

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9511.31i0p54-86>

“Devemos nos esforçar para
comunir, porque temos padrões tão
diferentes de lucidar”: os aspectos
dialetais na linguagem de woman on
the edge of time, de marge piercy

“We must work to commune,
because we have such different
frames of redding”: dialect aspects
in the language of woman on the
edge of time by marge piercy

Elton Luiz Aliandro Furlanetto *

* Doutor em Letras pela FFLCH-USP, professor temporário da Universidade de São Paulo (USP) e professor efetivo da Universidade Nove de Julho (Uninove) nos cursos de Tradutor-Intérprete e Letras Inglês. Email: elafurlanetto@gmail.com

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de contribuir com os Estudos da Tradução na área da tradução de ficção científica no Brasil. O que se propõe apresentar são as particularidades do gênero no que diz respeito à construção de um mundo novo e o estabelecimento de algum tipo de mediação de linguagem com efeitos de discutir relações entre língua e sociedade. Utilizando-se dos conceitos de singularização (*foregrounding*) (LEECH, 1969), da estilística (MANDALA, 2010), e da tematização afetiva (STOCKWELL, 2000), vamos demonstrar como o romance *Woman on the Edge of Time*, de Marge Piercy, cria algumas variantes do inglês padrão contemporâneo, em diversos níveis de linguagem: fonológico, morfológico, sintático e semântico-pragmático. Para dar conta de traduzir essas marcações estilísticas, vamos lançar mão das teorias de tradução de dialetos (CARVALHO, 2017; BEREZOWSKI, 1997), os quais representam uma forma de marcar/singularizar o discurso. Esse artigo é um dos estudos que embasam a prática tradução do romance, em progresso.

Palavras-chave: tradução literária; dialeto; ficção científica; fantasia; tematização afetiva; Marge Piercy.

ABSTRACT: This article aims at contributing to the Translation Studies in the area of science fiction translation. What we intend to present are the particularities of the genre in its strategies to build a new world and the establishment of some kind of language mediation in order to discuss the effects of the relations between language and society. Relying on the Stylistics concepts of foregrounding (LEECH, 1969; MANDALA, 2010) and affective thematising (STOCKWELL, 2000), we are going to demonstrate how the novel *Woman on the Edge of Time* by Marge Piercy creates some varieties of contemporary standard English, in several levels: phonological, morphological, syntactic and semantic-pragmatic. To be able to translate these stylistic markings, we are going to access the theories of dialect translation (CARVALHO 2017; BEREZOWSKI, 1997), dialects as a representative form of marking/foregrounding the discourse. This article is one of the studies that serve as basis for the practice of the ongoing translation of the novel.

Keywords: literary translation; dialect; Science fiction; fantasy; affective thematising; Marge Piercy.

1. INTRODUÇÃO

1.1. Tradução e literatura

É senso comum que o material de trabalho de um tradutor ou tradutora seja a linguagem e a cultura associada a ela. É por meio do conhecimento das especificidades de cada língua com as quais lida que este/a profissional deve realizar o processo de passagem da língua fonte para a língua alvo. Um dos discursos mais ligados aos processos de tradução é a literatura, que há séculos tem atravessado barreiras linguísticas e culturais, utilizando-se da linguagem para obtenção de diferentes efeitos de/no sentido. Um dos papéis da pessoa que traduz é interpretar esses efeitos de sentido e encontrar equivalentes para reconstruir a mensagem.

Como consequência, torna-se evidente que a tradução literária oferece alguns desafios bem particulares para as pessoas que se ocupam de tal ofício. Um desses desafios está relacionado ao uso de estratégias estilísticas que são a base da literatura escrita (e da tradição oral) de qualquer período e de qualquer cultura. A função poética da linguagem, já nos lembrava Jakobson, faz com que a mensagem se dirija à própria mensagem (JAKOBSON, 1995: 127). Dessa forma, mais do que em outros tipos de linguagem, o/a tradutor/a estará atento ao sentido ou significado na mesma medida em que reflete sobre a maneira como eles se manifestam, ou seja, na importância da forma estética ou do significante.

Pensando no texto de prosa, podemos perceber que, por meio da linguagem, o/a autor/a realiza uma reconstrução da realidade: nos pequenos detalhes que formam o corpo e o pensamento de um personagem, e suas ações, notamos a atuação das palavras no processo de materialização de algo que existe apenas no nível da imaginação, mas que se torna, pelo acúmulo de significados, verossímil. O mesmo acontece com o espaço, as relações temporais e a forma de observação, por meio do foco narrativo. Todos esses elementos são construídos a partir de relações estabelecidas pela linguagem,

e tais relações se organizam a partir de uma dicotomia: aquela entre o padrão sistêmico da língua e o desvio dele.

Geoffrey Leech e Mick Short (2007: 23) comentam que a Escola de Praga, principalmente nas figuras de Jan Mukařovský e Bohuslav Havránek, “distinguiu a ‘função poética da linguagem por sua singularização ou desautomatização do código linguístico”. Leech, resume conceito de singularização (*foregrounding*) dos checos da seguinte forma:

Como regra geral, qualquer um que deseje investigar o significado e o valor de uma obra de arte deve se concentrar no elemento de interesse e surpresa, em vez dos padrões automáticos. A tais desvios das normas linguísticas ou outras socialmente aceitas foi dado o nome de “singularização” (*foregrounding*), que invoca a analogia da figura vista contra um plano de fundo (*background*). O desvio artístico se “sobressai” do seu plano de fundo, que é o sistema automático, como uma figura em primeiro plano (*foreground*) no campo visual.¹ (Leech, 1969: 57)²

Não há, entretanto, um consenso sobre o conceito de singularização. Masa Nomura (1996: 195) e Paul Simpson (2004: 51) indicam que o maior problema do que chama de “estilística do desvio” é a dificuldade de determinação da norma que se opõe a (e define) tal desvio. Não obstante, o conceito de desvio será fundamental para a hipótese que este artigo se propõe a aventar, e que logo apresentarei.

No campo dos Estudos da Tradução, Paulo Henriques Britto, por exemplo, em *A tradução literária*, comenta o desvio quando remete o leitor a um dos princípios de Henri Meschonnic em *Pour la poétique II*: “traduzir o marcado por marcado, o não marcado pelo não marcado” (2012: 67). Segundo Britto, o que se chama de marcado é algum recurso “inusitado, destoante, deviante” de linguagem usada pelos/as escritores/as que chama a atenção do leitor. Ora, se tal recurso é utilizado na língua-fonte, o/a tradutor/a deve rematerializar o inusitado, afastando-se da convencionalidade do uso da

¹ No caso, a analogia com as noções de perspectiva se perde na tradução do conceito para o português.

² Todas as citações que seguem, quando não indicada a origem da tradução, foram traduzidas por mim.

língua. De um modo ou de outro, em todos os níveis linguísticos, tradutores vão lidar com a marcação do discurso, e precisarão fazer escolhas para adaptar essas marcações para o idioma-alvo.

Apesar de a singularização fazer parte de todos os tipos de arte, não se circunscrevendo à literatura, será necessário selecionar um gênero específico da literatura e uma obra emblemática para que possamos analisar como o desvio da convencionalidade deve ser tratado na sua particularidade. Para este artigo, o gênero escolhido foi a ficção científica. Ele está intimamente ligado com a ideia do desvio, como veremos adiante.

1.2. Ficção científica e linguagem

A ficção científica tem se popularizado mais desde a segunda metade do século XX. Principalmente a partir de produtos da cultura estadunidense, no cinema e na televisão, grande parte dos maiores sucessos estão ligados ao gênero. Na literatura, também, há uma grande variedade de obras, de diversos tipos, que se alinham ao gênero por suas características temáticas (outros planetas, viagens no tempo, clonagem, etc.) e formais (projeção para o futuro, *worldbuilding*, etc.).

Um dos grandes críticos da ficção científica, Darko Suvin, teorizou, principalmente no seu clássico *The Metamorphoses of Science Fiction*, que a diferença formal entre os gêneros especulativos - aqui se incluem a ficção científica, a fantasia, as utopias e distopias - e os gêneros realistas é a presença do *novum*. O *novum* é uma categoria que apresenta o estranhamento (*estrangement*)³, ou seja, qualquer elemento que não seja reconhecido como parte integrante da realidade do/a escritor/a ou do/a leitor/a e, portanto, faz parte apenas daquele mundo inventado ou imaginado pela narrativa. O índice de sucesso do/a escritor/a jaz no equilíbrio entre o uso do estranhamento (pois seu excesso leva o/a leitor/a a uma confusão e incompreensão sobre mundo narrado) e a cognição: aqueles elementos

³ O conceito de *ostranie* parte dos formalistas russos, passa por Bertolt Brecht e volta para Suvin (entre outros, como Fredric Jameson), que define o *novum* como uma dialética entre estranhamento e cognição.

pertencentes ao mundo empírico e que permitem uma identificação, a compreensão daquela realidade outra. Conforme já afirmei em outra ocasião:

Através do *novum*, o estranhamento é materializado e se torna cognitivo: eis a estratégia formal que diferencia o conteúdo da obra de FC do mundo empírico do autor, servindo não apenas para localizar as tendências disponíveis em certo momento histórico, mas, também, para apontar possíveis diretrizes radicalmente novas, em latência, naquele momento. Como uma categoria narrativa, o *novum* pressupõe a transformação do “conhecimento sócio-histórico em conhecimento formal”, ou seja, ele é uma categoria que dá materialidade a determinado fenômeno ou relação que se afasta da “norma de realidade do autor e do receptor implícito” e que vai gerar todos os elementos do enredo, validando-o, deslocando e disfarçando a realidade, mas sempre correspondendo aos desejos e pesadelos de um indivíduo e de uma classe sócio-cultural específica. (FURLANETTO, 2010: 17)

Sendo o *novum* uma estrutura que opera no nível do texto, qualquer autor de ficção científica, consciente ou inconscientemente, vai registrar na sua impressão textual alguns elementos que são discretos, porém essenciais para a criação de um mundo alternativo. Sem um conhecimento profundo desses detalhes, muito pode ser perdido da compreensão e da estética do texto, alterando sua significância, no sentido em que nos explica, quando fala de poesia, Mário Laranjeira, em seu livro *Poética da Tradução* (1993).

Esses elementos indicam que a escolha do gênero para análise neste artigo não se mostra aleatória. Se o conceito de linguagem marcada estava ligado aos estudos sobre desvio e linguagem, igualmente a característica definidora da ficção científica tem uma fonte similar, nessa dialética entre cognição e estranhamento.

Diversos estudiosos da ficção científica, como Tom Moylan (2000), por exemplo, apontam que, nos Estados Unidos, os estudos acadêmicos do gênero tiveram um grande crescimento e desenvolvimento a partir dos anos 1960 e 1970. Isso coincidiu com um maior interesse por gêneros similares, como a

fantasia e as distopias. No Brasil, tal interesse data de um período um pouco mais recente, nos últimos 20 anos.⁴

Mesmo com todo esse crescente interesse, é importante notar que a maior parte dos muitos e importantes estudiosos, segundo nos confirma Susan Mandala, em *The Language of Science Fiction and Fantasy* (2010:15-ss.), focou suas preocupações nos aspectos de conteúdo das obras analisadas, dispensando os elementos formais de construção estilística como “simplórios e pouco experimentais”, “deselegantes”, “grosseiros”, “intrusivos e despreocupados com qualidades literárias”. Muito disso se deve a uma espécie de associação que apenas a *ficção de polpa (pulp)*⁵, produzida majoritariamente nos primórdios do gênero, entre 1920 e 1950, cujas obras eram conhecidas tanto pela pobreza estilística quanto narrativa, seja a ficção científica.

Houve uma mudança de paradigma, entretanto, nos anos 1960, chamada por alguns historiadores do gênero, como Adam Roberts, de “*New Wave*”, a “Nova Onda” da ficção científica. Provocada por um interesse maior de leitores pelos gêneros fantásticos e a adesão de autores mais preocupados com as qualidades literárias das obras e uma maior abertura para a experimentação, o período provocou uma revolução na ficção científica: não apenas novos temas eram experimentados, mas uma nova relação com o uso da linguagem foi estabelecida. É a partir desse período que temos alguns grandes clássicos, os quais apresentam uma preocupação com a linguística enquanto ciência, ou a pressuposição de que qualquer projeção de alteridade necessariamente deveria alterar ou problematizar os pressupostos linguísticos vigentes.

⁴ A Biblioteca Digital de Teses e Dissertações mostra o crescente número de dissertações, teses, e outras bases de dados, o número de artigos recentes no Brasil, sobre os estudos dos gêneros citados.

⁵ Adam Roberts (2006: 174) em seu livro *The History of Science Fiction* nomeia seu nono capítulo de “A ficção científica no começo do século XX: as polpas”. Nele, explica que “‘polpa’ é uma expressão [sic] usada para denotar um tipo particular de história impressa em uma série de revistas de nicho. As histórias (que não eram caras para os editores adquirirem) eram escritas por escritores de aluguel (*hack-writers*) prolíficos e impressas em papel barato de polpa de madeira tratada (por isso o nome) em vez dos tradicionais papéis mais caros”.

Porém, no âmbito da crítica, duas posições teóricas se afirmaram, e ambas não eram positivas com relação à elaboração estilística: por um lado, autores/as inovadores/as eram aceitos/as, mas considerados exceções valorosas. Por outro, ao experimentar com a linguagem, eram considerados “frívolos/as e autoindulgentes” (MANDALA, 2010: 17). De qualquer forma, aponta-nos Mandala (2010:18), tais experimentações são consideradas exceções e a ficção científica e a fantasia ainda são vistas pela grande maioria de seus teóricos como simplistas e despreparadas para lidar com as complexidades relativas ao uso da linguagem. A tese de Mandala é que existe uma insuficiência de estudos estilísticos do gênero e o que ela encontrou, após ter lido um grande volume de teoria, foram opiniões que se baseiam em generalizações e impressões.

É necessário destacar, no entanto, que, na grande massa de ficção científica que se refere ao futuro, como nos indica Peter Stockwell (2000:48),

Ou a linguagem do futuro é vista como “degenerada” e a população é analfabeta, ou todos falam uma forma do inglês como língua franca (uma língua comum), talvez com um pouco de russo (antes do fim da Guerra Fria), japonês ou chinês misturado. Tal ficção científica ignora a variação dialetal que é a característica central da maioria das línguas, em especial uma tão geograficamente espalhada como o inglês, preferindo acreditar em um “inglês padrão futuro” universal.

Felizmente, estudos como o de Mandala (2010), Stockwell (2000), entre outros, têm buscado o contrário dessa tendência. A conclusão deles é que mais e mais autores/as vêm utilizando estratégias elaboradas de construção textual e narrativa, as quais se distanciam de uma linguagem padrão e oferecem aos leitores/as e aos/às tradutores/as formas surpreendentes e novas de enxergar a própria língua e a língua do Outro materializadas. São essas reflexões que nos levam a pensar sobre as particularidades da tradução de ficção científica, principalmente aquela do tipo que se preocupa com a verossimilhança ao *marcar* as diferenças na linguagem de um futuro imaginado.

1.3. Ficção científica e tradução

O que podemos notar com relação aos gêneros especulativos já mencionados, principalmente a ficção científica, é a escassez de estudos da área da tradução literária que trabalhem com conceitos específicos para esse tipo de texto.⁶ Uma pequena amostra de pesquisas acadêmicas, entretanto, já denuncia um incipiente e relativamente recente interesse nos aspectos tradutórios do gênero. Felizmente, apesar de o número de teses e dissertações sobre aspectos da ficção científica e fantasia ter crescido no Brasil, poucas são aquelas que se debruçam sobre a tradução.

Podemos apontar a dissertação de Ralph Lorenz Max Miller Jr. (2007), intitulada *Ficção Científica e Tradução: Projeto de Tradução do Conto "Primeiro Contato", de Murray Leinster*. Nela, o estudioso traz indicações sobre as particularidades da ficção científica e sua tradução, a partir do modelo do funcionalismo e da teoria do escopo, tendo Veermer e Christiane Nord como fundamentação principal.

Além dele, é relevante mencionar a dissertação de Leticia Kushida (2013), intitulada *Traduzindo os Progris Riports de Charlie: uma Experiência sobre Escuta e Tradução*. A autora fala sobre a experiência de proposta de tradução do romance de ficção científica, *Flowers for Algernon*, de Daniel Keyes, inédito no Brasil. A questão principal é o estilo utilizado pelo narrador personagem, marcado pela sua deficiência cognitiva e um QI de 68, bem abaixo do normal fica entre 90-110.

Além desses exemplos acadêmicos, podemos indicar algumas notas paratextuais escritas pelos tradutores e publicadas junto com os romances. Uma das mais elucidativas foi a “Nota sobre a nova tradução brasileira”, de Fábio Fernandes, na edição de 2004 de *Laranja Mecânica*, para a Editora Aleph. O tradutor comenta as particularidades do discurso do romance, já que este é narrado em primeira pessoa, por um personagem de um futuro

⁶ Encontramos exemplos baseados em diversas línguas, porém em número reduzido: um artigo de Diana Bianchi (2015), o livro de Jean-Marc Gouanvic (1999), os artigos de Giulia Iannuzzi (2014, 2015) e o livro de Aniko Sohar (1999). Por motivos de recorte, deixaremos para artigo futuro os detalhes sobre eles.

distópico onde as relações sociais modificam a forma de comunicação. O autor mistura ao inglês palavras do russo, do cockney, que é uma variante do inglês baseada em rimas, e o inglês elisabetano, criando o idioma nadsat. Tomemos um exemplo da referida tradução, marcando os desvios do inglês padrão: “O **tchelovek** sentado ao meu lado, ali naquele banco comprido e grande de pelúcia que percorria três paredes, estava longe, longe, com os **glazis** embaçados e meio que borbulhando **slovo**s tipo ‘Aristóteles trama tralha trabalha vomitando **ciclâmens** e fica **forficuladamente** inteligente’”. (BURGESS, 2004)

O que diversos livros fazem, como os citados *Laranja Mecânica*, *Flowers for Algernon*, e outros, como *Atlas de nuvem* (2004, tradução de Paulo H. Britto, 2016), de David Mitchell, *Riddley Walker* (1980, inédito no Brasil), de Russell Hoban, é se inserir na tradição de incontáveis romances e contos de ficção científica os quais lidam de maneira especial com a linguagem. Na projeção futurista, é impossível que as personagens interajam sem que a linguagem tenha sofrido nenhuma alteração. Se poucas décadas já causam diferenças consideráveis, o estudo diacrônico de qualquer língua demonstra a implausibilidade de se pensar qualquer futuro sem algum tipo de distanciamento, ou transformação. Dependendo do grau de distanciamento que se deseja criar, pode-se chegar ao ponto de uma nova língua ser criada.

2. Ficção científica e a invenção de línguas

Não se circunscreve à ficção científica a criação de novas línguas. Para Stephen Rogers, em seu *The Dictionary of Made-up Languages* (2011: 8), as razões para se criar uma língua podem ser políticas, artísticas ou lógicas. Uma das línguas mais famosas é o esperanto, criada com o intuito de se tornar uma língua franca, impedindo-se que qualquer língua europeia sobrepujasse as outras, numa disputa não apenas linguística, mas também ideológica.

No caso da literatura, particularmente aquela que cria novos mundos, é necessário desenvolver, para essas novas raças, alienígenas ou não, uma forma diferente de se comunicar. O exercício de projeção do estranhamento

cognitivo, o *novum*, é incorporado no próprio código. Nas palavras de Rogers, “para dar profundidade para uma civilização ficcional” (idem), faz-se necessária a criação de uma forma própria de comunicação e expressão.

Dois dos exemplos mais clássicos trazidos não apenas por Rogers, mas também por Arika Okrent, em seu *In the Land of Invented Language: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan lovers, and the Mad Dreamers who tried to build a Perfect Language* (2009), são as línguas da Terra-Média, de Tolkien e a língua da civilização Klingon, da série televisiva *Jornada nas Estrelas*. Porém, esses dois tipos de língua, com gramáticas próprias, dicionários, foram construídas de formas opostas. As primeiras surgiram a partir do amor que Tolkien tinha pelas línguas antigas. Ele afirmou ter criado seu mundo fantástico para justificar suas experiências linguísticas: “Ninguém acredita quando digo que meu longo livro é uma tentativa de criar um mundo no qual uma forma de linguagem que seja agradável à minha estética pessoal pareça real. Mas é verdade”. (Tolkien apud Okrent, 2009: 388)

Já no caso do Klingon, temos uma criação no sentido do que apresentou Rogers, mas que transcende seu objetivo primeiro e começa a ser estudada por pessoas além do seu criador. Ela se torna um exercício artístico coletivo, cuja origem ou causa é aleatória, visto que havia várias outras raças, línguas e culturas dentro da mesma série, as quais também poderiam ter sido escolhidas para a realização de tal exercício.

Porém, se considerarmos a língua terráquea do século XXII que a série apresenta, veremos que ela pouco se difere daquele inglês padrão falado nos 1960 e 1990, quando da produção das franquias da série. Alguns neologismos são criados (*feiser, replicadores, motores de dobra*), visto que novas tecnologias aparecem, mas há pouca inovação no sentido sintático, semântico ou mesmo fonológico. É preciso estabelecer, portanto, algumas diferenças de graus dentro dessas inventividades linguísticas, já que Okrent nos adverte:

Desde os estranhos gritos dos liliputianos de Swift nas *Viagens de Gulliver* até a Novilíngua de Orwell ou as gírias urbanas dos rufiões de Burgess em *Laranja Mecânica* ou os diálogos cheios de xxx e zzz de incontáveis obras de ficção científica, a criação

linguística sempre foi praticada com propósitos artísticos. Entretanto, essas criações não são línguas, na medida que são ideias, um pouco de vocabulário, umas poucas expressões. Não convidam a um exame mais profundo. Servem à história, e não o contrário. (2009:390)

Assim, algumas línguas inventadas nem mesmo merecem ser chamadas dessa forma, de línguas, porque não demonstram uma lógica discursiva consistente e complexa, não aparecem enquanto falas ou material de escrita, dos quais podemos inferir normas e construções complexas de significados. São, portanto, fragmentos de um sistema linguístico natural, uma estratégia narrativa apenas. Algumas vezes, as construções narrativas se aproximam mais da impressão de um sistema linguístico, o que faz com haja, mesmo para um falante nativo do inglês (visto que elas apareçam primeiro nas histórias escritas nessa língua), algum tipo de mediação, ou seja, precisam ser traduzidas (organizam-se glossários, por exemplo, que são anexados à obra).

Uma vez que o criador ofereça uma tradução da língua inventada para o inglês, o trabalho do/a tradutor/a é facilitado porque ele/a vai apenas lidar com um tipo de linguagem que lhe é familiar. Se não há mediação, e a narrativa apresenta apenas o discurso alternativo, o tradutor se vê em uma posição de vantagem: ele pode repetir em português aqueles símbolos e palavras, deixando-as tão incognoscíveis quanto estavam no texto original ou fazer uso de paratextos, notas, prefácios.

E quando temos um meio termo? Como agir quando, no mundo alternativo construído por um/a autor/a, percebe-se que o inglês é a língua de origem, mas está sutil ou profundamente alterada, em vários níveis linguísticos, e que se configura praticamente como um dialeto desviante do inglês padrão contemporâneo?

2.1. Línguas projetadas enquanto dialetos

Antes de responder a essas perguntas, e devido à hipótese levantada, seria importante, nesse ponto, abrir um parêntese para revisar brevemente a definição de dialeto e qual é sua posição dentro dos estudos da tradução.

É possível encontrar diversas fontes para a definição de dialetos usados na literatura. Se Leech e Short (2007) vão indicar os estudos *Speech in the English Novel*, de Norman Page (1988), e *The Language of Dickens*, de G. L. Brooks (1970), como referências para a discussão dos conceitos linguísticos e sua aplicação na literatura, outros estudiosos, tais quais Solange Carvalho (2017), indicam George P. Krapp (1925) como pioneiro do estudo do *eye-dialect* e o *A Theory of Literary Dialect*, de Sumner Ives (1950).

Nosso objetivo neste trabalho não é realizar um estudo aprofundado sobre a definição de dialeto, porém vamos adotar a posição de Page, no qual o autor vai definir o que é dialeto e vai diferenciá-lo do idioleto.

Primeiramente, o autor observa que a apresentação da fala tem um papel fundamental na criação da ilusão ou na “imitação da realidade” em uma obra de ficção. Porém, a maioria das obras consegue apenas resultados parciais e restritos das características da língua falada. Mesmo a ilusão de coloquialidade, quando analisada profundamente, vai indicar formas bastante distantes da fala real. Além disso, os/as escritores/as não estudam aspectos profundos ou não são conhecedores/as de todas as particularidades de falas locais, portanto, a obra de arte toma certa liberdade de recriar aspectos fonológicos, morfológicos e sintáticos que não correspondem a nenhuma ocorrência real de uso da linguagem, apenas aproximada.

O uso da fala, continua a explicar Norman Page, está associado a um contexto e, por este ser não-linguístico, temos dificuldades de criar significados sem estarem mediados, no caso da literatura, pelo elemento linguístico. Por fim, a diferença entre a fala e a escrita - a distância entre o sistema fonológico e o gráfico - vai ter um grande peso no jogo de interpretação da multiplicidade de significados criado pela fala, que escrita tende a não dar conta.

Assim, dialeto, na literatura, é um termo inclusivo para indicar variedades de fala de diversas ordens: regional, social e ocupacional. Trata-se de um recurso estilístico que desenvolve técnicas e convenções para a representação de fala de determinado grupo de pessoas. Um problema, no entanto, é que a forma com que cada leitor recebe esse registro de variações

difere. Muitos podem ser falantes ou conhecerem as particularidades daquele uso da língua, enquanto outros vão ignorar ou rejeitar completamente o significado de palavras ou o uso de estruturas sintáticas próprias.

O uso do dialeto está associado profundamente com uma ideia de inferioridade (PAGE, 1988: 57). A língua padrão coloca o narrador em uma posição socialmente privilegiada e distanciada daquele que fala (com exceção dos casos em que o narrador em primeira pessoa utiliza o dialeto). Outro problema é que o dialeto imprime uma identidade *regional, étnica ou social* bastante específica para o leitor. Ao lermos uma fala de determinado morador da zona rural de um estado norte-americano, por exemplo, o Texas, associamos a ele um conjunto de valores culturais e práticas sociais próprias, que serão, por vezes, radicalmente diferentes daquelas de moradores rurais de algum estado brasileiro⁷.

No caso da ficção científica, em vez de apenas no espaço, ou em camadas da sociedade, existe uma variação linguística que se desloca com o tempo (diacrônica). Portanto, a sociolinguística, área que estuda os dialetos, deve nos fornecer uma ferramenta teórica que dê conta da distância entre a norma (o inglês padrão contemporâneo, presente na grande massa de produção artística contemporânea) e variações futuras desse mesmo inglês (ou da língua de referência usada como primária, no caso das traduções). Para Stockwell (2000: 60), tal conceito seria o da “tematização afetiva” (*affective thematising*) da linguagem.

Tal tematização registra as diferenças e a distância da norma, a partir da visão de língua de cada autor/a, tornando a linguagem, o código, um elemento explícito de diferenciação do presente. Seria a prova de que enquanto elemento dinâmico, assim como a sociedade se altera, a língua sofre mudanças.

⁷ Diversas teorias da tradução lidam direta ou indiretamente com essa questão. Para alguns, como Britto (2012) dialetos como o AAVE (African American Vernacular English) beiram o intraduzível porque não encontram equivalentes culturais ou linguísticos em português. Essa dificuldade também é apontada por Solange Carvalho (2017), em sua análise sobre a língua italiana em seus numerosos dialetos e a falta de dialetos em português do Brasil.

Porém, como as visões de futuro variam em cada autor, suas visões do futuro da comunicação também se altera: “O uso de uma variação dialetal completa em Atwood, Lessing e Hoban serve para singularizar a linguagem a ponto de o/a leitor/a ser capaz de tematizar a própria forma estilística, de uma forma que não aconteceria na ficção científica tradicional” (STOCKWELL, 2000: 59). Pode-se observar que os exemplos que ele usa são mencionados como expressões dialetais. O ato de se comunicar torna-se ele mesmo singularizado (foregrounded), convertendo-se obviamente em um tema para os/as leitores/as, muitas vezes pela abordagem da falta de comunicação.

Desse modo, a variante que é apresentada na ficção científica está atrelada ao tipo de estudo ou à visão de linguagem que cada autor vai ter. Muitas vezes, o inglês do futuro se apresenta como uma mistura de línguas, as quais pertencem a países cuja participação sócio-política no mundo varia de forma histórica. Mandala (2010: 38) refere-se ao trabalho de I. Lehiste, chamado *Lectures on Language Contact* (1988), para justificar essa combinação de linguagens. O já citado *Laranja Mecânica* (escrito no auge da Guerra Fria) pode servir de exemplo: mistura variantes do inglês com o russo. Mandala, em seu segundo capítulo, dá o exemplo da série televisiva *Firefly* (2002), na qual inglês e chinês viram uma língua mista. Podemos ainda apontar, na distopia criada por Marge Piercy, *He, She and It*, a mistura do inglês com o espanhol, que não é falada por todos os membros da comunidade inventada, senão pelos mais pobres, moradores da Glop (megalópole).

Meu objetivo e proposta, neste trabalho, é o de destacar, dentro da ficção científica, exemplos de singularização da linguagem, tratando a língua do futuro como uma variante do inglês padrão do presente. Para realizar a tradução desse tipo de fenômeno linguístico, será preciso lançar mão das estratégias utilizadas pelas teorias da tradução de dialetos, levando-se em consideração as particularidades de cada tipo de projeção linguística: regionalidade, classe social, tempo de distanciamento do presente, visão de língua do autor, etc.

2.2. Tradução de dialetos

A tradição de estudos de tradução de dialetos no Brasil era praticamente inexistente até o começo do século XXI. Nos últimos anos, tem crescido o interesse de estudiosos sobre a tradução das variantes linguísticas, o que configurou uma onda de retraduições, as quais buscam reaproximar o leitor dos efeitos de sentido do original, que haviam sido apagados por uma normatização efetuada por tradutores ou editores para os supostos gostos do público leitor nacional. Um dos primeiros trabalhos publicados sobre o tema foi o *Vozes em Preto e Branco*, de Milton Azevedo (2003). Além dele, temos as dissertações de Solange Carvalho (2007), Vera Ramos (2009) e Cassiano Fagundes (2016). Todos/as esses/as acadêmicos/as vão se concentrar no comentário sobre traduções ou retraduições de autores como Mark Twain e Emily Brontë, os quais utilizam as variantes, e cujas traduções ignoram completamente ou registram de forma pouco mediada tais aspectos de variedade linguística.

O volume de crítica internacional que sustenta as pesquisas nacionais também é bastante pequeno, mas dá sinais de crescimento. Podemos citar o ensaio clássico “Translating the Untranslatable”, de Gillian Lane-Mercier (1997), Anthony Pym, com “Translating Linguistic Variation” (2000), *Dialect in Translation*, de Leszek Berezowski (1997), e Victoria Alsina, com “The Translation of Social Variation in Narrative Dialogue” (2012). Todos eles trabalham com abordagens diferentes da tradução, e comentam sobre os limites e possibilidades, além de identificarem ou sugerirem estratégias para a tradução dialetal.

Ainda, é possível encontrarmos algumas teses e livros especificamente sobre tradução de dialetos aplicadas a outras línguas como o checo, em *Non-Standard English Varieties in Literary Translation: The Help by Kathryn Stockett* de Petra Sládková (2013), e o francês, em *Dealing with Difference in Audiovisual Translation: Subtitling Linguistic Variation in Films*, de Claire Ellender (2015).

Um dos principais pontos dessa discussão foi resumido por Ramos Pinto nos seguintes termos:

A dificuldade em traduzir os dialetos literários, então, jaz não somente nos problemas linguísticos, mas também nas dificuldades pragmáticas e semióticas, já que a presença deles no texto adiciona sentido muito além do nível linguístico. Por isso é importante discutir a decisão do/a tradutor/a de recriar ou não recriar a variação linguística e como ele/ela escolhe contornar o problema, já que tal decisão pode modificar, ou até subverter, a coerência interna da obra. (RAMOS PINTO, 2009: s/p)

Para que as dificuldades apontadas pela estudiosa sejam levadas em consideração, vamos selecionar um romance de ficção científica que dê voz à tematização afetiva. Por meio dos exemplos, vamos apresentar como o inglês do futuro foi criado e quais são algumas estratégias que podem ser utilizadas pelo/a tradutor/a.

3.0 romance *Woman on the Edge of Time*, de Marge Piercy e uma apresentação da autora

A própria Marge Piercy dá conta de inscrever seus leitores dentro da sua formação como escritora e como indivíduo. Em diversas entrevistas e ensaios sobre seu processo artístico, a autora depõe sobre sua situação familiar e suas origens: nascida em 1936, temos que “a vida como um todo era deficiente, difícil, cercada de violência fora e dentro de casa, uma típica família patriarcal da classe trabalhadora no centro de Detroit (...) ser judia era como andar com uma placa de ‘me chute’”. (PIERCY, 1982: 6)

Em poucas frases, ela se posiciona especificamente dentro de um contexto sócio-histórico: a família patriarcal, vivendo no ambiente urbano, ligado à violência. Importante também sua ênfase em indicar ser da classe trabalhadora e ser judia.⁸

⁸ A herança judaica de Marge Piercy não terá tanta relevância em sua obra *Woman on the Edge of Time*, ao passo que será determinante em sua obra posterior, *He, She and It*. Ainda assim, ao construir sua utopia em Mattapoisett, Piercy enfatiza que, mesmo em uma sociedade sem classes, uma identidade étnica é muito importante. (Piercy, WOET, p.103)

A saúde fragilizada aproximou a jovem Piercy dos livros. Desde a época do colégio, fez parte de vários comitês para promover melhorias, até que ganhou uma bolsa de estudos para a Universidade de Michigan. Porém, teve de trabalhar em diversos lugares para poder complementar sua bolsa. (SHANDS, 1994: 3-4) O que parece mais relevante em sua juventude é ela sentir que tinha “o tamanho, a forma, o sexo, o tom de voz, a classe e a coloração emocional *errados*.” (PIERCY, 1982:117, meu grifo)

Os anos 1960 marcam uma virada na experiência de Piercy. As mudanças sociais servem como um trampolim, do qual ela pôde se lançar para diversas experiências, que se diferenciavam exponencialmente da sensação do que ela chamou de “loucura”, alienação”, “limitação” dos anos 1950, aos quais ela “mal conseguiu sobreviver”. Nos anos 1960, ela participou de diversos movimentos: pela igualdade dos negros, das mulheres, movimentos estudantis, antiguerra, entre outros. Assim, sua obra - que começa a ser publicada ao final dessa década - é produto direto de sua capacidade de ter encontrado sua voz.

Toda essa dificuldade de expressão está presente no romance *Woman on the Edge of Time*. A protagonista, Connie Ramos, sente-se “alienada”, “louca” e “limitada”, seja em sua própria fala, seja nos comentários do narrador onisciente. Sua dificuldade em se fazer compreendida é amplificada pela falta de condições de que, em seu presente - encarcerada forçadamente num hospício por algo que não fez -, alguém se disponha a escutá-la.

Assim, temos a história de Connie, ou Consuelo Camacho Ramos, uma americana descendente de mexicanos, que vive nos Estados Unidos, na época da escrita do romance (1976, apesar de a data não estar explícita⁹). O enredo foca nas dificuldades que ela passa ao ser injustamente encarcerada num hospital psiquiátrico. Ao mesmo tempo, uma narrativa paralela fala sobre as visitas que ela recebe de (e posteriormente faz a) uma pessoa do futuro, Luciente, que vem de um mundo no qual os objetivos políticos e sociais dos

⁹ Elementos como a assistência pelo bem-estar social, a situação dos centros de tratamento de doenças mentais, e personalidades como o jornalista Walter Cronkite na televisão (ele apresentou o CBS Evening News entre 1962 e 1981) servem para confirmar nossa hipótese.

movimentos radicais de libertação, contemporâneos da autora, foram todos alcançados ou implementados: ecologia, racismo, homofobia, imperialismo, consumismo, foram de alguma forma resolvidos socialmente. Porém, longe de ser um mundo perfeito, a guerra, por exemplo, ainda está presente.

O motivo da visita de Luciente à Connie é o de transmitir-lhe uma mensagem: as ações de Connie determinarão o curso da história. No decorrer da narrativa, a protagonista consegue se projetar para o tempo de Luciente. Contudo, fica explicitado que o futuro para onde Connie consegue viajar é apenas um entre diversos futuros possíveis. Isso se prova com o aparecimento da segunda alternativa de futuro a que o romance dá voz: um lugar/tempo em que a tecnocracia rege a vida de pessoas, plastificando-as e metalizando-as; as mulheres são super-sexualizadas e exploradas como objetos, tornando-se banco de órgãos ambulantes, que alimentam uma elite rica e inatingível.

Assim como em outras de suas obras, as questões de gênero, sexualidade, injustiças do mundo contra os mais desfavorecidos vão ser abundantes. E naquelas obras em que a autora faz uma projeção para o futuro (outro exemplo importante é a já citada “distopia crítica” *He, She and It*, inédita no Brasil), haverá uma preocupação estética em utilizar a linguagem do futuro para representar alguns dos valores que divergem daqueles do presente. Portanto, haverá uma estilização e uma construção não apenas de personagens e lugares diferentes, mas do próprio modo de falar de tais personagens, o que concede maior verossimilhança para a obra, visto que a língua, como processo dinâmico, vai se alterar junto com a sociedade em que está imersa.

Para apresentar a visão de Piercy sobre as possibilidades de futuro do inglês, vamos dar alguns exemplos em que a língua original foi alterada no seu sentido fonológico (representado grafologicamente), morfológico, sintático e semântico-pragmático. Apresento minha proposta de tradução, em progresso, e sem data para ser publicada no Brasil, chamada provisoriamente de *Mulher no Limiar do Tempo*. Porém, ao me referir a ela, usarei o título original.

3.1. Análise dos dialetos do romance e suas traduções

Nos primeiros capítulos Connie conhece Luciente, uma pessoa que se diz ser do futuro. A relação que se estabelece é a de um diálogo, no qual cada parte tenta compreender a outra, com bastantes dificuldades. No excerto a seguir, proveniente do início do romance, podemos ver, na forma da fala, uma série de diferenças, que marcam a frase, ainda que ela mesma afirme a necessidade de compreensão mútua:

<p>‘Now I lack vocabulary.’ Luciente reached for her arm, but she dodged. ‘We must work to commune, because we have such different frames of redding. But that we <i>see</i> each other, that feathers me fasure!’</p>	<p>“Agora falta vocabulário para mim.” Luciente fez um movimento em direção ao pulso, mas parou no meio. “Devemos nos esforçar para comunir, porque temos padrões tão diferentes de lucidar. Mas só o fato que estamos nos <i>vendo</i>, isso coceteza me dá asas.”</p>
---	---

Nesta frase dita por Luciente, por menor que seja, já conseguimos encontrar diferentes níveis de tematização afetiva. Os elementos em negrito destacam palavras que provavelmente causam estranhamento mesmo para um leitor nativo, visto que o inglês padrão não utiliza tais palavras dessa forma. No nível fonológico, por exemplo, temos a palavra “fasure” que parece ser uma variação da expressão “for sure”. Transformando então uma expressão adverbial em apenas um advérbio, a estratégia tradutória foi a de transformar também uma expressão equivalente por um processo parecido, a justaposição com a queda de algum fonema: no caso do português temos a supressão da nasalização e o /r/ da primeira sílaba da segunda palavra.

Outro exemplo parecido é o uso da palavra “commune”, no lugar que seria convencional encontrar “communicate”. Por ser a primeira uma palavra já registrada no dicionário, podemos aventar duas hipóteses: a. “commune” representaria uma redução da palavra communicate, ambas possuindo equivalência semântica, mas diferenças fonológicas; b. “commune” possui um significado diverso de “communicate”, expressando ideias além da simples

interlocução; c. “commune” se refere a uma ação desconhecida no presente, mas comum no plano do futuro projetado. Para traduzir, portanto, seria necessário realizar uma escolha motivada por uma dessas hipóteses.

De forma a manter o estranhamento neste item lexical específico, a tradução prefere a redução do verbo comunicar, criando, no entanto, um neologismo verbal, que lembra em sua forma a ideia de comunicar, que pode ser inferida pelo contexto, porém permitindo uma abertura para que outros significados, no caso de eles existirem, possam se materializar.

No caso da expressão “frames of redding”, podemos inferir pelo contexto que se trata de uma palavra nova na língua, a qual se refere a um tipo de processo de interpretação ou conhecimento. O leitor completaria a expressão “frames of...” com as palavras “mind”, “understanding”, ou algum sinônimo que fosse um colocado. Ao pesquisarmos sobre o significado da palavra, notamos que ela pode ser encontrada em dicionários etimológicos, como a forma substantiva do verbo “to rede”. Segundo o dicionário etimológico online www.wiktionary.org, os seguintes significados podiam ser atribuídos a esse verbo: “*to counsel, advise; plot, design; rule, gover, guide; determine, decide, decree; read, explain*”. O que parece estar em jogo aqui é uma recuperação de um termo arcaico, que é ressignificado e dá conta de novos processos de pensamento. Novamente, era preciso marcar em português o estranhamento, e, tomando alguma palavra que tivesse um campo semântico parecido com o de “understand” ou “think”, chegamos ao verbo elucidar, que, em português, tem uma presença maior em discursos mais formais, ainda que não seja arcaico como o verbo em inglês, e pode dar conta dos campos semânticos descritos. Para que ficasse mais marcado ainda, suprimiu-se a primeira sílaba, o que faz com que a palavra remeta a ideias como lucidez, por exemplo.

Finalmente, outro aspecto de linguagem marcada no trecho foi a palavra “feather”, que é utilizada como um verbo. Ainda que este uso seja previsto nos dicionários, nenhuma de suas acepções parece fazer sentido na fala da personagem. Desse modo, percebemos que houve um deslocamento semântico, visto que a forma da palavra continua a mesma, porém há uma

notável alteração de sentido. Primeiramente, nas pesquisas aos dicionários online Merriam-Webster e Oxford, notamos que os significados de “feather” como um verbo têm sentidos intransitivos, transitivos, mas com um complemento colocacional fixo, tal como “remo”, e às vezes pode ter sintagma [+humano] como objeto, porém o verbo assume um sentido de “tocar levemente”. Fugindo a todos esses casos, parece que temos o uso neológico da expressão “to feather someone” com o sentido de surpreender, animar ou provocar admiração. Uma forma em português de manter o campo semântico de algo relacionado a aves, e imprimir simultaneamente o sentido de surpreender ou animar, pode ser a expressão “dar asas”. Normalmente, ela é usada como parte da expressão “dar asas à imaginação”, porém, ela pode ser refuncionalizada, por meio de um processo metonímico, para representar sentidos como “motivar”, “animar”, “encorajar”. Já temos exemplos de registro de uso desse tipo de expressão no discurso publicitário¹⁰, ainda que neste caso “dar asas” seja uma tradução literal da expressão “gives you wings”.

Em certo momento da narrativa, Connie consegue se projetar para o futuro, e ela se torna observadora e aprendiz do tipo de linguagem que usam. Ela interage com outros personagens, a ponto de entendermos que não é apenas sua guia, Luciente, que modula a forma de falar, mas as mudanças nas falas do inglês variam socialmente.

No trecho a seguir, Luciente está respondendo algumas perguntas de Connie sobre a sua sociedade. Vejamos como o texto se constrói:

<p>“Do you have any children?” “Below the age of twelve, forty-nine in our village. We’re maintaining a steady population.” “I mean you: have you had any children?” “I myself? Yes, twice. Besides, I am what they call a kidbinder, meaning I mother everybody’s kids.” (...) “So how old are your children?” “Neruda is thirteen. Dawn is seven.” That put</p>	<p>“Tem crianças?” “Abaixo dos doze anos, quarenta e nove na nossa vila. Estamos mantendo uma população estável.” “Quis dizer você mesma: já teve uma criança?” “Eu mesma? Sim, duas vezes. Além disso, sou o que chamam de criançadeira, ou seja, sou mãe dos filhos de todo mundo.” (...) “Então, qual a idade das suas crianças?” “Neruda tem</p>
--	---

¹⁰ No caso, as propagandas do energético Red Bull.

<p>Luciente at least into her thirties. “Is your lover Bee the father? Or the other one?” “Father?” Luciente raised her wrist, but Connie stopped her. “Dad. Papa. You know. Male parent.” “Ah no, not Bee or Jackrabbit. Comothers are seldom sweet friends if we can manage. So the child will not be caught in love misunderstandings.” (73-4)</p>	<p>treze. Alvorada tem sete.” Isso coloca Luciente na faixa dos trinta anos. “Seu amante Abelha é o pai? Ou é o outro?” “Pai?” Luciente levantou o pulso, mas foi parada por Connie. “Papai. Véio. Você sabe, o genitor masculino.” “Ah, não. Nem Abelha, nem Coelho. Comães geralmente não são amigues colorides, se pudermos evitar, para que a criança não esteja envolvida em picuinhas de amor.</p>
--	---

No trecho selecionado podemos verificar o uso de três tipos de estratégias estilísticas de *singularização*: a primeira é o uso abundante de neologismos, depois a ambiguidade dos pronomes pessoais e, por fim, o apagamento de certas palavras da língua, visto que seu referente não existe mais.

De acordo com Stockwell (2000: 108), a impressão de que a ficção científica possui novas cunhagens de palavras acontece porque é por meio delas que o gênero se diferencia dos outros gêneros (ou seja, por meio do estranhamento cognitivo). Na projeção de um novo mundo, novas palavras precisam vir a ser para que se possam identificar novos conceitos e objetos. Um dos processos mais utilizados pelo romance é a derivação por sufixação. A língua do futuro usa a tendência do inglês presente para criar palavras a partir do sufixo de função (-er). Assim como temos em outros trechos do romance as palavras *kenner* (um aparelho eletrônico parecido com um relógio de pulso, ligado a uma rede de informações, funciona como um smartphone dos dias de hoje), *brooder* (um prédio onde as crianças são geradas, uma vez que as mulheres não concebem mais) e *fooder* (prédio onde os seres do futuro preparam e consomem suas refeições), a palavra *kidbinder* deveria causar certo estranhamento no leitor, mas a estratégia utilizada é uma oração apositiva da própria personagem, para que sua interlocutora saiba o que ela está querendo dizer. Isso facilita o trabalho do tradutor, que não precisará criar uma forma de explicação de seu neologismo na língua alvo e poderá seguir o mesmo processo de criação: criançadeira. Perde-se, nesse processo, a

ideia de vínculo presente no verbo “bind”, porém o português não teria uma palavra do campo semântico infantil que possua uma ou duas sílabas, de modo que a palavra formada soasse natural, com até cinco sílabas.

Outros dos neologismos presentes são “comothers” e “sweet friends”. Elas foram explicadas para Connie em outro momento do romance: já que não existe mais gravidez e os bebês são concebidos e gestados por uma máquina, ao nascerem eles são entregues a 3 pessoas, que vão cuidar deles até atingirem a maioridade (por volta dos 12 anos). A ideia de família tradicional se esvazia, e, independente do sexo, todos os três membros se tornam mães. Há até uma frase do romance sobre isso que dá título a um estudo sobre ele¹¹. Assim, temos o que Stockwell chama de *recontextualização*, pois a palavra mãe se desprende do seu sentido feminino e passa a ser neutro de gênero. Além disso, a palavra sofre uma derivação ao receber o sufixo que indica parceria. Como forma de dar conta disso, na tradução, evita-se o uso de artigos, e de adjetivos no feminino. A preferência pela palavra mãe, mais ligada às ideias do cuidado, etc. desloca o sentido e subsume as ideias antes separadas pai-mãe, apagando-se a primeira, tanto enquanto referente/posição social, quanto como conceito, por isso a personagem desconhece essa palavra, e faz um movimento de procurar seu significado delas em suas bases de dados.

Afinal, a expressão “sweet friends” não é um colocado comum no inglês padrão contemporâneo, sendo então um tipo de nova colocação para se referir a um novo papel social. A partir da ideia de que o sexo vira apenas recreacional, e não mais instrumento de reprodução, e não havendo mais tabus sobre o exercício da sexualidade, as pessoas que têm relações passam a ser referidos dessa maneira. Para não usar o masculino genérico, que tem provocado tantos debates na linguística de gênero¹², preferimos utilizar a desinência E, que, como em estudante, torna a palavra comum dos dois

¹¹ Trata-se do ensaio de Peter Fitting (1985), “So We All Became Mothers”: New Roles for Men in Recent Utopian Fiction” [“Então todos nos tornamos mães”: novos papéis para os homens em ficções utópicas recentes], publicado na *Science Fiction Studies*.

¹² Cf. por exemplo o resumo feito sobre o assunto na dissertação de Guilherme Mäder (2015).

gêneros. A troca de ‘sweet’ por colorido funcionaria como registro de normatização de uma expressão coloquial do português brasileiro atual.

Ainda com relação ao que foi realçado no trecho anterior, percebe-se em variados momentos da narrativa uma confusão causada pelo pronome “you”, que em inglês pode significar singular ou plural. Dessa maneira, a autora talvez dê indícios de que, por mais utópica que sua visão de futuro possa parecer, ela está longe de ter resolvido todas as questões de ambiguidade da linguagem. Não se trata de uma forma perfeita de se comunicar, visto que, nas utopias modernas, como é o caso de *Woman*, o conceito de perfeição é constantemente colocado à prova¹³.

O contexto do trecho seguinte é o diálogo pelo comunicador (em inglês *kenner*, cognecedor na versão traduzida) entre dois personagens do futuro, Coelho e Bolivar. Ambos são do sexo masculino, e são amigos coloridos, nos termos do romance. A personagem Safo, que é a contadora de histórias da vila em que moram, está morrendo. No leito de morte, deseja ver Bolivar, a quem chama de Andorinha. Ele estava longe por causa dos estudos, tenta chegar para se despedir dela, que havia sido uma de suas comães. O personagem então comenta:

<p>“Bolivar, hurry up! This is Jackrabbit. Sappho wishes to die soon. Can’t you push yourself?”</p> <p>“Ram it, my love, I’m coming faster than I can already!” The male voice sounded irritated. “You tell Sappho to wait. Person has no patience. I’m in heavy turbulence. I’m bucking the wind, and I have to keep climbing. Are you so sick of my sleek body you want me to scatter it all over the Berkshires?”</p> <p>“Swallow is always late.” Sappho smiled into the ceiling of the tent.</p> <p>“Swallow believes nothing will happen without per.”</p>	<p>“Bolívar, se apresse! Aqui é Coelho. Safo deseja morrer logo. Você não consegue se impulsionar?”</p> <p>“Quibós, meu amor, já estou indo o mais rápido que posso!” A voz masculina parecia irritada. “Você diz para Safo esperar. Pessoa não tem paciência. Estou numa grande turbulência. Estou fazendo o vento piar, e tenho que continuar aumentando a altitude. Você se cansou tanto do meu corpo esguio que quer ver ele todo espalhado nos Berkshires?”</p> <p>“Andorinha está sempre no atraso.” Safo sorriu para o teto da tenda. “Andorinha acredita que nada vai acontecer sem pes.”</p>
--	---

¹³ Isso é comentado em mais detalhes na minha Tese de Doutorado (FURLANETTO, 2015).

Neste trecho podemos notar uma das estratégias narrativas mais importantes, e da qual ainda não demos conta: a questão da nomeação. É estranho para Connie que nenhum dos personagens tenha sobrenome. Ela tenta explicar, mas Luciente conclui que ““Não temos um equivalente.”” (PIERCY 1976: 76) O que se observa desses personagens do futuro é que como os índios/indígenas, eles retiram seus nomes da natureza, de outras línguas ou de figuras históricas. Estamos, portanto, no nível pragmático da língua e faz-se necessário que o tradutor escolha manter os nomes no seu aspecto original, visto que eles se tornam substantivos próprios, ou efetivar sua tradução.

Em seu ensaio “Tradução Fiel: A Quem? A Quê? Por Quê?”, Lenita Esteves (1997) comenta sua experiência com a tradução dos nomes das personagens. Seu argumento implica que conhecer bem os desígnios do autor ao nomear as personagens é importante para que a tradução seja melhor marcada, mesmo quando o texto da obra literária deixa o significado do nome das personagens ou dos lugares ambíguo. Por esse motivo, visando a manutenção da naturalidade e simplicidade dos nomes dos seres dessa comunidade futura, os nomes foram traduzidos ou trazidos para sua forma em português. No caso da frase “Swallow is always late.” O adjetivo deveria concordar com o gênero da palavra andorinha, em português, que é feminino, ou com o gênero do referente, no caso, do sexo masculino? Para evitar um tipo de escolha motivada, a estratégia utilizada foi a troca de um adjetivo por uma expressão adjetiva em português, desviando-se da não-marcação do original, posto que poucos adjetivos daquela língua possuem indicação de gênero. Sendo essa uma das preocupações principais da autora, é dever do/a tradutor/a manter-se atento a tais aspectos na língua de chegada.

Ainda para nos atermos ao nível pragmático dessa nova variedade do inglês, temos a expressão exclamativa “Ram it...!”, a qual denota irritação da personagem, suavizada na sequência pela expressão “my love”. Tanto pela sonoridade, quanto pela posição enunciativa dessa expressão, percebemos se tratar de uma modificação de “damn it”, expressão bastante usada para xingamentos e expressão de raiva ou frustração. Em um mundo onde a religião

institucionalizada não existe mais, imprecações com sentido religioso são residuais e perdem o significado completamente. Isso já era uma tendência desde séculos anteriores. De acordo com Melissa Mohr (2013: 348), “o declínio na potência e eventualmente na frequência com a qual as pessoas usavam imprecações vãs caminha lado a lado à diminuição de público nas igrejas durante os séculos dezoito e dezenove.” Dessa forma, projetado para um futuro, as fórmulas de tratamento são singularizadas, sendo mais um indício que lembra as formas antigas, mas assumindo aspectos diferentes.

A tradução tenta marcar a língua do futuro com uma espécie de fusão de uma imprecação comum ao português padrão contemporâneo, “que bosta”, porém tendo o substantivo perdido sua sílaba átona. Esse recurso tradutório marca a expressão fática, porém, ao modificá-la, dá conta da singularização desse nível de linguagem.

No nível semântico, podemos observar duas construções de linguagem, duas metáforas que são diferentes daquelas conhecidas atualmente. O primeiro exemplo, “can’t you push yourself?” tem o sentido da pressa, da velocidade ampliada. O verbo já conhecido “push” adquire um novo sentido, porém não sabemos se é apenas utilizado no contexto do meio de transporte utilizado por Bolívar ou se seria utilizado em outros contextos. Para tanto, precisaríamos de mais ocorrências da palavra. De qualquer forma, a situação permite que Coelho utilize a metáfora, que é prontamente compreendida pelo seu interlocutor. A tradução simplesmente utiliza um verbo do campo semântico de “push”, impulsionar, o que causa leve estranhamento pela forma que a frase é construída. A segunda metáfora criada para o trecho é “I’m bucking the wind”, a qual novamente não encontramos convencionalizada no inglês contemporâneo. O verbo “buck” pode ter sujeito [+humano], ao passo que “wind” não ocuparia a *posição* de objeto. Porém, pensando-se em uma analogia com uma flecha ou bala de revólver, uma pessoa poderia fazer o vento realizar um barulho ao se atingir uma grande velocidade. Assim, em português, uma metáfora pouco usual foi elaborada para manutenção do estranhamento.

Finalmente, no nível sintático, temos duas observações a serem feitas: na frase “Person has no patience”, o substantivo “person” ocupa a posição de sujeito, o qual descobrimos, por intermédio da personagem-guia da visitante, ser agora um novo pronome que substitui os antigos “he” e “she”. Ele retira a marcação de gênero constituintes desses pronomes, sem precisar se referir ao pronome neutro “it”, historicamente mais ligado a coisas ou animais. Enquanto pronome, ele vai aparecer na fala das personagens em todos as posições convencionais a essa classe gramatical. Quando está na posição de sujeito, a palavra aparece completa, “person”, sem nenhum determinante, mas, quando em posição de objeto, de adjetivo possessivo, ela vai ser reduzida à sua primeira sílaba, o que pode ser observado no final da citação: “...nothing will happen without **per**.”¹⁴

Considerando-se que em português a palavra pessoa é a forma utilizada para indeterminar o sujeito (“Falei com aquela pessoa”), é possível estabelecer uma equivalência e traduzir “person” como pessoa. A ausência de determinante (artigo) vai tornar a palavra marcada. Entretanto, estabelece-se um desafio uma vez que a primeira sílaba de person, “per”, é estruturalmente semelhante ao pronome “her”, por exemplo. Em português, nenhuma das duas sílabas remete a uma forma pronome, e sim a um substantivo (pés) ou verbo (soa). Desse modo, sem o acento, para a pronúncia fechada da vogal, preferimos a utilização da primeira sílaba, no mesmo formato que em inglês.

Para finalizar a análise deste trecho, outra característica comum à sintaxe desse inglês marcado e futuro é a repetição dos nomes, a preferência por eles em vez do pronome “person”, a terceira pessoa. Na fala de Safo, notamos uma predisposição pela repetição do nome Andorinha. Isso é uma constante na fala das personagens, que não se sentem impelidas a trocar o nome pelo pronome “pessoa”, configurando uma convencionalidade não

¹⁴ Interessante ressaltar que, no caso do possessivo, a forma coincide com a forma objeto: Peony bumped on per original mother, Elima. Elima felt overwhelmed by Peony’s energy and truly began to dislike per child. (Peônia se conflituava com mãe original depes, Elima. Elima se sentia oprimida pela energia de Peônia e começou a desgostar da criança depes.) Porque em português o possessivo com substantivo é formado pela preposição de, assim como temos a aglutinação de de+ele, de+ela, pensamos nessa estratégia como o termo “depes”.

aceita pelo inglês ou português padrão atuais. Desse modo, essa característica sintática também faz parte da tematização afetiva constituinte da obra.

Para concluir o momento de análise, gostaria de apresentar um último exemplo de construção de linguagem que aproxima a linguagem do futuro de uma espécie de dialeto. Em um capítulo específico, com dificuldades de atingir o futuro belo de Mattapoissett, Connie acaba indo parar em uma outra versão de futuro, uma versão distópica. Isso dá sinais de que não existe um futuro, mas nossas escolhas e decisões presentes podem nos levar a uma infinidade de possíveis futuros. Seguindo sua preocupação com a linguagem, Marge Piercy coloca Connie em diálogo com a personagem Gildina, e, no decorrer daquela cena, aparece um policial ciborgue, o qual tenta prender a protagonista. Em um monólogo em voz alta, o personagem utiliza uma série de expressões que são corruptelas ou reduções das palavras originais:

<p>“My sensing devices monitor your outputs. I reg adrenaline but no sympathetic nervous system involvement. You feel anger and not fear?” The hand squeezed harder. “A dud cannot react so, after coring and behavior mod. You have no monitor implant. Are you on a drug I cannot scan? Not acetylcholine. Something is wrong. You look me in the eyes, unlike a fem. All duds are brain damaged and modded. Therefore you are only disguised as a dud!”</p>	<p>“Meus mecanismos sensores monitoram suas reações. Eu regis adrenalina, mas nenhum envolvimento do sistema nervoso simpático. Você sente raiva e não medo?” A mão intensificou a pressão. “Uma traste não reage assim, ainda mais depois da nucleação e da modifi comportamental. Você não tem implante de monitoramento. Você está tomando alguma droga que não consigo sondar? Não é aceticolina. Algo está errado. Você me olha nos olhos, diferente de uma femi. Todos os trastes são cerebralmente lesionados e modificados. Portanto você está apenas disfarçada de traste!”</p>
---	---

Muito antes do advento da internet, a linguagem do personagem é composta de abreviações de palavras, além de termos simples ligados a termos técnicos, uma vez que o personagem é parte máquina e uma autoridade. Alguns termos como “dud” e “coring” são palavras já existentes na língua inglesa, mas que pelo contexto tiveram seus sentidos deslocados.

Assim, buscou-se utilizar palavras que existiam em português, mas que não se referem aos campos semânticos do contexto: uma classe social, no caso de “dud” e um termo da neurologia, no caso de “coring” (não ficando claro se a dita nucleação é física ou psicológica).

As outras palavras, sendo apenas reduções de termos já existentes na língua inglesa, também sofrem, em português, perdas de sílabas ou sons, de modo a manter o estranhamento, sem atrapalhar a compreensão. Ademais, uma pequena variação sintática acontece na frase destacada, utilizada em inglês corrente de forma bastante informal, informalidade essa que tentou ser mantida na tradução.

4. Considerações finais

Como pudemos observar nas análises de trechos do romance *Woman on the Edge of Time*, de Marge Piercy, a autora realiza uma singularização da linguagem. Essa estrutura estilística se apresenta principalmente nos diálogos das personagens que são do futuro, diferenciando esse discurso da linguagem da protagonista, do narrador e de outros personagens que vivem no presente. Não apenas uma versão de linguagem foi aventada, mas, com a projeção para variadas versões de futuro, a língua foi alterada no seu aspecto fonológico, morfológico, sintático, semântico e pragmático.

Esse tipo de marcação da linguagem, que vimos ser tratada como tematização afetiva, por Peter Stockwell, é bastante similar a outros tipos de marcação, principalmente, em romances *mainstream*, na marcação dialetal dos personagens. Dessa forma, como Berezowski (1997:75), consideramos a linguagem do futuro uma variedade artificial, ligada a visões de língua e a estudos realizados pelos artistas da palavra.

Tomamos o romance em questão como exemplo, em meio a tantos outros, porque a autora Marge Piercy ainda é desconhecida em terras nacionais. Por sua visão política e seu projeto estético-ideológico, considere necessário realizar a tradução de seus romances, visto atravessarmos um momento bastante delicado para as classes não-hegemônicas e desfavorecidas: mulheres, negros, homossexuais, indígenas, etc.

Ao analisar as estratégias narrativas utilizadas pela autora, podemos perceber sua inventividade e cuidado com questões cruciais por meio da linguagem. Uma possível reflexão pode ser feita pelos leitores, que vão perceber de forma mais consciente a própria língua, na sua dinamicidade, e isso traz ao tradutor um desafio, de manter na tradução todo o vigor inventivo do original, preservando suas particularidades e encontrando equivalências.

Fica ainda por apresentar como a autora lida com esses mesmos questionamentos em outra de suas obras, por exemplo, a distopia crítica *He, She and It*. E, para além dela, identificar outros autores, os quais, na mesma tradição, utilizam-se da tematização afetiva para construir seus mundos alternativos, de modo a nos fazer pensar sobre a história da língua e os seus rumos.

Referências

- ALSINA, Victoria. “The Translation of Social Variation in Narrative Dialogue” IN: *Translation of Fictive Dialogue*. New York: Rodopi, 2012.
- AZEVEDO, Milton M. *Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não-padrão*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BEREZOWSKI, Leszek. *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- BIANCHI, Diana. “The Construction of Generic Identity in the Italian Translated Titles of Anglo-American Science Fiction”. In *Annali di Ca’ Foscari*. Serie occidentale. Vol. 49. Set. 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BROOK, G.L. *The Language of Dickens*. Londres: Deutsch, 1970.
- CARVALHO, Solange P. P. de. *A tradução do socioleto literário: um estudo de ‘Wuthering Heights’*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- _____. *A tradução de variantes dialetais - o caso Camilleri: desafios, estratégias e reflexões*. Belford Roxo, RJ: Transitiva, 2017.
- ELLENDER, Claire. *Dealing with Difference in Audiovisual Translation: Subtitling Linguistic Variation in Films*. (New Trends in Translation Studies 14). Berna: Peter Lang AG, 2015.
- ESTEVES, Lenita M. R. Tradução fiel: A quem? A quê? Por quê? São Paulo, 1997. Disponível em: <
<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12602531/traducao-fiel-a-quem-a-que-por-que1-lenita-esteves> > Acesso em: 27 jul. 2017
- FERNANDES, Fábio. “Nota sobre a nova tradução brasileira”. In: BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. São Paulo: Aleph, 2004.

- FITTING, Peter. "So We All Became Mothers": New Roles for Men in Recent Utopian Fiction". In: *Science Fiction Studies*. Vol. 12, No. 2 (Julho, 1985), pp. 156-183
- FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. *Reificação e utopia na ficção científica norte-americana da Guerra Fria*. 2010. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês). 2010.
- _____. *Utopia, história e violência na obra de Marge Piercy*. 2015. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês). 2015.
- GOUANVIC, Jean-Marc. *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Paris: Artois-Presses Université, 1999.
- IANNUZI, Giulia. Paths of Anglo-American Science Fiction in Italy during the Fifties: The Translation Phenomenon, Towards Assimilation and Re-Use. In: *La Torre di Babeli: Rivista di Letteratura e Linguistica*. MUP, 2014.
- _____. "The Translation of East Asian Science Fiction in Italy: An Essay on Chinese and Japanese Science Fiction, Anthological Practices and Publishing Strategies Beyond the Anglo-American Canon" In: *Aspects of science fiction since the 1980s: China, Italy, Japan, Korea*. Nouva Trauben, 2015.
- JAKOBSON, Roman. "Lingüística e poética". In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162.
- KUSHIDA, Leticia Yukarilwasaki. *Traduzindo os progris riports de Charlie: uma experiência sobre escuta e tradução*. (Dissertação) Unicamp: Campinas, 2013.
- LANE-MERCIER, Gillian. Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility. In: *Target*, v. 9, n. 1, pp. 43-68, 1997.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LEECH, Geoffrey. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres: Longman, 1991 [1969]
- _____; SHORT, Mike. *Style in Fiction*. 2a ed. New York: Longman, 2007.
- MÄDER, Guilherme Ribeiro Colaço. *Masculino genérico e sexismo gramatical*. 2015. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Linguística. Florianópolis, SC, 2015.
- MANDALA, Susan. *A question of Style: Language in Science Fiction and Fantasy*. Continuum: Londres, 2010.
- MILLER JR., Ralph Lorenz Max. *Ficção Científica e Tradução: Projeto de Tradução do Conto "Primeiro Contato", de Murray Leinster*. (Dissertação) UFPR: Curitiba, 2007

- MOHR, Melissa. *Holy Shit: A Brief History of Swearing*. New York, NY: Oxford UP, 2013.
- MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*. New York/London: Meuthen, 1986.
- _____. *Scraps of the Untainted Sky: Utopia Dystopia Science Fiction*. New York/London: Westview, 2000.
- NOMURA, Masa. Conceitos Lingüísticos de Linguagem Literária. In: *Revista Alfa*, São Paulo: Vol.40, pp. 189-204, 1996
- OKRENT, Arika. *In the Land of Invented Languages: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan Lovers, and the Mad Dreamers Who Tried to Build a Perfect Language*. New York: Spiegel & Grau, 2009.
- PAGE, Norman. *Speech in the English Novel*. Basingstoke u.a.: MacMillan, 1988
- PIERCY, Marge. *Woman on the Edge of Time*. New York: Knopf, 1976.
- _____. *He, She and It*. New York: Knopf, 1991.
- RAMOS PINTO, Sara. "How important is the way you say it?: A discussion on the translation of linguistic varieties." *Target* 21.2. 2009 pp. 289 - 307. Acesso em: 2017-07-28.
- RAMOS, Vera Lúcia. *A sivilização-civilização de Huckleberry Finn: uma proposta de tradução*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. Palgrave Macmillan, 2016
- ROGERS, Stephen D. *The Dictionary of Made-up Languages: From Adunaic to Elvish, Zaum to Klingon - The Anwa (real) Origins of Invented Lexicons*. Holbrook, MA: Adams Media, 2011.
- SHANDS, Kerstin. *The Repair of the World: the Novels of Marge Piecy*. Connecticut, London: Greenwood Press, 1994
- SIMPSON, Paul. *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge, 2004
- STOCKWELL, Peter. *The Poetics of Science Fiction*. London: Routledge, 2000¹⁵