dos tradutores da transliteração de Burgess. Aqui, talvez mais explicitamente do que em outros momentos, se apresenta a radical divergência de compreensão da relação fonema-grafema de Burgess e da língua russa. Se as transliterações encontradas foram x e y, que acabam por nos levar a conclusão que, ainda que confusa, a opção de Dantas não é ruim, o fato das transliterações em contraposição ao fato das traduções é notavelmente divergente, o que destaca vivamente o que cada tradutor compreendeu e, principalmente, percebeu da transliteração de Burgess.

Podemos ver a “eslavização” de Fernandes se repetir, na troca de *c* por *k*, enquanto Dantas se apoia na grafia de língua portuguesa - *tolchocar* x *dar tolchok*, *crastar* x *krastar* – o que dará em todo o decorrer da obra, mas o que nos chama mais atenção nesse sentido é a distinção entre *veque velho* e *vekio*. Enquanto Dantas se fia na tradução de *old vek*, Fernandes parece reunir as duas expressões em uma, formando *vekio*, o que nos mostra quatro elementos possíveis: (1) a reprodução da palavra *vek* do original, uma vez que mantém sua grafia; (2) a coerência com a sua proposta de eslavização ou russificação, em oposição à adaptação feita por Dantas com *-que*; (3) uma relação fônica com *velho*, cujo conjunto *lho* tem a porção [jo] adicionada ao fim de *vek*;

⁷⁶ De acordo com o Instituto Oswaldo Cruz, o vírus da dengue hemorrágica, forma da doença que atinge epidemicamente o Brasil nos anos 2000, foi reconhecido laboratorialmente somente a partir da década de 1980. Fonte: < <http://www.ioc.fiocruz.br/dengue/textos/longatraje.html>>.

(4) uma relação fônica bastante comum no sul do Brasil à palavra *vecchio* do italiano, que remete, também, a pessoas de idade avançada.

Algo que cabe salientar a cerca da opção de Fernandes por *vekio* é que é uma forma contraída, mas, mais do que isso, talvez seja uma obra inspirada no próprio russo. Como podemos verificar no Quadro 3, existe um vocábulo russo cuja aceção é relativa a uma pessoa idiosa, que é *vekovi*. Contudo, não é desse termo que o autor se utiliza na obra em inglês, o que torna no mínimo curiosa a opção de Fernandes pela tradução *vekio*, uma vez que remete a tantos elementos distintos em português e também ao próprio termo russo (ausente na obra em inglês).

Outro elemento que nos aparece de maneira bastante destacada, é a diferença de escolha entre *tutu* e *tia pecúnia*, o que remete ao que chamamos *rhyming slang*⁷⁷ (e Fernandes, in BURGESS, 2012, BR; p. 26); a *rhyming slang* se trata de uma linguagem ligeiramente infantil, muitas vezes se utilizando de repetições e rimas, mas que também caracteriza o que o *Oxford English Dictionary* (OED) classifica como estilos discursivos. Enquanto *tutu* é um termo tipicamente brasileiro e coloquial utilizado para remeter a dinheiro, *tia pecúnia* pode ser entendido como uma novidade, uma vez que é composto de um termo arcaico que significa dinheiro, *pecúnia*, e o termo *tia*, que, embora se refira tipicamente a relações de parentesco⁷⁸, nos parece acarretar um caráter informal e amigável, talvez inclusive afetivo. A expressão na versão britânica era *pretty polly*, sendo *polly* uma referência direta a *lolly*, vocábulo coloquial que dá ideia de *grana*, e ao mesmo tempo um substantivo próprio, ou seja, um nome (Fernandes, in BRUGESS, 2012; p. 27). Desse modo, enquanto Fernandes tenta reproduzir a relação de um nome e de uma aceção outra, no caso dinheiro, ao mesmo tempo que caracterizá-la como genuinamente infantil.

Outra questão que nos aparece por último no trecho mencionado, é a distinção da ortografia *esmecando* e *smekando*, mas aqui a questão ortográfica tem relação direta às noções de fonética e fonologia. Não se admite, em português brasileiro, que uma

⁷⁷ *Rhyming slang* pode se fazer mais claro como conceito quando observamos expressões idiomáticas do inglês no que diz respeito às crianças, uma vez que costumam rimar, como em “see you later, Alligator”, que admite a resposta “in a while, Crocodile”. Em português existem expressões semelhantes, como “nunca me viu, cara de pavio”, cuja resposta costuma ser “sempre te vejo, cara de percevejo”. No OED *on-line*, *rhyming slang* é definido como uma composição de palavras que rima com a palavra a que a composição se refere, por exemplo o uso de *tea-leaf* para *thief*, ou *Adam-and-Eve* para *believe*. Definição e exemplos disponíveis em: <<http://public.oed.com/aspects-of-english/english-in-use/cockney/>>.

⁷⁸ Embora saibamos que existem outros usos para o vocábulo *tia* em português, nos restringiremos à elucidação acima, uma vez que se torna inviável citar todas as aceções de uma palavra no referente estudo.

sílaba de *onset* complexo (CCV) se dê pela reunião dos sons [s] e [m], o que geralmente provoca uma epêntese e a alteração da estrutura silábica, ou seja, de um *onset* complexo (sme-), passamos a duas sílabas de estrutura VC (*is-* ou *es-*) e CV (*-me-*). Se Fernandes mantém a estrutura silábica do vocábulo *nadsat* da obra em inglês, Dantas procura adaptá-lo ortograficamente a tal processo no português, algo típico da apropriação de certos estrangeirismos, como nas palavras *estresse*, *internet* e *esporte*.

Por *smeck* se tratar de um termo estrangeiro, Fernandes o mantém próximo do texto em língua inglesa tanto no que diz respeito a ausência de vogal antes de s como pela escolha de utilizar o k ao invés do c. Dantas, por outro lado, parece fazer questão de adaptá-lo às normas ortográficas do português brasileiro, inserindo a vogal e e substituindo o dígrafo “ck” por “c”. A inserção epentética, assim como a substituição dos dígrafos ck por c e o k se repetem ao longo de toda a obra de maneira regular ao longo de ambas as traduções.

Para uma melhor elucidação das adaptações dos termos russos no que diz respeito especialmente à questão fônica, fizemos um quadro que possibilita a comparação entre os termos da obra em inglês e das obras em português. Entretanto, julgamos que seria mais esclarecedor se no quadro passássemos também pelas duas transliterações do russo para o inglês⁷⁹, de modo que as traduções-adaptações poderiam se justificar melhor.

⁷⁹ Devido à tradução dos termos terem como base um texto em língua inglesa e não russa, e pela dificuldade da padronização de transliterações em português, como apresentada por Moraes (2016), trabalharemos somente com as transliterações de língua inglesa que, ao decorrer dessa sessão, se mostrarão como as grandes orientadoras da análise e das questões tradutórias.

Quadro 4 – Comparação entre os termos das obras em inglês e português combinadas às transliterações

Texto Inglês	Transliteração Ru-Ing (Garfield)	Transliteração Ru- In (Wikitionary)	Dantas	Fernandes
Baboochka(s)#	Babushka	<i>Bábuška</i>	Babúchecas	Babushkas
Chasso	Chasovoi	<i>Časovój</i>	Tchasso	Chasso
Chelloveck	Chelovek	<i>Čelovék</i>	Tcheloveque	Tchelovek
Veck	Abrev. chelovek		Veque	Vek
Old veck	Vekovoi		Veque velho	Vekio ⁸⁰
Chepooka	Chepukha	<i>Čepuxá</i>	Tchipuca	Tchepuka
Collocoll	Kolokol / kolokol'chik	<i>Kólokol</i>	Colócol	Kolokol
Crast(ing)*	Krast'	<i>Krast'</i>	Crastar	Krastar
Creech	Krik / Kriknut'	<i>Kričát'</i>	Critchar	Krikar
Deng	Den'gi	<i>Dén'gi</i>	Dengue	Denji
Devotchka(s)#	Devochka	<i>Dévočka</i>	Devótchecas	Devotchkas
Dobby	Dobro / Dobryi	<i>Dóbryj</i>	Dobe	Dobi
Droog(s)#	Drug	<i>Drug</i>	Drugues	Druguis
Goloss	Golos	<i>Golos</i>	Golosse	Goloz
Goobers	Guba	<i>Gubá</i>	Gúberes	Gubers
Groody(ies)#	Grud'	<i>Grud' / Grúdi</i>	Grudes	Grudis
Kartoffel	Kartofel'	<i>Kartofel</i>	Cartófel	Kartofel
Korova	Korova	<i>Koróva</i>	Korova	Korova

⁸⁰ Embora na obra em língua inglesa seja uma composição da forma *veck* para se referir a uma pessoa velha, ou ao menos mais velha que os *droogs*, existe em russo uma forma para isso.

* Os verbos russos são conjugados de acordo com o sistema de língua inglesa, o que alteraria a relação com a transliteração; como diversos dos verbos russos aparecem nessa forma conjugada no capítulo analisado, achamos por bem marcar sua diferença com a conjugação entre parênteses. Os verbos que não apresentam tais modificações se apresentam como tal no capítulo.

As palavras aparecem transliteradas no singular, mas os excertos do capítulo analisado aparecem no plural. Por essa razão, grafamos as palavras no singular, com a sua flexão plural entre parênteses em seguida.

Kupet(Ting)*	Kupit'	<i>Kupít'</i>	Cupetar	Kupetar
Lewdies	Lyudi	<i>Ljúdi</i>	Líudes	Plebeus
Litso	Litso	<i>Licó</i>	Litso	Litso
Malchick(s)#	Mal'chik	<i>Mal'čik</i>	Maltchiques	Maltchiks
Malenky	Malen'kii	<i>Málen'kij</i>	Malenque	Malenk
Mesto	Mesto	<i>Mésto</i>	Méssito	Mesto
Moloko	Moloko	<i>Molokó</i>	Moloco	Moloko
Mozg	Mozg	<i>Mozg</i>	Mosgue	Mosga
Nochy	Noch'	<i>Noč'</i>	Nótchi	Notchi
Ooko	Ukho	<i>Úxo</i>	Uco	Oko
Pletcho(ES)#	Plecho	<i>Plečó</i>	Pletchos	Pletchos
Poogly	Puglivyi	<i>Ispúgannyj / Puglívyj</i> ⁸¹	Pugle	Pugli
Pooshka	Pushechnyi	<i>Púška</i>	Púcheca	Pushka
Ptitsa	Ptitsa	<i>Ptíca</i>	Ptitsa	Ptitsa
Razrez(Ed)	Razrez	<i>Razréz / razrezát / razrízat'</i>	Raze / razrezar	Razgarazgar
Rassoodock(s)#	Rassudok	<i>Rassúdok</i>	Rassudocando	Rassudoks
Rooker	Ruka	<i>Rúki</i>	Rúquer / rúque	Ruka
Rot	Rot	<i>Rot</i>	Rote	Rot
Shoom(s)#	Shum / Shumok	<i>Šum</i>	Chumes	Shons
Slooshy	Slyshat'	<i>slúšat' / slýšat'</i>	Esluchar	Sluchar
Skorry	Skoryi	<i>Skóryj</i>	Escorre	Skorre
Skvat(ted)*	Skhvatit'	<i>Sxvatít'</i>	Esquivatou	Skivatou
Slovo(s)#	Slovo	<i>Slóvo</i>	Eslovos	Slovos
Smeck	Smekh	<i>Smex</i>	Esmeque	Smek
Smot(Ting)*	Smotret'	<i>Smotrét'</i>	Esmotando	Smotando

⁸¹ A transliteração destacada nos parece mais aproximada da grafia de Burgess e das traduções.

Starry	Starit'	<i>Stáryj</i>	Estarre	Starre
Tolchock	Tolchok	<i>Tolčók</i>	Toltchocar	Toltchok
Veshch(ES)#	Veshch	<i>Vešč''</i>	Véssiches	Veshkas
Viddy	Videt'	<i>Videt'</i>	Videar	Videar
Yahma	Yama	<i>Jáma</i>	Iama	Yama
Zooby(ies)#	Zub	<i>Zúby</i>	Zubes	Zubis

Quando postas em relação, transliterações e traduções ajudam a esclarecer umas às outras, tornando os aspectos fônicos das três línguas mais apreensíveis e relacionáveis, mesmo que apenas no nível da analogia. Entretanto, ao ouvirmos Anthony Burgess por em relação a escrita de sua transliteração e a pronúncia que faz disso, nos vemos diante de um número ainda maior de esclarecimentos, ao mesmo tempo que de um número igualmente considerável de produções instigantes e provocativas. Por esse motivo, cabe pormos nós em relação às representações gráfica e a reprodução oral da obra em questão.

2.5.4 Nadsat em voz alta

No que diz respeito à leitura em voz alta feita pelo autor, pouca mudança a respeito da grafia se encontra entre as obras inglesas nesse primeiro capítulo, sendo notável apenas uma: a transcrição *boorjoyce* (BURGESS, 2012; posição 331) para *burgeois* (BURGESS, 1972; p. 6), presente na gravação. Contudo, muito ganhamos para a análise das traduções, uma vez que elementos são percebidos apenas aí, mostrando tanto elementos de língua inglesa, como a pronúncia de Burgess para os vocábulos russos. A leitura do autor apresenta flutuações tanto nos elementos de língua inglesa como russa, nos colocando diante de uma questão que não é originalmente de tradução, mas que provoca interrogações acerca da fonia das línguas em questão – que acabam refletindo no processo tradutório.

Fernandes (BURGESS, 2012) comenta, em sua introdução, que o nadsat seria uma mistura da variação *cockney*⁸² de língua inglesa, mais especificamente britânica do

⁸² De acordo com OED *on-line*, *cockney* (cujo nome é uma contração de *a cocks egg*, ou seja, um ovo defeituoso, pois teria sido posto por um galo) é um estilo discursivo que tem o primeiro registro no século XVIII e sofreu muitas mudanças, mas se trata, principalmente, de aspectos de pronúncia e pelo uso de *rhyming slangs*. A variação de pronúncia entre o *cockney* e o inglês britânico *standard* se percebe pela

Leste de Londres. Para o conhecedor médio de inglês, essa talvez seja uma característica imperceptível, uma vez que o uso de determinados vocabulários pode marcar uma variação de língua, mas dificilmente uma variação será só disso. Por essa razão, achamos por bem transcrever excertos da gravação da Caedmon Records e compará-los ao texto escrito, de modo que nos utilizaremos de transcrições fonética, fonológica e de base enunciativa para bem demonstrar o papel da voz e da leitura de Burgess em nosso estudo.

Tal questão nos coloca diante de uma confusão no que diz respeito às formas-sentidos da língua, e é por motivação dessa confusão que precisamos voltar ao que lemos e não conseguimos relacionar instantaneamente ao que ouvimos. O fônico, atrapalhado e confuso na leitura, nos coloca diante de um impasse natural da língua: o reconhecimento das identidades e unidades de um sistema. Se não consigo reconhecer as unidades e as identidades ali presentes, tampouco lhes reconhecerei um sentido, o que dificulta sua compreensão e poderia impossibilitar a tradução. Embora estejamos trabalhando sobre o texto escrito, pensamos ser um pouco ingênuo um estudo do fônico que resida apenas nos caracteres gráficos, uma vez que sua função, ainda que instável e parcialmente completa em diversos sistemas de escrita, seja o de representar um idioma oral.

A comparação entre as três modalidades de transcrição possibilitará uma análise mais justa, deixando claro que não se trata de apenas um aspecto, e sim da relação que aspectos distintos estabelecem. Iniciaremos pela comparação entre as transcrições fonéticas e fonológicas de vocábulos e sentenças, apresentadas no Quadro 4.

troca de determinados sons do inglês, como *v* por *w*, e vice-versa, e como pela troca dos sons *th* por *f* e *d*, como nas palavras *another* e *thrust*, pronunciadas *anoder* e *frust*. Disponível em: <<http://public.oed.com/aspects-of-english/english-in-use/cockney/>>.

Quadro 5 – Transcrições fonética e fonológica da leitura feita por Anthony Burgess
– discussão fonema-grafema

Escrito	Fonética	Fonológica
all His Holy Angels and Saints	[ɔl is owlɪ ɛˈdʒɑːls ɛ sɛɪts]	/ɔl is owlɪ ɛndɛws ɛn sɛnts /
And everybody very quick to forget	[ɛnobadɪ vɛrɪ kwɪk tuː rɪmɛb ɑː]	/ɛn nobadi vɛrɪ kɪk tuː rɪmɛnbɑː/
Baboochkas	[baˈbutʃkas]	/baˈbutkas/
Bog or God	[bɔg ɔː gɔd]	/bɔg ɔr gɔd/
Boohoohoo	[buwuˈwu]	/buwuˈwu/
Burgois / boorjoyce	[burˈdʒɔjsɪ]	/burˈʒɔjsi/
Chasso	[ˈtʃasoː]	/ˈtʃaso/
	[ˈtʃasow]	/ˈtʃaso/
Chelloveck	[tʃɛlɔviˈɛk]	/tʃɛlɔvjɛk/
	[tʃɛlɔˈvjɛk]	/tʃɛlɔvjɛk/
	[tʃɛˈlɔvjɛk]	/tʃɛlɔvjɛk/
Chepooka	[tʃˈpuka]	/tʃeˈpuka/
	[tʃɛˈpuka]	/tʃeˈpuka/
Deng	[dɛŋ]	/dɛn/
Goloss	[gɔˈlɔs]	/gɔlɔs/
Hand	[ɛd]	/ɛnd/
Height of fashion	[xajt ɔf fæʃiɔ]	/rajt ɔf faʃɪɔn/
Horrorshow	[ɔrɔrˈʃow]	/ɔrɔrˈʃow/
Hound and horny	[xɑːwɔdɛˈxɔːni]	/raʊnd ɛnd ɔrni/
Litso	[ˈlitsow]	/litso/
Maltchiks	[malˈtʃɪks]	/malˈtʃɪks/

	[ˈmaltʃiks]	/ˈmaltʃiks/
Mesto	[ˈmɛs,to:]	/mɛsto/
	[ˈmɛstu] / [ˈmɛstus]	/mɛsto/ /mɛstos/
Moloko 1	[ˈmolokow]	/ˈmoloko/
	[mɔləˈkɔw]	/moloˈko/
Mozg	[ˈmɔzg]	/mɔzg/
Ook or earhole	[ˈuk ɔr,iarɔwl]	/uk or ear rol/
Poogly	[ˈpulɪ]	/puli/
Skorry	[ˈskɔrɪ]	/skori/
slovo 1	[ˈslovow]	/slovo/
	[ˈslovo:]	/slovo/
Shivering starry grey-haired ptitsa	[ˈʃiverɪŋ ˈstɑrɪ grejˈɛrɛd pˈtɪtsɑ]	/ʃiverɪn stɑrɪ grej ɛrɛd pˈtɪtsɑ/
Tug-of-war	[ˈtɛgɔwɔ:]	/tug ɔf war/
Very	[ˈvɛrɪ]	/veri/
Veshch(ES)	[ˈvɛʃʃs]	/vestis/
	[ˈvɛʃʃɪs]	/vɛʃʃtis/
	[vɛʃɪˈʃɪ]	/vɛʃɪtis/

O quadro demonstra variações na leitura do autor, que passa por diferentes acentos na leitura de um mesmo vocábulo, assim como percebemos determinados grafemas recebem valores diferentes em determinados momentos – como costuma acontecer em diversas línguas. Chamam atenção certas adaptações da escrita de inspiração russa e sua pronúncia para o falante anglófono em certos momentos mais que outros. Por esse motivo, selecionamos apenas alguns dos termos da obra, que serão tratados coletivamente por sua semelhança na construção ou por evidenciarem processos similares.

Iniciaremos pelos vocábulos terminados em “o”, que são *litso*, *moloko*, *mesto* e *slovo*. Em língua inglesa, palavras terminadas em “o” tendem a ser de origem latina, o que lhes confere uma pronúncia peculiar⁸³, mais especificamente uma inserção da *glide* [w] posteriormente à vogal final. *Mesto* não segue tal tendência, sendo pronunciada por Burgess sem essa glide e a presença do grafema “o” sendo fortemente marcado fortemente o fone [o], ou então abrandado [ʊ], como é comum no português brasileiro. Essa ocorrência nos sugere que [o] tem valor de fonema, possivelmente tendo papel diferente no sistema. *Slovo* tem um pronúncia intermediária, sendo produzida com [o:] e [ʊ]⁸⁴ ou por vezes [ow], já *litso* e *moloko* foram pronunciadas com a glide sem exceção. Contudo, *moloko*, que mantém a glide esperada em língua inglesa, tem sua tonicidade alterada durante a leitura, às vezes sendo pronunciado [‘molokow] e às vezes [molo’kow], o que poderíamos interpretar como um indicio de que a alteração do acento é irrelevante quanto ao valor nesse caso.

A alteração de acento ocorre também com os termos *chelloveck*, *malchiks* e *veshch*, o último apresentando, conjuntamente, alterações de fonemas em inglês e português, /s/ e /ʃ/. Caberia analisar a possibilidade dessa troca em russo, uma vez que nas línguas inglesa e portuguesa tal troca, dependendo da posição da ocorrência, poderia causar problemas de compreensão. *Chelloveck* apresenta uma glide entre [v] e [ɛ], o que surpreende o leitor-ouvinte, inclusive na comparação com as transliterações, que não apresentam sinal da existência da glide.

Na leitura de Burgess percebemos a omissão do “h” aspirado no início de certas palavras que tipicamente apresentariam sua pronúncia, como *hair*, *hand*, *horrorshow*, [x]. A ausência de tal pronúncia é comum no *cockney*, assim como em outras variações de língua inglesa na Irlanda e na Escócia. Entretanto, esse fenômeno se dá de maneira irregular na leitura de Burgess, como podemos verificar pelo trecho *hound and horny*, em que a presença do som [x] se marca. Em diversos momentos em que a pronúncia do som atribuído ao “h” não ocorre se pode verificar proximidade de vocábulos russos ou em sentenças e parágrafos que os apresentavam em maior número. Esse efeito na obra de Burgess se assemelha muito ao processo fonológico conhecido por assimilação, em

⁸³ A inserção de uma glide ao final das palavras de origem latina em comum, sejam elas terminadas por vogal ou por consoante muda, como, por exemplo, nas palavras *crochet* e *ballet*, que tem sua pronúncia aproximada, respectivamente, a [kro’ʃej] e [ba’lej].

⁸⁴ O som [ʊ] foi produzido apenas na forma plural do vocábulo.

que o som de determinado fonema é transposto a outros fonemas ao seu redor, como no quando da assimilação do traço nasal por vogais próximas a consoantes nasais [n], [m], [ŋ] e [ɲ].

O que surge no texto, casado ao apagamento do “h” aspirado, é a pronúncia de um tepe [ɾ] onde normalmente se esperaria um retroflexo [ɻ] ou um erre gutural abrandado⁸⁵ [ɦ], como no excerto *shivering starry grey-haired ptitsa* ou nos vocábulos *very* e *skorry*, o que coincide com o processo de assimilação citado anteriormente⁸⁶. Esse efeito chama atenção pela distinção quanto ao próprio cockney, cuja suposta troca do som representado por “r” tende à labialização do som, ou seja, um som próximo de [ʋ] – o que resultaria *wabbit* (para *rabbit*), *wed* (*red*) e *wing* (*ring*)⁸⁷ – substituição comum em inglês e representada pelo fonema /ɾ/. Os exemplos *skorry* e *starry* chamam atenção para a questão ortográfica, pois em português o duplo “r” marca uma distinção de pronúncia e, costumeiramente, de sentido, como no par *caro-carro*. Em inglês, o duplo “r” costuma afirmar a pronúncia do retroflexo, como em *strawberry* ou *merry*; contudo, o duplo “r” que não necessariamente apresenta distinção significativa de pronúncia das palavras grafadas com “r” simples. O que percebemos é que esse padrão é subvertido pelo uso do tepe na leitura do autor, que imaginamos remeter à origem eslava dos vocábulos. Mas, talvez, mais curiosa do que a comparação pura e simplesmente seja o fato de que ambos os tradutores mantiveram o duplo “r” em português, o que desloca profundamente a relação de leitura numa e noutra língua. Em português, dificilmente um leitor assimilaria o som do duplo “r” ao “r” simples como feito por Burgess, e sua grafia costuma acarretar distinções semânticas.

Outras característica bastante apelativa para nossa atenção foi o encadeamento de palavras, às vezes unindo fonologicamente vocábulos anglo-saxões a vocábulos eslavos, como a sentença *ook or earhole*, o que acaba criando uma espécie de emaranhado fônico, nos exigindo uma retomada na leitura. Mas não devemos nos iludir

⁸⁵ O /ɾ/ em língua inglesa é múltiplo como em português, ainda que certos tipos de /ɾ/ sejam mais típicos que outros. No sotaque britânico, “r” em fim de palavra, sozinhos ou combinados com consoante, costumam ser apagados na pronúncia, ao mesmo tempo que a vogal que o precede tem seu som alongado.

⁸⁶ Além de *starry* e *ptitsa* serem termos de inspiração russa, num parágrafo de apenas 6 linhas temos 9 expressões de inspiração russa – por comparação parágrafo seguinte, que apresenta apenas 4 em 15 linhas, ou o anterior, que apresenta 10 expressões em 18 linhas.

⁸⁷ A substituição referida é tão comum que faz parte da fala de um personagem da série de animação *Looney Tunes*, da Warner Brothers, cujo personagem Elmer Fudd (Hortelino Troca-Letras, no Brasil). A mesma troca foi utilizada na versão em língua inglesa da fala de Cebolinha (Jimmy Five, em inglês), personagem do gibi *A Turma da Mônica*, de Maurício de Souza, que apresenta uma dislalia, trocando “r” por “l”.

que tal emaranhado tenha se apresentado apenas no que diz respeito aos elementos eslavos, mas também à reunião de elementos anglofônicos, como em *Bog or God* e *tug-of-war*. No primeiro trecho, a sonoridade nos remete mais facilmente a uma maneira de rir que a vocábulos existentes em língua, e o segundo é de compreensão bastante difícil sem o auxílio do texto escrito.

Alguns elementos percebidos na leitura têm características que a transcrição fonética não permite mostrar de forma tão clara, ou ao menos da forma como compreendemos. Para isso, fizemos um quadro com a transcrição de base enunciativa de alguns trechos, mas precisamos esclarecer certas tomadas de decisão. Uma vez que não há uma lógica pré-estabelecida para a transcrição de base enunciativa – ela ocorre de acordo com cada situação enunciativa, bem como a partir da relação que o transcritor estabelece com o enunciado (Surreaux, 2009) – convençionamos algumas formas de demonstrar o que escutamos para facilitar a leitura de nossa transcrição, chave para esse momento de nossa análise.

A primeira questão que nos parece interessante de esclarecermos é a diferença na marca de encadeamento entre palavras, que pode ocorrer com hífen ou sem ele; ambos sinais representam situações em que diversas palavras são ditas de uma maneira contínua, contudo, o hífen marca um encadeamento que não apresenta uma alteração significativa na pronúncia dos termos, enquanto as palavras reunidas numa cadeia contínua representam um encadeamento extremo, numa única respiração.

Buscamos grafar de acordo com o inglês ortográfico e gramaticalmente correto as palavras que não causaram grande desconforto na escuta, o que quer dizer que não nos pareceram causadoras de grande confusão para o leitor em língua inglesa – nativo ou não. Ao mesmo tempo, escolhemos marcar com a ortografia mais próxima ao do português os termos que nos inquietaram mais, de modo a esclarecer a relação que entra em questão no âmbito da tradução, a diferença entre os sistemas fônicos das línguas na obra.

Optamos grafar com letras maiúsculas algumas produções prosódicas, como o encadeamento das palavras já mencionado, mas também o volume de pronúncia. Nos momentos em que Anthony Burgess diz certas expressões com volume e entonação próximos ao que compreendemos por grito, houve a grafia com letras maiúsculas, do mesmo modo que o prolongamento de certos sons foi marcado com a repetição das letras utilizadas para sua representação e pausas breves de encadeamento com traço baixo (◡).

Os trechos selecionados são do primeiro capítulo, mais especificamente dos seis primeiros parágrafos. Cada trecho é contextualizado quanto sua ocorrência na obra, ainda que muito resumidamente – infelizmente, não seria possível trabalhar com os parágrafos integralmente. Veremos que diversos dos fenômenos aqui referidos se repetem ao longo da leitura do capítulo, e que alguns se repetem mesmo nos trechos selecionados, se não literalmente, como um padrão específico de Burgess.

Quadro 6 – Comparação entre o texto e a transcrição de base enunciativa da pronúncia de Burgess

Texto em inglês	Transcrição de base enunciativa
<p>((o protagonista, Alex, situa o leitor no universo da obra, falando sobre o funcionamento do Korova Milkbar))</p> <p>things change so skorry this days and everybdy very quick to forget</p>	<p>things changed so-skóri-dhis-dêis and-nobody (ah) very-quick-to-remember</p>
<p>((Alex explica o efeito do moloko))</p> <p>admiring Bog and All His Holy Angels and Saints</p>	<p>admiring bóg end ól-is-owli-êindieus-end-saints</p>
<p>((Descrição de Alex para uma vítima hipotética que não sofreria ataque, pois estavam com bastante dinheiro))</p> <p>shivering starry grey-haired ptitsa</p>	<p>shiverin-stari-grei-éred ptitsa</p>
<p>((o Alex descreve um sujeito sentado no bar próximo a ele))</p> <p>[he] was well away with his glazies glazed and sort of burbling slovos like ‘Aristotle wishy washy works outing cyclamen get forficate smartish’</p>	<p>was wélaweiwith his glézisgleize and sót óf bãblin slovos like ((mudança de voz-mais aguda))</p> <p>aristótowwichiwachiwãktótinsiclamens gétfórficulatesmaatich</p>
<p>((Alex descreve seu estado alterado))</p> <p>[...]turned into a big big big mesto, bigger than the whole world, and you were Just going to get introduced to Bog or God [...]</p>	<p>[...] tãned intu a big BIG BIG mésto, biga than the owle world, end you wãã just going to get introduced to bó_gó_gód [...]</p>
<p>((Alex descreve a maneira como diz aos amigos que quer sair do bar))</p> <p>“Out out out out!”</p>	<p>“out oUT OUT-OUT!”</p>
<p>((Alex remete novamente ao sujeito sentado proximamente))</p> <p>[...] well away and burbling a horrorshow crack on the ook or earhole, but he didn’t</p>	<p>[...] well-away bãublin a órorchow créck on the uk-ór-iaroule, but he didn’t feelit</p>

<p>feel it and went on with his ‘Telephonic hardware and when the farfarculule gets rubadubdub’.</p>	<p>and-wenton with-is ((mudança de voz- mais aguda)) ‘telefonicaardweere when the faarfaarculiuule gets rubadubdub’.</p>
<p>((Alex descreve o ataque a um indivíduo que saía da biblioteca pública)) And then Pete skvatted these three books from him and handed them around real skorry.</p>	<p>And then Pete skVAtted those three books em-ended-em-around real skóri.</p>

A questão que mais se mostra e, possivelmente, a que mais causa impacto nos parecerem ser os encadeamentos, que por vezes formam palavras novas, e por vezes impossibilitando a inteligibilidade de algumas, causando a sensação de que as palavras são apenas uma sequência de sons puros. Temos o exemplo de *aristótowwichiwachiwãktótinsiclaments*, que na obra escrita já nos aparece estranhamente, e cuja leitura provocou a transcrição referida, mas que não se diferencia grandemente do efeito causado por *wélaweiwith*, cujas palavras são todas de língua inglesa e de uso corrente e comum. Os encadeamentos entre vocábulos de língua inglesa, especialmente esse último, que se utiliza da repetição de sons em inglês faz referência direta à *rhyming slang* do *cockney*, algo que é perceptível no texto escrito, mas que é radicalmente explorado pela leitura do autor através de seu encadeamento embolado.

O curioso encadeamento pausado de *bó_gó_gód*, já mencionado como similar a uma risada, marca uma produção bastante peculiar, uma vez que, ao mesmo tempo que o autor pronuncia as palavras encadeadas, há como uma tentativa de demarcá-las como unidades distintas pela brevíssimas pausa – similar à fala que separa sílabas. Foi o único encadeamento desse tipo percebido na leitura do capítulo, o que lhe confere um lugar especial, nos suscitando a compreensão de que há uma necessidade separar os vocábulos russo (Bog) e inglês (God) que remetem a “deus”, passando por um explicação similar àquelas em que o autor apresenta o vocábulo russo seguido de sua tradução.

Outro elemento que surge de maneira um pouco surpreendente são as mudanças de voz e a entonação semelhante ao grito. Ambas as situações correm no contexto do uso de narcóticos e de violência, parecendo enfatizar seu efeito e intensidade, sendo a

noção de grito geralmente num crescente (*big bIG BIG, out oUT OUT-OUT*). Infelizmente, não foi possível marcar a mudança de voz com maior detalhamento, ao mesmo tempo que a indicação de mudança prosódica que proporciona é de difícil descrição, uma vez que ela não se altera ao ponto do grito, mas parece se dar em um meio tom entre a voz grave do leitor e o grito de Alex.

Podemos concluir que a *rhyming slang* e a mistura das língua inglesa e russa são elementos que se marcam na escrita do livro, mas que a variedade *cockney*, apontada pelos conhecedores da obra com bastante ênfase, só é perceptível através da *rhyming slang*, ainda que essa não seja elemento exclusivo ao *cockney* e nem sua característica principal. Contudo, nos parece que a maior questão no que diz respeito à análise de sua tradução reside no que se refere à fronteira entre línguas, mais especificamente, mas não só, na tradução da transliteração russo-inglês. O que está posto em jogo é a tradução de uma relação fônica entre duas outras línguas, cada uma com um funcionamento próprio, que gera uma necessidade, primeira, de transliteração para que haja uma aproximação, e, posteriormente, uma adaptação para a pronúncia do anglófono. Acaba-se lendo a pronúncia russa pelo ouvido de inglês, que estabelece uma relação outra que a dos falantes de português.

Como ressalta Gomes (2016), a lógica de um idioma está estreitamente relacionada aos seus elementos fônicos básicos, ao mesmo tempo que estes elementos apresentam inevitável variação de pronúncia, sempre individualmente, mas sem que haja perda necessária de valor⁸⁸. No caso da obra de Burgess, temos a percepção de um inglês sobre uma possibilidade de fala do idioma russo, o que seria diferente para um falante de português brasileiro. Na tradução de *Laranja Mecânica*, o que aparece é exatamente isso, e não poderia ser diferente: se trata da obra de um inglês que envolve a sua escuta da língua eslava. Também percebemos certos processos analógicos, similares aos analisados por Gomes (2016) em aprendizes de língua francesa como língua estrangeira, o que acaba nos colocando diante do impasse que é por em relação uma língua estrangeira à língua materna, uma vez que as diferenças morfológicas entre as línguas podem acarretar (e acarretam) em diferenças de sentido, ou ao menos em diferentes efeitos de sentido.

⁸⁸ Embora o estudo de Gomes se ocupe da apropriação de línguas no contexto do ensino de línguas estrangeiras, sua questão pode ser cuidadosamente deslocada para esta dissertação, uma vez que ambas pesquisas trabalham na fronteira de língua orientada pelo fônico.

Assim, por menos exatas que possam ser consideradas certas escolhas das traduções, as flutuações na leitura de Burgess nos demonstram que pouco exato é o uso da língua em si; se o autor de uma obra – aqui, também linguista e tradutor – não mantém a padronização muitas vezes exigidas pelos manuais e pelas gramáticas de idiomas, os falantes (e tradutores) não poderiam fazer diferente. Se um mesmo falante apresenta variações de uma mesma língua, dois tradutores diferentes, dotados de experiências diferentes de um mesmo idioma, e trabalhando sobre um outro idioma em comum que também lhes constitui diferentemente, não podemos, de modo algum, esperar traduções idênticas, ao mesmo tempo que não conseguiremos julgar suas traduções entre melhor ou pior. Trata-se, inevitavelmente, de diferentes compreensões e representações de línguas partilhadas.

2.5.5 Algumas considerações sobre as traduções

Não restam dúvidas que a obra de Burgess se apresenta como uma maneira bastante original de se utilizar dois idiomas, de modo que se constrói um novo estilo discursivo, identitário e característico dos personagens e de suas ações. Contudo, precisamos ressaltar que se trata de uma reunião de idiomas, ou seja, se trata de dois sistemas em relação, cada um com seu funcionamento, com unidades e identidades particulares e não equivalentes, o que torna sua tradução um desafio digno de admiração.

Por isso, é preciso enfatizar que ambos os tradutores estiveram em contato extremo e radical com a lógica dos sistemas em questão, de modo que precisaram compreender um funcionamento para tentar recriá-lo, fazendo-o igualmente de maneira lógica. Cada tradutor, a sua maneira, reorganiza os termos *nadsat* em termos *nadsat*-português, fazendo apreensão das formas-sentido do *nadsat* e traduzindo-os para o falante de português.

Dantas, por um lado, procura padronizar os termos de sua tradução considerando as regras gramaticais e ortográficas do português brasileiro. Tal posicionamento acaba por transformar palavras estrangeiras – que apresentariam alterações na pronúncia – em palavras adaptadas ao português. Para que isso se mostre de maneira clara, a seguir apresentamos um quadro que distingue as adaptações de Dantas nos dois grupos de processos que percebemos no decorrer da obra. Os processos que constatamos foram carinhosa e provisoriamente chamados de a *adaptação fono-alfabética*, que implica na

substituição de grafemas menos ou nada comuns em português, e *adaptação grafo-epentética*, que se trata da inserção de grafemas que tornam a ortografia mais próxima da usual em língua portuguesa no Brasil e que marcam a provável presença/inserção de determinados sons na pronúncia “abrasileirada” do vocábulo.

Quadro 7 – Processos na tradução de Dantas

Fono-alfabética	Grafo-epentética
Cartófel, colócol, chumes, critchar, cupetar, escorre, dobe, esmeque, grudes, iama, maltiques, malenque, moloco, mosgue, nóchi; púcheça, pugle; rassudocando, tchasso, tcheloveque, tchipuca, toltchocar, uco, veque, véssiches.	chumes, dengue, devótchecas, drugues, dobe, escorre, eslovos, esluchar, esmeque, esquivatou, esmotando, estarre, golosse, gúberes, malenque, maltiques, mosgue, púcheça, rote, veque, véssiches.
ch = tch; k = c; k e ck = que; ies = es; sh = ss; sh = ch; t = te; y = e; z = s	ber = beres; ch = Che; ck e k = que; g = gue; ms = mes; s = es; s = sse; sh = Che; t = te

Legenda: Grafemas do texto em inglês = grafemas do texto em português

Como podemos perceber, na tentativa de trazer os termos da obra de Burgess em tradução, a adaptação de Dantas busca esclarecer o máximo possível a pronúncia dos vocábulos de inspiração russa. Aparentemente, Dantas tenta, a seu modo, grafar as palavras estrangeiras para que o falante de português consiga pronunciá-las, fazendo as substituições que julgou necessárias (adaptação fono-alfabética) e marcando na escrita sons que não necessariamente pertenceriam aos vocábulos estrangeiros (adaptação grafo-epentética). Talvez não fosse necessário grafar *es* ao final de diversas palavras, cuja inserção exigiu outras alterações ortográficas que garantissem sua presença, mas sua presença também não se faz exagerada, ao mesmo tempo que seria digna de se esperar sair da boca de um falante. Ao que tudo indica, as escolhas de Dantas são em prol de uma reprodução fônico-fonológica dos termos igualmente às do próprio Burgess.

Uma escolha, particular, de Dantas nos chama atenção dentre todas: o *i* epentético em *méssito*. Dantas parece ter se convencido de que o *s* em *mesto* deveria ser claramente pronunciado como [s], o que acaba por produzir invariavelmente a inserção produzida. Resta aqui a dúvida, pois a leitura do autor não deixa claro se a pronúncia seria de fato [s] ou se há possibilidade para um [z].

A tradução de Fernandes é anunciada como orientada pelo som (BURGESS, 2012; p 24-25), mas tal afirmação poderia muito bem ser discutida. Encontramos diversos momentos em que o tradutor se debruça sobre a pronúncia típica brasileira, reproduzindo graficamente as reduções da vogal *e* por *i*, corroborando com as epênteses marcadas por Dantas em sua tradução. Como exemplo, temos os termos *dobis*, *druguis*, *grudis* e *zubis*, cujas epênteses foram grafadas por Dantas com *e*, mas que teriam sua pronúncia epentética reduzida, ou seja, pronunciada por um som mais próximo da vogal *i*. Algo semelhante acontece com o vocábulo *pugli*, que é marcado com *i* também para designar a redução; com *gúbers*, o termo recebe a grafia de uma possível pronúncia, em oposição à grafia mais gramatical de Dantas.

Contudo, desconsiderando as grafias que remetem ao russo – também anunciadas – compreendemos que certas opções foram feitas com menos consideração ao fônico, em alguns momentos pendendo para a questão da significação, em outros para o aspecto ortográfico. No quadro a seguir, elencamos alguns termos que valem o cuidado na discussão, sendo divididos em quatro grupos: *adaptação morfo-semântica*, *adaptação de base ortográfica*, *adaptação peculiar* e *adaptação direta do russo*.

Quadro 8 – Detalhes da adaptação da tradução de Fernandes

Morfo-semântica	De base ortográfica	Adaptação peculiar	Direta do russo
<i>oko</i> , <i>razgarazgar</i> , <i>shons</i> , <i>vekio</i>	<i>Oko</i>	<i>goloz</i> , <i>mosga</i> , <i>denji</i>	<i>babushkas</i> , <i>krikar</i> , <i>tchepuka</i> , <i>plebeus</i> , <i>rot</i> , <i>ruka</i> , <i>vekio</i>

Nas adaptações morfo-semânticas, há uma aparente tentativa de casar a significação dos termos com uma mescla dos aspectos fônicos das línguas russa e portuguesa. Os termos *shons* e *razgarazgar* parecem ter sido criados a partir do sentido dos termos russos, conciliando (1) as formas no texto em inglês, (2) as transliterações do russo e seu aspecto sonoro e (3) possíveis formas de tradução para o português. Em *shons*, está em jogo *shooms*, *shums* e *sons*, guardando o dígrafo *sh-* e o associando à terminação *-ons*, tentando esclarecer o sentido do vocábulo russo em português (*sons*) ao mesmo tempo que o casa com a transliteração (*shums*) e a grafia de Burgess (*shooms*). Com *razgarazgar* ocorre o mesmo: *razrez*, presente no texto em inglês e sendo uma transliteração para *разрез* ou *разрезать*, tem como tradução possível para o

português o verbo *rasgar*; assim, conserva-se a repetição do termo russo e a consoante *z* para que a referência apareça, ao mesmo tempo que se insere o termo em português.

No termo traduzido *oko*, fica uma questão interessante que se justifica melhor a partir da ortografia do texto em inglês (*ooko*), mas que podemos garantir ser a única. *Oko* remete a *oco*, sendo aquele a tentativa de adaptação do vocábulo russo transliterado, e esse um vocábulo de português que remete a *vazio* e *buraco*. Considerando que *ukho* se refere à *ouvido*, *orelha*, a relação de sentido que se pode estabelecer com *oco* é razoável, mas não necessariamente é óbvia, ao mesmo tempo que foge um pouco do som do termo em russo e da transliteração de Burgess, o que acaba por nos indicar que a forma parece mais relacionada à forma ortografia do texto em língua inglesa. Desse modo, *oko* acabou por ser classificado em dois grupos distintos.

Algo que podemos reparar é a semelhança de certos termos da tradução de Fernandes às transliterações do dicionário de Garfield na maioria dos termos. Essa constatação é muito interessante, mas também pode ser um problema: o dicionário de Garfield foi pensado para anglófonos estadunidenses⁸⁹, o que tem como efeito um certo distanciamento do falante lusófono brasileiro. Se, por um lado, Fernandes procura manter o estrangeirismo dos vocábulos russos, tentando lhes guardar a origem nas grafias com *k* (*rassudoks*, *kupetar*, *babushka*, *malenk*, *moloko*, *maltchiks*), em diversos momentos Fernandes parece retornar mais ao russo que ao texto de Burgess, por outro, esse retorno não necessariamente oferece uma relação direta com o nativo de português.

A partir disso, encontramos alguns vocábulos que demonstram maior relação com o idioma russo que com a maneira representativa adotada por Burgess, o que escolhemos classificar como adaptações diretas do russo. Dos termos no quadro, nos interessa trabalhar especialmente com *babushkas*, *krikar* e *ruka*. Nesse primeiro momento, passaremos diretamente à *krikar* e *ruka*, que demonstram claramente a referência ao russo, fugindo da adaptação do autor, respectivamente *creech* e *rooker*, ainda que essa última forma de grafia admita a pronúncia russa esperada. Contudo, *creech* parece fugir um pouco do que seria esperado em russo, *krik* ou *kriknut*, o que dá margem para uma análise voltada para os processos analógicos dos falantes em língua

⁸⁹ Professor Eugene Garfield era pesquisador em Ciência da Informação e da Comunicação, sendo responsável pela criação de softwares que permitiam a catalogação e a localização de termos científicos e literários.

estrangeira⁹⁰. Quando comparada à escolha de Dantas, *critchar*, nos parece que a opção de Fernandes se faz ainda mais notável em seu retorno ao russo.

No que diz respeito a *babushka*, nos parece interessante que ambos os tradutores fogem da sugestão do autor inglês. O dígrafo *ch* é adaptado por *tch* na maioria dos termos (chasso-tchasso; chepooka-tchipuca/tchepuka; malchicks-maltchiks/ques), que é explicitamente descartado nesse momento, muito provavelmente pela pronúncia tradicional do termo em russo, com o som [ʃ] ao invés do som [tʃ], grafado pelo autor com *ch*⁹¹. Tendo isso em conta, em alguns momentos, poderíamos nos questionar se (principalmente, mas não exclusivamente) Fernandes não acaba por “corrigir equívocos” de Burgess, buscando padronizar os vocábulos de inspiração russa e redirecioná-los à sua “origem”, o idioma russo.

Por último, mas não menos importante, a adaptação peculiar nos deixa perplexos. Não encontramos nas transliterações, na leitura de Burgess ou na obra em inglês justificativas para tais adaptações na tradução. Imaginamos que, assim como Burgess estabelece relações analógicas e particulares com os idiomas que conhece, não haveria razão para não esperarmos algo similar para seus tradutores, no caso Fernandes. Desse modo, ainda que consideremos uma tradução um texto necessariamente novo, principalmente pela mudança de sistema e suas unidades, alguns termos parecem irromper de maneira mais apropriada e analógica, ou seja, a partir de uma terceira relação de embasamento um pouco distanciado daquele no texto em língua inglesa.

Podemos verificar essas questões na inserção de um *a* em *mozg* (resultando em *mosga*) e pela substituição de *z* por *s*; talvez a costumeira intercambialidade entre as sibilantes [s] e [z] em língua portuguesa ao mesmo tempo que um *z* em meio palavra é pouco comum no idioma lusitano justifica a troca. A troca sem problemas efetivos no que diz respeito ao sentido parece válida também para o caso de *goloz*, ainda que esse vocábulo tenha marcação com duplo *s* em inglês – que só ocorre em palavras estrangeiras ou de origem latina – tenha desencadeado a compreensão de que o som [z] seria mais apropriado à pronúncia do português. Outra relação fonema-grafema interessante se refere a *g* em *deng*, que não remete a [g] e remete a [ʒ], tendo como adaptação o vocábulo *denji*, que bem poderia remeter à transliteração, mas que acaba se tratando de uma analogia entre o *g* seguido de *i* na ortografia do português, o som [ʒ].

⁹⁰ Pesquisa executada por Gomes (2016) e deslocada para o desenvolvimento dessa dissertação.

⁹¹ Vale lembrar que, na gravação *Anthony Burgess reads A Clockwork Orange*, o autor pronuncia [tʃ].

Desse modo, vemos que cada tradutor se apropriou do *nadsat* de um modo diferente, afinal a língua existe na coletividade, que se dá na fala, sendo essa última individual e não precisamente equivalente entre seus falantes, como nos lembra Saussure (2006). Se cada tradutor (falante) apreende *nadsat* (e inglês, e português) de uma maneira mais ou menos regular, mas definitivamente não idêntica, traduções serão distintas, o que necessariamente significa diferentes relações de valor. A partir do momento que temos formas distintas, ainda que remetam a uma significação semelhante, as relações que se estabelecem são outras, pois as relações internas ao sistema são deslocadas, e a alteração do sistema é o que garante sua permanência, e isso “é tão verdadeiro que até nas línguas artificiais tal princípio deve perdurar” (SAUSSURE, 2006; p.91).

3 Por que traduzimos com Saussure

A tradução se mostra, constantemente, como uma questão a ser discutida por profissionais, aprendizes e interessados, apresentando novas facetas ou as mesmas sob outros pontos de vista. Conhecer o que já existe no campo é fundamental ao neófito, uma vez que tal conhecimento lhe dá o ferramental necessário para que inicie seu caminho nos entremeios idiomáticos, auxiliando seu posicionamento e sua compreensão dos diversos desafios que se apresentam em momentos igualmente diversos.

Contudo, o que se costuma estudar no campo da tradução tende a falar da tradução como processo ou como produto, se debruçando sobre questões cognitivas e/ou culturais, de maneira a abordá-las quase independentemente de língua e linguagem. Existem diversas classificações quanto às diferentes maneiras de se traduzir, considerando processos parafrásticos, as traduções mais “presas” aos termos (tradução literal), ou de maior liberdade criativa (transcrição), mas pouco se fala sobre o que está por trás desses processos – os idiomas em questão.

Os idiomas – ou línguas – envolvidos numa tradução estão inseridos num universo de linguagem, um ambiente que abarca a comunicação, a cultura, a civilização como um todo. Estão envolvidos nesse universo as heranças de uma sociedade que, claramente, traz a língua consigo. Como já apontamos, a língua é o principal sistema de signos para Saussure, sendo o mais usado e, conforme nos aponta Benveniste (1989; p. 62), aquele responsável pela apreensão e interpretação de todos os outros sistemas. A língua é central para pensar a tradução, inserida nos estudos da linguagem, dada sua capacidade de delimitar unidades, característica que não pertence à linguagem, sendo tão heteróclita e multiforme (SAUSSURE, 2006; p. 17)

Estas unidades conferidas a línguas nos precedem enquanto indivíduos, enquanto sujeitos, mas estão presentes também no nosso uso particular. Isso quer dizer que nos utilizamos do mesmo idioma com certas ressalvas, partilhando o sistema com toda uma comunidade falante, mas não necessariamente atribuindo as mesmas significações (e, por vezes, valores) às mesmas unidades e usos. Para que isso seja garantido, nos valem de uma espécie de acordo que garante em cada ato de fala – seja ela oral, gestual ou escrita – a identificação mais ou menos clara dos mesmos elementos. Assim, a língua é uma das maiores e mais importantes heranças sócio-culturais que temos, seja na comunidade falante que for.

Cada idioma, funcionando a sua maneira e representando determinada comunidade falante, apresenta unidades próprias, particulares e de funcionamento único. Isso ocorre através da relação que se estabelece entre essas unidades, exigida e necessária ao sistema, de modo que cada unidade ajuda a definir e delimitar a outra, propondo sua função no uso da língua ao mesmo tempo que a determinando, sem muito espaço para mudanças abruptas e/ou generalizadas – há sempre que se ter em conta a língua toda e a comunidade falante.

No entanto, o fato de uma língua e, conseqüentemente, suas unidades serem partilhadas por determinado grupo de falantes não define sentidos e usos de maneira inflexível. O fato de mudanças passarem pelo crivo dos falantes, bem como de determinados usos serem mais permitidos que outros ocorrem de modo a não se perder de vista a língua, de modo que existe certa flexibilidade em empregos gramaticais e fonológicos, possibilitando diferentes pronúncias ou expressões por parte dos falantes. Como exemplos, podemos falar de variações linguísticas que, como sabemos, passam por mais níveis linguísticos que o fonológico; também podemos pensar em falas desviantes, que são empregos muito particulares de padrões um pouco diferentes da fala corrente; mas também podemos nos debruçar sobre o uso poético da linguagem, que nada mais é do que evocar sentidos diferentemente dos da fala cotidiana.

Isso tudo é possível pela língua ser forma. Ao compreendermos a língua como forma, nos damos conta que não estamos lidando com compartimentos fechados e definitivos, e sim com elementos mais ou menos organizados e delimitados apenas a partir do uso. Compreender a língua como forma significa aceitar a possibilidade de estabelecer valores de acordo com o que se faz ou não no sistema, de vincular significações a certas imagens acústicas, a partir do que queremos ou precisamos que o outro identifique e compreenda num ato comunicativo; significa ter a liberdade de trabalhar e remodelar aquilo que nos é dado à nossa maneira.

A língua pode ser a mesma, mas sabemos que o uso e a identificação de seus elementos pelos falantes se dá de maneiras diversas. Os sentidos podem ser “transmitidos” por vocalizações de diversas ordens da mesma maneira que por palavras ou frases complexas. A língua e a linguagem se apresentam a nós de maneira mais ou menos semelhante, mas não de maneira exata. A língua é uma das definições mais claras da linguagem, mas, ao mesmo tempo, não precisamente definida. A língua se nos apresenta em constante movimentação, pois só se apresenta no falante, que a usufrui sempre de modo singular.

Ao pensarmos a tradução como um fato de linguagem, movimentamos todos esses elementos, tornando a tradução um processo mais humano que cognitivo, ainda que a cognição seja um processo mental genuinamente humano. Queremos dizer é que traduzir é um ato de língua, de possibilidades, que lida com definições pouco precisas, que são percebidas e compreendidas de formas tão diversas quanto o número de falantes de uma comunidade. Traduzir é por diferentes legados em relação, considerando cada peculiaridade, cada fonema que possa possibilitar confusão de sentidos a cada expressão ou vocábulo que tem uso bastante específico ou quase único; a cada morfema que pode modificar ou definir significações; ou ainda a cada sintagma, complexo ou simples, que serve a exprimir valores.

Traduzir envolve re-significação; envolve compreender o papel de cada unidade em diferentes situações, ao mesmo tempo que se tem em conta o deslocamento de sentidos e pronúncias de um idioma no tempo, percebendo o que se faz e o que não se faz mais com certos elementos. Traduzir é considerar os sistemas de cada lado da equação, ao mesmo tempo que se tem em conta a não-semelhança entre esses sistemas, buscando (re)produzir em um sistema aquilo que fora concebido em outro. Traduzir é encontrar afinidade na diferença. Traduzir implica confrontar duas situações absolutamente distintas, pô-las em contato para que se possa delimitar de maneira mais ou menos organizada o que de uma língua se quer ou se pode dizer na outra. Em termos saussurianos, traduzir é lidar, inevitavelmente, com valor.

A língua, porém, tal qual a tradução, não é feita apenas de valor. O valor é o que a língua possibilita produzir com suas unidades, de acordo com suas funções no sistema e, talvez, seja o objeto da tradução. Mas como teríamos valor sem unidade, sem identidade, sem fala, sem oposição, sem limites entre o que é ou não é, o que se pode dizer e o que não se pode? O que seria do valor sem a radical arbitrariedade do signo, sem o falante-ouvinte que, nas suas escolhas linguísticas, produz e processa o que foi produzido pelo outro falante-ouvinte? A tradução, enquanto fenômeno de linguagem, depende igualmente do valor, do sistema, das unidades e da comunidade falante. É com base em tudo que movimenta a língua e que lhe confere existência que a tradução se faz possível.

Tanto no processo da tradução como no produto final, para o leitor-ouvinte mais entusiasmado, que a diferença grita, pulsa com a adrenalina que apenas o deslumbre diante da familiaridade combinada à estranheza é capaz de liberar. Na tradução acabamos pondo em questão – na mudança e na permanência – a tradição, seja do

idioma ou da cultura, dos valores ou dos sentidos, linguísticos ou não. Traduzir é convocar tudo aquilo que pode ser a partir do que não **poderia** ser – é definir o que será naquele momento a partir do que já foi ou não em outro – e o responsável por essa leitura é o tradutor.

O tradutor profissional ou o leitor questionador – que usa de uma habilidade tradutória no momento de sua crítica – nada mais faz se não opor aquilo que se apresenta a todas as outras opções que poderiam estar em seu lugar e àquelas que rejeitaria prontamente. Ao dizer ou pensar “isso está errado”, “eu não traduziria assim” ou mesmo “não sei se todo mundo entende a relação”, é a oposição que está em jogo, da mesma forma que a vemos quando, no lugar de uma posição contraditória, diz-se ou pensa “ficou perfeito”, “eu não teria pensado nessa opção” ou então “ficou bom mesmo assim”. Independentemente da posição que se tome, tenha ela um cunho moral ou analítico, o que acaba sendo posto em jogo indubitavelmente é o sistema da língua e suas relações.

O tradutor, tal qual o falante, ainda que de maneira mais reflexiva ou especializada, se utiliza do sistema da língua e as opções que lhe são apresentadas para resolver as questões que surgem à sua comunicação ou ao seu ofício. Ao pensar o processo tradutório como um ato de linguagem e compreendê-lo a partir do pensamento saussuriano, o tradutor, experiente ou novato, se encontra diante de uma infinidade de possibilidades, algumas das quais não se apresentarão em manuais, gramáticas e dicionários. Ao perceber que a unidade se recortará a partir do lugar (ou modo) que estabelece em uma relação e de acordo com a circunstância linguística em que ocorre, o tradutor pode encontrar soluções nunca antes pensadas por ele.

Ao se compreender que a tradução, não menos que outros atos de linguagem, se vale do sistema em uso por uma comunidade falante ao mesmo tempo que é herança dessa mesma comunidade, percebe-se mais facilmente o andar da língua no tempo e, possivelmente, pode-se recorrer a tais deslocamentos para solucionar determinados problemas. Juntamente a isso, compreender que o que se diz em uma língua não se diz em outra, além de acalmar a alma do tradutor que busca a fidelidade e teme cair na tradução literal, aumenta a variedade de recursos, possibilitando ou mesmo encorajando o uso de neologismos se necessários. Entender a língua e seu funcionamento de maneira profunda fornece recursos para as situações mais delicadas, especialmente a partir do momento que percebemos os processos analógicos responsáveis pelos padrões que caracterizam os idiomas, sejam eles mais ou menos regulares.

Desse modo, diferentes valores se apresentarão, pois, o que é o valor, se não o fruto de relações em presença e ausência,? A partir do momento que as possibilidades e os recursos aumentam em número, as unidades podem ser melhor delimitadas e as decisões podem ser tomadas com maior cuidado, o que possibilita a (re)produção de traduções que são verdadeiras obras de arte, como algumas das analisadas aqui. Ao nos desprendermos da concretude para além da língua na tradução e passarmos a nos dedicar às diferentes formas de apresentação relações que a língua possibilita a árdua tarefa de traduzir tem um valor mais do que de ofício, sendo também aprendido e descoberta sobre as duas línguas em questão.

Achamos que o aspecto fônico da língua se apresenta como **uma possível** porta de entrada as questões da tradução a partir da óptica saussuriana. Nos valendo do pensamento de fonema como signo de Milano (2015), percebemos como o fonema leva ao pé da letra as definições atribuídas ao signo – arbitrário, opositivo, negativo e relativo. Diferentemente dos vocábulos da língua, não atribuímos significados aos fonemas, o que faz deles apenas diferentes entre si. E é com base na absoluta arbitrariedade e negatividade do fonema que nossas análises se ancoram, trazendo o funcionamento do inventário fonológico de línguas distintas como basilares para a tradução das obras escolhidas, cada uma a sua maneira. Contudo, cabe lembrar que o mesmo vale para os morfemas e os outros níveis linguísticos, sendo o fonema o mais radical exemplo.

O questionamento sobre a incidência da gagueira em duas línguas diferentes, por exemplo, considerando seus efeitos na fala do personagem é facilitado pela teoria linguística. É na tentativa de compreender mais sobre valores fonético-fonológicos (e sua relação com as unidades morfológicas aí envolvidas) de diferentes idiomas que surgem soluções para a problemática da tradução de uma fala gaga. Contudo, o pensamento de Ferdinand de Saussure não vem apenas para a reflexão acerca dos inventários fonológicos distintos que cada língua apresenta, e sim para auxiliar na leitura do funcionamento da gagueira daquele personagem específico e o efeito que apresenta em sua fala, pois, para pensarmos acerca de tradução e da não-fluidez da fala de Bishop, colocamos em questão o funcionamento da língua. A simples repetição ou prolongamento do fonema /k/ numa palavra contraída como *can't* dá a sensação de que o valor da gagueira não reside apenas no fonema /k/, e sim em todo o vocábulo /k-k-keNt/. É na assimilação de uma gagueira em todo um termo que se pode perceber o valor da repetição de um único fonema.

No entanto, o efeito da gagueira em *c-can't* na tradução põe em jogo como se traduz essa gagueira que, tão facilmente em inglês, se contrai em apenas uma palavra. Ao traduzir *can't* por *não consigo*, onde deveria insidir a repetição? Em “não” ou em “posso”? Nos pareceu, por bem, dado a contração da palavra, que ao invés de escolher entre *n-n-não consig'* ou *não c-c-consigo*, seria mais justo gaguejar nas duas: *n-n-não c-c-consigo*. Isso se reafirma se refletirmos sobre o funcionamento da gagueira, que é individual para cada sujeito e constitutivo de seu sistema fonológico ao mesmo tempo que é calcado no sistema da língua. Assim, a busca da solução para *c-can't* envolve buscar a solução para *ek-ek-ek—cold* e *f-f-fr—scared*, não apenas por se apresentarem à tradução, mas por fazerem parte da fala singular de um sujeito em uma determinada língua.

A gagueira de Bishop se dá em relação com cada elemento do sistema, e cada fonema prolongado, repetido ou bloqueado apresenta um funcionamento próprio na língua e na fala do personagem, devendo ser observado a cada caso, mas também na produção de Bishop como um todo. Os efeitos de uma gagueira ao ser traduzida, como descobrimos, podem ser dar no âmbito da palavra ou do sintagma, ainda que se trate de um pequenino fonema que, sob outro ângulo, talvez mal fosse considerado como determinante de seu grupo silábico.

No que diz respeito ao poema de Edgar Allan Poe não é diferente: o ritmo do poema, seja em língua inglesa, seja em tradução, se dá pelo encadeamento das palavras em versos, mas, mais ainda, pelo tempo que as sílabas marcam em sua alternância trocáica (forte seguida de fraca). A organização das sílabas em sequência, ao mesmo tempo que marcadas por escolhas lexicais muito precisas, é responsável pela criação do efeito vivo de *The Raven*. Quando os versos são postos em relação, o ritmo se marca ainda mais e passamos a ter o ritmo da estrofe que, como numa canção, se marca e se repete, sendo digno, inclusive, de um estribilho –marcado pelo fonema.

Temos, então, duas traduções: *O Corvo* e *O Urubu*. Ambas se valem de ritmo e rima, se organizando a partir da substância fônica que cada tradutor optou por utilizar da língua portuguesa. Mas é com base na forma, na liberdade que o falante-ouvinte tradutor tem para escolher o que fazer com a língua que percebemos a riqueza dos diferentes movimentos que recriam o ritmo e o efeito vivo do poema do autor inglês. As distintas rimas orientadas por sílabas terminadas em –ais ou em –u resgatam o tom lúgubre do poema de Poe ao mesmo tempo que criam, a sua maneira, melancolia

própria ao português e de acordo com elementos outros que os linguísticos, como no caso d'*O Urubu*.

Em *The Raven* e suas tão distintas traduções vemos como a forma linguística, ao ser atrelada à substância fônica e organizada pela seleção e combinação silábica, cria um universo linguístico e discursivo à parte. Bilac (2014) nos lembra que o universo da poesia não é o mesmo da gramática, atrelando-se, inevitavelmente, a essa substância fônica que pertence ao universo da fala, mas que, indubitavelmente, pertence ao universo da língua. A poesia nos coloca diante dessa linha tênue e flexível da divisão entre a língua e a fala, ao mesmo tempo que reafirma sua interdependência. E é através da análise de traduções de poesia que verificamos: (1) o uso individual da língua, que é a fala, no caso poética; (2) a possibilidade de construções que, mais do que alicerçadas sobre significações, se dá num universo fônico-silábico; (3) o deslocamento semântico que ocorre a partir do efeito de tamanha complexidade construída a partir dos elementos linguísticos.

Ocorre semelhante movimento no que concerne à obra de Burgess. De maneira um pouco radical, vemos em *A Clockwork Orange* uma construção linguística singular que fala de dois sistemas linguísticos distintos, criando um terceiro – o nadsat. Suas traduções acabam compondo duas formas diferentes de um quarto sistema, que é o nadsat traduzido. Na mistura entre o russo e o inglês que carece de tradução para o falante do português, se abre um universo enorme em termos de estruturas sintáticas, morfológicas e fonológicas, uma vez que é fruto de uma mescla singular de dois sistemas que deve ser viabilizado para os falantes-ouvintes de um terceiro. Isso se dá não apenas pelas misturas fônicas feitas por Anthony Burgess e representadas por suas transliterações-adaptações, mas também pela utilização de termos que, em russo, teriam outros significados que aqueles apresentados no romance.

Temos, então, na tradução um desafio de ordem fônica bastante grande que acaba por refletir nos outros níveis linguísticos, pois, na escolha da tradução, também temos termos cuja significação não referem literalmente em russo. Portanto, além de epênteses presentes ou ausentes e adaptações de pronúncias para o leitor lusófono, temos nas traduções adaptações sintáticas de certas expressões, o que é possibilitado pela relação que se dá entre as línguas inglesa e portuguesa – as diferentes possibilidades de se traduzir determinadas construções sem grandes mudanças de sentido.

Contudo, essas pequenas diferenças criam distintos funcionamentos na linguagem tão peculiar que é o *nadsat* de Burgess, sendo diferentes interpretações da obra do escritor e tradutor inglês. A adaptação fonético-fonológica é fundamental no romance, tanto que o próprio autor se vale de uma adaptação dos vocábulos de inspiração russa para o leitor anglófono, mas, sem ela, a tradução talvez seria inviável e, possivelmente, inútil. De que adiantaria a um leitor lusófono elementos que lhe fossem tão confusos ao sistema fônico que ele não os pudesse apreender? Especialmente no caso de *Laranja Mecânica*, em que o *nadsat* é O idioma do romance.

Vemos no extremo de construções como o *nadsat* que, tal qual a poesia, se valem das formas do sistema, aliados à substância fônica e o que elas passam a definir nesse novo sistema, determinando e delimitando elementos tal qual explanados na obra saussuriana. É a partir da inseparabilidade entre língua e fala, entre forma e substância (possibilidade e uso), entre delimitação da unidade e valor, que percebemos a prosa e a poesia funcionando de maneira tão similar. Considerando tal similaridade e os elementos do pensamento linguístico saussuriano que nos vemos diante da grandiosidade da língua como fato de linguagem.

Diversas dessas questões são mais facilmente percebidas a partir do que creditamos a Ferdinand de Saussure e ao pensamento expresso em sua obra, tenha sido ela organizada por colegas seus na forma do *Curso de Linguística Geral* ou pela crescente publicação de suas notas manuscritas. Ao compreender o funcionamento linguístico, ao entender idiomas como diferentes sistemas e ao perceber a íntima relação entre forma e sentido, língua e fala e sua unidade com a linguagem, o tradutor se autoriza à liberdade quanto à unidade de tradução, assim como pode repensar noções como fidelidade e perda.

A tradução sem uma reflexão atravessada pela interpretação do legado saussuriano é possível, uma vez que é realizada diariamente em diversos lugares e por falantes de vários idiomas. Porém, acreditamos que, a partir do conhecimento do que está envolvido em cada idioma enquanto sistema linguístico, o tradutor se encontrará diante de uma maior variedade de meios para exercer sua função. Do mesmo modo, não acreditamos que as concepções saussurianas sejam a única e a onipotente solução para as problemáticas da tradução, mas sim uma significativa base teórica sobre língua e linguagem que mais viabilize a tomada de decisão quanto à língua-fala que se apresenta no texto a ser traduzido. Seja para pensar elementos de ordem fônica, como é o caso da presente dissertação, ou termos abstratos que representam compreensões da língua e da

cultura, pensar sobre como estes elementos se articulam de modo a produzir significação e valor na língua utilizada pelos falantes pode ser uma luz no fim do túnel longo e escuro que às vezes se apresenta na tradução.

Traduzir é lidar com diferenças – internas aos sistemas linguísticos em questão e entre os mesmos sistemas – mas também é lidar com o que assemelha os sistemas linguísticos, ou seja, é lidar com fatos de língua e linguagem. Se há uma teoria linguística que se ocupa em observar o funcionamento dos sistemas detalhadamente, mesmo que de maneira a servir a diferentes idiomas, por que ignorá-la como base teórica de auxílio ao tradutor? Se há uma maneira de por em relação aquilo que parece tão distante e inalcançável, por que não se valer disso?

Ainda de maneira inconsciente, diversos tradutores se utilizam empiricamente de alguns conceitos saussurianos, e diversas traduções não seriam possíveis se os elementos da teoria apresentados aqui não fossem levados em consideração. Talvez sejam esses detalhes que difiram nossa concepção de que se trata uma tradução boa ou ruim, certa ou errada, adequada ou não. Necessariamente é com base na concepção individual que temos da língua enquanto sistema que nos posicionamos numa crítica de tradução. É na imprecisão entre o que algo é o que não é que ocorre a linguagem, ao mesmo tempo que é na tentativa de definir tal imprecisão que ela se utiliza.

E é a partir dessa relação, entre o que se sabe e o que não se sabe, entre o que é, o que não é e o que poderia ser, que se constroem, todos os dias, textos e traduções, sejam elas literárias ou não, obras de arte ou sinopses de filme, textos científicos ou manuais de eletrodomésticos. Isso se dá devido à tradução ser fato de linguagem – é produção linguística em uma e para uma comunidade de falantes. A tradução nada mais é do que adaptar o sistema dessa determinada comunidade ao sistema reconhecido e utilizado por outra. E nada disso seria possível sem o tradutor, aquele que caminha entre os dois sistemas e carece lidar com a diferença em razão do sistema e uso de cada universo linguístico e discursivo. Ao por em relação elementos de língua e línguas, põe em relação mundos e fundos, e proporciona, dessa maneira, a constante renovação do que conhecemos por língua, mundo e cultura.

Conclusão

Se a tradução enquanto atividade é um verdadeiro desafio, versar a seu respeito é igualmente complicado. A simples definição de que se trata a tradução apresenta diversas facetas, cada uma delas carregando consigo um ponto de vista que as explica e sustenta. No nosso caso, ao abordar a tradução de um ponto de vista de língua e de linguagem, não seria diferente. Se, por um lado, não nos ocupamos em definir a tradução sob um viés saussuriano, inclusive pela ausência da reflexão sobre tal questão na obra do linguista genebrino, o embasamento teórico de que nos utilizamos, amparado pelas análises, nos delimita um lugar de compreensão de tal objeto. Sustentar a tradução enquanto um ato linguístico, ancorado no legado linguístico de Ferdinand de Saussure, é colocar a tradução como uma questão humana semelhante a qualquer outra que tenha a ver com a faculdade da linguagem.

Nossa leitura a partir do pensamento saussuriano não é novidade, ainda que não seja um ponto de vista muito difundido. Prieto (1993), semiótico e linguista argentino radicado na Itália, já havia apresentado um pensamento acerca da tradução semelhante ao nosso, ainda que sua tese seja desconhecida para a maioria dos tradutores e, também, de diversos estudiosos da obra saussuriana. Enquanto nos ocupamos de elucidar as questões relacionadas ao sistema da língua e aos elementos que descrevem seu funcionamento para melhor compreendemos a relação que ocorre entre sistemas diferentes, Prieto descreve o processo tradutório, considerando-o um ato comunicativo ao mesmo tempo que descrevendo os detalhes semióticos envolvidos no processo.

Nosso olhar perpassou certos elementos do legado saussuriano que julgamos elementares à compreensão do funcionamento sistêmico da língua, no caso, do que sejam suas unidades (signos), o que indica que tais unidades fazem parte do sistema (identidade) e o como cada uma das unidades se relaciona e determina (valor). Contudo, para que isso pudesse ser explicitado, foi preciso demonstrar a importância do uso em relação à possibilidade providenciada pelo sistema, através do circuito da fala e da discussão de sua relação com a língua e a linguagem.

Só, então, pudemos passar à discussão do fônico e sobre o seu papel no sistema, sendo o responsável por efeitos no falante-ouvinte. O fônico acaba sendo uma forma de entrada para análise da língua em uso, a possibilidade articulada, o que implica a atualização e o deslocamento da relação entre as unidades e todas as características do pensamento saussuriano que isso evoca. E é só a partir do esclarecimento sobre como o

aspecto fônico é tão representante da teoria saussuriana quanto os morfemas, os vocábulos ou os sintagmas que passamos às análises.

Por essa razão, independentemente de nos valermos de ângulos semelhantes ou distintos do de Prieto, o fato de nossa dissertação se valer do pensamento saussuriano e considerar o circuito da fala – em comparação com o ato comunicativo – nos aproxima do posicionamento do linguista argentino, ainda que a questão da morfologia da língua tenha sido densamente explorada pelo linguista⁹². No entanto, essa não é a única característica que aproxima nossos trabalhos: ambos pensamos, de certa forma, que o pensamento de Saussure é muito válido para a tradução e, como nos prova o tempo, pouco explorado no âmbito acadêmico.

Ainda assim, enxergamos uma última semelhança: a tese de Prieto parece, igualmente a esta dissertação, pautada na diferença. A tradução se apresenta, a nosso ver, como uma tentativa de contornar diferenças, especialmente as linguísticas, uma vez que são elas as responsáveis por veicular diferenças das mais diversas ordens. Se na tese de Prieto a diferença que é ressaltada é aquela entre o semas das línguas em questão na tradução, o que acaba por trazer implicitamente as diferenças entre os sistemas, refletindo nas diferenças entre valor, nossa dedicação foi em abarcar as diferenças entre os sistemas a partir de seus aspectos fônicos e as diversas possibilidades de solucionar os problemas que surgem em sua tradução.

Talvez sejam estas as duas questões que estarão, inevitavelmente, em jogo na tradução: diferença e valor. Se, por um lado, a diferença é constitutiva do valor – o delimitando ao mesmo tempo que o identifica através da delimitação das unidades – por outro, é a diferença entre sistemas que incita a compreensão de dois valores distintos, o da língua do primeiro texto e o da língua da tradução, o que implica na diferença de funcionamento, das unidades, das maneiras de se ligar uma forma a um sentido. Desse modo, trabalhando sobre diferenças, o que se pode esperar de um texto traduzido além de novidade?

Acredito que é isto que se apresenta a finda dissertação: demonstrar, através de um entendimento de linguagem, que a tradução de um texto, oral, escrito ou gestual, só se pode apresentar diferente do primeiro. É o resultado de, nas palavras de Prieto, decodificar os semas de uma língua e recodificá-los em outra, considerando-se

⁹² Prieto coloca o sema como unidade da tradução, sendo o sema a unidade fundamental da comunicação, designando um signo que ocorre entre dois silêncios, ou entre dois vazios semióticos, não podendo ser segmentado em partes. (PRIETO, 1993; p. 109, nota de rodapé).

diferentes unidades, funcionamentos, inventários lexicais, fonéticos e fonológicos, repercutindo nas diferentes formas de se criar sentidos e veicular valores em formas linguísticas mais ou menos definidas.

Contudo, o fato da tradução ser um texto diferente não significa que perca sua relação com o primeiro texto, afinal, é àquele texto e seu idioma que deve sua origem, ainda que isso não seja sinônimo de prestar reverência servil. A nosso ver, traduzir é fazer em determinada língua o que se consegue a partir da leitura dos valores de outra língua, o que proporciona a (re)criação de valores e as relações que se pode ou deve estabelecer em cada sistema. Traduzir é por em cheque a condição de existência da língua, de suas possibilidades em uso, de suas unidades em relação, de seus constituintes em oposição. Traduzir é adaptar, por fortuita diferença, realidades, identidades e valores.

Bibliografia

- Aulete Digital. <<http://www.aulete.com.br/translitera%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em : 08 de junho de 2017.
- BENVENISTE, Émile. Problemas de Linguística Geral II. São Paulo: Contexto. 1979.
- BOUQUET, Simon. *Introdução à leitura de Saussure*. São Paulo: Cultrix. 2004.
- BOHNEN, Aline Junqueira. *Estudo das palavras gaguejadas em crianças e adultos: caracterizando a gagueira como um distúrbio de linguagem*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS. 2009.
- BURGESS, Anthony. *A Clockwork Orange*. Londres: Penguin Books. 1972.
- _____. *A Clockwork Orange – The Restored Edition*. Londres: Norton & Company. 2012. Versão digital.
- _____. *Laranja Mecânica*. Tradução: Nelson Dantas. Rio de Janeiro: Artenova. 1972. Versão digital.
- _____. *Laranja Mecânica*. Tradução: Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph. 2012.
- CRISTÓFARO-SILVA, Thaís. *Dicionário de Fonética e Fonologia*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- DEPECKER, Loïc. *Compreender Saussure a partir dos manuscritos*. Petrópolis : Vozes, 2012.
- D’OTTAVI, Giuseppe. Ferdinand de Saussure et monsieur B. In : Bollettino di italianistica - Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguística. Roma: Sapienza Università di Roma. 2010.
- GADET, Françoise. *Saussure. Une science de la langue*. Paris: Presses Universitaires de Frances. 1987.
- GOMES, Janaína Nazzari. *Quando falar e ouvir é apropriar-se: uma reflexão sobre apropriação de línguas estrangeiras a luz da teoria saussuriana*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS. 2016.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix. 1973.
- _____. *Seis lições sobre som e sentido*. Lisboa: Moraes Editores. 1977.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva. 2010.
- MILANO, Luiza Ely. Fonético e fonológico em Saussure: o lugar do fônico no Curso de Linguística Geral. In: *Eutomia*, nº 16 (1). Recife. Dezembro de 2015.

_____. O fônico em Saussure: um apêndice no Curso de linguística geral?. In: FARACO, Carlos Alberto. *O efeito Saussure*. São Paulo: Parábola. 2016

_____. O rastro do som em Saussure. In: *Nonada* – v. 2, nº 21. Porto Alegre: Uniritter. 2013.

MORAES, Eduardo Cardoso de. *Reflexões sobre a transliteração russo-português à luz da linguística saussuriana*. Trabalho de conclusão de curso. Porto Alegre: UFRGS. 2016.

NORMAND, Claudine. Le CLG: une théorie de la signification? In: *La quadrature du sens : questions de linguistes*. Paris: Presses Universitaires de France. 1990.

_____. *Saussure*. São Paulo: Estação Liberdade. 2009.

NUNES, Paula Ávila. *Tradutor como Função Enunciativa: uma análise de autotradução*. Trabalho de conclusão de curso. Porto Alegre: UFRGS. 2008.

OLIVEIRA, Fabiana de. *Aspectos enunciativos da relação falante, linguagem e outro na gagueira*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS. 2011.

OUSTINOFFS, Michael. *Tradução: história, teorias e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial. 2015.

Oxford English Dictionary. Disponível em: < <http://www.oed.com/>>. Acesso em: 08 de junho de 2017.

POE, Edgar Allan. The Raven. In: BARROSO, Ivo. *“O Corvo” e suas traduções*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2000.

PRIETO, Luis J. L’acte de communication traductiff. In Cahiers Ferdinand de Saussure. Genebra: Librairie Drozs S.A. 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix. 2006.

_____. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot. 2005.

_____. *Escritos de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix. 2004.

_____. *Phonétique*. Padova : Unipress. 1995.

_____. *Science du langage – De la double essence du langage*. Édité par René Amacker. Genebra : Librairie Drozs S.A. 2011.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva. 2015

SILVER, Nicky. Fatmen in skirst. In: *Etiquette and vitriol*. New York: Theatre Comm Group. 1996.

STEINER, George. *Depois de Babel : questões de linguagem e tradução*. Curitiba: UFPR. 2005.

SURREAUX, Luiza Milano. Sobre o sintoma de linguagem na clínica de linguagem. In: GUTERRES, Carla. *Quando a fala falta*. São Paulo: Casa do Psicólogo. 2008.

Anexo 1

Glossário – Laranja Mecânica (BURGESS, 1972), tradução de Nelson Dantas

B	
Babúcheca	Mulher velha
Banda	Bando
Barçaça	“coro”, velha
Bezémine	Louco, doido
Bíbio	Biblioteca
Bitva	Briga, conflito
Bog	Deus
Bôgate	Rico/a
Bolche	Grande, enorme
Bolnói	Doente
Brétchene	Filho da puta, bastardo
Brete	Irmão
Britva	Navalha
Brosar	Jogar, atirar
Bruco	Barriga, estômago
C	
Cabo-de-panela	Ereção, “pau duro”
Câncer	Cigarro
Cantora	Escritório, gabinete
Carlitos, Charles	Capelão
Cárman	Bolso
Cartófel	Batata
Chaica	Bando, quadrilha

Cherres	Nádegas, bunda
Cheste	Barreira (de fronteira)
Chiieque	Pescoço
Chilaga	Bastão, porrete
Chilapa	Chapéu
Chilarne	Preocupação, interesse
Chileme	Capacete
Chudésime	Maravilhoso
Chume	Barulho, ruído
Chute	Bobo, tolo
Clebe	Pão
Clopar	Bater
Cliuve	Bico (pássaro)
Clutche	Chave
Cócheca	Gato; também no sentido de cat, intérprete com bossa
Colócol	Campainha
Copetar	Entender, “manjar”
Cortador	Dinheiro
Cote	Gatão, gato grande
Cracar	Ganir
Critchar	Gritar, berrar
Crove	Sangue
Cupetar	Comprar, pagar
D	
Debliucê	W.C., banheiro

Dama	Dama, senhora
Dar a pitada	Morrer
Decrepes	Decrépitos
Dede	Homem velho
Dengue	Dinheiro
Devótchecas	Moça, garota
Djisene	Vida
Dobe	Bom
Dome	Casa
Dorogói	Caro, valioso
Dratsa	Briga, luta, porrada
Drencrom	Droga, tóxico
Drugue	Amigo, “faixa”
Dva	Dois
E	
Entra-sai-entra-sai	Trepada
Escoliuo	Escola, colégio
Escorre	Rápido, depressa
Escotina	“vaca”, pejorativo
Esládiqne	Doce
Eslovo	Palavra, termo
Esluchar, eslochar	Escutar, ouvir
Eslutchatar	Acontecer
Esmeque; esmecar	Riso, rir
Esmotar	Olhar
Esnite	Sonho

Espatar	Dormir
Espátcheca	Sono, dormida
Esploche	Mergulho
Esquezetar	Dizer
Esquivatar	Agarrar
Estarre	Velho, antigo
Estreque	Horror
Estrumar	Defecar, cagar
Esvonoque	Cordão campainha
Esvuque	Som
F	
Forela	Otário, babaca
G	
Gargalha	Gargalhada debochada
Gazeta	Jornal
Glaze	Olho
Glupe	Burro
Golhe	A unidade monetária
Golosse	Voz
Gorlo	Goela
Govorite	Conversa, discurso
Gréjine	Sujo, escroto
Gredze	Sujo, não limpo
Gronque	Alto, barulhento
Grude	Seio, peito
Grupa	Grupo

H	
Horrorshow	Bom, bem, gostoso, legal
I	
Iama	Buraco (ânus, no caso)
Iarbos	Testículos, colhões
Iáziqe	Língua
Iequetar	Ir, dirigir. Dirigir-se
Igra	Jogo, brincadeira
Imia	Nome
Interessovotar	Interessas
Itar, itiar	Ir, ir para
J	
Jina	Mulher (esposa)
L	
Lapa	Pata (de animal)
Litso	Rosto
Líudes	Pessoas, gente
Lontique	Pedaço
Lovetar	Apanhar, pegar
Lubilúbi	Trepar, fazer sexo
M	
Malenque	Pequeno
Maltchique	Rapaz, garoto
Maslo	Manteiga
Mersque	Sujo, imundo
Méssel	Pensamento

Méssito	Lugar, local
Milicente	Policial
Minuta	Minuto
Moloco	Leite
Molodói	Jovem (adjetivo)
Mórder	Focinho
Mosque	Cérebro
Mudge	Homem
N	
Nadmenhe	Arrogante
Nadsate	Adolescente
Nagói	Nu
Natchinatar	Começar
Naze	Bobo, tolo
Nijenes	Calecinhas
Niucar	Cheirar, recender
Noga	Pé; perna
Noje	Faca
Nopca	Botão (de eletricidade)
Nótchi	Noite
O	
Ocno	Janela
Ôdin	Um
Odinoque	Só, sozinho
Osuchar	Limpar
Ótcheque	Óculos

Ouro-em-brasa	Bebida, trago
P	
Pê e EME	Pai e mãe
Piânitsa	Bêbedo
Pichetcha	Comida, boia
Pitar	Beber
Platchar	Chorar
Plene	Preso, prisioneiro
Plesque	Mergulho
Plote	Corpo
Podúcheca	Travesseiro
Pol	Sexo
Polésine	Útil
Policlefe	Chave mestra
Poniar	Entender, compreender
Prestúpniqne	Criminoso
Prisesta	Prisão estatal
Privodiar	Conduzir a algum lugar
Prodar	Produzir, fabricar
Ptitsa	Guria, garota
Púcheca	Canhão, arma
Pugle	Assustado
Punhar	Socar
Q	
Quel	Fezes, merd
Quíchecas	Tripas, entranhas

R	
Rábite	Trabalho, emprego
Rascadze	História
Radoste	Alegria
Rasdraz	Transtornado
Rassudocar	Pensar, imaginar
Rassudoque	Mente
Raze	Vez
Rasrezar	Rasgar
Rodze	Policial
Rote	Boca
Rúquer, ruque	Braço, mão
Rúsqui	Russo
S	
Sabogue	Sapato
Sacar	Açúcar
Sâmie	Generoso
Sarcar	Sarcástico
Sintemesque	Droga, tóxico
Soboritar	Apanhar, pegar
Soviete	conselho, ordem
Sunca	Putta velha
T	
Tachetuque	Lenço
Tchacha	Xícara
Tchai	Chá

Tchasso	Guarda, carcereiro
Tcheloveque	Pessoa, homem
Tchina	Mulher
Tchipuca	Absurdo
Tchistar	Lavar
Toltchocar	Bater, dar pancada, golpear, porrada...
Tri	Três
Tuflas	Chinelos, pantufas
Gúber ⁹³	Lábio, beijo
Gulhar*	Andar, caminhar
Gúliver*	Cabeça
U	
Ubivatar	Matar
Ucaditar	Sair, partir, deixar
Uco	Orelha, ouvido
Ujássine	Terrível, péssimo
Úmine	Que tem cérebro, “crânio”
Uze	corrente (de metal)
V	
Varitar	Tramar
Velocete	Droga, tóxico
Veque	(v. tcheloveque)
Véssiche	Coisa
Videar	Ver, olhar

⁹³ Os termos se apresentaram deslocados em nossa versão da obra, e escolhemos mantê-los na ordem como tivemos acesso.

Volosse	Cabelo
Vone	Cheiro, odor
Vredar	Danificar, causar dano
Z	
Zamechate	Notável
Zasnutar	Dormir
Zubes	Dentes

Anexo 2

Glossário Nadsat – Laranja Mecânica (BURGESS, 2012), tradução de Fábio Fernandes (p. 276-285)

Página 277	
Aforar	tirar (do bolso)
Babushka	Velha
Banda	Gangue
Bitva	Luta-batalha
Bizumni	Louco
Bog	Deus
Bolnói	Doente
Bolshi	Grande
Bratchni	Miserável, filho da puta
Brati	Irmão
Britva	Navalha
Brosatar	Jogar, atirar
Bruko	Barriga, estômago
Buabuar	Chorar
Bugati	Rico
Cabelagem	Corte de cabelo
Camburoza	Camburão
Câncer	Cigarro
Categutes	Estômago, tripas
Chapelão	Capelão (igreja)
Chasha	Xícara
Chasso	Guarda, carcereiro

Chudesni	Maravilhoso
Cine-cínico	Cinema
Correntar	Bater com a corrente
Cortador	Dinheiro
Decreps	Decrépitos
Ded	Velho
Denji	Dinheiro
Página 278	
Desculpaculpas	Desculpas
Devotchka	Garota
Disbutique	Loja de discos
Dobi	Bom
Domi	Casa
Dorogoi	Valioso
Dratar	Brigar
Drencrom	Droga alucinógena
Drugui	Amigo
Duk	Sombra
Dva	Dois
EME	Mãe
Escolacola	Escola
Estica	Mulher
Fakia	Fatia
Filar	Brincar
Flatblocos	Prédios de conjuntos habitacionais
Forela	Otária

Geleialeca	Geleia
Glazi	Olho
Glupi	Burro, imbecil
Goli	Unidade monetária
Goloz	Voz
Gordurado	Engordurado
Gorlo	Garganta
Govoretar	Falar, conversar
Grazni	Sujo
Gromki	Alto
Grudis	Seios
Página 279	
Grupa	Gangue
Guber	Lábio
Guliar	Caminhar
Gúliver	Cabeça
Horrorshow	Ótimo, excelente, legal
Ialpi	Boca
Igra	Jogo
Imya	Nome
Interessovatar	Interessar
Itiar	Ir, andar, acontecer
Jina	Mulher, esposa
Jizna	Vida
Joelhar	Ajoelhar
Kal	Merda

Kali	Esmerdeado, cheio de merda
Kantora	Escritório
Karman	Bolso
Kartofel	Batata
Kishka	Intestino, tripa
Klebi	Pão
Kutch	Chave
Kluv	Bico
Kolokol	Sineta, campainha
Kopatar	Compreender
Koshka	Gato (genérico)
Kot gato	(macho)
Krastar	Roubar
Krikar	Gritar
Króvi	Sangue
Página 280	
Kupetar	Comprar
Litso	Rosto
Lomtik	Fatia
Lovetar	Capturar, prender
Lubilubilando	Fazendo sexo
Machucaboys	Leões de chácara
Malenk	Pequeno, pouco
Maltchik / malthcikvik	Garoto
Mascamascar	Mascar
Mascareta	Pequenas máscaras

Maslo	Manteiga
Mastiguete	Comida
Merzki	Sujo, nojento
Messel	Pensamento, impressão
Mesto	Lugar
Miliquinha	Policial
Minueto	Minuto
Molodoi	Jovem, novo
Moloko	Leite
Morda	Focinho
Mosga	Cabeça, cérebro
Mudji	Homem
Nachinar	Começar, iniciar
Nadmeni	Arrogante
Nadsat	Adolescente
Nagoi	Nu
Naz	Idiota
Nijnis	Calcinhas
Página 281	
Noga	Pé ou perna (dependendo do contexto)
Noja	Canivete, navalha
Nopka	Botão
Notchi	Noite
Nukar	Cheirar
Odin	Um

Odinoki	Sozinho
Okna	Janela
Oko	Orelha, ouvido
Otchkis	Óculos
Ouro-de-fogo	Cerveja
Ovovo	Ovo
Pê	Pai
Pianitza	Bêbado
Pishka	Comida
Piskpiscar	Piscar
Pitar	Beber
Platchar	Chorar
Platis	Roupas
Pleni	Presidiário
Plesk	Chapinhar, chafurdar
Pletchos	Ombros
Ploti	Corpo
Podushka	Travesseiro
Pol	Sexo
Polezni	Útil
Policlave	Chave-mestra, gazua
Ponear	Entender
Página 282	
Prestupnik	Criminoso
Privodetar	Levar (para algum lugar)
Prodar	Produzir

Ptitsa	Garota
Pugli	Apavorado
Pushka	Arma
Radóstia	Alegria
Rascar	Cantar em voz rouca
Rasgarazgar	Rasgar
Rassudok	Cabeça, mente
Raz	VeZ
Razdraz	Irritado
Razkaz	História
Robotar	Trabalhar
Rot	Boca
Roza	Policial
Ruka	Mão ou braço (dependendo do contexto)
Saboga	Sapato
Sakar	Açúcar
Sameadura	Generosidade
Sarki	Sarcástico
Shaika	Gangue
Shako	Saco
Shesta	Cancela
Shia	Pescoço
Shilarnia	Preocupação
Shina	Mulher
Shlaga	Cassetete

Página 283	
Shlapa	Chapéu
Shlemi	Capacete
Shom	Som
Shut	Bobo
Sintemesc	Droga alucinógena
Skazatar	Dizer
Skivatar	Tomar algo de alguém
Skorre	Rápido, depressa
Skotina	Fera
Sladki	Doce
Slovo	Palavra
Sluchar	Escutar
Sluchatar	Acontecer
Smekar	Sorrir, gargalhar
Smotar	Olhar
Sniti	Sonho
Sobiratar	Pegar
Sofistis	Sofisticada
Soviete	Conselho
Spatchkar	Dormir
Spugui	Aterrorizado
Starre	Velho, velha
Strak	Horror, horrível
Subalvek	Sublaterno
Suishar	Zunir

Sumka	Mulher (pejorativo)
Talya	Cintura
Tashtuk	Lenço
Tass	Xícara
Página 284	
Tchai	Chá
Tchelovek	Sujeito
Tchepuka	Bobagem
Tchestar	Lavar
Tia pecúnia	Dinheiro
Toltchok	Golpe, porrada
Tri	Três
Tuflis	Pantufas, chinelos
Ubivatar	Matar
Uishar	Zunir
Ujasni	Horrível
Uji	Corrente
Ukadetar	Ir embora
Umni	Espero, inteligente
Usushar	Secar
Varetar	Aprontar alguma
Vek	Sujeito
Vekio	Velho
Velocet	Droga alucinógena
Veshka	Coisa
Videar	Observar

Vino	Vinho
Vinte-contra-um	Estupro coletivo
Voloz	Cabelos
Von	Cheiro, fedor
Voni	Fedido
Vreditar	Machucar
Yahuds	Judeus
Yama	Ânus
Página 285	
Yarbli / yarbloko	Testículo
Yazik	Língua
Yekatar	Dirigir
Zamechati	Notável
Zasnutar	Dormir, cochilar
Zubis	Dentes
Zvonoka	Campainha (de porta)
Zvuk	Som, ruído