

O Bosque que Cala e o Bosque que Canta:  
projeto de tradução de *Walden* de Thoreau

Nils Goran Skare<sup>1</sup>

## Resumo

O objetivo deste artigo é sugerir um projeto de tradução do clássico *Walden* de Thoreau a partir de uma conceituação do que entendemos como a voz de um signo. Tendo origem na semiótica lacaniana, especificamos o significante-fálico e o significante-mestre. A partir desses, desenvolvemos um conceito de ritmo próprio, do qual a voz emerge como um padrão ambíguo. Aplicamos essa metodologia a nossa obra e encontramos uma voz que cala/canta em *Walden*. Valendo-nos de um trecho alegórico, comentamos uma tradução já existente e propomos um novo projeto com base teórica na interioridade da Natureza no Eu e com base prática na divisão em elementos poéticos através de “versos” na prosa. Defendemos que o sentido musical é um suplemento da voz ao significado e concluimos apontando para futuros projetos.

**Palavras-chave:** *Walden*; Thoreau; Tradução; Lacan; Semiótica.

## 1. Introdução: a voz mais tua que tu mesmo

Nosso propósito com este artigo é elaborar um projeto de tradução operacional para o livro *Walden* de H. D. Thoreau. O livro já consta com outras traduções para o português; contudo, como esperamos deixar claro ao longo deste texto, acreditamos que é possível um outro esforço tradutório com base em fundamentos diferentes. Longe de postular qualquer tipo de equivalência, nosso propósito é encontrar uma matriz sólida que nos permita *recriar* essa peculiar obra do transcendentalista norte-americano.

---

<sup>1</sup> Estudou Ciências Sociais e Letras (Português) na Universidade Federal do Paraná. Trabalha como editor e tradutor, tendo vertido para o português obras de E. E. Cummings e de August Strindberg.

Na medida em que acreditamos que a tradução deve se consolidar como um esforço crítico com os alicerces mais objetivos possíveis, recorremos à semiótica de origem lacaniana que, como o projeto estruturalista ao qual em parte subscrevemos, aspira ao rigor da matemática. É nos termos dessa semiótica que chegaremos a um conceito de voz, elemento central para a discussão deste artigo.

O que é a voz? É um meio de comunicação e também de expressão *intrínseco* a cada pessoa – e, como veremos, a cada signo. Cada livro tem também sua voz. Se pudermos encontrar a voz de *Walden*, teremos avançado para interpretar (e consequentemente traduzir) a obra conforme um elemento ao mesmo tempo único, flexível e indissociável de seu “dono”.

Embora não nos caiba discutir o conceito aqui, Lacan nos fala do sintoma que “é em você mais do que você mesmo” (LACAN *apud* RABATÉ, 2003, p. 154). Nesse sentido então podemos falar deste projeto de tradução que seria sintomático: encontrar a voz, delimitá-la, circunscrevê-la. Dizer: isso é em *Walden* mais do que o próprio *Walden*.

## 2. Conceitos Preliminares: a voz como padrão rítmico

Nossa definição de voz se baseará num conceito objetivo de ritmo, elemento que perpassa as práticas de significação<sup>2</sup>. Embora delimitar um fenômeno como ritmo possa ser considerado difícil mesmo por músicos experientes, circunscreveremos operacionalmente nosso conceito tendo em vista, sobretudo falar de ritmo como um conceito “não-metafórico” e objetivo. Esse procedimento envolve uma formalização e abstração para o qual concorre a semiótica que se origina da psicanalítica de Jacques Lacan (1901-1981). A psicanálise de matriz lacaniana é conhecida por sua aspiração à matematização e, independentemente das várias e possíveis críticas passíveis de serem feitas, sua busca pelo rigor nos parece adequada a um procedimento concreto e materialista.

Assim como para Ferdinand de Saussure (1857-1913), Lacan compreende o significante como uma presença latente, e o significado como o manifesto. Assim, o signo (significante/significado) saussuriano é como uma folha de papel onde “não se pode cortar

---

<sup>2</sup> Por práticas de significação compreendemos a tipologia de quatro modalidades tais quais elaboradas pela semiótica e psicanalista francesa Julia Kristeva: narrativa, meta-linguagem, teoria/contemplação e texto. Essas práticas de significação são relevantes para nossa compreensão na medida em que o sujeito se forma através de cada uma dessas práticas – o sujeito é sempre um sujeito em fluxo, em transformação, transformador/transformado pela significação. Ver. KRISTEVA, Julia. *La Révolution du Langage Poétique* (1974).

um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro; assim tampouco, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som (...)” (SAUSSURE, 2007, p. 131)

Contudo Lacan subverte essa folha de papel metafórica. À moda de uma fita de Möbius – espaço topológico conseguido pela junção das extremidades da fita após efetuar uma torção – e ao contrário de Saussure, o psicanalista francês entende o *significante* como um elemento produtor das características do signo. O significante passa a ser o componente da verdade do inconsciente. “Assim para Lacan a linguagem não é um sistema de signos (tal qual era para Saussure), mas um sistema de significantes.” (EVANS, 1996, p. 186) Os significantes, ainda como em Saussure, não possuem valor positivo, apenas diferencial.

Essa perspectiva semiótica aberta por Lacan traz à cena imediatamente dois significantes fundamentais para nossa conceituação de ritmo, já que o ritmo é, numa primeira noção, uma sucessão de significantes.

## 2.1. O significante-fálico: o significante da narrativa edipiana

O significante-fálico está relacionado ao momento do Édipo na constituição do sujeito. A criança entende que a mãe (o Outro) também deseja (isto é, que algo lhe falta); deseja o pai geralmente, um significante que ele possui. O significante-fálico diz respeito, portanto àquilo que a criança acha que a mãe deseja. Por ser fruto de um desejo no Outro, ele cristaliza uma falta.

O significante-fálico encarna uma falta, erigindo-se em lugar desta, e assume a aparência de ser o “um” significante que iria representar, “adequadamente” ou “por inteiro” o sujeito. Mas ele somente desrepresenta o sujeito, pois seu poder é estabelecido pela inserção do significante num processo reflexivo criado na objetivação da falta e sua encarnação no sistema significante. (FELDSTEIN, 1997, p. 181).

Ao contrário do que pode ocorrer em certa confusão em Freud, o significante-fálico *não* é o pênis. O significante-fálico não é um significante no sentido estrito do termo: é um significante da falta, e da diferença sexual. Nesse sentido inicialmente imaginário do objeto-que-a-criança-acredita-que-a-mãe-deseja (que a criança acredita poder se tornar, para recuperar o Um com a mãe, e que o pai castra) o significante é grafado  $\phi$  por Lacan. O complexo de Édipo envolve então o ato de abrir mão de querer se tornar  $\phi$  por parte da criança.

## 2.2. O significante-mestre: um “pedacinho do Real”

Para além do significante-fálico há um segundo significante importante para nossos procedimentos. O significante a que nos referimos é o significante-mestre. Para ilustrá-lo, propomos a seguinte analogia: há uma moeda estrangeira de que alguém é dono; em termos monetários ela não possui valor algum, nenhum valor *traduzível*; porém ela recorda a seu dono de uma viagem que ele fez em outro país. Nesse sentido, essa moeda é um “pedacinho do Real”, um tanto de *nonsense* que, contudo “tampa”, “completa” uma ordem sociossimbólica para seu portador, uma falta no Outro. É um significante sem significado.

É exatamente essa falta no Outro que permite ao sujeito uma certa “desalienação” chamada de *separação* por Lacan (...). Essa falta no Outro dá ao sujeito (...) um espaço para respirar, permite-lhe evitar a total alienação no significante, não ao não completar essa falta, mas permitindo identificar a si mesmo, sua própria falta, com a falta do Outro. (ZIZEK, 1989, p. 122)

O significante-mestre denota essa lacuna. É um significante “puro” que Lacan representa pelo símbolo algébrico  $S(A)$ . É uma “fatia” do Real que não possui sentido, porém que nos permite materializar o *nonsense* do cosmos. Nesse sentido, a identificação do sujeito com esse “pedacinho do Real” lhe confere uma segurança entre os absurdos e o caos da vida.

Não importa quantos significantes sejam reunidos numa cadeia significante, é a falta, *materializada* no significante-mestre, que a completa. Podemos passar agora a uma definição operacional de ritmo.

## 2.3. O Ritmo e sua Estrutura

O ritmo pode ser compreendido como um instante anterior a determinações e a formalizações. Algo que não tenha ritmo, assim, não possui significado; isto é, mais do que insignificante, é a-significante. Ele não chega a ser constituído, não chega a se formar.

“Repetindo e diferindo/deferindo, o ritmo joga com os significantes de uma ordem simbólica dentro de sua clausura, e assim ele transforma materialidade em sentido. É pré-formal. Algo desprovido de ritmo é, dessa maneira, algo insignificante, pois não lhe atribuímos sentido, ele não é formado. Ele é a articulação entre o significante mestre e o significante-fálico.” (SKARE, 2010, p. 8)

Entendendo a relação entre o significante-fálico e o significante-mestre como uma díade privilegiada pela semiótica de matriz lacaniana, chegamos a uma definição simples e

operacional de ritmo, que utilizaremos neste trabalho: *ritmo é uma sucessão de diferentes significantes-fálcos e significantes-mestres que se alternam numa clausura.*

Neste ponto de nossa argumentação, podemos traçar uma tabela relacional mostrando os quatro componentes na estrutura rítmica, que comentaremos brevemente.

**Tabela 1 – Estrutura do Ritmo**

	<i>Repetição</i>	<i>Diferença</i>
<i>Significante-fálico <math>\phi</math></i>	Repetição fálica	Diferença fálica
<i>Significante-mestre <math>S(A)</math></i>	Repetição mestre	Diferença mestre

*A repetição fálica:* é o instante em que a *jouissance*, esse instinto paradoxal para além do princípio do prazer, se prepara para inundar a fantasia do sujeito. Quanto mais a repetição fálica ocorre mais nos aproximamos, por um lado, do idiota e do cômico; e por outro lado, do violento e do auto-destrutivo. A *idée fixe* no pensamento e a *buzz-word* na fala cotidiana são repetições de um significante fálico que infantilizam o sujeito na mesma medida em que neurotizam-no pelo contato com o arbitrário e sua própria autoridade *como* arbitrário. A repetição fálica é o mais próximo do *significado* total de uma dada ordem sociossimbólica, ele é o efeito do jogo do significante (fálico).

*A repetição mestre:* diz de um Real traumatizante, de um esgarçamento da fantasia pelo atrito constante como este além-da-linguagem e a psicose daí resultante. Quanto mais a repetição mestre ocorre mais nos deixamos levar ao “coração das trevas” sem sentido. O delirante e o aterrorador fazem sua morada aqui. Não há como enfrentar a repetição mestre no terreno do puro pensamento.

*A diferença fálica:* promove o movimento e a luta. No instante da diferença fálica o simbólico é transformado, metamorfoseado, alterado. Alternado, aqui o semiótico balança o significado. A diferença fálica é o poder, o único, o *hapax*. Ponto que implode e arrasta seu universo consigo, onde não há estabilidade possível. Um lance de dados. O rio de Heráclito. A diferença fálica aprofunda os paradigmas.

*A diferença mestre:* não se traduz. Ela não “existe” propriamente dita. Daí sua relação com o sexo – *il n’y a pas de rapport sexuel* (máxima recorrente em Lacan) -, com

isso que precisa de alguma forma ser velado para sustentar nossa existência. É ela que “completa” a cadeia significante.

## 2.4 O Conceito de Uoz

A voz é um instante determinado, uma formalização. Não existe “vocalização unívoca”. Mesmo no ponto mais elementar – e é disso que se trata aqui – a voz sempre-já se abre ambigualmente, como toda forma.

O filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (1892-1940) elaborou seu conceito de origem (*Ursprung*) como o encontro dialético dos extremos (BENJAMIN 1984). Na *Ursprung* se dá a determinação da forma com a qual uma ideia se confrontará com o mundo histórico. Já a filósofa e romancista francesa de origem búlgara Julia Kristeva (*née* 1941) postula a separação entre o simbólico (racional, mental, consciente, linguístico) e o semiótico (irracional, corporal, inconsciente, musical) (KRISTEVA 1974). Sendo o semiótico primeiro, ele seria alimentado pela *chora*, o caos originário do Outro materno. Mas o semiótico e o simbólico seriam por fim separados no momento do *tético*, presente desde já nas primeiras holófrases infantis.

A esse conceito de origem benjaminiano e do tético kristevaniano correspondem a voz que aqui analisamos. Em nossa matematização de matriz lacaniana, ela é o encontro da repetição fálica com a diferença mestre, relevadas (*aufheben*) pela interpretação num nível superior.

Nosso conceito de voz é, portanto: *uma estrutura ambígua a partir da repetição fálica e da diferença mestre*. Ou, igualmente, em termos benjaminianos: *a voz é a origem do ritmo*. Ou ainda, nos termos de Kristeva: *a separação do tético é a formalização da voz*.

Podemos agora nos aproximar de *Walden* de Thoreau, onde aplicaremos os conceitos aqui delimitados, buscando em especial a voz da obra e seus desdobramentos.

## 3. *Walden* de Thoreau e sua uoz

Henry David Thoreau (1817-1862), filósofo e poeta norte-americano ligado ao movimento idealista do transcendentalismo, tornou-se conhecido por suas idéias anti-escravistas e libertárias, sendo ligado por alguns ao anarquismo individualista. Embora seja o autor de mais de 20 volumes, é conhecido, sobretudo por *A Desobediência Civil* (1849), em que defende a resistência individual contra governos corruptos e *Walden* (1854), espécie de narrativa de um experimento pessoal de auto-suficiência longe da civilização.



Em *Walden* o próprio Thoreau constrói uma cabana nas matas longe da cidade de Concord, em terras de Ralph Waldo Emerson, amigo e mentor; busca viver uma vida frugal e simples, no sentido da crítica transcendentalista à civilização e seus materialismos. Porém não tanto como um eremita (visto que também recebia visitas) e sim como alguém que procura superar as contradições da sociedade. Parte ensaio filosófico, parte autobiografia, parte poema bucólico em prosa, *Walden* encontrou uma ampla gama, positiva e negativa, de leitores: dos que viram na obra um gesto de recuperação de uma originalidade humana até os que entenderam o esforço do autor como utópico e despropositado.

### 3.1. A Estrutura Rítmica de *Walden*

O significante fálico ( $\phi$ ) do livro é o próprio Walden: o bosque, o lago e a cabana (*Wald* em alemão é floresta). Walden é o significante fálico na medida em que sua presença organiza o espaço sociossimbólico do livro. E é, inclusive, o significante do poder (ainda que um poder do Ideal, do Transcendente). Não menos do que isso, há um investimento de desejo por parte do autor (e do leitor também) para este objeto Walden. Somos levados a estimar o lugar, a valorizá-lo, a desejá-lo. Walden, portanto, é nosso significante-fálico.

O significante mestre,  $S(A)$ , é o próprio Thoreau. O autor como pessoa real exterior ao texto completa o livro-signo através do experimento que dá origem à razão de ser da obra. De certa forma todo livro tem por significante mestre o seu autor, mas isso é particular no caso do livro de Thoreau, já que o texto gira ao redor daquela subjetividade que se coloca como motor *real* (e não apenas simbólico) do *evento* Walden. O *homem* Thoreau dá um pontapé inicial no que se cristalizará como o texto; é a *experiência*, e não a imaginação do literato, que resulta no livro. Nesse sentido, atribuímos a Thoreau esse “pedaço do Real” que é o significante-mestre.

Elaboramos na tabela 2 a estrutura rítmica de *Walden* com base na identificação que fizemos dos significantes fálico e mestre.

**Tabela 2 – Estrutura Rítmica de *Walden* (1854)**

	<i>Repetição</i>	<i>Diferença</i>
<i>Walden</i> - $\phi$	Natureza	Experimento
<i>Thoreau</i> - $S(A)$	Narrador	Eu ( <i>je</i> )

Verificamos que a repetição fálica é compreendida pela Natureza. Na medida em que Walden (a cabana, o bosque, o lago, os animais, as plantas, as montanhas) se inscreve repetidas vezes no texto, somos levados daquele particular ao universal da Natureza. A repetição fálica da obra é a própria Natureza em seu estado bruto, primevo, selvagem. Com o desenrolar do livro vemos marchar à nossa frente não apenas imagens *deste* lugar, mas, como num filme, a exuberância da Natureza como um todo.

A repetição mestre é a figura do narrador, que mais do que o relato de uma história, apresenta-nos uma espécie de ensaio entre as ideias e os fatos de sua vida em Walden. Sobe ao cume da especulação ideal e percorre os vales do dia-a-dia rotineiro, chegando a descrições prosaicas de gastos domésticos, logo intercaladas com versos. De qualquer forma, ainda habita no universo das oposições diádicas (bom/mau, bonito/feio, dentro/fora) e propõe um “eu” (*moi*) com o qual o leitor se identifica.

A diferença fálica é o experimento. O que torna Walden tão *sui generis* é essa tentativa de verificar um fenômeno. Não físico, como no caso das experiências das ciências exatas, porém um experimento filosófico: com Walden, Thoreau pretende provar quão desnecessária é grande parte da suposta “civilização” e ao mesmo tempo em que uma outra vida é possível. Walden, o experimento, quer negar o materialismo e sustentar uma vida ideal a partir da vontade individual. Nesse sentido, como mencionamos previamente, *Walden* pode se inscrever como obra de anarquismo individualista, isto é, em termos amplos, pois busca a liberdade como bem supremo a partir da independência por força própria de cada homem.

A diferença mestre é o Eu (*je*) que emerge do texto. O que há de tão singular numa pessoa que a torna o que é? Qual o traço distintivo que torna aquela pessoa aquela e somente aquela? Fala-se na filosofia em *ipseidade* ou então em *hecceidade* para designar o caráter particular e único de um ente: como se dá isso em *Walden*? Queremos distinguir aqui entre eu (*moi*) e Eu (*je*). Recordando a formação do eu-ideal no chamado Estádio do Espelho, em que a criança vê seu próprio reflexo e se crê mais completa do que realmente é, dando origem à formação do seu imaginário, atentemos que:

(...) o ponto importante é que essa forma [o eu-ideal] situa a instância do *eu* [*moi*], desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de *Eu* [*je*], sua discordância de sua própria realidade. (LACAN, 1999, p. 98)



Chegamos agora à voz que interpreta o ritmo, unindo, como se fossem pontas de um mesmo fio, a repetição fálica e a diferença mestre. Se a repetição fálica é a Natureza e a diferença mestre o Eu, a que voz correspondem esses fenômenos extremos? Ora, a voz da Natureza é tudo que não inclui a voz humana, logo a única voz capaz, *para o homem*, de exprimir a Natureza é o silêncio, o calar-se. Por outro lado, o Eu é o mais próprio, mais primordial, mais semiótico (isto é, musical, no sentido kristevaniano); a única voz capaz de exprimir esse “eu profundo” (também na expressão de Fernando Pessoa) é o cantar.

### 3.2 A Voz em *Walden*

A voz de *Walden* cala/canta. É uma ambiguidade estrutural e uma impossibilidade fisiológica: como pode uma boca ao mesmo tempo calar e cantar?

Este trecho de *Walden*, retirado do capítulo apropriadamente chamado *Sons*, fornece uma indicação preciosa, pois se configura como um fragmento alegórico da voz da obra:

“Instead of singing like the birds, I silently smiled at my incessant good fortune. As the sparrow had its trill, sitting on the hickory before my door, so had I my chuckle or suppressed warble which he might hear out of my nest.” (THOREAU, 1977, p. 364)

Reproduzimos aqui a tradução feita por E. C. Caldas deste mesmo trecho, mantendo próxima nossa intenção de discutir uma proposta de tradução para o texto de Thoreau.

“Ao invés de cantar como os pássaros, eu silenciosamente sorria para minha bem aventurança. Do mesmo modo que os pardais tinham seu trilo, eu, sentado num galho da nogueira defronte à minha porta, tinha meu riso abafado e sussurrante, o qual podia ser ouvido além do meu ninho.” (THOREAU, S/D, p. 101, trad. E. C. CALDAS)

O autor deste artigo julga pertinente criticar parte deste trecho, em que o próprio Thoreau aparece sentado no galho da árvore como um pássaro. Esse procedimento “ornitologizante” quer colocar o Eu (*je*) do autor completamente dentro da Natureza que vai buscar em *Walden*, mas ao fazê-lo apaga o traço distintivo do autor e, assim, de sua humanidade, determinação negativa do naturalmente dado.

Outros trechos chamam a atenção: “chuckle” e “suppressed warble”. Quanto à *chuckle*, trata-se de um termo ambíguo que demonstra tanto uma risada (mais ou menos abafada), mas também um cacarejo, o que é condizente com a metáfora que Thoreau está

estabelecendo entre ele e o pardal. *Warble* é um berro, mas também um gorjeio, um trinado, um chilro. Novamente, Thoreau comparando a si ao pardal, por meio da voz. Se o Eu pode cacarejar e gorjear, então seu lar também se torna um ninho. Um homem é um pardal se gorjeia, poderemos dizer, pois é a voz que realiza uma série de metamorfoses. Parece-nos que o Eu comanda a voz, mas inversamente a voz direciona o Eu em suas “sínteses dialéticas” pelas quais tenta “resolver sua realidade”, como nos diz Lacan.

Queremos aqui propor uma voz tradutória perante a voz que identificamos em *Walden*. E. C. Caldas (embora não o tenhamos verificado *in extenso*, mas alegoricamente) coloca o Eu na Natureza. Nossa proposta de tradução sintetiza-se, ao contrário, nisto: colocar a Natureza no Eu, fazer ouvir em meio ao canto de Thoreau os silêncios abissais do Ritmo pré-vocal (a *chora* kristevaniana). Nosso projeto de tradução norteador é então, minimamente: *buscar a Natureza no Eu da obra*.

Podemos agora formular a tese deste artigo: *o sentido musical de um signo é dado pelo suplemento vocal ao significado desse signo*.

#### 4. Discussão

Se falar em ritmo de uma obra literária é tarefa que logo invoca (ou invocaria) opiniões subjetivas, falar da musicalidade de um signo (*qualquer* signo) é também correr o risco de nos perdemos em meandros pouco objetivos. Assim, nossa definição de sentido (musical) tem primeiramente o mérito da operacionalidade, ainda que obviamente não seja “exato” ao ponto de ser isento de dúvidas nem, muito menos, de interpretações – coisas bem distintas.

A musicalidade só pode existir na medida em que a voz, em sua ambiguidade, (opaca/transparente) se acrescenta ao significado (subjetivo) que atribuímos ao signo, gerando o sentido (musical). Podemos esquematizar nossa metodologia semiótica em quatro passos, desta maneira:

- a) Encontrar os significantes-fálicos e significantes-mestre do signo.
- b) Elaborar a estrutura rítmica do signo.
- c) Gerar a voz (ambígua) a partir da estrutura rítmica.
- d) Suplementar a voz ao significado do signo para encontrar o sentido musical.

Todos esses passos envolvem de fato a interpretação, contudo uma interpretação passível de ser objetivada e repetida. Isso ainda nos deixa em aberta a *construção* do sentido musical de uma tradução de *Walden*, o cerne de nosso projeto tradutório. Se o significado é o subjetivo, o “íntimo”, então resta à voz (ao *nonsense* opaco/transparente) o

objeto sobre o qual o tradutor deve empenhar seus esforços. Reproduzimos aqui, mais uma vez, o trecho alegórico a que nos referimos em nossa análise do objeto.

“Instead of singing like the birds, I silently smiled at my incessant good fortune. As the sparrow had its trill, sitting on the hickory before my door, so had I my chuckle or suppressed warble which he might hear out of my nest.” (THOREAU, 1977, p. 364)

Utilizando o recurso de abrir linhas para cada “verso”, podemos recriar esse trecho da seguinte forma:

“Verso”	Número
Instead of singing like the birds,	1
I silently smiled at my incessant good fortune.	2
As the sparrow had its trill,	3
sitting on the hickory before my door,	4
so had I my chuckle	5
or	6
suppressed warble	7
which he might hear out of my nest.	8

Como se pode notar, aqui dispusemos visualmente o importante trecho alegórico em questão como se fosse um poema. Esse procedimento tem por mérito criar elementos “verbocovisuais” (PIGNATARI, 2005, p. 21) pela disposição imagética. Uma tradução inicial poderia ler:

“Verso”	Número
Ao invés de cantar como os pássaros,	1
sorria eu da minha boa sorte.	2
Tem o pardal o seu trilo,	3
pousado na nogueira frente à porta,	4
cabe-me igual cacarejo	5
ou	6
trinado contido	7
que ele ouviria do meu ninho.	8

No espírito do poema, valemo-nos de recursos propriamente ligados à poesia tradicional, como a metrificação e as aliterações. Os “versos” 2 e 4 são decassílabos, o 3 é

uma redondilha maior, no 5 buscamos uma aliteração com os “c”, esforço também presente no “verso” 7 que é composto por “t”, “n” e “d”. O “verso” final é um decassílabo heróico.

Podemos, portanto apontar em nossa discussão que, na medida em que a voz de *Walden* cala/canta gerando uma música da Natureza no Eu Profundo, parece coerente tratar todo o texto como um enorme poema em prosa e privilegiar um *modus operandi* tradutório que privilegie a musicalidade do texto ao explorar o ritmo de sua voz (não só nas cadências, mas nas homofonias e aliterações): uma espécie de versificação que atente para a escuta da voz poética original. Cabe aqui também a disposição subjetiva do tradutor, já que é a opinião pessoal do autor deste artigo de que cada tradução deve apresentar um desafio particular e, na medida em que fornece uma abordagem peculiar, traz ganhos triplos: para o texto traduzido, para a experiência do tradutor e para a teoria tradutória como um todo.

## 5. Conclusão

Observamos neste artigo o poder analítico de nosso conceito de voz. Roçamos também a questão do sentido dos signos, em definição passível de ser construída a partir de nossa conceituação de voz. Toda conclusão abre perguntas, e aqui não menos.

Em primeiro lugar, atribuímos a musicalidade ao sentido. Mas em que medida a música que emerge de um dado signo é um fenômeno particular? Acompanhamos em nossa abordagem dos significantes de um signo sua constituição em ritmo a-significante, depois em voz formal (e ambígua), e por fim em musicalidade dotada de sentido. Precisamos de estudos de um conjunto de formas (por exemplo, de romances ou de filmes) onde a voz explicita o sentido e a música de uma “tradição sínica”.

Em segundo lugar, o sentido é também lugar de conflito. Qual o sentido de um evento polêmico, e é possível contribuir para uma hermenêutica do signo que está em jogo politicamente? Acatando-se a teoria da divisão social, como cada classe interpreta um mesmo signo? Isso pode de alguma forma ser remetido às teorias das práticas de significação kristevanianas ou aos notórios “quatro discursos” de Lacan (LACAN, 1992)?

Acreditamos que o estudo da musicalidade dos objetos sociossimbólicos poderá descortinar potencialidades criativas, críticas e/ou tradutórias. Uma das tarefas da semiótica de matriz lacaniana a partir dos teoremas aqui expostos passa a ser a de contemplar a voz de seus signos para descortinar as suas possibilidades musicais.

## Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- EVANS, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.
- FELDSTEIN, R. *O olhar fálico do País das Maravilhas*. In: FELDSTEIN, R.; FINK, B.; JAANUS, M. (Org.) “Para Ler o Seminário 11 de Lacan.” Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du Langage Poétique – L’avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont e Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- LACAN, J. *O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu*. In: ZIZEK, S. (Org.) “Um Mapa da Ideologia”. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário Livro 17: O Averso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- PIGNATARI, Décio. *O Que é Comunicação Poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- RABATÉ, Jean-Michel. *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- SKARE, Nils Goran. *Semiótica Lacaniana e Origem em Marthe de Huysmans: notas para uma tradução criativa*. In: Cadernos de Semiótica Aplicada, vol. 8, p. 1-16, 2010.
- THOREAU, Henry David. *The Portable Thoreau*. New York: Penguin Books, 1977.
- THOREAU, Henry David. *Desobediência Civil – Walden*. São Paulo: Ediouro, S/D. Tradução de Walden: E. C. Caldas.
- ZIZEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.