

**ESTUDOS DA TRADUÇÃO SEM *TERTIUM
COMPARATIONIS*?**
**Considerações sobre o besouro de
Wittgenstein e o diabo no *Grande Sertão*
– de Rosa e da Globo –**

Paulo Oliveira*

Diga-me *como* procuras, e te direi *o quê* procuras.
Ludwig Wittgenstein

...não existe o amor, apenas provas de amor, provas de amor.
Titãs

Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum.
Guimarães Rosa

RESUMO: Discute-se aqui a provável incompatibilidade entre construções distintas de objeto aparentemente idêntico: o trânsito de uma obra literária em diferentes sistemas de signos. Por um lado, a abordagem sugerida pela *virada cultural* nos estudos da tradução quer-se descritivista e abole o tradicional cotejo entre texto original e tradução. Por outro lado, os estudos da *tradução intersemiótica* mais tradicionais ainda, reivindicam a possibilidade de alcançar a própria essência – signica – da obra, abrindo caminho para comparações nesse nível. Defenderei aqui uma posição descritivista, com base no argumento de que a abordagem essencialista não dá conta do *uso real* da linguagem. A chave para decifrar a possibilidade do abandono de um *tertium comparationis* no estilo tradicional é

* Universidade Estadual de Campinas.

fornecida pelo aforismo 293 das *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, no qual a própria idéia de *essência oculta* é questionada. Uma ilustração adicional de como opera tal raciocínio, em termos metaconceituais, pode ser encontrada nos textos do romance de Rosa e da minissérie da Globo – o que *não* envolve um cotejo direto entre as duas versões.

UNITERMOS: adaptação filmica; Grande Sertão: Veredas; Wittgenstein; virada cultural; tradução intersemiótica; Guimarães Rosa.

ABSTRACT: This paper discusses the probable incompatibility among distinct constructions of an apparently identical object: the transit of a work in different systems of signs. On the one hand, there is the cultural turn approach in translations studies, which means to be descriptive and abandons the traditional comparison between original and translation; on the other hand, the theoretical claims of an intersemiotic translation in the concretist and /or semiotic /semiological sense. The key to decipher the possibility of abandoning the traditional tertium comparationis is given by the aphorism 293 of Ludwig Wittgensteins Philosophical Investigations; the illustration of how this reasoning works can be found in the text of Rosa's novel and Globo's short TV series.

KEYWORDS: *filmic adaptation; Grande Sertão: Veredas; Wittgenstein; cultural turn; intersemiotic translation; Guimarães Rosa.*

1. Estudos da tradução audiovisual: descrever, explicar ou prescrever?

Se é verdade que a chamada tradução audiovisual ganhou enorme destaque na última década, levando a deslocamentos de foco, conceitos e terminologia na área que hoje denominamos “estudos da tradução” (cf. Gambier, 1996; 2003), também é fato que parte dos temas dos quais se ocupa já eram pesquisados há muito tempo e sob diversos prismas, sobretudo no tocante às

chamadas “adaptações literárias”, objeto recorrente de pesquisa tanto na teoria literária como na área de cinema, televisão e comunicação audiovisual (cf. Oliveira, 1999: 35-46). Até que ponto a forma como constituímos nosso objeto de pesquisa difere das abordagens privilegiadas em outras áreas, e até onde pode haver uma convergência de métodos e interesses, é certamente uma questão que merece reflexão mais rigorosa – até mesmo para ajudar a definir os contornos e a especificidade de nosso trabalho.

Muito do que hoje se faz em relação à tradução audiovisual alinha-se, de um modo ou outro, com paradigmas descritivistas nos estudos da tradução, e é certamente compatível com abordagens sociológicas do fenômeno cinematográfico ou televisivo na teoria literária.¹ Uma outra fonte de inspiração à qual não raro se recorre para tratar do tema são as diferentes teorizações sobre o signo, notadamente a semiótica *pierciana* (cf. Plaza, 1987) ou a semiologia *greimasiana* (cf. Balogh, 1991; 1992; 1996). No caso dessas teorias, que se querem *explicativas* e não *descritivas*, i.e. que têm por objeto a própria *natureza do signo*, e não seu funcionamento social no processo de elaboração e circulação de obras de arte (como ocorre na teoria sociológica da literatura ou do cinema), a questão da compatibilidade com o programa descritivista em evidência nos estudos da tradução me parece bem mais complicada.

É certamente tentador recorrer a tais teorias e seus desdobramentos em outras áreas quando o que está em jogo é aquilo que Jakobson (1971: 64-65) denominou “tradução intersemiótica”: tratar-se-ia de entender a natureza dos diferentes sistemas signícos para melhor explicar o trânsito de uma obra entre eles

¹ Os estudos de Guimarães (1995, 1997) sobre a presença da literatura na televisão brasileira, por exemplo, parecem guardar certa afinidade com o programa de trabalho de Cattrysse (1992), a despeito da inexistência de um referencial teórico comum. O estudo mais recente de Joia (2004), embora inserido numa outra vertente da tradução audiovisual (dublagem e legendagem), partilha de mesma afinidade de propósitos, ao mobilizar noções propostas por teóricos descritivistas (cf. p. 77), como o próprio Cattrysse (1998) e Lambert & Delabastita (1996), dentre outros.

– seja tal obra um poema, um romance ou um outro objeto artístico qualquer. O problema que emerge desse tipo de aproximação é que, ao procurarem explicar a natureza do signo e desvendar as relações internas do objeto artístico, tanto a semiótica quanto a semiologia adotam o ponto de vista de uma *ciência* que se arvora um certo estatuto de neutralidade, e objetividade – caso contrário, não seriam “ciência” no sentido corrente. Na suposição de tal estatuto, o objeto a ser traduzido –o original– apresenta-se como apreendido em sua *essência signica*, o que permitiria, em última instância, falar de diferentes graus de fidelidade entre o objeto traduzido e o original. Isso porque, do ponto de vista de uma ciência dos signos, também deveria ser possível apreender a essência do primeiro, e compará-la com a do último.

Ora, tal comparação é exatamente aquilo que mobiliza o conceito de “equivalência”, em suas diversas variantes (cf. Rodrigues, 2000). Por outro lado, uma das afirmações mais fortes dos estudos descritivistas, na tendência que Bassnett & Lefevere (1990) denominaram “virada cultural nos estudos da tradução”, é exatamente aquela que clama pela obsolescência do tradicional cotejo entre original e tradução²:

O leitor não mais achará diligentes comparações entre originais e tradução, sobretudo porque tais comparações, após afirmarem-se adeptas do texto como unidade, tendem a serem vítimas da “teoria invisível” do *tertium comparationis*, o qual é normalmente postulado de forma implícita para subscrever julgamentos sobre por quê uma certa tradução (normalmente aquela proposta pelo autor do artigo em questão) é melhor do que uma outra (normalmente aquela contida na tradução que está sendo comparada com o original). (p. 4)

O objeto de estudo foi redefinido: o que [agora] se estuda é o texto imbricado na rede de signos culturais tanto de saída quanto de chegada e, nesse sentido, os Estudos da Tradução foram capazes tanto de fazer uso da abordagem lingüís-

² Esta e todas outras traduções de textos originalmente em língua estrangeira são de minha responsabilidade, salvo títulos já publicados em português, constantes das referências bibliográficas.

tica quanto de ir além dela. De resto, com o fim da noção de equivalência enquanto igualdade e o reconhecimento do fato de que as convenções literárias mudam continuamente, as velhas normas avaliativas de traduções “boas” e “más”, “fiéis” e “infiéis”, estão desaparecendo. No lugar de debaterem a acuidade de uma tradução com base em critérios lingüísticos, tradutores e estudiosos da tradução (o que esperamos ser uma única coisa) tendem agora a contemplar a função relativa do texto em cada um desses dois contextos. (p. 12)

Entendo que esses dois trechos do ensaio introdutório de Bassnett & Lefevere à coletânea *Translation, History & Culture* resumem todo um programa de trabalho e apontam claramente para possíveis pontos de compatibilidade, ou incompatibilidade, com outras abordagens da tradução audiovisual. Trata-se de estudar a função desempenhada por textos, sejam eles escritos ou audiovisuais, dentro de diferentes sistemas de signos em suas imbricações (sócio)culturais. Daí a possibilidade de uma aproximação com abordagens sociológicas na teoria da literatura, do cinema ou da televisão.

Mas não se trata de estudar os sistemas signícos, ou os objetos neles constituídos, tais quais, qua objetos – pois isso levaria, quase necessariamente, à tentação de restabelecer o *tertium comparationis*, visando ao estudo de uma suposta acuidade signíca na base de ambos os textos, ou seja, da igualdade na essência (formal ou conteudística), apesar de diferenças nos sistemas de articulação. É por esse motivo que vejo com grande reserva as tentativas de aproximação entre uma abordagem descritivista e projetos tributários das chamadas ciências dos signos, como no caso da *tradução intersemiótica* proposta por Plaza (1987).

Alguns trabalhos apresentados no IX Encontro Nacional da ABRAPT em Fortaleza (outubro de 2004), com o tema geral *Mídia, Tradução e Ensino*, no entanto, parecem seduzidos pelo canto da sereia. Tomemos dois exemplos em que essa tendência se manifesta de forma patente e documentada.³

³ Para evitar mal-entendidos, seja enfatizado desde logo que os exemplos escolhidos visam ilustrar determinadas tendências mais gerais, mani-

É esse o caso de Silva (2004: 54), que se propõe a operar *ao mesmo tempo* com a noção de “reescritura” de Lefevere e os “princípios da tradução intersemiótica de Plaza”. O problema, aqui, reside na tentativa de coadunar pressupostos e programas de trabalho incompatíveis entre si, o primeiro de base descritivista, com abandono explícito do *tertium comparationis*, e o segundo ainda tributário da noção de “essência” (significa). Viana Jr. (2004: 55), por sua vez, afirma que a “tradução intersemiótica” afastar-se-ia da “necessidade de uma fidelidade literal”, mas procuraria “manter o que há de mais essencial nas estruturas profundas da obra traduzida”. Nesse caso, o problema não reside na utilização concomitante de pressupostos teóricos incompatíveis entre si, mas antes na própria filiação explicitamente essencialista do tipo de análise intersemiótica proposta – a qual, por estar preocupada em encontrar algo inatingível, acaba por não dar conta do *uso* real da linguagem, sendo, por isso, menos profícua para os estudos da tradução, sobretudo daqueles que se propõem a distanciar-se dos paradigmas mais tradicionais.

Contra-pondo-se a esses dois programas de trabalho, tem-se a proposta oficial do projeto temático desenvolvido na UECE, no qual a abordagem proposta “não será prescritiva e terá como base os Estudos Descritivos” (cf. Araújo, 2004: 63). De passagem, seja lembrado que, se por “estudos descritivos” costuma-se entender uma vertente específica nos estudos na tradução, na qual se inserem os trabalhos da supracitada *virada cultural*, tal vertente não esgota o repertório das abordagens descritivistas.

festas nas apresentações orais e sua discussão, não se tratando, portanto, de polêmica contra *este* ou *aquele* pesquisador, *esta* ou *aquela* instituição – até porque uma única instituição pode abrigar diferentes linhas de trabalho (não havendo, por exemplo, filiação de Viana Jr. ao projeto temático da UECE). Na ausência de documentação mais consistente, como anais do encontro, ainda não disponíveis na época, optei por citar com base no caderno de resumos, em detrimento de anotações a partir das exposições orais, não passíveis de verificação por parte do leitor. Por esse motivo, deixo de citar outros pesquisadores presentes no evento e que manifestaram oralmente posições semelhantes, porém sem deixar registro escrito – que talvez ainda seja feito em outro local. Para cotejo com quadro mais amplo, vide nota 5, abaixo.

Tendências mais recentes, como aquelas vinculadas à “sociologia da tradução”, em boa parte tributárias da obra de Pierre Bourdieu, por exemplo, também têm fortes traços descritivistas, sem filiarem-se à tradição conhecida por “estudos descritivos”.⁴

Resta também saber se os próprios estudos descritivos não estariam calcados numa base epistemológica essencialista, como sugere Rodrigues (2000: 114-124). Se comprovada tal hipótese, não haveria incompatibilidade entre eles e a tradução intersemiótica, nos termos aqui discutidos, e meu texto não teria razão de ser, ou deveria assumir uma outra perspectiva, distanciando-se do descritivismo, em prol de uma crítica epistemológica mais radical – uma vez que ele parte de uma posição estritamente anti-essencialista.

Contra a hipótese de Rodrigues, já argumentei em outro lugar que, se os estudos descritivos escapam talvez a um anti-essencialismo à maneira de Derrida, eles são perfeitamente compatíveis com um anti-essencialismo à maneira de Wittgenstein (cf. Oliveira, 2005). Dentre outros fatores, tal compatibilidade tem por base a noção de significado como *uso* na linguagem (cf. Hallet, 1967), cuja *descrição* seria tarefa da *terapia conceitual* característica da obra tardia do filósofo austríaco (cf. Arley Moreno, 2005: 150-192; 286-352). Nessa ótica, a descrição não comporta qualquer tentativa “resgate da essência” que não seja, ela mesma, entendida em termos de uso. E é exatamente por isso que a questão do “besouro na caixa”, apresentada mais adiante, interessa à nossa discussão. Isso posto, voltemos a nossos dois outros exemplos do encontro da ABRAPT em Fortaleza.

Do texto de Viana Jr., sejam destacados dois aspectos. O primeiro é que, ao se falar da possibilidade, supostamente inerente à tradução intersemiótica, de se afastar da “necessidade de uma fidelidade literal”, reafirma-se implicitamente não só a *possibilidade* teórica de uma tal fidelidade, no caso das traduções intralinguais no sentido jakobsoniano, como também sua *necessidade* – nesse último caso. Tal postura permanece clara-

⁴ Tomemos como exemplo a conferência internacional *Translating and interpreting as a social practice* (Graz, Áustria, maio 2005), fortemente marcada por essa tônica.

mente filiada ao campo tradicional que distingue “tradução” de “adaptação” por ver na última um maior apelo à “liberdade” tradutória.⁵ O segundo ponto é auto-explicativo, na medida em que há menção literal à possibilidade de acesso às “estruturas profundas da obra traduzida”, aliada a uma exigência de manutenção da suposta “essência” dessa obra. Ou seja, continua-se a trabalhar com uma visão *essencialista* de obra e linguagem. Nesse contexto, não surpreende que teorias que se proponham a desvendar a *essência* dos signos, ou projetos francamente tributários dessas teorias, possam ter grande apelo ao pesquisador – ainda que não reste explicitado se ele privilegiará alguma vertente semiótica (ou semiológica) específica.

No tocante à proposta de Silva, não resta dúvida de que a noção de reescritura, formulada por Lefevere no bojo dos estudos descritivos, apresenta grande abertura para a tradução audiovisual, ainda que ele mesmo não tenha se aprofundado no assunto.⁶ A questão que se coloca é se essa noção é compatível

⁵ Para uma discussão detalhada do tema, vide Oliveira (1999: 35-48), onde se lê como síntese introdutória: “A tradição logocêntrica tende a associar ‘adaptação’ a uma necessidade de modificações no texto original para acomodá-lo a um novo meio, veículo ou linguagem, pressupondo, por outro lado, a ausência de tal necessidade de modificações (sobretudo do sentido) na tradução (subentendida em sua forma interlingual), para a qual essa mesma tradição postula a possibilidade de ‘fidelidade ao original’, como discuti no capítulo anterior. Já a noção de tradução intersemiótica, ou transmutação, é utilizada de acordo com pelo menos duas tendências na literatura tradicional: por vezes, designa a referida impossibilidade de manutenção do sentido numa linguagem diferente; por outras, refere-se à propalada possibilidade da construção de um equivalente formal nessa nova linguagem. Essas tendências puderam ser verificadas através de um *corpus* construído através dos acervos bibliográficos disponíveis na USP e na Unicamp, além de pesquisa paralela, reunindo trabalhos de quatorze autores diferentes, com dezoito títulos relativamente recentes, e compreendendo não só adaptações para cinema e TV, como também para teatro e ópera” (p. 35).

⁶ Cf. o já citado ensaio de Bassnett & Lefevere (1990: 9). Ver também Lefevere (1992a: 9): “O mesmo processo básico de reescritura está em

com aquela de *tradução intersemiótica* nos termos de Plaza, na medida em que essa última, apesar de não se querer *prescritiva*, tem certamente uma ambição *explicativa* que, quando pensada até as últimas conseqüências, mostra-se, a meu ver, incompatível com um programa de trabalho eminentemente *descritivista*. Os fatores que geram tal incompatibilidade serão apresentados a seguir.⁷

De passagem, cabe registrar que não é nada trivial a exigência de um abandono completo do *tertium comparationis*, tal como propugnado por Bassnett & Lefevere (1990). As dificuldades de tal abandono tornam pelo menos compreensíveis, mas não justificados, nos estudos da tradução audiovisual, tanto o apelo de teorias semióticas – e de projetos delas tributários – quanto o apego a noções mais tradicionais, como “essência” e “fidelidade”, até mesmo quando a proposta explícita de trabalho propugna a superação de tais conceitos. Afinal, se um texto é tradução do outro, como compreendê-lo sem recurso a pensar também no original? Em que medida um texto é tradução do outro, se não posso compará-los? Qual é o limite entre a intertextualidade mais genérica e o caso específico da tradução, ou reescritura?

Entendo que, no *ato de traduzir*, mobilizamos necessariamente um “terceiro elemento”, quando da escolha da “melhor” opção tradutória, o que não deixa de caracterizar um *tertium*

ação na tradução, na historiografia, nas antologias, na crítica e na editoração, e obviamente também em outras formas de reescritura, tais como adaptações para filme e televisão, mas essas fogem à minha área de competência e por isso não serão tratadas aqui.”

⁷ A tendência a compatibilizar os estudos descritivos com uma semiótica de extração pierciana não é recente, já tendo sido apontada por Gentzler (1993: 186) e discutida nos trabalhos de Diniz (1994; 1996). No entanto, nenhum dos textos do volume temático da *Cadernos de Tradução – Tradução Intersemiótica* (1996), organizado pela mesma autora, tem como característica uma tal proximidade com a semiótica pierciana, servindo antes como exemplos de afinidade com abordagens típicas da teoria literária. No mais, apontarei mais adiante que há, de certo modo, algum prescritivismo na proposta de Plaza.

comparationis, ainda que virtual e provisório (cf. Oliveira, 2004). No caso dos estudos descritivos, no entanto, tal cotejo se faz não apenas desnecessário, como também inadequado – pois nada acrescenta àquilo que está de fato em jogo, a saber, o *modo de funcionamento* de uma obra dentro de determinado espaço cultural, o *uso* que a ela se dá nesse contexto. Voltaremos mais adiante a essa questão para falar do besouro de Wittgenstein, e do diabo no *Grande Sertão*. Mas antes cumpre revisitar, de forma abreviada, a questão da tradução intersemiótica.

2. Tradução intersemiótica: descrição ou busca pela “essência” signica?

Já foi assinalado mais acima que os estudos da chamada “tradução intersemiótica” no Brasil costumam recorrer ao aparato conceitual de diferentes teorias dos signos, notadamente da semiótica de extração peirceana (Plaza, 1987), mas também da semiologia greimasiana (Balogh, 1991; 1992; 1996). Afirmei também que, na medida em que se propõem a *explicar* e não apenas a *descrever*, tais teorias procuram aproximar-se das *ciências*, no uso corrente do termo – cujo programa, lembremos agora, visa encontrar explicações objetivas e, em última instância, causais, dos fenômenos em foco. Dada a vastidão e complexidade do tema, um tratamento minimamente diferenciado, por sumário que fosse, demandaria muito mais espaço do que temos aqui e desviaria o foco de nossas questões principais.⁸ Na impossibilidade de uma abordagem mais *ampla e sistemática*, limitar-me-ei a uma abordagem mais *restrita e sintomática*, centrada sobretudo na proposta de Plaza (1987), dada sua evidente repercussão em

⁸ Para uma discussão da relação entre ciência e estudos da tradução, vide Picchione (1999) e Bohunovsky (2003), que abordam o tema sob diferentes prismas – ambos bastante esclarecedores, mas nenhum deles diretamente ligado à questão da semiótica/semiologia. Uma apresentação sintética da chamada “filosofia científica” é fornecida por Nunes (2004: 145-151). Para uma reflexão sobre os limites entre filosofia e ciência, e sobre as especificidades das chamadas “ciências humanas”, vide o excelente texto de Granger (1994).

projetos recentes nos estudos da tradução audiovisual,⁹ e nos ecos de Jakobson e Benjamin perceptíveis nos trabalhos apresentados em Fortaleza (cf. caderno de resumos, p. 52-63). Note-se que a recepção desses autores no Brasil é, não raro, tributária de sua leitura pela tradição concretista e, mais especificamente, pela ótica de Haroldo de Campos. Tal tendência manifesta-se, por exemplo, na proliferação de termos com o prefixo *trans-* para caracterizar o processo de tradução intersemiótica, inclusive por pesquisadores que operam com a semiologia greimasiana, como Balogh (1996: 39-42).¹⁰

No texto em que apresenta sua taxonomia das traduções, Jakobson (1971: 72) afirma que a “transposição criativa” seria a única alternativa face à “intraduzibilidade” da poesia ou, generalizando um pouco, de textos regidos pela “função poética” – ou seja, de textos artísticos. Haroldo de Campos (1981: 179-184) interpreta tal alternativa não como um abandono completo da idéia de “fidelidade”, mas antes como um deslocamento de foco. Tratar-se-ia agora não de uma “fidelidade ao sentido” (característica da “tradução servil”), mas sim de uma “fidelidade à essência” do original, sua forma, suas qualidades estéticas intrínsecas – ou seja, uma “hiperfidelidade”, uma “fidelidade à re-doação da forma”. Na intersecção do que o autor denomina “metafísica da tradução de Walter Benjamin” com a “física da tradução de Roman Jakobson”, a “transposição criativa” é definida de modo altamente revelador:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade”
(Art des Meinens) de uma obra – uma forma significante,

⁹ Cf. discussão mais detalhada, e sob a ótica da desconstrução, em Oliveira (1999: 20-30).

¹⁰ Cumpro enfatizar que não estou sugerindo que os trabalhos feitos sob a égide da semiótica, ou da semiologia, não possam dar qualquer contribuição significativa aos estudos da tradução audiovisual. As caracterizações do texto televisivo feitas por Balogh (1996: 35, 131-134, 138), por exemplo, são altamente esclarecedoras e não deixam de ter, também, um caráter *descritivo*. O que se questiona é a pretensão de um acesso à “essência”, ainda que signica, do objeto de estudo, como veremos a seguir.

portanto intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. (ibid: 181)

Note-se que, ao postular a existência de um “intracódigo” que poderia ser “reconhecido no original” de forma independente daquele que o interpreta, e ao estabelecer como meta uma “isomorfia” entre texto de partida e de chegada, a proposta de “traduzir a forma” revela-se como busca por equivalências nos moldes tradicionais, apenas invertendo a hierarquia forma/sentido, porém sem abrir mão dessa dicotomia que habita os estudos da tradução há séculos.

Sintomaticamente, Julio Plaza (1987) retoma a teorização de Haroldo de Campos para aplicá-la à “tradução intersemiótica”, explicitando um gesto comum – ainda que nem sempre muito nítido – em outros autores que tratam do mesmo assunto. Como Haroldo de Campos, Plaza (1987: 30) também distingue entre “tradução fiel” [ao sentido] e “tradução criativa”, baseando-se em oposições como aquela entre o “signo autônomo, autoreferente e a linguagem funcional de uso comunicativo” (p. 23). Postula também a existência de um “intracódigo” (p. 67) no objeto ou “signo estético” (p. 31), derivando daí seu projeto de “traduzir a forma” ou “transcriar” (p. 29). Não surpreende, portanto, que Plaza siga o roteiro traçado por Haroldo de Campos para tentar recuperar a “traduzibilidade” em termos de equivalência (ou “isomorfia”) no campo do “intraduzível”, i.e. da “função poética” (cf. Plaza, 1987: 27-29; Campos, 1970: 22-24).

Ao discutir a argumentação inaugural de Haroldo de Campos (1970: 22) nessa questão, Rosemary Arrojo (1992) tece algumas considerações altamente esclarecedoras sobre a tipologia de “informações” tomada de empréstimo a Max Bense. Nela, a primeira categoria seria a “informação documentária”, definida como “algo observável, uma sentença empírica, uma sentença registro”; a segunda constituir-se-ia da “informação semântica”, que “vai além do horizonte do observado, acrescentando algo

que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro”; a terceira e última seria uma “informação estética” que “transcende a semântica no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos”. Após analisar os exemplos fornecidos por Campos e sua opção pela “recriação” como maneira de lidar com a “intraduzibilidade” dos textos poéticos, Arrojo (1992: 433-434) conclui que

a distinção [...] entre o semântico, o documentário e o estético não passa de mais uma das muitas versões da velha e recorrente distinção entre conteúdo e forma. Assim, Campos necessariamente localiza no texto a presença plena da informação, qualquer que seja sua “tipologia”.

Não é difícil perceber que o mesmo raciocínio aplica-se à abordagem de Plaza em sua *tradução intersemiótica*, como evidência o trecho a seguir:

Referindo-se à tradução poética e partindo da condição sine qua non estabelecida por Bense de que toda tradução requer uma outra informação estética, Haroldo de Campos propõe que, embora o original e a tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas “estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia, isto é, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. (Plaza, 1987: 28; cf. Campos, 1970: 22)

No mesmo local, Plaza argumenta que a proposta de “tradução da forma”, enquanto “relação de isomorfia”, remontaria a Walter Benjamin, para quem a tradução seria “em primeiro lugar uma forma”.¹¹ Note-se que, na leitura específica de Benjamin feita por Haroldo de Campos e subscrita por Júlio Plaza,

¹¹ Em edição bilingüe do texto de Benjamin (2001: 191), Susana Kampff Lages traduz o mesmo trecho nos seguintes termos: “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”.

caberia ao poeta-tradutor “reconhecer” o “modo de intencionalidade” do original e produzir um “re-projeto isomórfico” – ou seja, algo que, não tendo (ou sendo) necessariamente a “mesma” *forma*, teria (seria) uma de “igual valor”, i.e. onde as relações entre as partes fossem *iguais*.¹²

Tal leitura opera alguns deslocamentos sutis, porém extremamente relevantes, face ao texto do pensador alemão – ou melhor, à minha própria abordagem desse texto. Dizer que “a tradução é uma forma” remete a um aspecto que permite diferenciar, por exemplo, o texto traduzido de uma simples interpretação do original, na medida em que, na tradução, o original cristaliza-se num outro sistema de signos (seja ele uma outra língua, ou uma outra linguagem); a interpretação, por sua vez, deixa a forma material do texto original intacta – qualquer que seja a acepção de “forma” com que trabalhemos, qualquer que seja a “configuração interna” ou o “modo de intencionalidade” que atribuamos ao original. Por outro lado, dizer que se procura a “tradução da forma” pressupõe que tenhamos acesso à forma tida por “inerente” ao original, para que possamos então traduzi-la. No mais, fica ainda em aberto o que seria propriamente a “tradução”, ou melhor: tradução continua a ser “igualdade”, *qua* “isomorfia”.

Não cabe aqui aprofundar em maiores detalhes as supracitadas diferenças, até porque tal discussão já foi feita em outro local, também sob uma ótica *wittgensteiniana* (cf. Oliveira, 2004: 1-5 [mimeo]). Interessa, no entanto, registrar que, nos dois casos, o reconhecimento da *forma* tida por subjacente ao texto original é de crucial importância para o respectivo *projeto estético*, seja ele a poética de Haroldo de Campos (com sua poesia concreta ou transcriadora, e outros desdobramentos), seja ele a tradução intersemiótica de Júlio Plaza. Note-se que ambos

¹² Para a metáfora proposta por Campos e incorporada por Plaza, o *Novo dicionário Aurélio* fornece apenas duas acepções, tomadas respectivamente dos campos da matemática e da química: “isomorfismo. 1. *Álg. Mod.* Correspondência biunívoca entre os elementos de dois grupos que preserva as operações de ambos. 2. *Quím.* Fenômeno apresentado por substâncias diferentes que cristalizam no mesmo sistema com a mesma disposição e orientação dos átomos, das moléculas ou dos íons”.

autores estão diretamente interessados no *processo tradutório*, como evidenciam as supracitadas expressões “pragmática do *traduzir*” (Campos, 1970: 181) e “*traduzir a forma*” (Plaza, 1987: 29 [grifos acrescidos]). Para Campos, o que está em jogo é toda uma estética que valoriza as propriedades formais da poesia, em detrimento de outros aspectos, como rima e métrica, temática, nível de linguagem etc. (cf. Silene Moreno, 2001). O caso de Plaza é semelhante, porém com um deslocamento para outros suportes, como a holografia e a obra de arte tridimensional. Ponto comum aos dois autores é que sua teorização *justifica* uma determinada *prática*, confere-lhe uma *legitimidade teórica* que a fortalece no embate com outras poéticas com as quais disputam espaço. Nesse sentido, suas teorizações também adquirem um certo caráter *prescritivo*, na medida em que definem o que *é* ou *não é* (boa) poesia, ou tradução de poesia, ou tradução intersemiótica. Por esse motivo, há certamente um alto grau de incompatibilidade entre tais programas e projetos puramente *descritivos* nos estudos da tradução.

Se recuperarmos agora os dois trabalhos apresentados em Fortaleza citados mais acima, ficará clara a filiação ou, no mínimo, a perfeita compatibilidade da busca por “estruturas profundas da obra traduzida” propugnada por Viana Jr. (2004) com a reflexão desenvolvida por Plaza (1987) na esteira de Haroldo de Campos (1970). Mas, até que ponto isso é compatível com a noção de reescritura de Lefevere, como propõe Silva (2004)? É possível descrever e *ao mesmo tempo* procurar ou verificar se houve “isomorfia”, ou “tradução da forma”? Creio que alguns aspectos da filosofia do último Wittgenstein podem nos ajudar a compreender melhor essas questões.

3. O besouro de Wittgenstein – ou como descrever sem recurso à noção de “essência”

Retomemos primeiramente o trecho já destacado em epígrafe: “Diga-me *como* procuras, e te direi *o quê* procuras” (Wittgenstein, 1964: 67; 1969: 370). Se trabalho com uma régua, uma trena, ou um metro, minha preocupação é com a extensibilidade, com medidas lineares e, eventualmente, com a

determinação de áreas. Se trabalho com uma balança, o que me preocupa é o peso dos objetos. Para determinar o volume de um líquido ou gás, precisarei de recipientes que me forneçam tais medidas, ou de um outro instrumento compatível com tal finalidade.¹³

Não se restringindo à medição, o raciocínio aplica-se a uma gama extremamente variada de atividades de *busca*, inclusive à pesquisa em tradução. Se o que me interessa são estudos descritivos, tais como caracterizados por Bassnett & Lefevere (1990: 4, 12) ou assumidos por Araújo (2004: 63), os recursos a serem utilizados certamente não serão aqueles cuja finalidade é determinar algum tipo de “essência” do original – mesmo que tal “essência” seja definida em termos de “intracódigo semiótico”, “configuração interna”, “estrutura profunda” ou quaisquer outras variantes desses conceitos. Como já registrado mais acima, o que está em jogo nos estudos descritivos é antes a noção de *uso* em determinados contextos (sócio)culturais, independentemente de um cotejo direto entre o texto original e sua tradução. É exatamente esse abandono do *cotejo* (valorativo) entre um texto e outro que torna obsoletas as avaliações baseadas no *tertium comparationis* – porque não se trata de saber se uma tradução é “boa” ou “ruim”, mas antes de averiguar *como funciona* o texto – ou obra artística – nos contextos de chegada e de partida. Do ponto de vista do *público receptor* que tem acesso ao texto apenas através de sua tradução, ela é o original – pelo menos na lógica do conceito de reescritura de Lefevere (1992b, 1992b). Isso não significa que tal *público* abandone a idéia de uma “essência” do original, pelo contrário: a noção de *imagem de um texto*, baseada em sua reescritura,¹⁴ diz exatamente que, independente-

¹³ A perspectiva em questão corresponde à chamada fase *verificacionista* do filósofo austriaco, situada num período posterior ao essencialismo lógico do *Tractatus*, mas ainda anterior ao anti-essencialismo das *Investigações Filosóficas*. O verificacionismo de Wittgenstein, embora tenha inspirado o Círculo de Viena e o Positivismo Lógico, guarda algumas diferenças significativas em relação a esses últimos (cf. Glock, 1997: 367-370).

¹⁴ Vide Lefevere (1992a: 109-110): “Também espero ter mostrado que, para leitores que não podem confrontar a tradução com o original, a tradução, muito simplesmente, é o original”. Tal definição torna-se ainda

mente da existência factual de uma tal essência, há um *uso*, uma *função* para esse conceito, no modo de circulação dos textos traduzidos – do ponto de vista do *público*, mas não necessariamente dos estudiosos da tradução.¹⁵ O que nos leva, finalmente, ao besouro de Wittgenstein (1999: 107):

Quando digo de mim mesmo que sei o que significa a palavra “dor” apenas a partir de um caso específico, – não devo também dizer isto de outros? E como posso generalizar um caso de modo tão irresponsável?

Ora, alguém me diz, a seu respeito, saber apenas a partir de seu próprio caso o que sejam dores! – Suponhamos que cada um tivesse uma caixa e que dentro dela houvesse algo que chamamos de “besouro”. Ninguém pode olhar dentro da caixa do outro; e cada um diz que sabe o que é um besouro apenas por olhar o seu besouro. – Poderia ser que cada um tivesse algo diferente em sua caixa. Sim, poderíamos imaginar que uma tal coisa se modificasse continuamente. – Mas, e se a palavra “besouro” tivesse um uso para essas pessoas? [grifo acrescido] – Neste caso, não seria o da designação de uma coisa. A coisa na caixa não pertence, de modo algum, ao jogo da linguagem nem mesmo como um algo: pois a caixa poderia também estar vazia. – Não, por meio desta coisa na caixa pode-se ‘abreviar’; seja o que for, é suprimido.

Isto significa: quando se constrói a gramática da expressão da sensação segundo o modelo de ‘objeto’ e ‘designa-

mais significativa se lembrarmos, também com Lefevere (1992b: 1), que “traduções são feitas por pessoas que não precisam delas para pessoas que não podem ler o original”. Nesse sentido, traduções são feitas para *ser* o original, na dinâmica do conceito de *imagem* de um texto proposto por Lefevere. Ver também Bassnett & Lefevere (1990: 9-10); Lefevere (1990: 15); Oliveira (1999: 53-56).

¹⁵ Num certo sentido, temos aqui alguma afinidade com a noção de *função-autor* sugerida por Foucault (1983). Isso porque, para Foucault, o que está em jogo não é um acesso real à *intenção* do autor em determinada obra, mas antes o reconhecimento do fato de que tudo aquilo que sabemos – ou cremos saber – sobre esse autor influencia sobremaneira o modo como abordamos seus textos.

ção', então o objeto cai fora de consideração, como irrelevante. (§ 293)¹⁶

Estamos aqui em meio ao célebre “argumento da linguagem privada” (§§ 243-315), com o qual Wittgenstein distancia-se radicalmente da “corrente dominante na filosofia moderna, desde Descartes, passando pelo empirismo inglês clássico e pelo kantismo, até o representacionismo cognitivo contemporâneo” (Glock, 1997: 230). Trata-se de um lance fundamental para a compreensão mais ampla de que, como argumenta Wittgenstein, os critérios da linguagem são necessariamente *públicos, compartilhados* e ao mesmo tempo *convencionais*, i.e. independem de uma ontologia ou metafísica *a priori*.¹⁷ Se o que está em jogo no § 293 é a noção de *sensações privadas*,¹⁸ como a dor, mais adiante semelhante argumento será retomado na contestação da postura mentalista face a noções como “cálculo de cabeça”, “descrição de um quadro” e, novamente, “dor” (cf. §§ 364-385). Ao negar a existência da “essência” ou “entidade” como referência a um “algo” dado (o “besouro”), porém eventualmente inacessível (ou acessível apenas para iniciados, poderíamos acrescentar), Wittgenstein não contesta a existência de um uso real para tal conceito na linguagem:

Não devemos perguntar o que são representações, ou o que se passa nelas quando alguém pensa em algo, mas sim: como é usada a palavra “representação”. (...) na medida em que [na] minha questão trata-se da palavra “representação”, ela é também sobre a essência da representação. (§ 370)

¹⁶ Mantenho na citação os diferentes tipos de aspas e travessões do texto em alemão, e da tradução brasileira.

¹⁷ O verbete dedicado ao tema por Glock (1997: 230-235) é extremamente esclarecedor. No tocante ao § 293, Glock sintetiza: “Em um jogo de linguagem onde todos possuam uma caixa e se refiram a seu conteúdo como ‘besouro’, mas ninguém tem acesso ao conteúdo da caixa dos outros, os conteúdos da caixa e sua natureza são irrelevantes para o significado de ‘besouro’” (p. 234).

¹⁸ Ver também *Notes for Lectures on “Private Experience” and “Sense Data”* (Wittgenstein, 1968).

A essência está expressa na gramática. (§ 371)

Refleta: “O único correlato da linguagem a uma necessidade natural é uma regra arbitrária (...)”. (§ 372)

Que espécie de objeto alguma coisa é, é dito pela gramática (...). (§ 373)¹⁹

Uma vez sublinhado que o argumento é mais amplo,²⁰ não se restringindo às sensações, podemos voltar ao § 293 e contemplá-lo em toda sua radicalidade. Destaquemos o trecho final, segundo o qual, numa expressão construída “segundo o modelo de ‘objeto’ e ‘designação’”, “o objeto cai fora de consideração, como irrelevante”. Substituamos o termo “designação” por “representação”, por analogia ao § 370, e estaremos muito próximos do modelo subjacente à relação entre tradução e original. Se o objeto designado, ou representado, ou traduzido, *cai fora de consideração, como irrelevante*, isso se dá porque o que interessa é averiguar o uso do conceito em questão, na terapia gra-

¹⁹ “Gramática” é um conceito central na obra do segundo Wittgenstein, e remete à forma como a linguagem molda nossa percepção/concepção de mundo e da própria experiência. Não havendo outro correlato da linguagem com uma necessidade natural senão uma regra arbitrária (§ 372), i.e. não havendo um “algo” que possa ser postulado como sendo *a priori*, no sentido de *anterior à linguagem* (e à ação), resta-nos observar como os conceitos da linguagem são usados para ver o que eles “são”. Trata-se, portanto, de uma noção bem distinta daquela que subjaz à “gramática” no sentido corrente da lingüística, ou filologia (cf. Glock, 1997: 193-198). Sobre o potencial do conceito wittgensteiniano de “gramática” para os estudos da tradução, vide Oliveira (2005). Vide também Arley Moreno (2005), para um tratamento mais amplo e de cunho estritamente filosófico.

²⁰ Sigo aqui, de forma abreviada e talvez um pouco redutora, alguns dos caminhos traçados por Arley Moreno em suas notas sobre as *Investigações Filosóficas*, discutidas no CLE/Unicamp no âmbito do seminário *Filosofia da Linguagem e do Conhecimento* – aí inclusa a referência à letra dos Titãs colocada em epígrafe. Outras veredas levam de volta ao tratamento de tópicos correlatos no *Tracatatus* (cf. 2.021, 3.4221, 3.42; 6.37, 6.3, 6.3211) ou em textos mais esparsos, como o manuscrito sobre a religião (128, 138).

matical wittgensteiniana. Assim como, para os estudos descritivos da tradução, o que está em jogo é o *uso* dado aos textos – tradução e original – em seus respectivos contextos, em seu “modo de circulação”. É por esse motivo que o *tertium comparationis* torna-se dispensável, estando descartada a possibilidade de acesso a esse “algo” representado, ou seja, ao “besouro”. Se tomarmos esse “algo”, ou “besouro”, como a “intenção do autor” à qual a tradição tende a vincular a suposta “essência do original”,²¹ ou como “intracódigo semiótico” a ser “reconhecido” pelo tradutor, isto é, se acatarmos o argumento de sua inacessibilidade *tal qual*, ou de sua irrelevância para o modo como opera sua expressão, ou designação (a tradução ou reescritura), tenderemos certamente a resistir um pouco mais ao canto da sereia que pretende compatibilizar abordagens descritivas com projetos de acesso às “estruturas profundas do original” e noções correlatas.

Mas há outros paralelos possíveis entre o argumento de Wittgenstein e certos conceitos que circulam há tempos nos estudos da tradução. “Sim, poderíamos imaginar que uma tal coisa [o ‘besouro’] se modificasse continuamente”, comenta o filósofo. Pois não é – como nos lembram o pós-estruturalismo e a desconstrução – exatamente isso o que ocorre com a “essência” dos textos clássicos, nas suas diversas leituras ao longo do tempo, cristalizadas em diferentes traduções – *formas* em outras línguas ou sistemas de signos?²²

“A coisa na caixa não pertence, de modo algum, ao jogo da linguagem nem mesmo como um algo: pois a caixa poderia também estar vazia”. É certamente esse o caso das pseudo-traduções, textos originais apresentados ao público como tradução de

²¹ Cf. Rajagopalan (1992: 64): “Ao admitir, porém, a intenção do autor como um novo elemento a ser levado em conta, cria-se uma relação ternária ‘autor-texto-leitor’. Com isso, o texto cede para a intenção do autor sua primazia enquanto árbitro último em matéria de interpretação”.

²² Um caso reiteradamente discutido pela crítica é o do conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges (1981). A esse respeito, vide Arrojo (1986, 1993) e, mais recentemente, o projeto *Works, Texts, Interpretation (Obras, Textos, Interpretação)*, de Maria Elisabeth Reicher, acessível pela Internet no endereço <http://www-gewi.uni-graz.at/phil/forschung.html#PROJEKTE>.

um outro, que não existe, algumas das quais tornaram-se clássicos da literatura universal, como o hoje quadricentenário *Don Quixote* de Cervantes (cf. Lefevere, 1992b: 2).²³ A constatação de que, havendo sucesso, ou sendo superado o motivo pelo qual o texto fora apresentado como tradução, seu estatuto de “original” muitas vezes vem a público, não altera o fato de que, por um tempo maior ou menor, a “caixa” circulou vazia, sem seu “besouro” – ou com um “besouro” diferente, relativo a um outro texto, ou autor. Mas havia certamente um *uso* para a referência a esse “besouro”, e é isso o que interessa aos estudos descritivos: como circula a “caixa”, com ou sem besouro dentro, ou com “besouro” grande, pequeno, mutante etc.

É exatamente por estarem ocupados com o *uso* da “caixa”, e não com o “besouro” dentro dela, que os estudos descritivos da tradução podem proceder sem recurso ao *tertium comparationis*. Isso porque o critério que define a existência *operacional* de algo, como *conceito* norteador do nosso agir, da nossa atribuição de sentidos, não depende de uma internalidade específica qualquer, de algo privado, pelo contrário. Esse critério é público. Convencional. Partilhado. Sua expressão são comportamentos que lemos como “prova de”.²⁴ Tal convencionalidade partilhada não significa, no entanto, que estejamos diante de um “acordo de opiniões” que poderiam ser mudadas a bel prazer. Ela é antes o solo no qual se sustentam nossas convicções, ou, para usar uma expressão do próprio Wittgenstein, “a rocha dura” onde nossa pá entorta, ao procurarmos revolver o solo em busca de causas

²³ Uma variante dessa estratégia é apresentar o texto como sendo de outro autor, como no caso do também clássico *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift (2003).

²⁴ Nesse sentido, têm razão os Titãs no rock cuja letra está em epígrafe, ao nos lembrar que “... o amor não existe, só provas de amor”. No livro *O estrangeiro*, de Albert Camus, o protagonista padece sob a suspeita de que não amaria de fato sua mãe, ao não chorar em público sua morte. O conflito é cultural: em seu país de origem, chorar em público a morte de entes queridos não é necessário como “prova de amor”. No país onde o protagonista está, na condição de *estrangeiro*, o critério é outro: chorar em público é prova –necessária– do amor de filho.

mais profundas (cf. *Investigações*, § 217). O que importa é que temos convicções e agimos segundo essas convicções. E, ao termos convicções, estamos dispostos a aceitar as “provas” de que nossas convicções têm por base a existência de um “algo” (o “besouro”): “intracódigo semiótico” de uma obra, “intenção do autor”, “amor”, ou o “diabo” – no caso do *Grande Sertão: Verdades*, que traz essa questão na própria epígrafe do livro: “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”²⁵

4. O diabo existe? Pode-se a ele vender a alma?

As duas questões acima perpassam toda a narrativa e têm caráter estruturante tanto no romance de Rosa (1988 – doravante GSW)²⁶ como na minissérie homônima da Globo (1985). Ao revisitá-los, de forma breve, não estaremos, no entanto, preocupados em comparar um texto com o outro – até porque isso nos levaria, de certo modo, a restaurar o *tertium comparationis* cuja necessidade é questionada pela *virada cultural* nos estudos da tradução e corroborada, no nível da reflexão filosófica, pelo argumento da linguagem privada de Wittgenstein, aqui discutido com base no exemplo do “besouro na caixa”. Também não é o caso de se estudar a inserção dos dois textos em seus respectivos sistemas, posto que isso já foi feito, inclusive no tocante a tópicos correlatos, ainda que sob perspectiva ligeiramente diversa.²⁷

Trata-se antes de abordar questões certamente *metafísicas* a partir de uma ótica *pragmática*, num excurso que *ilustra*, no texto da ficção, como opera a lógica do “besouro na caixa”. Lem-

²⁵ Note-se que o diabo está lá, *no meio da rua*, porém escondido, inacessível a nosso olho, *no meio do redemoinho*.

²⁶ O tema já foi objeto de vários estudos, dentre os quais destaco aqui os de Galvão (1972) e Hansen (2000).

²⁷ Vide Oliveira (1999: 230-240 [Cap. 11.2: O mal em imagens e sons]). No mesmo trabalho, a perspectiva descritivista permeia a discussão em diversos momentos. Vide sobretudo os Capítulos 4 (Adaptação como reescritura: o contexto brasileiro, p. 57-71), 7 (Os paratextos como “bula” de leitura, p. 97-134) e 8 (O formato *minissérie* na Rede Globo, p. 134-154).

bremos sempre de nossa analogia do “besouro na caixa” com a “essência do texto” tão procurada pelas abordagens tradicionais nos estudos da tradução, à qual agregamos agora a questão do “diabo nas coisas” que perpassa o GSV. Há certamente uma *semelhança de família* entre as três imagens.²⁸

Voltemos, pois, ao romance e à minissérie. Dividido entre acreditar ou não no diabo, Riobaldo, o protagonista-narrador, repassa e questiona constantemente as provas de sua existência. “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (GSV: 77). Se toma conta de tudo, está “nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento” (p. 7); está na “feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel” (p. 8); está no bico do gavião, cujas feições “já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico” (*ib.*); ou ainda nas “tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo” (*ib.*). Como está em tudo, o diabo tem diversos nomes. Mas não existe. E por isso não se pode a ele vender a alma:

E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Duba, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode contratar pacto com ele? [...] será que pode ser [...] que, quan-

²⁸ *Semelhança de família* é uma noção introduzida por Wittgenstein para dar conta das relações de significado entre diferentes usos de uma palavra, *contra* a noção de um “núcleo semântico” como um fio único que percorresse todas as diferentes variantes. Cf. *Investigações* (§§ 65-69). Ver também Glock (1998: 325). Aplico-a aqui num sentido estendido. Lembro ainda que o uso de analogias para clarificar conceitos faz parte da terapia filosófica wittgensteiniana, na qual se inspira a reflexão aqui apresentada.

do um tem noção de vender a alma sua, que é porque ela já estava dada vendida, sem se saber; [...] Deus não queira. (p. 48-49)

“Deus não queira”. Reside aí provavelmente a grande suspeita do narrador, talvez mesmo o motor de seu relato, a saber, a pergunta que dirige repetidamente ao interlocutor, adiando sempre sua resposta: teria Riobaldo vendido a alma ao diabo, mesmo sem esse ter aparecido na hora do pacto, mesmo que esse não exista – sem deixar de haver?

Afinal: o diabo existe, ou não? De um ponto de vista wittgensteiniano, na lógica do argumento do “besouro” na “caixa”, não importa se o diabo existe, mas sim se meu comportamento, se meu *agir* pressupõe a existência do diabo.²⁹

Na lógica narrativa da minissérie da Globo, por outro lado, a crença no diabo é um elemento constitutivo, já manifesto no primeiro texto de sua gênese, um bilhete manuscrito do roteirista Walter George Durst ao diretor Walter Avancini. Nesse bilhete, Durst destaca cinco pontos ou “desfechos” narrativos a serem levados em conta no programa. Na mesma folha de rascunho, o roteirista sublinha que, “no universo cultural retratado, as pessoas acreditam *de fato* na existência do diabo”. Faz ainda uma segunda observação, sobre a importância desses “desfechos” para que o programa adquira o real caráter de “minissérie”, por oposição a “*capítulo* de novela” (cf. Oliveira, 1999: 172-73; ver também Moraes, 2000: 41-42). Interessa-nos aqui apenas a primeira

²⁹ A questão “nomeação vs. existência” já está articulada no “primeiro” Wittgenstein, ainda que sob outra perspectiva. Cf. Hallet (1967: 21): “O próprio uso de um nome já indica a existência de um objeto, e portanto o predicado ‘existe’ seria supérfluo ([*Tractatus*] 4.12721)”. Mais adiante, lê-se: “... mas não foi determinado se o que se mostrou dessa forma é uma entidade objetiva de alguma ordem, se por acaso o nome de um objeto mostra uma essência objetiva tal como a nomeação de um particular. Wittgenstein estava particularmente preocupado em mostrar que isso não ocorre” (p. 21-22). Remetendo ao supracitado § 371 das *Investigações*, Hallet sugere, na nota 55 (p. 180), que temos aqui uma antecipação do posterior combate de Wittgenstein às “essências”.

observação de Durst, de que as pessoas acreditam *de fato* no diabo. E por isso, podemos concluir, estão dispostas a ver “provas” de sua existência em tudo o que é feio ou torto, ruim etc., nos termos dos trechos do romance citados acima.

Há, na minissérie, um episódio em que o assunto ganha relevo, na condição de motor do relato. Trata-se do trecho da história em que Riobaldo, recém-chegado ao acampamento do chefe jagunço e futuro inimigo Hermógenes, tenta acomodar-se à condição de neófito no jaguncismo. Inquieto com uma prolongada espera pelos primeiros combates e extremamente incomodado com o modo de ser de Hermógenes, Riobaldo procura um outro jagunço, que sabe ser religioso, ao que segue o seguinte diálogo (cf. Oliveira, 1999: 243):

RIOBALDO: Seo Fonfredo, o senhor, que é homem do religioso romano, pode me confirmar – existe o diabo? (sons lúgubres) FONFREDO: Vai olhar a balança duma venda... 'Cê pode imaginar alguma com um prato só? E se o outro 'tá ali? RIOBALDO: Quer dizer, existe. FONFREDO: P'ros outros, sei não. P'ra mim, existe. Se não, não posso ser religioso. RIOBALDO: E essa prosa do Aristide? A tal voz que avisa quem 'tá de uma parte ou já passou p'routra? FONFREDO: Quem muito se esforça, vontade, jejum e privação, pode ouvir alguma voz. (sons lúgubres) RIOBALDO: Quer dizer antão, que pode ser verdade. FONFREDO: O que eu num confio, é na separação que o Aristide faz. Como ele pode saber que uma voz avisa o outro, ou ele mesmo? RIOBALDO: E Hermógenes? [Fonfredo não afirma de forma categórica, mas confirma a fama de pactário do chefe, e relata já ter visto coisas estranhas.] (MS, Cap. 5, B1, 3[min.]: 21[seg.] a 4: 46)

O argumento do jagunço Fonfredo é pragmático: se existe o bem, existe o mal como contraponto; se existe deus, existe também o diabo – como na balança de uma venda.³⁰ Note-se ainda que tal afirmação é feita com base numa *convicção* – a da

³⁰ A metáfora remete ao princípio do *dualismo*, praticamente tão antigo como a própria cultura ocidental.

religiosidade: “P’ra mim, existe. Se não, não posso ser religioso.” Retomando a perspectiva wittgensteiniana, podemos dizer que, para Fonfredo e aqueles que partilham do mesmo tipo de religiosidade, o diabo faz parte da *gramática* do conceito de deus, como seu contraponto. Abandonar essa gramática seria perder o estatuto de “homem do religioso romano”, nos termos usados por Riobaldo.

No mais, Fonfredo sopesa os critérios, as evidências ou “provas” do outro jagunço, Aristide: “Como ele pode saber que uma voz avisa o outro, ou ele mesmo?” A seqüência do episódio dará razão a Fonfredo, pois é Aristide quem morre em seguida.³¹ No que tange o chefe Hermógenes, a fala de Fonfredo também segue o mesmo padrão, ao não confirmar categoricamente a existência de um pacto com o demônio, mas afirmar que existem “coisas estranhas”. Ou seja, o que conta, uma vez mais, é a existência da “prova”, o “comportamento de pactário” do chefe. Afirmar categoricamente tal fato, por outro lado, talvez não seja sensato, do ponto de vista das convicções religiosas de Fonfredo.

Bem mais adiante na minissérie, Riobaldo volta a colocar a mesma pergunta, a palo seco, à “feiticeira” Ana Duzuza, antes de uma perigosa travessia de deserto (cf. Oliveira, 1999: 245):

ANA DUZUZA: Quer me perguntar alguma coisa...? Alguma passagem da sua sina por vir...? RIOBALDO: Não! Não! Não quero não! ANA DUZUZA: Pode ser até alguma coisa mais sua, fechada. Se quiser, pode me perguntar. RIOBALDO: Eu já disse que eu não quero! (hesita, já saindo) Me diz uma coisa, dona. Conhece, mesmo, por detrás, o pano do destino...? ANA DUZUZA: Experimente. RIOBALDO: Uma coisa, eu gostava de saber. ANA DUZUZA: Que é...? RIOBALDO: Inxiste o diabo? ANA DUZUZA: (após pausa) Mire e veja, sô. Essa é uma pergunta alrta demais, inté pa minhas pobre artes de feiticeira. Mas uma coisa eu posso lhe adiantar... RIOBALDO: Pois diante. ANA DUZUZA: Quando um tem idéia de vender a alma, é porque ela já está dada, vendida, sem

³¹ Fica, no entanto, a dúvida sobre a visita do diabo a Riobaldo, pois no combate que seguirá, o protagonista guerreia lado a lado com o chefe Hermógenes, tido por pactário.

nem a pessoa saber. (cf. Roteiro, Cap.13, C19, p. 13; Minissérie Cap.11, B3, 1:05 a 2: 20. Transcrição com algumas marcas prosódicas. Vide imagens no Anexo.)

Diferentemente de Fonfredo, Ana Duzuza não é enfática quanto à existência do diabo. Por outro lado, ela também fornece ao protagonista um *critério* claro para definir uma resposta: “Quando um tem idéia de vender a alma, é porque ela já está dada, vendida, sem nem a pessoa saber.” Note-se que as palavras da feiticeira na minissérie são praticamente idênticas à da dúvida do narrador do livro, no trecho supracitado (GSV: 48-49). Note-se, ainda, que a pergunta de Riobaldo não era sobre a venda da alma, mas sobre a existência mesma do diabo. Ao responder à pergunta do protagonista, a vidente, a exemplo do que fizera antes Fonfredo em relação ao pacto de Hermógenes, exime-se da responsabilidade de dar uma resposta direta à pergunta direta de Riobaldo. No entanto, também a exemplo do que fizera antes Fonfredo, os critérios fornecidos a Riobaldo na resposta indireta de Ana Duzuza dão a entender que sim, no plano de suas convicções, é possível vender a alma ao diabo – pergunta que Riobaldo aparentemente não se atrevera a formular.

Quando finalmente o protagonista resolve selar um pacto, indo à procura do demônio numa encruzilhada nas “veredas mortas”, o diabo aparentemente não se mostra a ele, apesar de todos os chamados em diversos nomes.³² Após essa noite, no entanto, o *comportamento* de Riobaldo muda de modo radical, sua atitude é outra:

Sabendo que, de lá em diante, jamais nunca eu não sonhei mais, nem pudesse; aquele jogo fácil de costume, que de primeiro antecipava meus dias e noites, perdi pago. Isso era um sinal? Porque os prazos principiavam... E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto,

³² Cf. GSV: 596-604; *Roteiro*, Cap. 21; *Minissérie*, Cap. 18 B3.

neles eu topava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade. (GSV: 604-605)

Somem as dúvidas e o temperamento introvertido, cuidadoso, surgindo em seu lugar o atrevimento, o destempero, a vontade de comando – o agir. Na continuidade da história, pouco depois, Riobaldo lidera um motim e assume o comando do bando, dando início ao desenrolar do enredo que culminará no combate final no povoado do Paredão.

Estaria provado, então, que o diabo existe, que Riobaldo fez o pacto? Afinal, ele *age* como se fosse pactário, e paga um *preço* alto por isso (ganha a guerra, mas perde seu grande amor). Astuto, o protagonista-narrador nega e arrenega, recorrendo à *visão* como (único) critério de prova: “Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor.” (GSV: 7).

A esperteza de Riobaldo, no entanto, coloca-o numa linha de continuidade com Fonfredo e Ana Duzuza. Lembremos que, nos dois casos, havia uma certa dubiedade de comportamento, seja em relação ao pacto feito por Hermógenes (Fonfredo), seja quanto à própria existência do demônio (Ana Duzuza). Em ambos os casos, o enunciado verbal entra em choque com indícios, ou “provas” externas que permitiriam um posicionamento mais decidido. Negar a existência do diabo, ou de um pacto com ele, parece ser parte das *regras* que regem a crença mesma nessas possibilidades. Num certo sentido, tais regras podem ser vinculadas à proliferação dos nomes atribuídos ao signo do mal, como evidencia a própria variante “Não-sei-que-diga” (cf. GSV: 48-49, supracitado).

Ora, Riobaldo, por via das dúvidas, mesmo negando enfaticamente a existência do diabo (com base no duvidoso critério da “visão”), comporta-se de uma forma que não exclui a possibilidade do diabo, pelo contrário, pois é à reza que recorre, para “desendoidecer”: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue” (p. 15).

Cabe então nuançar a prova da existência do diabo, em sua dependência do próprio homem, como evidencia o texto já destacado em epígrafe: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro

do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova?” (p. 7).

Vimos mais acima, com Wittgenstein, que raciocínio semelhante aplica-se ao conceito de *essência*, seja na filosofia ou nos estudos da tradução: ela não existe como um “algo” (o “bessouro na caixa”), mas revela-se no *uso* que fazemos desse conceito. É uma *essência* escrita em minúscula, por oposição àquela *Essência* em maiúscula da tradição. Ela faz parte de nossas formas de vida,³³ são criação humana. E aqui, novamente, podemos voltar ao romance de Rosa, nas observações finais do narrador:

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (GSV: 875)

É esse “homem humano” que cria os conceitos da linguagem e, ao mesmo tempo, é governado por eles. Conceitos como “essência”, “intenção do autor”, “intracódigo semiótico” “estruturas profundas” de uma obra, certamente têm um uso em nossas práticas cotidianas, em nossas formas de vida. O problema começa quando lhes atribuímos vida própria, quando acreditamos que eles saiam por aí, soltos, cidadãos, ou que habitem interiores inescrutáveis de “caixas” como as citadas no início deste parágrafo. Nesse caso, há um risco razoável que tais conceitos dominem nosso pensamento e o levem para onde “não quereríamos” que fossem – a julgar pelo que *dizemos* estar fazendo. Diadorim já avisara seu amigo: “Tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...” (GSV: 702). Aviso semelhante cabe para quem quiser chegar aos *estudos descritivos* da tradução cavalcando *convicções semióticas* muito fortes. Vale a pena a aliança? O preço a pagar não seria alto demais?

³³ Sobre o conceito de *formas de vida* em Wittgenstein, vide Glock (1997: 173-178).

5. Essência, besouro, diabo

Para finalizar nossa discussão, retomemos uma vez mais a citação de Wittgenstein em epígrafe: “Diga-me *como* procuras, e te direi *o quê* procuras”. Colocando-a nos termos da questão em pauta, teríamos: o que determina os objetivos de uma pergunta – de pesquisa – é seu *método* de verificação. Se dentre eles está o acesso a uma suposta “essência” da obra traduzida, mobilizarei *desde já* instrumentos que pressupõem a existência dessa essência, segundo critérios estabelecidos *a priori*. A partir desses critérios, não é improvável que eu chegue a resultados concretos, que corroborem minhas hipóteses iniciais – da mesma forma que o crente está disposto a aceitar “provas” da existência do diabo, como lembra o jagunço Fofredo (“Quem muito se esforça, vontade, jejum e privação, pode ouvir alguma voz”). Tal procedimento talvez seja adequado no caso de projetos como os de Plaza (1987), onde se trata, em última instância, de *justificar teoricamente* um determinado *fazer* tradutório, com base numa *estética* específica, como argumentado mais acima.

Em se tratando de um projeto de cunho *descritivista*, no entanto, o preço a pagar é, não resta dúvidas, alto demais, e corresponde à reintrodução do *tertium comparationis* que se acreditava superado: é se preocupar com a natureza do “besouro” ao qual não se tem acesso, no lugar de observar como circula a “caixa”. Afinal, como pergunta Riobaldo no romance e afirma Ana Duzuza na minissérie: “Quando um tem idéia de vender a alma, é porque ela já está dada, vendida, sem nem a pessoa saber”. Ou, nos termos da nossa discussão: quando se pensa em resgate da essência (e de suas variantes terminológicas), é porque o projeto de pesquisa como um todo já está comprometido com esse tipo de pressuposto, mesmo que se queira, aparentemente, quebrar com tal tradição.

É certo que, numa perspectiva descritivista, preocupada com o *como*, com a inserção relativa do texto de origem e de chegada em seus respectivos contextos (sócio)culturais, certamente será possível chegar a algum tipo de “essência” como *uso*, como algo “expresso na gramática”, nos supracitados termos das *Investigações* (§ 371). Um olhar atento para esses usos no permitirá entender um pouco melhor como o “homem humano” re-

gula suas práticas, inventa seus besouros, convive com seus demônios, ou seja: como *se estabelecem* determinadas *normas operatórias*, seja na literatura, no cinema ou na televisão. Nesses termos, *descrever* também é lidar com a “essência” – mas num sentido diverso do tradicional. Discernir as nuances entre uma dimensão e outra nem sempre é tarefa fácil, mas certamente vale a pena, inclusive no vasto campo de pesquisa que se descortina para a tradução audiovisual.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Vera L. S. (2004) A transmutação de obras literárias para o cinema. *IX Encontro Nacional e III Encontro Internacional de tradutores – Mídia, Tradução e Ensino. Programa e Resumos*. Fortaleza: ABRAPT & UFCE, p. 62-63.
- ARROJO, Rosemary (1986) *Oficina de tradução – A teoria na prática*. São Paulo: Ática.
- _____ (1992) Tradução. In JOBIM, José Luis (Org.): *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, p. 411-442.
- _____ (1993) A tradução e o flagrante da transferência: algumas aventuras textuais com Dom Quixote e Pierre Menard. In: _____ *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Imago, p. 151-175.
- BALOGH, Ana Maria (1991) *Adaptações: conjunções, disjunções, transmutações. Do literário ao fílmico e ao televisual*. São Paulo: ECA-USP (Tese de Livre-Docência).
- _____ (1992) A transmutação do literário ao fílmico e ao televisual. *Glotta: Revista de Estudos Lingüísticos* n.14, São José do Rio Preto: UNESP, p. 35-52.
- _____ (1996) *Conjunções, disjunções, transmutações. Da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: ECA/USP.
- BASSNET, Susan & LEFEVERE, André. (1990) Introduction: Proust’s grandmother and the thousand and one nights. The ‘cultural turn’ in translation studies. In _____ *Translation, history & culture*, Londres & Nova York: Pinter Publishers, p. 1-13.
- BENJAMIN, Walter. (2001) Die Aufgabe des Übersetzers / A tarefa do tradutor. In HEIDERMAN, Werner (Org.): *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tradução: Susana Kampf Lages. (Antologia Bilingue. Vol.1, Alemão – Português), p. 188-215.

- BOHUNOVSKY, Ruth. (2003) A crise do paradigma cartesiano na “ciência da tradução” de Wolfram Wilss. Campinas: DLA/IEL/Unicamp (Tese de Doutorado).
- BORGES, Jorge Luis (1981) Pierre Menard, autor del Quixote. In _____ *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAMPOS, Haroldo de (1970) Da tradução como criação e como crítica. In _____ *Metalinguagem*, São Paulo: Cultrix, p. 21-38.
- _____ (1981) Post Scriptum. Transluciferação mefistofáustica. In _____ *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p. 179-209. São Paulo: Perspectiva. (Versão em inglês: Mephistofaustian transluciferation; contribution to the semiotics of translation, *Dispositio*. vol.7, n.19-20, p. 181-188, 1982).
- CATTRYSSE, Patrick (1992) Film (adaptation) as translation: Some Methodological Proposals. *Target*, vol.4, n.1, Amsterdam: John Benjamins, p. 53-70.
- _____ (1998) Translation in the new media age: implications for research and training. *Translating for the media*. Turku: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998. (*Apud Joia*, 2004).
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira (1994) Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: FL-UFMG, (Tese de Doutorado).
- _____ (1996) Tradução intersemiótica ou cultural? In *Anais do V Encontro Nacional de Tradutores*, São Paulo: CITRAT/USP, p. 247-251.
- FOUCAULT, Michel (1983) Qu'est-ce qu'un auteur? *Littoral* n.9, Toulouse: Editions Erès, p. 3-32.
- (Tradução inglesa: What's an author? In Harari, J. [ed.]: *Textual perspectives; perspectives in poststructuralist criticism*. London: Methen, 1980. Conferência na Société Française de Philosophie, proferida em 22/02/69, e publicada no Bulletin de la S.F.P., em sua edição de julho-setembro do mesmo ano).
- GALVÃO, Walnice Nogueira (1972) *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva.
- GAMBIER, Yves (1996) La traduction audiovisuelle: un genre nouveau? In _____ (org.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion.
- GAMBIER, Yves (ed.) (2003) Screen Translation. *The Translator* vol.9, n.2, Manchester: St. Jerome Publishing.

- GENZLER, Edwin (1993) *Contemporary Translation Theories*. Londres & Nova York: Routledge.
- GLOCK, Hans-Johann (1997) *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Tradução: Helena Martins. Revisão Técnica: Luiz Carlos Pereira).
- GRANGER, Gilles-Gaston (1994) Sur le traitement comme objets des faits humains. *Formes, opérations, objets*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, p. 259-283. (Publicação original, como artigo: 1976).
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas (1995) *Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Campinas: DTL/IEL/Unicamp, (Dissertação de Mestrado).
- _____ (1997) A presença da literatura na televisão. *Revista USP* n.32, São Paulo, p. 190-198.
- HALLET, Garth (1967) *Wittgenstein's definition of meaning as use*. New York: Fordham University Press.
- HANSEN, João Adolfo (2000) *A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra (Texto original: Dissertação de Mestrado defendida na FFLCH/USP, 1983).
- JAKOBSON, Roman (1971) Aspectos lingüísticos da tradução. *Lingüística e comunicação*, São Paulo: Cultrix, p. 63-72. (Tradução: Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. 5.ed. 1st edition in A. Browner [Org.]: On translation. Harvard University Press, 1959).
- LAMBERT, J. & DELABASTITA, D. (1996) La traduction des textes audiovisuels ; modes et enjeux culturels. In GAMBIER, Yver (org): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion.
- LEVEFERE, André (1992a) *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London & New York: Routledge.
- _____ (1992b) *Translation / History / Culture – A sourcebook*. Londres & Nova York: Routledge.
- MINISSÉRIE *Grande sertão: Veredas* (1985) Direção de Walter Avancini. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções (Minissérie em 25 capítulos baseada no romance homônimo. 8 fitas VHS gravadas da emissão televisiva. Não disponível comercialmente).
- MORAIS, Oswaldo J. de (2000) *Grande Sertão: Veredas. O romance transformado. Semiótica da construção do roteiro televisivo*. São Paulo: Edusp.

- MORENO, Arley R. (2005) *Introdução a uma pragmática filosófica*. Campinas: Editora da Unicamp.
- MORENO, Silene. (2001) *Ecossistemas e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução*. Campinas: DLA/IEL/Unicamp, 2001 (Tese de Doutorado).
- NUNES, Benedito (2004) *Filosofia contemporânea*. Belém: EDUFPA, 2004. (Edição revista e atualizada. 1ª edição: 1967).
- OLIVEIRA, Paulo (1999) *A televisão como "tradutora": veredas do Grande Sertão na Rede Globo*. Campinas: DLA/IEL/Unicamp (Tese de Doutorado. Versão eletrônica in Vilson J. LEFFA [Compilador]: *TELA: Textos em Linguística Aplicada*. Publicação Eletrônica de Linguagem e Ensino. Pelotas: Educat, 2000).
- _____ (2004) O aspecto na tradução. *XI Encontro nacional de filosofia da ANPOF*. Salvador: ANPOF & UFBA, (Comunicação oral, mimeo, 10 páginas. Resumo: Atas do encontro, p. 372-373).
- _____ (2005) A gramática wittgensteiniana como alternativa à polarização *fidelidade vs. différence* nos estudos da tradução. *Cadernos de Tradução* n.XV - 2005/1, p. 9-34.
- PICCIONE, John (1999) Poetry Science, and the Epistemological Debate. *TTR* vol. XII, n.1, p. 19-30.
- PLAZA, Julio (1987) *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil (1992) O conceito de interpretação na linguística: seus alicerces e seus desafios. In: ARROJO, Rosemary *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, p. 63-66.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro (2000) *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora da UNESP.
- ROSA, João Guimarães (1994) *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira. João Guimarães Rosa. Ficção Completa em dois Volumes. Volume II. Organização: Eduardo Coutinho. / 1.ed.: Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2.ed., texto definitivo: 1958).
- ROTEIRO definitivo da minissérie *Grande sertão: veredas* (1985) Rio de Janeiro: Central Globo de Produções. (Impressão: Nildo Mecanografia de Produção Tijuca)
- SILVA, Carlos Augusto Viana da (2004) "As Horas" de Cunningham e de Dalryde e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema. *IX Encontro Nacional e III Encontro Internacional de tradutores - Mídia, Tradução e Ensino. Programa e Resumos*. Fortaleza: ABRAPT & UFCE, p. 54.

- SWIFT, Jonathan (2003) *As viagens de Gulliver*. São Paulo: Nova Cultural.
- VIANA JR., Francisco das Chagas (2004) A fotografia no movimento da palavra: a adaptação cinematográfica de “Memórias póstumas de Brás Cubas” sob a ótica da tradução. *IX Encontro Nacional e III Encontro Internacional de tradutores – Midia, Tradução e Ensino. Programa e Resumos*. Fortaleza: ABRAPT & UFCE, p. 55.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1964) *Philosophische Bemerkungen*. Oxford: Basil Blackwell (Editor: Rush Rhees. Versão eletrônica [CLEAN VERSION]; Hans Kaal & Alastair McKinnon, 1989).
- _____ (1968) Notes for Lectures on ‘Private Experience’ and ‘Sense Data’. In *Philosophical Review* 77, p. 275-320. (Versão eletrônica: Clean Version. Ed. Hans Kaal & Alastair McKinnon, 1989. Edição trilingüe francesa: Notes sur l’experience privee et les sense data. Paris: Trans-Europ-Repress, 1989).
- _____ (1969) *Philosophische Grammatik*. Oxford: Basil Blackwell (Editor: Rush Rhees. Versão eletrônica com correções adicionais baseadas em Anthony Kenny [ed.]: *Philosophical Grammar*. Berkeley: University of California Press, 1974).
- _____ (1989) *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe Band 1. Suhrkamp: Frankfurt a.M., p. 7-85.
- _____ (1989) *Philosophische Untersuchungen*. Werkausgabe Band 1. Suhrkamp: Frankfurt a.M., p. 225-618. (Citado com base na tradução brasileira de José Carlos Bruni: *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Editora Nova Cultural. 1999. Coleção “Os Pensadores”. Cf. nova tradução, de Marcos G. Montagnoli, com revisão de Emmanuel Carneiro Leão: Petrópolis: Vozes, 1994; Série Pensamento Humano)

ANEXO

Cena na casa de Ana Duzuza, após saída de Diadorim (que viera para matar a vidente, mas não a encontrou). *Minissérie* Cap.11, B3, 1:05 a 2:20



1) Quer me perguntar alguma coisa?
(música tem a do minissérie e
sonoplastia do tem e do mal em off
durante toda a seqüência)



2) Uai, como é que a senhora num tava
aquí, e agora tá?



3) Quer me perguntar alguma coisa?
(...) Pode ser até alguma coisa mais
sua, fechada. Se quiser, pode me
perguntar.



4) Eu já disse que eu não quero!



5) (hesita, já saindo) Conhece, mesmo,
por detrás, o pano do destino...?
Um a coisa, eu gostava de saber.



6) Inviste o diabo?



7) Mire e veja, só. Essa é uma
pergunta alta demais, invê pra
minha pobre artes de feiticeira.



8) Quando um tem ideia de vender a
alma,



9) é porque ela já tá dada, vendida,



10) sem nem a pessoa saber!



11) (música tem a e sonoplastia ganham
relevô)



12) (música tem a e sonoplastia)