

Bernardo Moura de Sant'Anna



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**TRAVESSIAS DO TRADIZÍVEL:
JOÃO GUIMARÃES ROSA E JURACI DÓREA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Medeiros

Coorientador: Prof. Dr. Berthold

Zilly

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sant'Anna, Bernardo Moura de Sant'Anna
Travessias do Tradizível : João Guimarães Rosa e
Juraci Dórea / Bernardo Moura de Sant'Anna Sant'Anna
; orientador, Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros,
coorientador, Berthold Zilly, 2018.
103 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. A Tradução Imagética e
o modelo do Vórtice de Significação em uma
perspectiva teórica e analítica. 3. Os dispositivos
híbridos da contemporaneidade e os novos desafios do
Tradutor. I. Rodrigues Medeiros, Sérgio Luiz. II.
Zilly, Berthold. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. IV. Título.

Bernardo Moura de Sant'Anna

**TRAVESSIAS DO TRADIZÍVEL:
JOÃO GUIMARÃES ROSA E JURACI DÓREA**

Esta Dissertação/Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “MESTRADO” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET/CCE/UFSC.

Florianópolis, 23 de fevereiro de 2018.

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Marta L. Pereira Martins
Universidade do Estado de Santa Catarina

Para Beatriz de Castro Maia e
Sant'Anna e Gabriela Moura de
Sant'Anna, afetosamente.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível se o primeiro passo não fosse estimulado pelo professor Doutor José Tavares de Barros (*em memória*), cineasta que desenvolveu um lindo e extenso trabalho na Universidade Federal de Minas Gerais, a quem dedico especialmente todos os esforços empregados na sua realização.

Em seguida, e não em menor escala, à pesquisadora que conheci no *Colloque International João Guimarães Rosa (1908 - 2008) mémoires et imaginaire du sertão-monde*, professora Doutora Luciana Wrege Rassier, que me convidou a olhar o sertão com olhos-de-há-mar.

Agradeço também à professora Guiomar Sant'Anna Murta pelo estímulo e pela fé em minha expressão escrita; a Ligia Maria Moura de Sant'Anna, minha mãe, por me fazer acreditar na capacidade que tenho, independentemente do tamanho; ao meu pai, Nestor Coelho de Sant'Anna, pelo estímulo ao amor às artes e às letras; ao professor Doutor José Marcio Pinto de Moura Barros, sociólogo que me deu a mão e indicou caminhos desde os tempos da faculdade, da pós graduação em Planejamento e Gestão Cultural e do meu primeiro mestrado incompleto; aos colegas de Tradução, Eduardo Godarth e Yéo N'Gana - este último, um irmão que (re)conheci; aos professores e colegas do mestrado que me fizeram ver mais longe.

Igualmente aos professores Doutor Berthold Zilly, Doutora Dirce Waltrick do Amarante, Doutor Sérgio Medeiros, Doutor Cláudio Cruz e Rachel Murta, por seus olhares precisos e preciosos.

Um agradecimento especial a Ana Soares da Cunha Guimarães, neta do trovador Soares da Cunha: sem ela, eu não teria caminhado tanto, e com tanto amor.

...tais belezas [as mais elevadas]só podem ser vistas por aqueles que vêm com os olhos da Alma.

E quando as vêm, experimentam um deleite, uma alegria e um assombro bem maiores do que os experimentados diante das belezas precedentes, pois nesse caso contemplam o reino da verdadeira Beleza.

Plotino. Tratado das Enéadas
(PLOTINO, 205-207d.C., *apud*
SOMMERMAN, 2002, p.25)

RESUMO

Levando em conta que a multiplicidade de meios e dispositivos dão à contemporaneidade características híbridas e fluidas, proponho, neste trabalho, refletir sobre a contribuição da Semiótica e da Comunicação para os estudos da Tradução. Em um primeiro momento, fundamento nossa pesquisa ancorados em Peirce, Saussure e Eco para propor um modelo sógnico denominado *Vórtice de Significação* de forma a pensar a Tradução na contemporaneidade. Em um segundo momento, reflito sobre o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, e sobre a exposição de gravuras *Exposition Grande sertão* (2008), de Juraci Dórea. A seguir, ponho em prática o modelo teórico proposto por este trabalho. Seleciono dois trechos emblemáticos da oralidade relativa ao romance de Rosa, faço a locução interpretativa do texto, coloco esse arquivo na nuvem e traduzo-o em um link URL, que posteriormente também será traduzido em um QR Code. Quando o leitor deste trabalho libertar a gravação a partir da imagem, novamente, a experiência da oralidade toma corpo, emulando a experiência original do autor João Guimarães Rosa. Através desta proposta prática, o leitor deste trabalho vai participar ativamente do movimento sógnico instituído.

Palavras-chave: Semiótica; Teoria da Tradução; Desafio do Tradutor; Tradução Imagética; Tradução Intersemiótica; Vórtice de Significação.

RÉSUMÉ

En partant des multiples média et dispositifs qui donnent à la contemporanéité un caractère hybride et fluide, je propose de réfléchir aux contributions de la sémiotique et de la Communication aux Etudes de la Traduction. Dans un premier moment, je m'appuie sur Peirce, Saussure et Eco afin de proposer un modèle basé sur les signes permettant de penser la Traduction dans la contemporanéité, appelé le Vortex de Sens. Dans un deuxième moment, je me penche sur le roman *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, et sur l'exposition de gravures *Exposition Grande sertão* (2008), de Juraci Dórea. Puis, je mets en pratique le modèle théorique proposé. Pour ce faire, je choisis deux passages du roman emblématiques de l'oralité, en fais la lecture et mets ce fichier sur le nuage, en le traduisant en un lien URL, qui est ensuite lui-aussi traduit en un QR Code. Lorsque le lecteur de ce travail a accès à l'enregistrement à partir de cette image, l'expérience de l'oralité reprend forme, réactualisant l'expérience originale de l'écrivain João Guimarães Rosa. Grâce à cette proposition d'ordre pratique, le lecteur prend un rôle actif dans cette dynamique de signes.

Mots-clés : Sémiotique; Théorie de la Traduction; Défi du traducteur; Traduction en images; Traduction intersémiotique; Vortex de Sens.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	42
Imagem 2	53
Imagem 3	58
Imagem 4	65
Imagem 5	71
Imagem 6	72
Imagem 7	72
Imagem 8 e Imagem 9	73
Imagem 10	74
Imagem 11	100
Imagem 12	101
Imagem 13	105
Imagem 14	107
Imagem 15	117
Imagem 16	118
Imagem 17	121

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO E METODOLOGIA.....	27
2	QUADROS TEÓRICOS.....	33
2.1	RECORTES TEÓRICOS QUE SE RELACIONAM À COMUNICAÇÃO.....	33
2.2	RECORTES TEÓRICOS QUE SE RELACIONAM À LINGUAGEM.....	44
2.3	RECORTES TEÓRICOS QUE SE RELACIONAM À LITERATURA E ÀS ARTES PLÁSTICAS	48
2.4	PROPOSIÇÃO DE UM MODELO CONTEMPORÂNEO DE ANÁLISE LIGADO À TRADUÇÃO E À COMUNICAÇÃO	54
3	JOÃO GUIMARÃES ROSA.....	77
3.1	UM OLHAR SOBRE JOÃO GUIMARÃES ROSA	77
3.2	O IMPONDERÁVEL	84
3.3	EXPRESSIVIDADE TOTAL.....	93
3.4	ENTRE A CRUZ E O CRUZEIRO (OU ENTRE A FLOR E A ROSA).....	98
4	CONCLUSÃO	125

1 INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

No primeiro semestre de 2007 busquei aprimorar o conhecimento do francês ainda sem saber que iria precisar dessa língua para o mestrado que eu começaria em 2008. Na ocasião, não possuía sequer uma área de estudo. Depois da experimentação de uma matéria isolada, fui aprovado para cursar o mestrado em Comunicação Social, na área de Interações Midiáticas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. No segundo semestre recebi a comunicação do *Colloque International João Guimarães Rosa (1908-2008) mémoire et imaginaire du sertão-monde*, que seria realizado na universidade francesa de Rennes. Meus estudos iriam mudar a partir dali.

Encontrei e pude conhecer muitos pesquisadores, nos três dias de trabalho, a debater sobre o sertão, sobre o sertão de Guimarães Rosa e os estudos provenientes desse tema instigante. Na ocasião, fui apresentado a um “fidalgo do sertão”, o artista baiano Juraci Dórea, que levava a exposição de gravuras (*Exposition Grande sertão*) para o período do colóquio, como parte de sua programação oficial. Foi quando tive a oportunidade de um primeiro contato com o artista-plástico, arquiteto e poeta. Ao visitar sua exposição me pareceu que todo o *Grande Sertão: Veredas* (1956) estava ali, em discurso vivo e pulsante, transbordando das telas e envolvendo os participantes que conheciam o livro de modo único e definitivo. Para mim, foi a realização de um exemplo claro de tradução imagética.

Não cheguei a terminar o mestrado em curso, na área específica da Comunicação Social, onde já trabalhava como locutor desde 1991. Formei-me em 1997, percorri os vários segmentos midiáticos e acredito que a academia, onde dei aulas por cinco anos, é o lugar do deslocamento para quem quer, de fato, fazer a diferença no percurso artístico-comunicacional. Os dois livros que publiquei, tanto o *8* (2008) quanto o *V ENTE* (2012), fundamentam-se no olhar transmidiático que tem nos espaços híbridos sua casa ou seu quintal. Palavra, som e imagem sempre foram, portanto, a matéria prima de meu ofício. Ator profissional desde os 17 anos e também filiado à Ordem dos Músicos do Brasil, desde a mesma época, parece natural que as experimentações de linguagens distintas e complementares se façam presentes no meu dia a dia. Os dispositivos midiáticos que tomaram de assalto a convivência com os seres humanos de modo brutal (o celular é o exemplo mais óbvio e difundido) são prova de que estamos em um caminho sem volta. E um caminho desafiador. Foi, aliás, no Caminho de Santiago, devo admitir, no primeiro percurso, em 2009, que essa história começou a tomar corpo

e, finalmente, a fazer sentido: não havia um só dia em que não exercitássemos a Torre de Babel às avessas, compartilhando a mesa com alemães, espanhóis, franceses, americanos, italianos e brasileiros. Todos falando a mesma língua sem falar a mesma língua. Eis o primeiro mistério, o primeiro desafio do tradutor ao qual fui submetido e que, sem dúvida, me trouxe até aqui.

Assim, resolvi iniciar meu trabalho das “Travessias do Tradizível” visando, como objetivo geral, a refletir sobre as possíveis relações entre os processos tradutórios, a semiótica e a multiplicidade dos dispositivos e mídias contemporâneos. E, para o seu desenvolvimento, as questões que vão balizar o percurso são:

1. Qual a contribuição que pode dar a semiótica para os estudos da tradução?
2. Como se insere a multiplicidade dos dispositivos e mídias contemporâneas nos processos tradutórios?
3. É possível propor um modelo teórico para se pensar a tradução na contemporaneidade?

Para responder as três questões principais do meu objetivo geral, devo trabalhar a metodologia com objetivos secundários que me levem às respostas pretendidas. Assim, dividirei o trabalho em introdução, capítulos dois e três, e capítulo quatro: a conclusão.

Busquei, portanto, como metodologia, a proposta que segue.

No segundo capítulo, procuro fundamentar as análises teóricas¹ em quatro objetos específicos:

1. Recortes teóricos que se relacionam à comunicação e semiótica;
2. Para essa parte, teremos principalmente o apoio de autores como George Steiner, Charles Sanders Peirce e outros importantes ligados aos temas;
3. Recortes teóricos que se relacionam à linguagem;
4. Para essas questões, acredito que podem contribuir em nosso estudo pensadores da estatura de Hegel, Umberto Eco, entre outros;

¹ O leitor deste trabalho poderá notar que existem grupos de teóricos que não necessariamente se concatenam. Como aspectos distintos e complementares da própria Comunicação, que demanda e exige diferentes olhares ao longo do tempo, pinço ideias distintas (e ao meu ver complementares) para se tratar fundamentalmente da Tradução Imagética.

5. Recortes teóricos que se relacionam à literatura e às artes plásticas;
6. Não sendo o foco principal da proposta, a literatura e as artes plásticas terão, para a discussão, o apoio complementar de Orhan Pamuck e E. H. Gombrich, principalmente;
7. Recortes teóricos que se relacionam à Tradução.
8. Acredito que estaremos bem acompanhados ao tratar da Tradução nos ancorando sobretudo em Walter Benjamin, novamente Umberto Eco, Anthony Pym, Henri Meschonnic e Eliseo Verón.

E visando ao objetivo principal, vamos procurar, finalmente a proposição de um modelo contemporâneo de análise ligado à tradução e à comunicação.

Para compreensão desses argumentos, utilizarei exemplos de algumas áreas distintas do conhecimento, porém paralelas. Todas apresentam estratégias semióticas para que se efetivem suas traduções. Pretendo, com esses exemplos paralelos, mas complementares, torná-los reflexões ilustrativas para dirimir possíveis dúvidas sem perder o foco, os objetivos do trabalho: pequenas luzes que ajudem a clarificar a multiplicidade dos desafios do tradutor, estabelecendo conceitos, elementos, funções e atributos relativos.

No terceiro capítulo, delimitarei o sertão como objeto de estudo, para aplicação dos conceitos teóricos abordados no capítulo dois em um olhar sobre o *Grande Sertão: Veredas* (1956), e sobre a exposição de gravuras *Exposition Grande sertão* (2008). Ou seja, tanto na análise da tradução do sertão por Guimarães quanto na análise da tradução da tradução de Guimarães em uma exposição de gravuras.

Dadas as características híbridas e fluidas que hoje podem ser encontradas na multiplicidade de meios, dispositivos, artifícios comunicativos que se incrementam e se desenvolvem a uma velocidade cada vez mais digna de nota na contemporaneidade, ponho em prática, posteriormente, o modelo teórico aqui proposto. Seleccionarei dois trechos emblemáticos da oralidade relativa ao *Grande Sertão: Veredas* (1956) e farei a locução interpretativa do texto. Na sequência, colocarei o arquivo na nuvem, traduzindo-o em um link URL. Daí, uma nova tradução será então capaz de transferir o código em uma Tradução Imagética de um QRCode. Quando o leitor deste trabalho libertar a gravação a partir da imagem, novamente a experiência da oralidade toma corpo, emulando a experiência original do autor João Guimarães

Rosa. O leitor deste trabalho, através dessa proposta prática, vai participar ativamente do movimento sógnico instituído.

É preciso clarificar: apesar do subtítulo trazer os nomes de João Guimarães Rosa e Juraci Dórea, este trabalho não trata de uma comparação (impossível) entre os dois artistas. Percursos desiguais, formas distintas de se comunicar, épocas diferentes, noções regionalistas, universais, primitivistas, eruditas e populares tratadas de formas díspares, tanto por um quanto por outro, impedem a tendência analítica da comparação. Aliás, diferentemente de uma dissertação puramente analítica, como se espera de um trabalho de mestrado, este percorre os caminhos da investigação em torno da Teoria da Tradução como forma de contribuição e tentativa de deslocamento. Longe de um estudo que se fecha em si, o objetivo deste trabalho é ser apenas mais um passo rumo ao futuro da Tradução, com olhos no que se apresenta diante de nós e nos desafios dos tradutores, dos adaptadores, autores e/ou co-autores.

...tais belezas [as mais elevadas]só podem ser vistas
por aqueles que vêem com os olhos da Alma.
E quando as vêem, experimentam um deleite,
uma alegria e um assombro
bem maiores do que os experimentados
diante das belezas precedentes,
pois nesse caso contemplam o reino da verdadeira Beleza.

Plotino. Tratado das Enéadas
(PLOTINO, 205-207d.C., *apud*
SOMMERMAN, 2002, p.25)

2 QUADROS TEÓRICOS

2.1 RECORTES TEÓRICOS QUE SE RELACIONAM À COMUNICAÇÃO

Há um olhar político que acompanha a Tradução e o tradutor: o que questiona e persegue seu valor, seu papel na sociedade, sua capacidade de transformar ou influenciar local ou globalmente, que perscruta o conhecimento e o reconhecimento cultural intrínsecos ao universo tradutório, que se envolve nas mudanças de paradigmas que vêm do resultado de suas escolhas, do aprendizado humano, no que diz respeito à linguagem, e do que dela provém. Um que busque o apaziguamento de conflitos e persiga o enlace de acordos.

O mundo muda. As transformações sociais, políticas e econômicas amplificadas e traduzidas em dispositivos tecnológicos cada vez mais interativos, que se renovam rapidamente, nos falam da integração do ser humano com os mais diversos tipos de linguagem, em confluência, como se a era transmidiática dos espaços híbridos representasse a planta baixa que construirá a nova Torre de Babel. Na contemporaneidade, o *Watson* é uma realidade: a ascensão da inteligência artificial em um projeto da IBM de alta tecnologia. Dizem os especialistas² que este é mais um projeto que veio mudar o mundo por meio da inevitável extinção de uma série de postos de serviço. Uma série de profissões serão substituídas, transformadas ou extintas durante sua vida útil. Os “tempos modernos”³ ficaram para trás. É nesse panorama que o tradutor, habituado a conviver com ferramentas quase rudimentares, como as do Google (se comparadas com a tecnologia do *Watson*), precisa se reinventar. A coincidência de nomes entre o programa e o adjutor do maior detetive da literatura policial em todos os

² Thiago Viola, Gerson Itiro, Sergio Gama, Stefany Mazon, Bruno Alcantara, Marcelo Costa, Rodrigo Giaffredo, entre outros brasileiros estudiosos da computação.

³ O termo ficou conhecido pelo filme icônico e cômico de 1936, de Charles Chaplin, que discutia as mudanças do mundo. Cabe ressaltar que, se os tempos modernos ficaram para trás, segundo a noção modernidade (em contraposição a contemporaneidade), o filme *Tempos Modernos* continua contemporâneo e é um bom exemplo da mecanização humana, tão discutida quando o assunto são os dispositivos comunicacionais que, se por um lado trazem conforto e desenvolvimento aos processos interrelacionais, de outro “escravizam”, como critica o Clássico de Chaplin.

tempos não passa de coincidência, ou seja, nem Sherlock Holmes⁴ pode ajudar.

A hora de uma mudança mais rápida e definitiva da compreensão do lugar do tradutor no universo da linguagem impera, sob pena dos tradutores se juntarem aos sapateiros, motoristas de taxi, atendentes da *Blockbuster*, ascensoristas, entre outros. Sem utilizar julgamento de valor das demais profissões (e deixando os exageros à parte), o futuro está aí, já contemplado pelos especialistas, quer acreditemos, gostemos dele ou não. Talvez o julgamento de valor a ser feito deva partir do olhar no espelho deste tradutor. Ele pode ser considerado partícipe de um patamar equivalente ao do autor. Ou não?

Durante o curso do mestrado, objetivei este olhar questionador sobre o papel do tradutor e seus desafios, estabelecendo um paralelo, ao meu ver muito óbvio e necessário, do universo da Tradução com o universo da Comunicação Social, domínio de minha formação. Não poderia ser diferente, pelas matérias primas tão imbricadas. Foi de lá, de dentro do sertão da linguagem, que passei a questionar qual seria, enfim, a árvore e qual seria a rama: o que viria antes? A Comunicação seria maior (ou mais ampla) que a Tradução? Ou não seria justamente o contrário? Não seria todo o processo de Comunicação uma tentativa, busca, de Tradução?

Deste modo, como bom mineiro, decidi cavar mais fundo para poder garimpar a pedra bruta, a pepita que fundamentasse e me aludisse à joia da linguagem, Bem maior, sem a qual não poderíamos ser considerados verdadeiramente humanos. Quão difícil é o trabalho de recriação em tentativa de tradução de um universo específico a outro. Se não é o médico que gera o filho, é ele quem o traz para o mundo. E seu papel é de uma importância fundamental no processo do nascimento. Quais os danos causados por um erro médico? Comumente, a impressão que fica: quanto mais perfeito o trabalho do médico, menos notado ele é, mais anônimo permanece. A criança sai saudável e rapidamente do hospital para que o mundo a conheça e conviva com ela. Alegoricamente, seria esse o papel do Tradutor: trazer à vida e ao contato (e contrato) social ideias, histórias, leis, crenças, verdades, filosofias, sonhos, realidades distintas...

Para ilustrar a ideia, serve como exemplo lembrar que é comum encontrar no meio da Comunicação Social quem acredite ser muito mais fácil iniciar um projeto do zero a começar um trabalho balizado por uma

⁴ Personagem criado por Sir Arthur Conan Doyle em 1887.

série de limitações impostas. Tais limitações podem ser de toda ordem, tais como custos, leis, públicos-alvo, formatos específicos das mídias a serem trabalhadas (ou das mídias que veicularão os trabalhos), entre outros cerceamentos trazidos por clientes, realidades vigentes, esfera pública governamental, e tantas e tantas possibilidades de características complexas que tendem ao infinito. No meio tradutório, convenhamos, isso não é diferente. Editores, linhas editoriais, realidades culturais das sociedades de partida ou de chegada dos textos ou ideias a serem traduzidas, cronogramas de trabalho vinculados às empresas e seus calendários, custos vários, questões de linguagem de toda ordem, público a que a obra traduzida se destina, classes socioeconômicas ou nichos de mercado são exemplos claros das tantas variáveis de uma equação complicada que devem ser observados ao se tentar estabelecer um olhar analítico sobre a Tradução, os desafios do tradutor, e o que a seu redor orbita.

O processo deste trabalho pretende se fundamentar utilizando o modelo do próprio percurso da tradução. Abrange duas ações e fases: 1. Um processo hermenêutico; 2. Um processo reconfigurador, ou seja, que dá forma estética ao resultado da pesquisa hermenêutica.

Começaremos, então, com as definições de conceitos necessários ao entendimento do que aqui se pretende conhecer ou discutir, suas posteriores reflexões, calcadas em estudos de fundo e nomes que julgo complementares.

1. Escolhi para Comunicação e Semiótica principalmente os autores George Steiner, Saussure, Charles Sanders Peirce, Virilio, Silverstone, Muniz Sodré, Guy Debord, Hjelmslev, Julio Pinto e Márcio Seligmann-Silva;
2. Para trabalharmos as questões de linguagem, acredito que podem contribuir em nosso estudo: Herder, Hegel, Umberto Eco e Roland Barthes, especialmente;
3. Não sendo o foco principal da proposta, a literatura e as artes plásticas terão, para a discussão, o apoio complementar de João Guimarães Rosa, Juraci Dórea, Paul Kufmaul, Orhan Pamuck, E. H. Gombrich e René Magritte;
4. Finalmente, e principalmente, acredito que estaremos bem acompanhados ao tratar da Tradução nos ancorando em Walter Benjamin, Umberto Eco, Anthony Pym, Henri Meschonnic, Eliseo Verón, passando por Tomás de Aquino, Camillo Camargo, Rosch Lakoff, Efim Etkind, Jay David Bolter e Richard Grusin e Ettore Finazzi Agrò.

Neste capítulo, utilizo uma passagem de Walter Benjamin que acredito preciosa e precisa. Com esta passagem, proponho um modelo contemporâneo que possa, de modo mais completo, elucidar e discutir o processo tradutório atual. Justamente por meio desta forma de análise, acredito, conseguiremos avançar, direcionando o olhar para o futuro que nos espreita. Com o estudo da coincidência formal entre o processo de significação e o processo de tradução podemos também compreender, de modo um pouco mais abrangente e complementar, a multiplicidade do universo tradutório que se abre à nossa frente.

Acredito ser importante o exercício de aceitação da multifacetação da Comunicação e sua relação direta com os desafios da tradução. Sem isso, seria impossível formular essa hipótese a respeito de um modelo tradutório que seja coerente com nosso tempo. Desejo que o tradutor possa tomar posse do seu lugar, efetivamente, ao lado do autor. Em última instância, acredito que contribuiremos mais com a proposição de uma discussão sobre a Teoria da Tradução que abrace um modelo para o tradutor coerente com os desafios encontrados na pluralidade tradutória contemporânea. Podemos, dessa forma, aplicar a possibilidade de instituição dos termos Tradução Imagética e Tradução Intersemiótica⁵, tanto na análise da tradução do sertão por Guimarães quanto na análise da tradução da tradução de Guimarães em uma exposição de gravuras. Dadas as características híbridas e fluidas que hoje podem ser encontradas na multiplicidade de meios, dispositivos, artifícios comunicativos que se incrementam e se desenvolvem a uma velocidade cada vez mais digna de nota na contemporaneidade, a análise proposta se torna viável e propícia, para que os estudos da tradução continuem fincando bandeira nas descobertas dos novos lugares da linguagem. Longe de um estudo que se fecha em si, a pretensão deste trabalho é ser apenas mais um passo rumo ao futuro da Tradução, com olhos no que se apresenta diante de nós e nos desafios dos tradutores, portanto dos adaptadores, autores e/ou co-autores. O onde do homem é o lugar da palavra.

⁵ O termo Tradução Intersemiótica foi originalmente utilizado pelo pensador Roman Jakobson em 1959, no texto Aspectos Linguísticos da Tradução, pdf disponível gratuitamente no sítio da USP:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/321070/mod_resource/content/1/JAKOBSON%20tradu%C3%A7%C3%A3o,%20lingu%C3%ADstica,%20fun%C3%A7%C3%A3o%20po%C3%A9tica.pdf

A contemporaneidade transformou esse lugar no próprio caminho, no movimento indicado pelo signo. O lugar do homem é hoje, e cada vez mais, o lugar da transformação.

O valor da semiótica no processo da Tradução e da Comunicação está justamente em indicar o caminho do homem nesta relação de negociação e escolhas. Relação mediada sobretudo por acordos tácitos, ou seja, nem sempre expressos em leis linguísticas que os definam, mas que sabemos que existem por serem culturalmente compartilhados.

Antes de ser somente um debate epistemológico, chamo a atenção para este efetivo “acordo” acerca do que se conhece, justamente porque é ele que culturalmente vai estabelecer limites entre o que é compartilhado e o que não é, tornando toda forma de tradução possível ou não - dependendo da compreensão cultural. No nosso caso, como elaboraríamos as imagens de um sertão (qualquer que seja, ou de quem quer que seja) se ele não fosse passível de análise e apreensão?

Para seguir na discussão sobre o compartilhamento do que se conhece e aplicá-lo aos domínios das linguagens artísticas, precisamos dar um passo atrás e invocar as ideias fundantes de Charles Sanders Peirce que clarificam a dinâmica entre ideia e representação. Para Peirce (1931):

Qualquer coisa que conduz⁶ alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (se objeto, de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente ad infinitum. (PEIRCE, 2005, p.74)

O signo⁷, portanto, apenas indica um (dos) caminho (s) da palavra. Na verdade, ao dar nome a um signo, torna-se a incorrer no

⁶ Cria, gera, produz, faz surgir, provoca, concebe, determina, dá ensejo a, abre oportunidade para, ou qualquer outra idéia análoga -explicado pelo semioticista Julio Pinto. 2002, p.20.

⁷ Tomamos como signo um sinal indicativo, um símbolo natural ao ser humano que não precisa ser explicado. Que naturalmente se compreende, dada a naturalidade com que sua expressão coexiste com seu conteúdo intrínseco. Por exemplo, onde há fumaça, há fogo. Se a fumaça quer comunicar algo diferente, daí deixa de ser somente um signo e passa a ter caráter simbólico, segundo os códigos que forem acordados anteriormente.

erro. “A nomeação potencialmente estabelece o abismo entre o que é real e o que é representação do real” (PINTO, 2002, p.29). Um signo, assim, não consegue representar de maneira completa, inteira ou verdadeira. A verdade, neste âmbito, seria definida semioticamente como a coincidência perfeita entre signo, objeto e interpretante (o objeto que representa). Assim, o signo pode ser tomado como uma entidade meio opaca ou meio transparente.

No entanto, Peirce estabeleceu suas ideias em outro mundo menos complexo, se formos analisá-lo segundo a comunicação: meios, formas e seus insumos. Essa discussão apoia as ideias pontuadas por Julio Pinto (2002) ao tratar do signo: a batalha constante entre *transparência versus opacidade* na relação entre os sujeitos e a mídia (o medium de que falam Bolter e Grusin), e que parece se configurar em espelhos sígnicos, tais são as imagens produzidas, refletidas e repetidas na sociedade da imediata midiatização (*Immediacy*), da hipermediatização (*Hypermediacy*) e da mediação repetida infinitamente (*Remediation*).

A visão alegórica do espelho também não é exclusiva. Apesar de Umberto Eco também tê-la trazido em *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios* (1989), é o livro *Antropológica do Espelho* (2002), de Muniz Sodré, que evoco aqui para tratar do que ele chama de *bios midiático*. A mídia (o meio, o medium, enfim), qualquer que seja, tem sua configuração instituída pela sociedade em transformação. Isso se inicia na lógica da revolução industrial, passa pela modernidade e pela pós modernidade e chega à contemporaneidade. Uma configuração social que redefiniu, ao longo do tempo, as interações industriais, técnicas, sociais, econômicas e políticas aos processos comunicativos. Por extensão e simultaneidade⁸, aos processos tradutórios.

No livro de Sodré (2002), o espelho é *retrato fiel do medium*. Para Sodré, ele nos engana ao *fingir se apagar na relação*, na medida em que é percebido como “um algo entre dois sujeitos de comunicação” com dispositivos tão nulos (de imagem tão perfeita, de diferenças tão imperceptíveis), que quase caracteriza a relação ‘homem/ homem no espelho’ como uma relação *sem a presença do medium*. Mas sabemos que isso não é verdade. A imagem do espelho é obviamente invertida. Talvez por isso, Roger Silverstone (2005), ao citar Elin Diamond, tenha concluído: “o espelho mente. Mas, pior que isso, ele seduz seu portador

⁸“Qualquer modelo da comunicação é simultaneamente um modelo da tradução.” (STEINER, 1929, p.70)

a acreditar que o poder do real é capturado na imagem.” (SILVERSTONE, 2005 apud MOTA, 1999, p.92)

Precisamos portanto nos lembrar que:

1. *Medium, forma e conteúdo* estabelecem uma relação visceral;
2. *Medium e forma* interferem no *conteúdo* da mensagem.

A sociedade contemporânea se configura de tal modo que hoje pode-se dizer que esta é a sociedade que valoriza o "ao vivo". Virilio, ainda no século passado, fala de uma sociedade na qual há a tentativa da

perda da narrativa do trajeto, e, portanto, da possibilidade de uma interpretação qualquer, perda agravada ainda por uma súbita perda de memória, ou antes, do desenvolvimento de uma 'memória imediata' paradoxal, ligada à potência total da imagem. Uma imagem em tempo real que não seria mais uma informação concreta (explícita), mas discreta (implícita), uma espécie de iluminação da realidade dos fatos... (VIRILIO, 1932 apud PIRES, 1999, p.108)

É preciso estabelecer uma *visão crítica da mídia como produtora de sentidos* através da sistematização do pensamento comunicacional, abarcando valores intrínsecos do que Debord (1967) chamou de “*a sociedade do espetáculo*”, sem se esquecer da provável aporia resultante do que uma tentativa como essa produz, já que este trabalho discute um estudo sógnico, intersemiótico e imagético sobre o olhar tradutório. Para tanto, cabe sublinhar três pontos:

1. A dinâmica ininterrupta do mundo em movimento e os consequentes diálogos entre os tantos dispositivos;
2. A constante mutabilidade do universo da comunicação resultante/causadora dessas transformações;
3. A batalha incessante entre *transparência X opacidade* na relação entre os sujeitos e a mídia e, por extensão e simultaneidade, entre os signos e as possibilidades de tradução.

A Tradução e a Comunicação se relacionam como elos de uma mesma corrente. George Steiner nos ilumina neste ponto:

Qualquer modelo da comunicação é simultaneamente um modelo da tradução, de uma transferência horizontal ou vertical de significação. Não há duas épocas históricas, duas classes sociais, duas localidades que usem as palavras e a sintaxe para expressar as mesmas coisas, para enviar sinais idênticos de valoração e inferência. Nem dois seres humanos. Cada uma das pessoas serve, deliberadamente ou por costume espontâneo de duas fontes do suprimento linguístico: a língua corrente que corresponde a seu grau de letramento e um tesouro privado. Este é inextricavelmente uma parte de seu subconsciente, de suas memórias desde que elas possam ser verbalizadas, e do conjunto singular, específico, irreduzível de sua identidade psicológica e somática. (STEINER, 1929, p.70)

O estudioso Anthony Pym comenta que línguas são visões de mundo. E cita exemplos dessas abordagens:

O primeiro deles seria o de Saussure, de como as palavras ovelha (sheep) em inglês e carneiro (mouton) em francês se encontram em diferentes estruturas dentro de seus sistemas de linguagem. Vimos como essa ideia, já de início, criou problemas para o paradigma da equivalência, para o qual era necessário sustentar que a tradução fosse de alguma forma possível. Para o paradigma descritivo, entretanto, o estruturalismo tinha algo a ensinar, não a ser rejeitado. Em vez de perguntar se ovelha (sheep) realmente traduz carneiro (mouton), a tarefa inicial seria descrever o modo pelo qual os tradutores efetivamente resolveram

esse problema ao longo da história. (PYM, 2016, p.232)

Aproveitando a deixa de Pym, dialogamos com Saussure, lembrando que o que se traduz é a “parole”, e não a “langue”. Em outras palavras, o que se traduz é a língua viva, compartilhada social e culturalmente, não seu sistema abstrato aparte do que é usado. Os tradutores, inseridos em seus contextos de chegada e pesquisadores dos contextos de partida, traduzem frases e textos, não palavras apenas, que têm significados muitas vezes diferentes dos que encontramos nos dicionários, seja essa diferença sutil ou clara.

Se toda língua exprime uma visão diversa de mundo, é necessário que se estabeleça, na estrutura do sistema linguístico com o qual se vai traduzir, a negociação entre formas e conteúdos. Os níveis textuais se colocam agora como alternativas. Qualquer decisão, portanto, só pode se fazer via negociação. Inicia-se o processo de privilégio de um ou mais níveis dessa estrutura, desses planos do sistema linguístico em busca do melhor caminho tradutório a ser seguido.

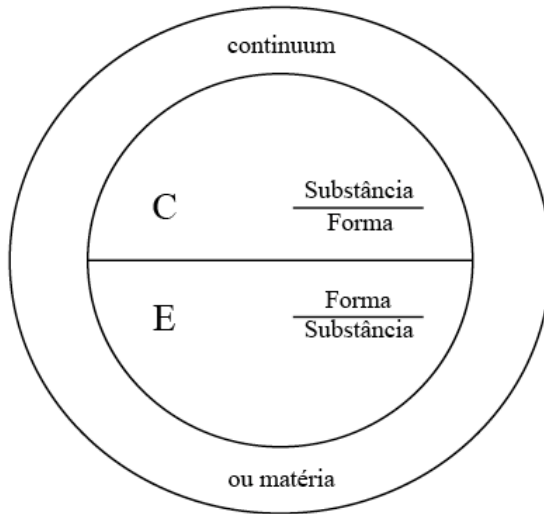
É possível estabelecer, portanto, que a Tradução é rica em planos contíguos e distintos, paralelos e complementares, peças de um sistema holístico que tende à completude, em última instância, por meio dos sentidos. Cada plano é extraído da língua corrente e das noções pessoais, das coletivas e das particulares. O que diferencia a Tradução de outros modos de interpretação, compreensão, transposição para outros códigos é justamente a sua tendência à completude.

A divisão das coisas do mundo de Hjelmslev (1943) em “conteúdo” e “expressão” é pressuposto para continuação desta dissertação (apenas para uma coerente exemplificação, o significante flor carrega em seu conteúdo a ideia de flor e o que se relaciona a isso, e sua expressão vai desde a imagem de uma rosa - ou o pensamento, a escrita, a fala, entre outros -, passando pela margarida, pelo *bouquet*, pela mãe etc., conforme o exemplo apresentado no item 2.4). Umberto Eco, no livro *Quase a Mesma Coisa* (2007), observa que o sentido em que uma língua exprime uma visão própria do mundo é claramente explicado pela semiótica de Hjelmslev: uma língua (e em geral todo sistema semiótico) consiste também em um plano da expressão e um plano do conteúdo, que representa o universo dos conceitos exprimíveis por essa língua. Cada um dos dois planos consiste em forma e substância. Segundo Eco, existem níveis diversos como substância da

expressão. A multiplicidade das substâncias expressivas vale também para sistemas não verbais.

Cada um dos dois planos (do conteúdo e da expressão) consiste em *forma* e *substância* e ambos são o resultado da segmentação de um "continuum" ou "matéria pré-linguística". Daí, o autor elaborou em 1984 o seguinte diagrama elucidativo:

Imagem 1



9

Fonte: ECO (1984,p.52)

Depois da tentativa de elucidar a ideia de Hjelmslev com o diagrama, Eco apresenta uma exemplificação para defender que a multiplicidade das substâncias expressivas vale também para sistemas não verbais. Ele parte, justamente, da manifestação cinematográfica, que conta com as imagens, mas também com o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra (escrita ou não), os efeitos sonoros, o que na publicidade comumente chama-se de *sound design*, as trilhas sonoras, sem falar na gramática do enquadramento, na sintaxe da montagem, em fenômenos relacionados às cores utilizadas, em relações luz-sombra

⁹ O diagrama apresentado não foi formulado por Hjelmslev. Trata-se de uma interpretação de Umberto Eco, tal como aparece em ECO (1984, p.52)

entre outros artifícios. São, ao meu ver, planos igualmente paralelos e distintos que, se somados, exercem papéis semelhantes aos níveis distintos do aspecto tradutório textual (plano semântico e sintático; plano estilístico; plano métrico; plano fono simbólico; [plano dos] efeitos passionais e plano imagético).

É em torno da capacidade de identificar esses níveis, de restituir um ou outro (ou todos, alguns ou nenhum) e de saber colocá-los na mesma relação em que estavam no texto original (quando possível), que é o ofício árduo, que ele chama de “desafio da tradução” – e aqui adotamos.

Devemos, em vista do percurso de sua defesa e do que foi abordado acima, renunciar a ideia de que o ofício da Tradução se confunde com a simples *translação*, a tentativa hercúlea e infrutífera de tentar transferir ou verter de um conjunto de símbolos para um outro, exclusivamente. Negociar faz parte da adaptação, assim como a adaptação faz parte da Tradução, entendemos em última instância se formos coerentes com as ideias de Pinto sobre o abismo existente entre o que é real e o que é apenas sua representação.

No *Handbook of Translation Studies*, Volume IV, no texto de Christopher John Taylor, encontramos a citação de um estudo de Martinec e Salway (2005) que relaciona imagem e palavras. No estudo citado, os autores explicam funções e atributos da imagem (de um sistema não verbal). Para eles, uma imagem aliada a uma palavra tem o papel de:

1. *Elaboração - explica e ilumina o sistema verbal;*
2. *Extensão - amplia o sentido do sistema verbal;*
3. *Realce - amplia, enfatizando o sistema verbal.*

De fato, é muito simples e cotidiano observar a confluência dos sistemas verbais e não verbais na contemporaneidade. Um exemplo cotidiano são os *emoticons*, os ícones de emoção presentes nos dispositivos móveis - os celulares - que “dão o tom” dos chats em sistema híbrido: verbal e não verbal (ou verbal e imagético). Qualquer frase séria vira uma brincadeira se colocado um rostinho contíguo à frase piscando e mostrando a língua, por exemplo. Sistemas verbais e não verbais fazem parte do amplo espectro da Comunicação, que se dá através de códigos, símbolos, signos, todos traduzidos em diferentes mídias, sofrendo influência desses meios no percurso. Somos seres de linguagem.

2.2 RECORTES TEÓRICOS QUE SE RELACIONAM À LINGUAGEM

Diante da palavra, o discurso. Antes dela, o discurso. A Comunicação brota da elaboração e da tentativa de sua tradução em códigos, do desejo natural de expressão de sentimentos e ideias, reflexões, observações. "Qual o caminho mais conveniente à possibilidade e à necessidade da invenção da linguagem pelo homem?"¹⁰, perguntou Herder¹¹ (1987, p.117). "A natureza não dá forças em vão", inicia ele mesmo o curso da resposta, tentando discutir o motivo pelo qual a linguagem humana tenha surgido. Não haveria outro caminho ao homem se não o caminho da linguagem e da sua eterna tentativa de Tradução. É o que nos ensina Herder: publicado pela primeira vez em 1772, depois de ser distinguido pela Academia de Berlim, o *Ensaio Sobre a Origem da Linguagem* indica um atalho para pensarmos a linguagem.

Começamos pela “palavra”: significante abstrato e concreto, é o que vem antes e vem depois. É matéria prima e produto acabado de toda tentativa de discurso, tradução, comunicação. A palavra silencia. É pegada no meio do caminho da linguagem, e montaria para quem decide atravessar qualquer narrativa signíca - alegoria própria para acompanhar a travessia do sertão. A palavra é fim e é meio, é início e motivo, é traduzível, é “*tradizível*”¹². Palavra é passarinho sem gaiola: por mais que se pretenda conter seus múltiplos significados, ela ultrapassa sentidos, desejos, convenções...

Herder, discípulo de Kant, no mesmo livro, apresenta possibilidades coerentes quando coloca a consciência e a razão como mediadoras da *naturalidade dos sentidos* e dos mecanismos sensíveis na construção da Origem da Linguagem. Discute esse filósofo que, mesmo na formação da linguagem humana, há uma espécie de acordo de eventuais sons, sinais, expressões. E esse acordo se dá conforme a “esfera de necessidades e tarefas desse animal, à sua organização dos sentidos, ao direcionamento das suas representações e à força de seus

¹⁰J.G., Sprachphilosophische Schriften, Org. de E. Heintel, Feliz Meiner, Hamburgo, 1960, 1975. Tradução: José M Justo. Lisboa: Antígona, 1987, p.117.

¹¹Reconhecido por ser um dos fundadores da Antropologia Filosófica, pensador discípulo de Kant.

¹² Livre neologismo inspirado na passagem “Tudo eles achavam, tudo sabiam; em pouquinhas horas, tudo **tradiziam.**” (*GS:V, 2006, p.364*)

desejos” (HERDER, 1960 apud JUSTO, 1987, p.45). Uma análise formal que abrace as organizações dos sons, sinais, expressões e seus mecanismos sensíveis acima mencionados, buscaria organizar as percepções e os sentidos daquilo que estabelece o processo comunicacional. Seria inevitável a necessidade de organização ao se deparar com diferentes formas de linguagem.

Na introdução do texto *A Fenomenologia do Espírito* (a edição traduzida de 1996 recorre à de 1952, feita do original de 1807), Hegel dá pistas de como iniciar a condução dessa organização:

Na Filosofia, antes que se alcance o objeto mesmo, vem a ser, o conhecimento real do que em verdade é, parece necessário que se estabeleça um acordo acerca do conhecimento, considerado seja como o instrumento com o qual dominamos o Absoluto¹³, seja como o meio por intermédio do qual nós o contemplamos. É essa a situação que naturalmente se apresenta no começo do filosofar. Trata-se de uma precaução que parece justificada. (HEGEL, 1996, p.331)

Para Hegel o conhecimento é o instrumento com o qual buscamos dominar o Absoluto. Usamos como pressuposto a compreensão do Absoluto em Hegel como sendo uma denominação da utópica apreensão de todo entendimento possível da realidade instituída, a organização necessária para compartilharmos cultura e conhecimento, com a qual será possível estabelecer símbolos, signos, códigos, estruturar a linguagem e suas formas de representação e, em última instância, comunicar o que se quer traduzir.

Mesmo que a compreensão dessa realidade só exista filosoficamente, utopicamente, no campo das ideias e na busca da compreensão em um jogo de análise, esta ilação do Absoluto se mostra

¹³*Das Absolute*. O Absoluto em Hegel não se identifica com o Absoluto transcendente da Metafísica clássica. É a totalidade absolutamente inteligível a partir da sua necessidade interna (parentesco com a Substância *epinosista*), mas que se mostra tal ao termo do processo dialético do seu auto pensar. O Absoluto simplesmente é a realidade total no movimento da sua auto manifestação como Espírito (Enz § 384, Anm.). Nota do Tradutor, 1996.

tangível no âmbito da realidade do movimento da sua auto manifestação como Espírito – compartilhada através de negociação, seja ela implícita ou regimentada conforme algum tipo de acordo. Assim, é possível encontrar uma mesma “regra de análise”, uma mesma “tabela periódica” que balize as equações e seus princípios, sem o quê fica impossível pressupor que poderemos comunicar o pretendido.

Em outras palavras, em todo processo de comunicação deve existir pressupostos comuns ao emissor e receptor, seja a língua de partida e de chegada, seja um pacto acerca da cultura. Ou, ainda, a compreensão aproximada do que Hegel chamou de “o Absoluto”: o compartilhamento das mesmas noções acerca do *Zeitgeist* (pessoas contemporâneas estão sujeitas às tantas influências do mesmo “espírito de época”, ou *Zeitgeist*). Outro modo, é um simples acordo que se supõe implícito sobre a necessidade das trocas em um processo de comunicação.

A partir da concordância entre uma coisa e o que dela previamente se presume, a partir da concordância entre o enunciado e a coisa, pode surgir a compreensão mútua. E ela indica maior potencial de se efetivar o processo comunicativo e buscar o que seria tomado por verdadeiro neste encontro. Como exemplo, podemos partir do modelo simplificado emissor, mensagem, meio e receptor. Quando há compreensão mútua do emissor e do receptor sobre o que for enunciado (ou seja, a coisa), por meio da mensagem, há mais chance de que o processo comunicativo se instaure com o mínimo de ruídos. Esta é a estrutura simples de um processo comunicativo que tem na linguagem seu pressuposto básico.

Quando Eco apresenta em seu texto a hipótese Sapir-Whorf – “toda língua exprime uma visão diversa de mundo”(ECO, 2007, p.42) – e quando George Steiner nos fala que “aspectos de cada ato de linguagem são únicos e individuais” (STEINER, 1929, p.70), formando o que os linguistas chamam de idioleto, abre-se a possibilidade de se discutir a introdução da necessidade de negociação no processo tradutório.

Para se pensar em negociação, tendo em cada língua uma visão diferente de mundo, é necessário que se estabeleça algumas regras para que a Tradução consiga conectar pontos congruentes mesmo nas diferenças, mesmo utilizando-se das linguagens únicas e individuais. Para Barthes, “o real” a ser comunicado é como o tabuleiro desse jogo complexo e há regras claras a serem seguidas.

Segundo ele, pode-se estabelecer nesse jogo os seguintes itens:

1. *Real concreto* – justificativa suficiente do dizer (ou seja, um acordo tácito de quem compreende a totalidade do discurso porque tem identidades culturais semelhantes. Um bom modo de entender essa ideia de Barthes sobre o Real concreto é dar um exemplo simples: o *Real concreto* seria a própria flor margarida, por exemplo);
2. *Representação desse real* – buscando a subjetividade através da descrição na narrativa (ou seja, são as formas de se traduzir a flor margarida, desde a foto, passando pelo desenho, ou o próprio significante [flor margarida]);
3. *Real possível* – mediado pela descrição e narrativa (é onde entra a escolha e a decisão de fazer um desenho de uma margarida no papel e colorir de amarelo o miolo da flor).

Barthes levanta também três pontos notáveis, que devem ser observados ao trabalhar a estética da representação (uma espécie de regra nesse jogo linguístico):

1. *Resistência ao sentido* – oposição mítica do vivido ao inteligível (é como pensar o “abismo entre a coisa e a representação da coisa”, de que nos fala Julio Pinto);
2. *Resistência do real* – o relato puro e simples do real aparece como uma *resistência ao sentido* (*o desenho da margarida é mal feito, a ponto de não conseguirmos notar que é uma flor*);
3. *Resistência do simbólico* – como se o que vive (ou existe) não pudesse significar (é como tentar desenhar a “compaixão”, por exemplo).

Até aqui, levantamos alguns autores que nos apoiaram no balizamento do que seria o processo sógnico relacionado à compreensão da cadeia de significantes e dos significados dados a ele. Vimos que o conteúdo e a expressão são pressupostos importantes para que a linguagem se sustente. Que a compreensão mútua do que Hegel chama de Absoluto faz com que estabeleçamos parâmetros coerentes para que a Comunicação ocorra de modo efetivo, e que os meios plurais e múltiplos que existem contemporaneamente influenciam na mensagem. Sendo ela verbal ou não verbal. Além disso, mostramos a importância das diferenças entre o real e o que se pode simbolizar a partir dele. Agora, vamos dar um passo além, afinando mais a nossa discussão e trazendo recortes específicos que se relacionam à literatura e às artes plásticas.

2.3 RECORTES TEÓRICOS QUE SE RELACIONAM À LITERATURA E ÀS ARTES PLÁSTICAS

Se o onde do homem é o lugar da palavra, se antes e depois dela existe o discurso¹⁴, podemos dizer que o discurso nos rodeia e está sempre em movimento. Contemporaneamente, esse lugar do homem se configura mútuo, híbrido, ubíquo. Assim como existe o pressuposto da “mesma” compreensão linguística para a comunicação entre dois sujeitos, existe a pressuposição de um “mesmo” conhecimento compartilhado - do mundo, da cultura, dos objetos de análise, do “Absoluto de Hegel”, do *Zeitgeist*, das noções de mídia, de meios, de arte, dos aspectos sensíveis, da própria noção de realidade, de compartilhamento, ou seja, de todo o universo comum que compõe a discussão.

Aquilo que se revela e se esconde, o meio-opaco, meio-translúcido, o que não passa apenas pela razão, não só pelas trilhas do entendimento, mas passa pelo *insight*, pelo que não se explica somente racionalmente. Justamente por isso, brota a concepção de arte; exatamente por isso, cabe a tentativa de interpretação artística. Ou seja, outro deslocamento, mais uma *transformação*.

A inquietação epistemológica faz, sim, muito sentido: eticamente precisamos novamente entrar em acordo, porque o aumento e o acúmulo de dados e informações que abarrotam a “caixa postal” de qualquer ser humano faz com que ele não seja capaz de acompanhar de modo saudável a velocidade de transformação das formas comunicativas. Isso gera reflexos angustiantes, ao mesmo tempo que incita a rápida tentativa de atualização daquele que comunica. Comunicar e traduzir são algo diferente do que experimentaram gerações e gerações anteriores:

As descobertas feitas pelos artistas da Itália e de Flandres no começo do século XV puseram toda a Europa em rebuliço. Tanto pintores quanto mecenas estavam

¹⁴ “Discurso”, aqui, tomado como o sentimento e/ou a ideia, a elaboração do pensamento no ato (ou ainda antes) de sua formulação. E, obviamente, tomado também depois de formulado a transformado (ou traduzido) em um discurso.

fascinados com a ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de forma emocionante, mas também para espelhar um fragmento do mundo real. (GOMBRICH, 2013, p.183)

Para isso, começamos tentando entender essa sociedade *meiatizada*. Recorremos neste trabalho a Bolter e Grusin (1998), quando levantam os termos: *Immediacy, Hypermediacy e Remediation*. Ao tratar desse tema, os autores chamam a atenção para a lógica da pintura renascentista, um estilo que busca colocar o sujeito no olhar subjetivo do pintor. Essa perspectiva se baseia na utilização das técnicas estilísticas empregadas pelos artistas da época: o realismo das formas, as cores, as proporções, as situações cotidianas retratadas tal como eram observadas, as perspectivas rigorosas nas técnicas de pintura induzindo planos, emulando distâncias, entre outras técnicas de estilo utilizadas.

Na *História da Arte* (2001) de Ernst Hans Gombrich, o autor exalta primeiramente a participação de Donatello (1386-1466) como um dos responsáveis pela ruptura total com o passado:

Os mestres florentinos do início do século XV não viam mais sentido em repetir as velhas fórmulas herdadas dos artistas medievais – e, como os gregos e romanos que tanto admiravam, começaram a estudar o corpo humano em seus ateliês e oficinas pedindo a modelos ou outros artistas que posassem para eles nas posições necessárias. É esse novo método e interesse que torna o trabalho de Donatello tão espantosamente convincente. (GOMBRICH: 2013, p. 172)

A nova arte da perspectiva ampliava a ilusão de realidade. Segundo o autor, os artistas do círculo de Brunelleschi queriam tanto a renovação da arte que foi seu estudo da natureza, ciência, e compreensão dos resquícios da Antiguidade que tornaram seus objetivos capazes desse “ressurgimento” ou “Renascença”. Com esse movimento, a “ilusão de realidade” toma uma nova proporção. Bolter e Grusin são,

portanto, coerentes ao evocarem a metodologia do fazer artístico da Renascença como adequada à análise dessa estratégia.

Ao optar por este entendimento, o pintor “enquadra” o espectador da obra, dirige seu olhar e propõe a condução de sua interpretação. Esta é uma estratégia sensível, a qual Edmond Couchot (1988) deu o nome de “assujeitamento”¹⁵.

No *Handbook of Translation Studies*, Volume 1, encontramos um excelente texto de Paul Kußmaul, *Semantic Models and Translation* (2010), que levanta um apanhado de teóricos que abordam modelos semânticos. Entre eles, destaco uma observação pertinente do trabalho de Fillmore (1977). Para o teórico, palavras e frases ativam típicas representações na cabeça dos leitores. Esta ideia de Fillmore encontra também respaldo no trabalho de Orhan Pamuk, *O Romancista Ingênuo e o Sentimental - o que nossa mente faz quando lemos um romance* (2012). Para o prêmio Nobel de literatura elaboramos um quadro, uma paisagem imagética através de nossa representação:

Ter prazer com um romance é desfrutar o ato de partir de palavras e transformar essas coisas em imagens mentais. Ao visualizar na imaginação o que as palavras nos dizem (o que elas querem nos dizer), nós, leitores, completamos a história. Com isso, impelimos nossa imaginação, procurando descobrir o que o livro diz ou o que o narrador quer dizer, o que ele pretende dizer, o que supomos que ele está dizendo – em outras palavras, tentando encontrar o centro do romance. (PAMUK, 2011, p.XX)

Assim, escrever é pintar um quadro. Ler é pintar um quadro¹⁶. Eis a constatação de que, de fato, a substância imagética é partícipe dos planos distintos do aspecto linguístico e, por extensão, do aspecto tradutório. Para o estudo proposto por este trabalho, esse é um ponto de fundamental importância.

¹⁵Edmond Couchot foi citado por Arlindo Machado (1993).

¹⁶A noção trazida de Orhan Pamuk é originalmente encontrada na obra de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781);

Inserido na cultura nacional como esteio de uma proposta linguística própria, brasileira, pungente, o mineiro de Cordisburgo, João Guimarães Rosa (1908-1967) já foi alvo, meta, caminho, percurso de muitos desbravadores do agreste da palavra. Procurar colocar os arreios em sua obra é experimentar a ousadia da doma, é aferir e conferir sentidos às palavras de Riobaldo – “o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo.” (GS:V, 2006, p.142) Médico, romancista e diplomata, o *imortal* Guimarães Rosa tem na oralidade uma das principais características do seu trabalho. Contemporâneo de Raymond Queneau e James Joyce, sofreu a influência da mesma época e tem na experimentação ligada à comunicação verbal um desafio para tradutores de diversos países. Publicou mais de 12 obras, e é objeto de estudos de vários trabalhos. Guimarães fez do sertão sua linguagem. No livro *Grande Sertão: Veredas* (1956), traduz a oralidade sertaneja (tanto da natureza quanto do homem do sertão) como poucos. Utiliza a fonética em apoio tradutório e se apoia no ritmo e na cadência ora do sertanejo, ora da natureza, para compor sua história. Fica claro em Guimarães que o que é traduzido não são as palavras. A estratégia de “assujeitamento”, de Couchot é aqui utilizada pelo autor. Do modo como indica Pamuk, Guimarães Rosa transporta quem lê através de imagens verbais, magicamente, para o meio do sertão: seu leitor senta em uma sela de cavalo, e vive, enquanto lê, o lugar da palavra suada da oralidade sertaneja.

Nascido e criado no Sertão, Juraci Dórea (1944) também já foi trilha percorrida por pesquisadores que tentaram traduzir dele a vida, o ser humano e sua história. Estudaram o arquiteto, o poeta, o ensaísta e o artista plástico. “A obra de Juraci Dórea é diversa em suas formas e efeitos. Visceralmente documental, espalha-se, contudo, no vasto território dos símbolos. Potencializa-se em gestos ancestrais, dobra-se em forças líricas. Sertão.” (PEREIRA, 2014) Outra apresentação do artista plástico, arquiteto, poeta e escritor Juraci Dórea pode ser lida na abertura da orelha do livro que contém o trabalho organizado pelos pesquisadores Rita Olivieri-Godet e Rubens Alves Pereira:

O que nos fascina no Projeto Terra do artista plástico Juraci Dórea é o fato de sua proposta ser radical. A palavra radical é aqui tomada, inicialmente, no sentido de relativo à raiz: enraizado no sertão nordestino. (OLIVIERI-GODET, 2003, p.41)

Idealizador do Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana, Juraci Dórea é mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Já participou de várias exposições e mostras no Brasil e no exterior e seu trabalho é marcado pela representação do sertão, sua terra, seus costumes e valores. Desde a década de oitenta tornou-se um artista itinerante e sua arte brotou na terra seca do nordeste. O homem ligado à cultura regional e seus costumes, à frente de seu tempo, idealizou o projeto Terra, destacado pelas instalações de matérias primas conhecidas dos moradores do sertão (couro e paus). Mesmo trabalhando com insumos comuns, a visão do autor traduzida na reconfiguração desse material interferiram de maneira inesperada na percepção do sertanejo, gerando impacto cultural fortíssimo. O habitante do sertão identificou nas obras expostas sua identidade. A noção do que representava uma obra de arte fez com que o olhar das comunidades contempladas com as instalações se mostrasse rico de possibilidades e questionamentos transcendentais, segundo o relato das entrevistas feitas pelo próprio autor e pela equipe das exposições. As declarações podem ser encontradas nos livros produzidos a partir do projeto Terra. O deslocamento da matéria prima proposto por Juraci valoriza o sertão, o sertanejo, a própria matéria prima, o olhar. Seu trabalho em gravuras, técnica primitivista que enfatiza os contrastes e põe à mostra a dicotômica relação entre o que é e o que não é representado. Foi mostrado em Cuba, Lisboa, Veneza, Paris e Rennes. Juraci Dórea fez mais de uma dezena de exposições individuais e mais de sessenta exposições coletivas. Entre as exposições individuais, destacam-se:

- 1962 - Biblioteca Municipal Arnold Silva, Feira de Santana, BA;
- 1965 - Galeria USIS, Salvador, BA;
- 1974 - Galeria de Arte de Feira de Santana, BA;
- 1980 - Museu Regional de Feira de Santana, BA;
- 1986 - Museu Regional de Feira de Santana, BA;
- 1989 - Espaço Cultural, Salvador, BA;
- 1999 - Université Paris 8, Paris, França;
- 1999 - Centre Social et Culturel Franco-Brésilien (Chapelle de l'Humanité), Paris, França;
- 2002 - MABEU, Belém, PA;
- 2003 - Museu Casa do Sertão, Feira de Santana, BA;
- 2004 - Projeto Cultural ArteSofitel, Costa do Sauípe, BA;
- 2007 - Cenas Brasileiras, Caixa Cultural Salvador, Salvador, BA;
- 2007 - Galeria D. Pedro II, Caixa Cultural São Paulo, SP.

Ao longo de mais de 50 anos, levou o sertão do Brasil também para outros países, conforme foi dito, igualmente com exposições individuais ou coletivas. Foram três os livros publicados sobre o artista, poeta, pintor e escultor: *A Arte Popular e Sertaneja de Juraci Dórea: Uma Utopia?* (1987), *O Sertão na Arte de Juraci Dórea* (2003) e *Estética da Sinceridade* (2013). Além desses livros, dois artigos acadêmicos foram feitos sobre sua vida e obra: *De Canudos a Veneza: O Projeto Terra do Artista Plástico Juraci Dórea* (2004) e *Diálogo Poético de Formas Sertanejas: Um Estudo Perceptual da Obra Escultórica de Juraci Dórea no Âmbito do Projeto Terra* (2004). O próprio artista também publicou 8 livros. Um deles, um ensaio: *Eurico Alves - Poeta Baiano* (s/d), outro, um de desenhos: *Juraci Dórea - Desenhos* (s/d) e três do Projeto Terra: *Terra* (1985), *Terra 2* (s/d) e *Sertão Sertão* (1987). Suas obras, os artigos científicos escritos sobre sua produção estética e os prêmios que recebeu fizeram o artista baiano ser aplaudido por levar consigo a Terra (o projeto), o Sertão e o Sertanejo desde o início dos anos 60.

Imagem 2



Fonte: Cartaz/Capa do Colóquio Internacional sobre Guimarães Rosa (2008, Rennes)

O trabalho de João Guimarães Rosa é exemplo de transmutação: compreensão tanto particular quanto holística sobre os sentidos, e os

significados das palavras que o autor propõe, mesmo quando não existem. A construção simbólica de sua experimentação linguística é, sem dúvida, digna de nota. O mesmo pode ser dito sobre o trabalho do artista baiano Juraci Dórea no que se refere à transmutação, na compreensão particular e holística das palavras que dão sentido às suas imagens. O leitor de Rosa e o “leitor” de Dórea encontram chaves para outras possíveis portas, significados que se fundem e se separam, vão e voltam, brincando na cadeia de significantes, transmutando-se em novos significados. E o propósito da tradução do sertão em Guimarães e do sertão em Juraci transcende a forma. Mesmo que nesse ponto a palavra “tradução” esteja sendo usada com o significado de uma expressão, (re)configuração, comunicação, representação. Ao estabelecer em sua criação a gênese da palavra, Guimarães tem, em seu leitor, um lavrador aliado para a construção simbólica do sertão como o próprio Universo. Na tradução das palavras, Juraci propõe ao espectador o exercício do discurso e da narrativa, outra mesma construção simbólica do sertão.

O autor faz de sua palavra ponte para imagens. O artista plástico faz de sua imagem ponte para palavras. Ninguém ousaria atravessar para a terceira margem sem uma ponte, sob o risco de afogar-se na produção do não-sentido, do "ante-significado", da palavra-morta. Nessa perspectiva, como afirma Riobaldo: “O que é para ser – são as palavras.” (GS:V, 2006, p.42), e, portanto, “ – Só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco, é que a gente por riba põe ponte... (GS:V, 2006, p.423)

2.4 PROPOSIÇÃO DE UM MODELO CONTEMPORÂNEO DE ANÁLISE LIGADO À TRADUÇÃO E À COMUNICAÇÃO

Para se chegar a um modelo alegórico que represente a condição comunicativa e tradutória da contemporaneidade e pesquisar se seria possível a instituição dos termos Tradução Imagética e Tradução Intersemiótica, proponho se passe primeiro pela noção de negociação e escolhas presente em *Quase a Mesma Coisa - experiências de tradução de Umberto Eco* (2007), texto no qual o autor explicita a dificuldade de se estabelecer uma única definição sobre Tradução, propondo conceitos como "dar o equivalente", ou "transferir ou verter um conjunto de símbolos para outro". A própria profusão de definições para Tradução se dá porque a língua estabelece essa possibilidade, por apresentar um conjunto de símbolos que veiculam significados. Trata-se do papel veicular da língua. Mas Eco propõe a seguinte a noção sobre Tradução:

Traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, submetido a uma certa descrição, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte. (ECO, 2007, p.17)

No livro, Umberto Eco parece procurar manter seu empenho no terreno do texto porque, como ele próprio justifica no início de seu estudo, "nunca dirigi um filme extraído de um romance ou transformei um poema em balé" (ECO, 2007, p.17), mas aceita o fato de que todos deveriam ver o filme para "compreender em que sentido o diretor interpretou e transpôs para imagens o texto poético" (ECO, 2007, p.21). No entanto, cabe salientar que o autor chama a atenção para níveis distintos do aspecto tradutório:

1. plano semântico e sintático - que se refere à construção do texto e à forma e trata do plano sintático;
2. plano estilístico - trata da forma, da qualidade da construção do texto e que podem ser semânticas, sintáticas e fônicas;
3. plano métrico - distingue ritmo, métrica, cadência, prosódia presentes mais obviamente em poemas, mas igualmente importante em prosas poéticas, principalmente;
4. plano fono simbólico - aborda a oralidade na construção do texto;
5. [plano dos] efeitos passionais (ou emocionais) - que se relaciona aos sentidos, ao que está por detrás dos outros planos.

Para acrescentar tempero à discussão e torná-la mais proveitosa, recorro a Henri Meschonnic, em seu livro *Poética do Traduzir* (1999), que discute a ética do que significa a "poética": fidelidade ou infidelidade. Segundo Meschonnic, manter¹⁷ um texto só abarca o enunciado. Mesmo assim, semioticamente, é possível observar que a

¹⁷ O termo "manter" é encontrado na tradução do livro citado de Meschonnic. Talvez o mais correto seria "encontrar um equivalente no plano do significado", mas isso é o significado do que possivelmente ele quis dizer.

infidelidade com o significante se inicia quando se dá a ele um significado, porque a palavra não é o objeto em si, mas apenas sua representação.

Metáforas, supressões, omissões, acréscimos ou deslocamentos nada são senão variáveis de uma equação ainda muito maior, proposta por tradutores em todo o tempo e lugar. Segundo Meschonnic, é importante que não haja ignorância poética com a supressão do estudo da noção de sistema. Neste ponto, acredito que Umberto Eco e Henri Meschonnic se assemelham. Ou seja, a visão do processo tradutório dos dois é holística. Assim acredita Berman, quando levanta os critérios básicos de poeticidade e eticidade para explicitar os procedimentos da tradução. O que quer dizer: a tradução, o processo tradutório, é muito maior do que pode parecer a um observador incauto.

Segundo Henri Meschonnic (2010, p. XXXVI), “o que fica para traduzir é a oralidade”. Essa é uma abertura para o conceito de pensamento poético presente em seus estudos, que certamente dá pistas da possibilidade da inclusão da discussão sobre a importância da tradução e, em outras palavras, do ato tradutório, no desenvolvimento da história da humanidade, da história e da cultura. No que diz respeito à análise da obra de João Guimarães Rosa, essa passagem de Meschonnic é de extrema importância, porque é sobretudo por meio do foco na oralidade que podemos trabalhar a tradução do sertão presente no trabalho desse autor. É, semelhantemente, sobre isso que nos fala Eco, ao abordar plano fono simbólico e plano dos efeitos passionais.

Tal colocação também encontra apoio na observação feita por Efim Etkind, "cujo trabalho a sobre os poetas-tradutores russos (1973) chamou a atenção sobre o papel da tradução no desenvolvimento das culturas"¹⁸ (PYM, 2016, p.222).

Umberto Eco, ao analisar essa pertinência no processo tradutório, coloca a importância de se "*dar conta da emoção*". A importância de que o efeito do texto seja percebido por meio da "*equivalência funcional*". Escreve o autor: "*uma tradução deve produzir o mesmo efeito que o original visava; igualdade do valor de troca, que se torna uma entidade negociável.*" (ECO, 2007, p.92).

É claro que a discussão sobre o paradigma da equivalência não é de autoria de Eco. É extensa e, cabe o exemplo, extremamente bem abordada no texto já citado de Anthony Pym, que traz um histórico do

¹⁸ PYM, Anthony. “Exploring Translation Studies”. [Traduzido por Bernardo Sant’Anna, Eduardo Godarth e Yéo N’Gana]. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, nº 3, 2016, p.222

caminho percorrido por estudiosos descritivistas e prescritivistas da Teoria da Tradução. Segundo Pym, "o nome 'Estudos Descritivos da Tradução' (com maiúsculas) não tinha se consagrado completamente até o livro *Descriptive Translation Studies and Beyond* [Estudos Descritivos da Tradução e Além], de Gideon Toury"¹⁹ (1995; tradução para o espanhol 2004).

Em Santo Tomás de Aquino, na tradução de Luiz João Baraúna (1996), encontramos a definição: *veritas est adaequatio rei et intellectus*, ou seja, "o verdadeiro se define pela conformidade entre a coisa e o intelecto" (AQUINO, 1996, p.63).

Esta é a definição de verdade²⁰ "em termos de concordância. Concordância entre uma coisa e o que dela previamente se presume, e concordância entre o enunciado e a coisa."²¹ Isso claramente reforça (em primeiro lugar) os motivos pelos quais o conhecimento deve ser compartilhado para que a dominação da realidade artística se faça possível.

No livro *Palavra e Verdade: na filosofia antiga e na psicanálise* (2001), encontra-se o exemplo de Heidegger sobre a moeda que justifica a definição encontrada no livro: quando se tomam duas moedas de cinco marcos é possível dizer que há concordância entre elas porque essa concordância se deve ao seu aspecto e sua identidade. Trata-se, portanto, de uma análise sobre sua porção material (sobre a coisa em si). A questão começa a se complicar se a *enunciação* da moeda toma o lugar de uma das moedas. Como pode a concordância (verdadeira) entre o *enunciado* e a coisa, entre o *enunciado* da moeda e a própria moeda?

É como querer morder a foto de uma maçã numa revista. Seu aspecto é perfeito, é perfeitamente compreensível o que se quer retratar. No entanto, esse enunciado da maçã, ou seja, a foto da revista, não é a coisa em si.

Evidentemente, podemos exemplificar o exemplo de Heidegger com a famosa obra de René Magritte:

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Cabe ressaltar que há aqui um pressuposto claro de entendimento acerca de uma negociação que deve ser feita entre mim e os possíveis leitores deste trabalho, quando pinço um dos estabelecidos conceitos de "verdade", sem o qual fica impossível progredir nas análises e discussões necessárias aos estudos da Tradução.

²¹ GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. *Palavra e verdade: na filosofia e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.12

Imagem 3



Fonte: Site do Museu de arte contemporânea de Los Angeles
<http://www.lacma.org/search/site/magritte>

É claro que “isto não é um cachimbo” (em tradução livre do autor deste trabalho). É um enunciado que nega o que anuncia em uma obra de arte. Um quadro. Mas não há nada mais “não cachimbo” que seja “tão próxima do cachimbo” a ponto de quase sentirmos seu cheiro, percebermos sua textura ou ouvirmos o som da piteira mastigada pelo dente. O dilema posto por Magritte é justamente o incômodo causado pela negação do que a ilusão referencial visual nos obriga a “ler”. Lemos cachimbo, ao mesmo tempo que lemos “isto não é um cachimbo”. O que quer dizer: se a tradução não faz parte da verdade (dessa verdade compartilhada pelos interlocutores em um processo de comunicação qualquer), filosoficamente, e em termos de concordância (de modo absoluto, de coincidência perfeita, conforme explicado anteriormente), conclui-se que é necessária alguma adaptação em toda *tradução*. Acredito que tanto filosoficamente quanto psicanaliticamente, podemos dizer que uma tradução faz parte do que é verdadeiro, mas não é, exatamente, a verdade - dados os conceitos complexos e intangíveis do termo. Mesmo que se esteja falando de traduções em mídias idênticas (por exemplo, entre dois livros: um romance traduzido em outra língua). Se em mídias idênticas é necessária a adaptação da tradução, em diferentes mídias a adaptação se torna absolutamente fundamental.

Em “*O rumor da língua*”, trabalho de 1968, Roland Barthes coloca uma discussão que parece precisa para as ideias aqui dispostas: a *Ilusão Referencial*. Segundo esse autor, produz-se o efeito de real

através da estética da representação. Há uma espécie de desintegração do signo no empreendimento realista através do anúncio: *somos o real*.

A descrição tende a buscar levar ao Real; dar a impressão de Real. Como? Pelo direcionamento do olhar: “*hipotipose*”, ou seja, as coisas no olhar de quem as vê. “*O realismo tem de procurar uma nova razão para descrever.*” (BARTHES:1968), ou como define Umberto Eco:

A hipotipose é o efeito retórico através do qual as palavras podem, justamente, tornar evidentes fenômenos visuais. Infelizmente, todas as definições da hipotipose são circulares, ou seja, definem como hipotipose aquela figura mediante a qual se apresentam ou se evocam experiências visuais através de procedimentos verbais (e isso em toda tradução retórica) (ECO, 2007, p.232)

As seis proposições de Barthes tratadas no item 2.2 (sobre o real e sobre as resistências ao trabalhar o tema da estética da representação) estão de acordo com a ideia cerne do pensamento de Umberto Eco no livro sobre experiências de tradução. Reforçam a ideia de que a negociação parece ser não só fundamental, mas condição básica de acordo entre as partes que se relacionam no processo de trocas sógnicas.:

1. O *traduzadaptador* negocia com o texto de origem, com os tantos intérpretes, críticos, tradutores, entre outros e com a tradição desse imaginário coletivo e compartilhado;
2. Em uma metáfora, a mídia na qual se vai veicular o texto/objeto/obra/ideia original adaptado negocia com os signos;
3. O leitor/receptor negocia com a mídia (e com as referências que traz do meio em que vive), jogando o jogo de Barthes e estabelecendo o pacto de *resistência ou não resistência*, de *aceitação ou não aceitação* desse real.

Convidando Eliseo Verón para esta cadeia de argumentos, encontra-se no texto *Quando Ler é Fazer: A Enunciação no Discurso da Imprensa Escrita* (2004) uma ideia cabível para o que aqui vem se estabelecendo. Para o autor há um novo território da semiologia: o dos

“*efeitos de sentido*”. Evidentemente, esta ideia encontra apoio no que já foi defendido aqui e que se refere aos *níveis distintos do aspecto tradutório*. Mais especificamente, a ideia de Verón corrobora o item *plano dos efeitos passionais*. O autor trabalha sua discussão focado na imprensa escrita. No entanto, são perfeitamente aplicáveis seus argumentos no que aqui se discute. Primeiramente ele institui o dispositivo de enunciação:

1. A imagem de quem fala – o enunciador. O termo imagem na discussão de Verón é metafórico²²;
2. A imagem daquele a quem o discurso é endereçado;
3. A relação entre o enunciador e o destinatário.

Para o autor, no caso da imprensa escrita, é necessário dominar esse dispositivo de enunciação através do contrato de leitura (mais uma vez aparece o pressuposto da negociação, do acordo). Eis, para o autor, tópicos importantes a serem observados:

1. Posição didática ou não;
2. Transparência ou opacidade (em acordo com Eco e Pinto);
3. Distância ou diálogo;
4. Objetividade ou cumplicidade;
5. Partilha de valores no nível do dito ou no plano das modalidades do dizer;
6. Forte articulação dos níveis ou discursos montados em paralelo;
7. Grau e tipos de saber atribuídos ao leitor.

Os itens trazidos por ele são tijolo, cimento e areia. Constrói-se o contrato de leitura: *um enunciador que propõe um lugar a um destinatário*. Quando Verón diz que a análise semiológica tem por objetivo destacar e descrever todas as operações que determinam a posição do enunciador e, como consequência, a do destinatário, ele aceita trilhar o mesmo caminho de Barthes, ao mesmo tempo que segue a trilha sulcada por Eco e Pinto. Assim, o contrato se cumpre no leitor: no reconhecimento. Sem deixar de observar a eficácia relativa de cada contrato, seus pontos fortes e seus pontos fracos, a conformação dos sentidos se assegura.

²²Apesar do autor dizer que é metafórico em sua discussão sobre a imprensa escrita, o termo pode deixar de ser metafórico na discussão deste trabalho.

É importante observar a gramática de produção das distintas mídias, das inúmeras possibilidades de suportes tradutórios (livros, filmes, performances, exposições ou músicas). Por outro lado, deve-se tentar reconstituir parte do discurso dos receptores, as gramáticas de reconhecimento, pois é certo que um dado dispositivo de enunciação jamais produz um único efeito, mas sempre vários. “*Ler é movimentar*” como disse Verón, “*ler é fazer*”. E a imagem atua *pela e na* palavra.

No âmbito dos estudos da comunicação, a *análise da recepção* tem sido uma abordagem repetitiva. O mesmo pode ser dito sobre a teoria do escopo. Conforme nos alerta Anthony Pym, o entendimento dos propósitos de uma tradução varia:

Para o paradigma propositivo, por outro lado, a “função” de uma tradução está geralmente amalgamada ao escopo (Skopos), à finalidade que a tradução deveria possibilitar em situações específicas; assim como se assume que a função de um texto fonte seja o objetivo para o qual ele é usado (ensinar, expressar, vender etc.). Embora ambos os paradigmas possam reclamar para si o termo “funcionalista”, “função” tem um significado para a teoria de sistemas (uma posição e um papel dentro de um conjunto de relações de larga escala) e outro para a teoria de ação (uma ação dentro de uma situação que envolve vários agentes). Deve existir, obviamente, um ponto de contato entre as duas concepções, porém poucos teóricos efetivamente chegaram a procurá-lo. Esta é uma via pela qual podemos pensar esta relação: na superfície, pode parecer que o propósito da tradução, o escopo (Skopos), varia em contextos diferentes. (PYM, 2016, p. 249)

Como disse Eco, “...uma tradução não depende somente do contexto linguístico, mas também de algo que está fora do texto...” (ECO, 2007, p.36).

No artigo criterioso do estudioso Frederico Antônio Camillo Camargo, “Um ensaio inédito de Guimarães Rosa” (CAMARGO,

2012), o autor comenta a preocupação de Rosa sobre o tema. Ele percebia claramente a dificuldade de se traduzir, objetivando planos estéticos, poéticos, questões de linguagem e tradução. Segundo Camargo, foi em 1958 que "A hora e a vez de Augusto Matraga" foi traduzida para o francês, e acrescenta:

Nessa mesma época, o autor inicia correspondência com três dos seus primeiros tradutores: Harriet de Onís (inglês), Curt Meyer-Clason (alemão) e Edoardo Bizzarri (italiano). Já foi apontada, em outros estudos, a dedicação de Rosa no auxílio aos seus tradutores, revelando seus pressupostos estéticos, respondendo a dúvidas linguísticas, montando glossários de flora e fauna, e mesmo revisando partes das traduções e apresentando sugestões. Como enunciado no início de "Liquidificador", tal como ocorre com os "grandes livros", Guimarães Rosa sabe que sua obra só permanecerá se for competentemente difundida ao redor do mundo. Se a tradução delas não for adequada, a sua posição no cânone estará ameaçada. (CAMARGO, 2012, versão online)²³

Chama a atenção Camargo para as críticas de Guimarães Rosa a respeito da tradução do livro *Grande Sertão: Veredas* (1956) em carta a Curt Meyer-Clason, de 17 de junho de 1963:

O livro americano está cheio dessas falhas, e ainda mais fundas alterações, enfraquecimentos, omissões, cortes. Basta compará-lo com o original, em qualquer página. Com tudo isso, porém, reconheço que os tradutores merecem meu aplauso e gratidão, pelos enormes esforços com que operaram, dando ao mundo o GRANDE

²³ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742012000200012 .

SERTÃO em inglês, abrindo para ele um grande caminho, se Deus quiser. (CAMARGO, 2012, versão online)²⁴

Conclui o autor do artigo, definindo a posição *roseana*: “A tradução é, como vemos, ao mesmo tempo um problema e uma solução”.

Voltemos ao dicionário. *Adaptar* é "ajustar" ou "acomodar". Parece claro que o igual não precisa de ajuste. A pressuposição de que o produto final da tradução seja diferente do produto inicial que se vai traduzir indica que a adaptação seja condição *sine qua non* para a existência do produto final da tradução. Proponho uma equação simplificada para ilustrar de modo alegórico, em diagrama, o processo em discussão:

$$T = A + O$$

Sendo T, a tradução, A, a adaptação (com valor negativo ou positivo - pode-se somar ou subtrair textualmente em um processo tradutório) e O, o texto origem (em qualquer mídia). A “soma” seria apenas a junção, ou seja, a interferência de “alguma coisa” no processo. E o “igual”, a busca incessante pela verdade (atingindo somente e, no máximo, o que é verdadeiro no processo). Adequando conteúdo e forma, tratando-se de um trabalho que evoca João Guimarães Rosa, esta proposição elucidativa tem sentido. Guimarães Rosa tinha interesse por leituras relacionadas a filosofias orientais, entre elas o Budismo. Sabidamente, por ser recorrente em algumas entrevistas, ele acreditava que o maior enigma humano era provar a existência de Deus. O TAO, signo oriental, explora justamente o masculino e o feminino, o forte e o fraco, os opostos, o bruto e a delicadeza, entre outros opostos, sempre com a tendência ao equilíbrio, o que é trabalhado o tempo todo no livro. A começar pela principal questão levantada pelo livro: o amor por Diadorim, sua coragem, suas sutilezas etc. Ampliando outros sentidos possíveis, podemos indagar: teria João Guimarães Rosa esmiuçado o sertão de tal forma a desmembrar a palavra gerando ainda um outro sentido: “ser TAO”? Esta é apenas uma ilação, mas que procede, dado o conteúdo do livro e o interesse do autor pelo tema e a filosofia envolvida neste processo. O processo tradutório, então, poderia ser chamado de TAO²⁵.

²⁴ *Idem*.

²⁵ TAO, o princípio fundamental do Taoísmo que, de modo literal, pode ser traduzido como “caminho”. Mas, como só pode ser aprendido por intuição, João

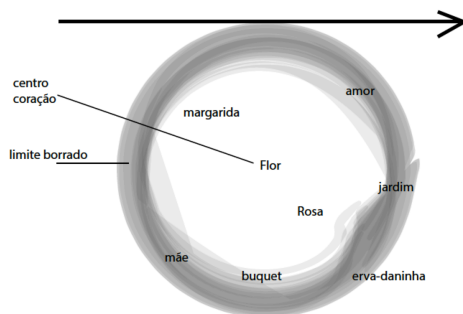
Durante o período em que atuei como docente no curso de Comunicação da Faculdade Estácio de Sá (2004 a 2009) e na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2008 a 2009), utilizei reiteradas vezes um exercício simples de semiótica e fundamentos de comunicação, que consiste em pronunciar a palavra “flor” repetidamente, em intervalos curtos, com intenções e entonações diferentes, solicitando que os alunos se concentrassem atentamente na pronúncia desse significante. Em seguida, propunha algumas possibilidades e verificava quantos alunos haviam pensado nesta ou naquela possibilidade. Pude constatar que a resposta a essa dinâmica apresentava pouquíssimas variações: boa parte dos alunos havia pensado na flor “rosa”, outra parte na flor “margarida”. “Jardim”, “bouquet”, “mãe”, “morte”, “amor”, entre outros significantes recorrentes, eram trazidos à tona, ou apareciam nos discursos de quem participava da dinâmica. Essa espécie de jogo de alusão a significantes que carregam significados próximos, porém distintos, pode parecer simples mas, se analisada com propriedade, revela beleza e multiplicidade, facetas do diamante da Tradução incrustado no anel da Comunicação.

Proponho analisar essa dinâmica à luz de um dos textos fundamentais de Walter Benjamin, *A Tarefa do Tradutor* (1923), na tradução de Susana Kampff Lages:

[...] da mesma forma como a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente, e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para seguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua. (BENJAMIN, 2010, p.225)

A metáfora em questão é bastante elucidativa. Quando Walter Benjamin traz a imagem de uma trajetória, de um percurso da reta tangenciando o sentido do original em um círculo de significantes, o faz de forma simplificada: estamos falando de um plano, de um modelo bidimensional, conforme vemos na representação gráfica que elaborei:

Imagem 4



Fonte: modelo gráfico do exemplo trazido no texto de Walter Benjamin acrescido da ideia de Umberto Eco criado pelo autor deste trabalho.

Na imagem acima, há a soma de dois modelos. O primeiro modelo, o que chamo de Círculo de Benjamin (constituído apenas da reta e do círculo): a tangente da reta do tradutor toca de modo fugidivo o sentido do que se pretende alcançar. O segundo modelo, complementar ao primeiro, é colocado sobreposto, constituído das informações exemplificadas acima pela "dinâmica da flor", ou seja, o exemplo que "recheia de palavras" o primeiro modelo, ao mesmo tempo que torna turva a sua borda. Esse último é trabalhado por muitos teóricos. Os dois modelos, cada um a seu tempo e de modo complementar, indicam a formação do significado partindo de um significante X. Na ilustração, utilizei o exemplo do exercício que acabo de descrever: a tangente (da reta de Benjamin) no momento e no local exato que toca o Círculo de Benjamin estabelece o que é "significado" (e, portanto, traduzido) pelo ouvinte da palavra "flor". Quanto mais próxima do centro a reta atingir o círculo, mais próxima do coração do sentido a significação vai se estabelecer.

Eleanor Rosch (1973) e George Lakoff (1987), por exemplo, ao trabalharem este Círculo, propuseram a Teoria dos Protótipos e indicaram que não fazemos um checklist semântico em busca dessa significação, mas pensamos em noções holísticas baseadas em nossas experiências. Como resultado, as categorias linguísticas têm um centro, ou seja, um coração, e bordas distorcidas (conforme vemos no desenho), de modo que seu limite (sua borda) não é perfeitamente identificado. Nem mesmo por um único indivíduo. Já o filósofo Hilary Putnam (1975), quando trabalha o mesmo Círculo, fala em "estereótipos" e

“noções obrigatórias”, em vez de noções centrais. Várias tentativas de se trabalhar o Círculo de Benjamin são apontadas por Paul Kußmaul em *Semantic Models and Translation* (2010, p.309), à exceção do trabalho de Umberto Eco, que aqui agrego, pois também faz sua tentativa de colaborar com o modelo *benjaminiano*, de modo elucidativo:

O conteúdo nuclear da palavra representa as noções mínimas, os requisitos elementares para poder reconhecer um dado objeto ou entender um dado conceito – e entender a expressão linguística correspondente – enquanto o conteúdo molar trata-se do conhecimento ampliado, que compreende noções não indispensáveis para o reconhecimento perceptivo. (ECO, 2007, pp.102-103)

Supondo que a impossibilidade da verdade (em termos absolutos com relação à igualdade da representação) é lei a ser seguida; estabelecendo que a translação do objeto via cadeia sónica é imperfeita; aceitando que Umberto Eco, Eleanor Rosch, George Lakoff, Hilary Putnam (cada um a seu modo) estão corretos sobre os diversos níveis que se sobrepõe em escala e nos falam de menores a maiores coincidências com o texto/objeto/obra/ideia original e sua representação sónica no modelo do "Círculo de Benjamin"; a seguinte ilação ilustrativa pode ser proposta com o objetivo de clarificar o exercício tradutório em nossa análise. A escolha do meio (mídia) tradutório (meio em que se vai traduzir, adaptar, *traduzadaptar*) interfere sensivelmente nas características do conteúdo (nuclear ou conteúdo molar) e se define como pressuposto para compreensão do texto/objeto/obra/ideia original. Da seguinte forma:

$$\text{características da mídia} + \text{processo de negociação} = \frac{\text{produto final}}{\text{percurso semântico}}$$

Na ilustração gráfica acima podemos reconhecer os seguintes elementos:

1. características da mídia: relativas às especificidades da mídia, do produto final da tradução, seja ele um livro, um áudio livro, um site, um filme, uma exposição, uma instalação, uma

- performance artística, entre outras possibilidades. Cada mídia possui características distintas e os signos se apresentam de formas diversas em cada uma delas. Tal fato contribui sobremaneira no modo da percepção sobre a representação. Os diferentes níveis do aspecto tradutório dão-se com forças distintas de acordo com cada mídia em que for proposto o trabalho final da tradução;
2. processo de negociação: indica o exercício do TAO. O caminho da tradução e a busca pelo original somada à adaptação;
 3. produto final: o texto/objeto/obra/ideia original transformados no percurso pelo meio e pela negociação, calcados no percurso semântico, na cadeia signica que produz sentidos.

É imperioso saber que tanto os protótipos quanto os estereótipos não são baseados na realidade, mas nas noções subjetivas e, portanto, individuais. Evidentemente, elas se coincidem pelos meios semelhantes em que vivem os seres comunicativos mas se separam porque as experiências são únicas e os meios (e os sujeitos), semelhantes, mas não exatamente iguais. A bagagem cultural, as noções particulares e coletivas (sentimento de pertencimento de um grupo, questões políticas, sociais, culturais, emocionais, entre outras) vão somar e subtrair matizes à complexidade da racionalização e tradução da experiência. Isso vai fazer, invariavelmente, que a reta do exemplo de Benjamin toque cada alvo, cada círculo particular, em um ponto exato diferente.

A compreensão do processo tradutório tem relações intrínsecas com o entendimento do processo de comunicação em si. Por mais capciosas que nos pareçam essas palavras próximas, é importante definirmos aqui sua diferença e sua utilização no âmbito deste trabalho: a compreensão relaciona-se não só à ordem da razão, mas também à ordem do sensível. Enquanto que o entendimento relaciona-se exclusivamente à ordem da razão. Ou seja, não só racionalizar, mas incorporar por meio da sensibilidade o processo tradutório tem relações muito próximas com a capacidade de entendermos, por meio da razão, o processo de comunicação como um todo.

Ao longo do tempo, teóricos de toda envergadura empregaram seu olhar e sua experiência para tentar "traduzir", codificar e explicar esses processos. Anthony Pym, em *Exploring Translation Theories* (2010), aborda o percurso desses olhares sobre a tradução e indica caminhos descritivistas e prescritivistas dos teóricos ao longo de décadas de estudos. O autor parte de dados históricos, começando pelos Formalistas Russos. Indica a descrição científica de produtos culturais e

sistemas "principalmente no campo da literatura". Passa pelo estruturalismo em Praga e explica a Teoria dos Polissistemas da segunda vertente que surge em Tel Aviv, que inaugura os Estudos Descritivos da Tradução - EDT (*Descriptive Translation Studies - DTS*). Ainda traz à baila a corrente do descritivismo na Holanda e em Flandres. Posteriormente, explica a Teoria do Escopo (*Skopostheory*), abordando o Paradigma Descritivo. Segundo o autor,

[...] o papel transformacional da tradução se tornou parte e invólucro de uma abordagem que via os sistemas culturais (tais como as literaturas nacionais) como grupos de relações estruturais que se desenvolviam não só em termos de sua lógica interna (como foi o caso no Formalismo Russo), nem exclusivamente a partir de influências externas (como pode ter sido o caso dos estudos tradicionais de história), mas sim a partir do complexo contexto social formado pelas dinâmicas de ambos os lados, simultaneamente. (PYM, 2016, p.224)²⁶

Posteriormente, Anthony Pym traz um conceito de Popovič (1970), os "Deslocamentos da Tradução" (*Translation Shifts*) que acontecem no nível da expressão. É o que parece ser um ponto chave para o que se pretende discutir e propor aqui. Para aplicar essa ideia do Deslocamento da Tradução, sugiro evocar um teórico da Semiótica: o dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965) para embasar a discussão. Se as coisas do mundo se dividem em *conteúdo* e *expressão*, se a multiplicidade das substâncias expressivas vale para sistemas não verbais, se os Deslocamentos da Tradução ocorrem justamente no nível da expressão, será que o modelo gráfico de compreensão que chamamos

²⁶ "[...] the transformational role of translation became part and parcel of an approach that saw cultural systems (such as national literatures) as sets of structural relations developing not just in terms of their internal logic, as had mostly been the case mostly in Russian Formalism, nor exclusively from external influences, as might have been the case of traditional historical studies, but from the complex social context formed by dynamics on both sides at once. (PYM, 2016, p.224). Tradução: Yéo N'gana, Eduardo Godarth, Bê Sant'Anna

aqui de Círculo de Benjamin não deveria ser ampliado de modo a ser mais coerente com as características multimidiáticas da contemporaneidade, e com as possibilidades de análise sobre o processo tradutório, depois de tantas décadas de exploração das Teorias da Tradução?

A ousadia da ilação tem exclusivamente o interesse de ser pró-vocativo, ou seja, de buscar a vocação da tradução contemporânea.

Talvez, como queria Benjamin, esta seja a "tarefa" do tradutor. Ou, como propõem as traduções em língua francesa e espanhola, o seu "abandono" – a solidão daquele que maneja o arco o alvo utópico. A primeira tradução foi para o francês: *L'abandon du traducteur: prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens"* (1923) de Charles Baudelaire. Já foi também traduzida para o espanhol por John Jairo Gómez Montoya com a mesma utilização do significante "abandono". Apesar de ser uma tradução quase interpretativa, marcada por um ponto de vista psicanalítico, coube expô-la neste trabalho, unicamente como forma de chamar atenção para os tantos matizes observadas entre tradutores de diferentes línguas, culturas, bagagens, maiores ou menores compartilhamentos com os textos-origem.

No entanto, até a tradução do francês para "abandon" (abandono) traz em si uma significação que não se encontra exatamente no coração do Círculo de Benjamin. Do original em alemão, "Die Aufgabe des Übersetzers", extrai-se o termo "Aufgabe": o prefixo "auf" é usado para significar "sobre", "em cima", eventualmente "em". Talvez, "dedicação"? Na verdade preposições são muito difíceis de definir e traduzir, pelos contextos que se inserem e o substantivo "gabe" é usado para significar "dom". Daí a tradução do significante "tarefa" para tentar designar o que o texto original de Walter Benjamin traz ao longo de décadas.

A força é a maneira como o visado se liga ao modo de visar, como indica Benjamin. A fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. Em seu texto, Benjamin indica que o sentido não se esgota no visado. Ele adquire essa significação precisamente pela maneira (pela força) como o visado se liga ao modo de visar. A força pode então ser tomada como o estilo escolhido. Nessa perspectiva proposta, o ângulo seria então a mira no alvo utópico, ou seja, a tentativa de "transformar o simbolizante no próprio simbolizado, recobrar a pura língua plasmada no movimento da linguagem - esse é o único e colossal poder da tradução." (BENJAMIN, 2010, p.223)

A flecha é o texto, se tomado como o pacote semântico. Pode ser o livro inteiro, fechado, um pacote semântico a ser aberto e desvelado pelo leitor. A compreensão da flecha só se torna mais completa se aliada à noção da trajetória, de responsabilidade dividida com o leitor.

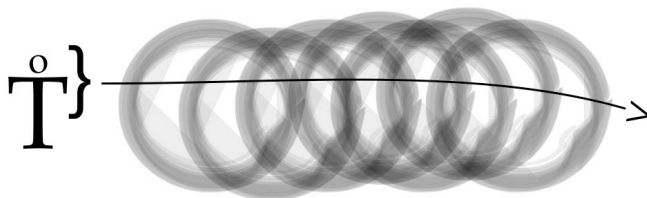
A trajetória: a construção do significado pelo intérprete. A reta de Benjamin é, portanto, apenas um fragmento da análise. Nesta outra versão proposta, que se pretende mais completa, sua totalidade pode ser representada por uma parábola. A inscrição sgnica do percurso da leitura. O ato de ler. Note que o tradutor somente tem participação no processo até o momento exato em que ele larga a flecha - o pacote semântico. Repare que ele escolhe e puxa o arco, mede a força, decide sobre o ângulo, mas quem impulsiona efetivamente o texto, a flecha, é o arco no momento em que se dá sua liberdade. Conjuntamente com a leitura, com a abertura do pacote semântico. O próprio livro (ou o pacote do texto em si, não importando seu formato) é representado aqui, portanto, pela flecha. E o texto vai se construindo como significado no ato de leitura: assim se constrói a trajetória, a parábola sgnica pelo olhar do leitor sobre o texto liberto. A cada palavra, um dos Círculos de Benjamin se formam em significado. A cada palavra, portanto, um alvo sutil e efêmero, que absolutamente não representa a totalidade de compreensão do discurso. Apenas um anel de significado que é colado a outro. Assim, um "Círculo de Benjamin" é disposto em sequência, um atrás do outro, palavra por palavra, sentido por sentido, significado por significado, como se formassem uma espiral de sentidos, uma espiral semântica, um Vórtice (ou vórtex) de Significação que vai se formando durante a leitura. Não há, portanto um único alvo. Há quantos forem necessários, palavra por palavra e sentido por sentido, até o final do texto. Até a flecha se "esvair" completamente e a trajetória estar completa. Aqui, representamos outro gráfico, ainda bidimensional como o primeiro, na tentativa de ilustrar a proposição trazida por este trabalho:

Imagem 5

Ilustração do Modelo Proposto por Benjamin: O "Círculo de Benjamin"



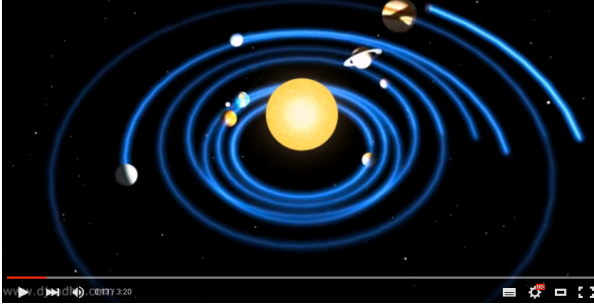
Ilustração da Adequação do antigo Modelo Proposto por Benjamin: O "Vórtice de Significação"



Fonte: modelo gráfico do vórtice de significação criado pelo autor deste trabalho;

Para compreender a diferença entre um modelo e outro, proponho o paralelo com os modelos antigo e atual do sistema solar. O antigo pode ser estudado com um modelo bidimensional, em que o sol está no centro e a órbita dos planetas se faz segundo uma espécie de Círculo de Benjamin. Segundo esse paralelo e o exemplo da dinâmica citada, o sol seria o significante flor e cada planeta seria um significado semelhante - mais ou menos próximo - em suas órbitas distintas. No Youtube pode-se encontrar facilmente esses modelos em animação (aqui ilustrado em um *frame* ou quadro):

Imagem 6

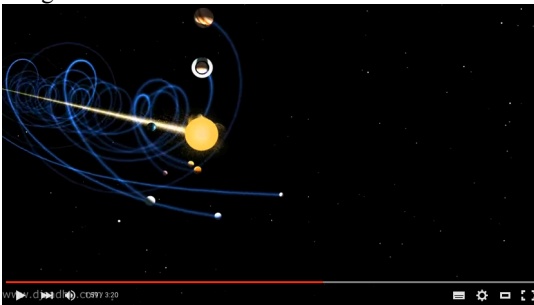


Fonte: “https://youtu.be/0jHsq36_NTU”

Já o modelo novo, e segundo a informação contida na animação do sistema solar, o sol seria a flecha que produziria a trajetória e, no exemplo do sistema solar, é interessante pensar que ele se movimenta a 70.000km/h, o que significa que estabelecer um modelo bidimensional do sistema solar omite um dado importantíssimo para a compreensão do sistema como um todo. Assim, a análise pontual e fragmentada do que chamo aqui de Círculo de Benjamin, igualmente omite uma característica fundamental para a compreensão do que seria o processo de tradução e significação. O Vórtice de Significação, portanto, traz em si uma nova dinâmica a ser estudada. Aqui coloco um quadro do que pode ser encontrado em animação no endereço eletrônico:

“https://youtu.be/0jHsq36_NTU”, que ilustra bem a perspectiva que esse novo modelo traz:

Imagem 7

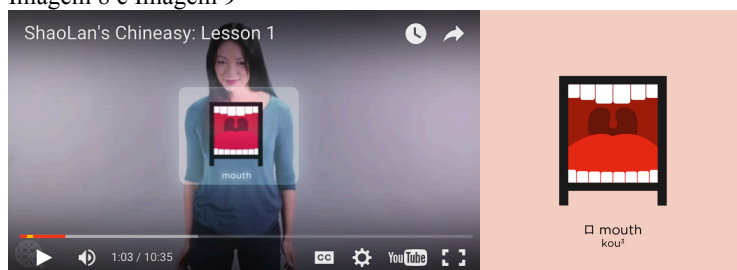


Fonte: “https://youtu.be/0jHsq36_NTU”

Para entender de forma esquemática o que representa pensar uma teoria em modo bidimensional e tridimensional, sugiro exemplificar a

forma como Walt Disney pensou e desenvolveu o chamado Efeito Parallax, por meio da Câmera Multiplano (1957). Este efeito se refere à movimentação dos objetos de maneira independente na tela da animação, como se houvesse distintos planos reconhecidos pelo olhar. A "simulação" do olhar humano, que reconhece vários planos na tela, nos conduz a um efeito tridimensional. Hoje, existem softwares específicos com plugins desenvolvidos que facilitam a simulação deste movimento e desta sensação de tridimensionalidade. No entanto, em 1957, quando Walt Disney percebeu que isso era algo a ser corrigido na história da animação, não existia essa tecnologia. Assim, cabe a ilustração da diferenciação que este trabalho propõe entre um modelo bidimensional e um modelo tridimensional para estudarmos essa proposta de modelo mais contemporânea, acessada no endereço eletrônico: <https://youtu.be/YVuRpxJtXw>. Outro exemplo que pode ser tomado como defesa para essa proposta de modelo se encontra na didática chinesa de ensino a distância dos ideogramas pelo site www.chineasy.org. Aqui, nota-se a utilização de sistemas híbridos (verbais e não verbais) para a construção de significado de um dos ideogramas mais simples, que significa "boca".

Imagem 8 e Imagem 9



Fonte: <https://youtu.be/YVuRpxJtXw>

Tanto ideogramas simples quanto os mais complexos vão se formando por meio da utilização da complementaridade entre um sistema verbal (verbal para um chinês e imagético para um ocidental - um ideograma) e um sistema imagético (para orientais e ocidentais - através de um desenho).

O ideograma 猴 (Macaco) é uma combinação de 'besta' 犛 "犛" e 'soberano' 侯 "侯". "犛" indica o significado, enquanto "

侯" (hou2) se refere à pronúncia. De fato, na China antiga, o título oficial dos Duques e dos Senhores de Terra era pronunciado 'hou2', do mesmo modo que a pronúncia de 猴. O animal era portanto associado com um significado auspicioso. (...) a imagem geral das pessoas que nascem nos anos regidos pelo macaco (猴年) é sempre relacionada à esperteza e imaginação, exatamente como a personalidade que associaríamos ao animal 猴 (...)²⁷

Imagem 10



Fonte: <https://youtu.be/YVuRpxJtXw>

Ao compreender a necessidade de ampliação do modelo do Círculo de Benjamin para a tridimensionalidade, há uma consequente e coerente extensão das análises do universo tradutório. Hoje, a contemporaneidade traz uma série de complementaridades sógnicas e comunicacionais ao dia a dia. O desafio do tradutor é também estar apto a participar desse novo caminho sógnico. Quando amplia-se o espectro

²⁷ Em livre tradução deste autor: The character 猴 (Monkey) is a combination of 'beast' 犛 and 'lord' 侯. 犛 indicates the meaning, while 侯 (hou2) gives the pronunciation. In fact, in ancient China, the official title of dukes or lords was pronounced 'hou2', the same as the pronunciation of 猴. The animal was therefore associated with an auspicious meaning. (...) The general image of people who were born in the year of monkey (猴年) is of always being clever and imaginative, just like the personality we would associate with the animal 猴 (...). (YouTube, 2016)

da análise do Círculo para o Vórtice, ao sair de um modelo bidimensional para um tridimensional, é possível inserir significantes paralelos que dão outras funções e atributos a sistemas não verbais. Isso amplia o escopo, multiplica os sentidos. O Vórtice de Significação e sua tridimensionalidade abrem espaço para a possibilidade de análise teórica desse sistema híbrido, paralelo e complementar. Quando assume-se que o Círculo de Benjamin deve ser revisto, abre-se a compreensão da dinâmica da tradução (e portanto da linguagem) para um modelo mais coerente com a pluralidade, hibridismo e multifacetação comunicacional contemporânea. O modelo gráfico que proponho, o Vórtice de Significação, tem simplesmente o objetivo de elucidar a compreensão desta forma de análise e, ao mesmo tempo, de dar início às discussões. Um que não seja bidimensional, mas tridimensional, que aceite a naturalidade de um modelo fluido, que agrega sistemas verbais em paralelo com sistemas não verbais. Deste modo, acredito que surge a possibilidade de instituição do termo Tradução Imagética. Termo que alcincho com o objetivo claro de abarcar tendências contemporâneas de Comunicação e Tradução. A partir daí, será possível desenvolver trabalhos sobre Tradução Intersemiótica que, acredito, existe de fato, e utiliza sistemas verbais e não verbais de significação. Quando abrimos espaço para a análise de uma proposta como o Vórtice de Significação, abrimos também um espaço para a fluidez e a natureza de um modelo que, segundo cientistas é, ao mesmo tempo, intra-atômico - pelo que se projeta para o modelo do DNA - e interplanetário - pelo que se projeta para o modelo do movimento do sistema solar. É libertador pensar que as escolhas do tradutor (somente) não definem o percurso do Vórtice de Significação. É interessante pensar que a visão que temos do diamante da Tradução incrustado no anel da Comunicação é, de fato, tridimensional. Se realmente for possível esta análise, estabelecendo-se este modelo, a linguagem, tão humana, dá um passo em direção à ciência por meio de um modelo matemático, de princípios universais. As distâncias, então, das engrenagens que regem o universo humano talvez sejam mesmo menores e paradoxalmente mais bonitas do que nos parecem. Acredito ser claro o valor da semiótica no processo de tradução. E a possibilidade de entender que o lugar do homem está transformado pelos dispositivos contemporâneos. A ubiquidade e o hibridismo se instauram com os novos dispositivos midiáticos e as novas tecnologias. Ao longo do trabalho, foi possível ver que o conhecimento compartilhado é instrumento de dominação da realidade artística e que a configuração da comunicação contemporânea altera o lugar do homem, bem como sua forma de participação nas questões de

linguagem. Parece que quando se parte da "decupagem" dos planos distintos da tradução é possível compreender porque é necessário o processo de negociação - ancorados no princípio áureo (filosófico ou mesmo óbvio) de que a fidelidade total e absoluta é impossível e de que é natural a consideração de que existe um plano imagético. O próximo passo é verificar o termo cunhado por João Guimarães Rosa, Traduzadaptação, para que seja possível aferir se o Vórtice de Significação contempla as transformações tecnológicas que reconfiguraram a comunicação no século XXI.

3 JOÃO GUIMARÃES ROSA

3.1 UM OLHAR SOBRE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Neste capítulo aplicaremos os conceitos teóricos abordados no capítulo anterior, começando com a particularidade de fragmentos do *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, ícone estilístico da oralidade. Para isso, iniciaremos nossa jornada do meio do sertão. Em conceituação, compreensão, definições, comunicações e traduções. Para, da análise do todo, seguirmos caminhando, portanto, para o particular: sairemos de uma visão holística do processo para tentar aplicar o que foi levantado anteriormente, no primeiro capítulo, ao objeto específico proposto: a exposição de gravuras do artista baiano Juraci Dórea.

Quando questionamos o processo pelo qual o autor empreende a tradução do sertão, e por consequência a (re)criação do sertão por meio da tentativa de traduzir a oralidade de modo literário, acreditamos, há um exemplo rico de estudo a ser detalhado. Proponho um olhar atento a alguns fragmentos deste livro ímpar do autor brasileiro que se relaciona diretamente com as obras imagéticas de Dórea.

Este trabalho, apoiado na perspectiva da travessia, que presume o deslocamento, a mudança e portanto a aprendizagem durante o percurso, faz do espectador-tradutor da obra de arte o ator: o agente que atua no processo de interação com os vários meios, as várias mídias, os tantos significantes que pedem significados.

Este mesmo trabalho, apoiado na Teoria da Tradução, faz do tradutor-artista o espectador da cadeia sógnica que lhe oferece a paleta de significados. Com ela, é possível *re-presentar* o mundo.

Assim, Picasso conta em pintura a guerra civil espanhola no quadro *Guernica* (1937), Rodin revela a volúpia da entrega dos amantes em *O Beijo* (1887). A música, outro exemplo, é forma de linguagem com significado convencional e claro, por mais que sua codificação pareça abstrata. Todo músico sabe bem a diferença de um acorde menor, mais tenso e melancólico para um acorde maior, mais resolvido e relaxado (para citar apenas um fragmento, uma “palavra musical”). Dada a complexidade de seu sistema sógnico, suas intermináveis possibilidades de arranjos em frases musicais, conjuntos temáticos, discursos completos e complexos, não há a possibilidade de afirmar que “o que a música comunica é rudimentar”. Observe: na 5ª Sinfonia de

Beethoven, pode-se ouvir²⁸ (ou ver?) claramente a morte batendo na porta em seu primeiro movimento, assim como é possível ouvir (e ver?) claramente o trem que parte em O Trenzinho do Caipira, que integra a composição *Bachianas Brasileiras nº 2*, de Heitor Villa-Lobos. Como já bem definiu o professor Ettore Finazzi Agrò: o *inter-dito*, o *entre-dizer*²⁹.

São alguns exemplos imagéticos de diferentes matrizes de produção artística que trazem a cadeia sógnica como ferramenta de discurso, como ferramenta de tradução.

No entanto, algo persiste no caminho, a independer dos dispositivos. É a linguagem. Nela se apoiam as diferenças, os encontros e desencontros, os Deslocamentos tradutórios e os deslocamentos sógnicos, ou seja, as múltiplas ideias contidas em um mesmo significante que no processo da linguagem se deslocam e se multiplicam, mudam, demudam, transformam-se na construção do que se quer dizer, mostrar, entender, traduzir. Na linguagem, paradoxalmente, pode se apoiar até o que não pode ser dito, a não-palavra, o silêncio que só fala à dimensão do sensível... Em contraposição à pura lógica do entendimento, à lógica exclusiva da razão. Na dimensão do sensível, como na música, nas artes plásticas ou em qualquer matiz artístico a linguagem se apoia. E se expressa, com ou sem palavras.

No mundo contemporâneo, o ser humano experimenta, de modo exacerbado, o contato midiático (o contato mediado por algum dispositivo). Sua experiência é vivida do lugar do mediador e, ao mesmo tempo, do lugar de dentro da mediação. Curiosamente, a condição dessa experiência nos leva a pensar no ser humano vivendo uma espécie de ubiquidade. Representa dois lugares concomitantes, o lugar do que exerce o papel de mediador e o lugar do que exerce o papel de notícia. O ser humano media a comunicação através de qualquer um de seus

²⁸ Cabe lembrar a indiscutível necessidade da noção aproximada de “repertório comum” para que esta (ou qualquer) comunicação se estabeleça.

²⁹ Ettore Finazzi Agrò é professor titular de Literatura Portuguesa e Brasileira da Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma “La Sapienza”. As definições citadas são notas da conferência “O tempo da história. O 'contemporâneo' e o intempestivo nas Primeiras Estórias”, pronunciadas no âmbito do colóquio internacional *João Guimarães Rosa (1908 - 2008): mémoire et imaginaire du sertão-monde*, organizado pela Universidade de Rennes 2 - FR, nos dias 23 a 25 de outubro de 2008. Em sua explanação, o professor chamou a atenção para o que se apresenta em discurso no texto de Guimarães Rosa, mas não está em palavras. Segundo o professor, pode-se ler claramente nas entrelinhas...

dispositivos (“ele notícia”), como tablets ou celulares. Ao mesmo tempo, ele é o que está sendo comunicado (“ele notícia”).

Essa experiência múltipla e complementar amplia o sentido cognitivo da tradução. O fazer artístico então se desdobra. Técnicas de afastamento e proximidade com o objeto artístico, ou o objeto que se quer comunicar é experimentada agora de modo mais visceral. Quem participa do processo de comunicação e tradução tende a se enriquecer, pois pode experimentar mais. As escolhas se tornaram abundantes. Palavras, sons, imagens se misturam e se complementam, podem se movimentar ou não. O sujeito pode estar dentro ou fora do discurso. Cada um dos elementos comunicacionais podem ser somados ou subtraídos pela escolha de quem comunica ou traduz. Olfato e toque também já fazem parte dos elementos possíveis complementares à comunicação. Apenas a título de exemplo, lojas têm cheiros específicos (desenvolvidos exclusivamente) em seus ambientes; simuladores de brinquedos na Disney emulam respiração de animais, personagens, temperaturas, enfim, sensações ligadas ao que se quer expressar. É desse lugar, híbrido e múltiplo, de onde devem partir as novas discussões. Mesmo que os objetos de estudo (isoladamente) sejam velhos conhecidos. Mas agora explorados de modos diferentes.

Não é possível ou provável estabelecer um paralelo paradigmático entre as obras de João Guimarães Rosa e de Juraci Dórea. Entretanto, exclusivamente para efeito de análise das possibilidades tradutórias, este trabalho opta por eleger fragmentos desses dois exemplos. Não é possível eleger toda a obra *Grande Sertão: Veredas* (1956), dada a amplitude do conteúdo, assim como não é possível comparar os dois autores - e aqui não entra um julgamento de valor. O que se pretende, portanto, é eleger um fragmento paradigmático de Guimarães e analisar a possibilidade de tradução do que ali se insere em uma obra imagética. É preciso ficar claro que, por motivos óbvios, tais como conhecimento por parte do público, reconhecimentos distintos do público e da crítica com relação a Guimarães e Juraci, volume de produções de um e de outro, tipos diferentes de obras de arte (literatura e gravuras), diferenças de linguagem no tratamento do sertão que não existe aqui, em nenhum momento, a intenção de se comparar os dois autores ou a qualidade e a importância da obra de um e de outro. No entanto, do ponto de vista da tradução, encontramos um diálogo entre dois grandes paradigmas da linguagem: a palavra e a imagem, presentes na obra dos dois artistas-autores. Trabalhadas nas obras dos dois exemplos pinçados, se configuram terra arada para semearmos a

discussão pretendida e verificarmos o que é possível colher no curso deste trabalho.

Formar significa dar forma, moldar. Transformar, ir além do molde. A ação de ir além do molde, a transformação, representa a ida ao encontro de uma nova condição. Se o onde do homem é o lugar da palavra, que lugar seria esse, hoje, transformado pela contemporaneidade? Formado, transformado, o espaço do homem se inscreve no contato intermediático. No lugar do mediador e, ao mesmo tempo, dentro da mediação. Os dispositivos móveis contemporâneos demudam o homem, dão a ele mais poder. Artífice dos meios comunicativos, o homem é também o objeto do artefato. Detrás e defronte das câmeras ao mesmo tempo, o privado e o público se confundem e se somam, se multiplicam.

Um simples e conhecido exemplo é a "*selfie*". A foto feita de si mesmo pelo próprio mediador do dispositivo comunicativo. Autor e objeto compartilhado, emissor e mensagem. No exemplo, ele não está somente dentro (dos dispositivos midiáticos, sejam eles *mobiles*, *tablets*, *sítios*, *nuvens*, *redes sociais* como *Instagram*, *Facebook*, *Snapchat*, entre outros). Nem somente *entre* (entre um dispositivo e outro, entre o "real" e o "virtual", do lugar de mediador). Sua nova condição, seu novo lugar, nos diz do homem que está *dentre*. Assim acontece com a palavra. Assim também acontece com a imagem. Portanto, é possível dizer que isso acontece com a linguagem em todas as suas híbridas e múltiplas formas.

Esse lugar que se configura mútuo, híbrido, ubíquo, tem papel importante no surgimento de um novo sentido cognitivo para o homem. Aceitando a definição do dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a palavra "ubíquo", em seu sentido teológico, é a "faculdade divina de estar concomitantemente presente em toda parte". Este poder, até bem pouco tempo exclusivo das divindades, está agora à disposição do homem comum. Filosoficamente, é possível questionar se isso o transformará e o levará para outro patamar. De qualquer modo, essa capacidade reconfigura o sentido de sua condição e existência.

Por extensão, a palavra e, conseqüentemente, também os fazeres artísticos ganham novos sentidos, nova existência, novas possibilidades. Os inúmeros matizes do que hoje se define como arte contemporânea, recheada de hibridismos em instalações fluidas e efêmeras, e performances "voláteis", acredito, são prova da extensão e multiplicidade do que se pode conhecer e reconhecer como um sentido humano de existência e participação artística e cultural. Se o homem é

um ser imbricado na linguagem, essa transformação altera significativamente a dimensão de seu ser.

No "fazer artístico", as técnicas de afastamento e proximidade com as coisas do mundo representam a maneira própria e usual dos artistas de se deslocarem e sintonizarem o *Zeitgeist*, o "espírito da época" - a travessia sociocultural que o ser humano reconhece como sendo percorrida para que a obra de arte se estabeleça como tal. Para que ela represente o mundo, o pensamento, o espírito, o homem.

Se uma língua que nos é exótica exprime uma visão de mundo diversa daquela que nos é familiar, como dizer o que se pretende comunicar ou traduzir? Como representar de modo a se fazer entender? Se a Tradução do objeto (seja ele a representação da realidade constituída ou sua representação por meio do objeto textual) é impossível³⁰, seria possível a Tradução da ideia? Inaugura-se, com isso, a opção pela *traduzadaptação* como processo viável de negociação. Mesmo que saibamos que sua finalidade pode ser definitiva no processo, já que a teoria funcionalista abre espaço para se discutir o motivo e a finalidade do que se traduz.

Outro ponto a ser destacado que nos coloca na via do que se quer discutir adiante é aplicar esta análise ao texto poético, que contém de modo mais evidente a "forma" como fundamento. Ou seja, no texto poético os planos distintos e complementares são bem definidos, tornando-os mais evidentes para estudo e análise. Em um texto poético são mais evidentes o plano semântico e sintático, o plano estilístico, o plano métrico, o plano fono simbólico, o "plano dos" efeitos passionais. Cada um desses planos pode ser tomado como substâncias linguísticas que compõem o todo do texto. Defendo, como vários autores, que também existe um plano imagético e, portanto, substâncias imagéticas, como veremos a seguir.

Porque, ao assumirmos que as várias substâncias coexistentes têm papel relevante no âmbito sensorial e, portanto, da Tradução e que o processo de negociação também se dá nesses diversos níveis, incluindo o plano imagético, a "*pertinência*" passa a ser um elemento forte na equação que se instaura, balança fiel que vai dimensionar o julgamento a partir da negociação pelas mãos do tradutor.

Antes de estabelecermos a relação intrínseca entre palavra e imagem é preciso fazer algumas considerações sobre a mídia, o

³⁰Basta voltar à observação anterior de Julio Pinto a respeito da "impossibilidade da verdade": "*A nomeação potencialmente estabelece o abismo entre o que é real e o que é representação do real*". (PINTO, 2002, p.29)

dispositivo midiático que intermedeia ou serve de suporte à tradução. Podemos entender a mídia, o *medium*, o meio, o dispositivo midiático como a estrutura (física ou não) que serve de apoio ao produto da tradução, feito a partir de um original. Esta mídia pode ou não corresponder à mesma do original. Por exemplo, do original livro, um livro em outra língua. Ou um filme, um quadro, uma exposição, uma apresentação, um áudio livro, um site (ou sítio), uma performance, uma instalação artística, entre outros exemplos. É claro que é possível discutir se uma outra mídia, diferente da mídia original, seria capaz de ser considerada uma tradução.

Desse tipo de estratégia parece que não há como escapar, assim como o diretor de um filme dirige o olhar do espectador, às vezes de modo absolutamente contundente. Um exemplo que facilita a compreensão do que aqui é defendido é obra do cineasta dinamarquês Gabriel Axel: a visão subjetiva de um convidado debruçado sobre um dos pratos supostamente deliciosos do aclamado filme Festa de Babette. Em determinados *takes*, em cenas específicas, não há como olhar o ambiente, por exemplo. Nosso olhar é “bruscamente” dirigido, nossa atenção é apontada exclusivamente para o prato. É o direcionamento do olhar do espectador do filme para o que se quer mostrar, exclusivamente, por meio de um *super-close*. É uma estratégia semelhante à do pintor renascentista. A pretensa tentativa de desaparecimento do *medium* que propõe o pintor renascentista é muito clara (a tentativa do desaparecimento da mídia em questão, ou seja, o “apagamento da ideia” de que é um quadro, uma pintura, a tentativa expressa de que pareça que é uma paisagem ou uma janela “do mundo real”). Com esse exemplo propício e claro, o texto de Bolter e Grusin (1998) inicia a discussão definindo o que torna a sociedade midiaticizada, ou seja, uma sociedade que tem na *remediação* (pela repetição, pelo excesso, pelo hibridismo e pela ubiquidade) seu ponto atual.

Mas ao buscar a compreensão e um entendimento holístico no trabalho proposto, a análise dos meios, da mídia, do *medium*, do dispositivo midiático se faz necessária. Para que, inclusive, possamos inferir se existe o entendimento de que os vários dispositivos, com suas formas narrativas imagéticas distintas, sua estética própria, sua pretensa representação da palavra (ou do discurso) através da imagem, tenham ou não valor no processo tradutório como um todo. O equilíbrio entre a hermenêutica, a digressão especulativa e o olhar na importância do funcionalismo sempre serão necessários para podermos nos deslocar nos estudos da tradução.

É oportuno colocar, já que neste ponto tratamos do meio, ou seja, do *medium*, que o aumento do recurso técnico é proporcional ao aumento da espetacularização. Quer dizer que, quanto mais são utilizados recursos imagéticos³¹ que tenham aparatos técnicos mais eloquentes para substituir a palavra, mais a narrativa sofre interferência na mensagem, no discurso. O cuidado é imprescindível, corroborando com a preocupação de Guimarães Rosa. A fidelidade estilística deve ser buscada, objetivando harmonia dos diversos planos da linguagem (do semântico e sintático, do estilístico, do métrico, do fono simbólico, dos efeitos passionais, do imagético). As mídias são pontes e estações dos discursos. A transformação da identidade não atinge só o homem contemporâneo. As características dos *medium* se alteram no processo e não só tecnologicamente. Quando não se sabe mais identificar bem a identidade desse homem e as características dos recursos midiáticos utilizados por ele, uma boa ideia é focar na palavra e na imagem. Também no que representam como texto, como ideia, como discurso. Talvez seja essa a funcionalidade destacada ao final do comentário de João Guimarães Rosa, quando diz aplaudir os esforços tradutórios e ser grato aos tradutores. Seu livro pode, de alguma forma, caminhar pelo mundo. Isso nos ajudaria a compreender melhor a tradução em sua totalidade?

Indico, portanto, a colocação de mais objetos de análise na nossa tentativa de alegoria: o arqueiro, o arco, a força, o ângulo, a flecha, a trajetória, o alvo, o resultado da flechada.

O arqueiro, na equação proposta, seria o tradutor. Defendo que seu desafio principal não se relaciona à flecha, e sim ao arco. É o que vai libertar a flecha em pulsão. A tensão da corda através da força, o quanto deve ser retesado, o material de todo o arco, o ângulo propício e o momento exato que representa quando a flecha deve ser liberta: o arco são as escolhas do tradutor. Os cânones retóricos³² *inventio* (a invenção ou ideia, independente do tradutor trabalhar sobre um texto que deve ser vertido. Inventam-se soluções, idealizam-se caminhos), *dispositio* (a disposição ou organização estrutural do discurso, que passa a ser do próprio tradutor, quando se incumbe de reescrever, recontar, verter, moldar), *elocutio* (a expressão adequada do que se pretende, aliada à tentativa de fidelidade, adequação cultural ou funcional, explicação,

³¹ não se excluem aqui recursos de outras ordens, como sonoros, de montagem de luz etc. Apenas não fazem parte dos objetos analisados neste estudo (literatura e gravuras).

³² Encontrados em: CORBETT, CONNORS, 1999, pp.17-23.

representação ou adaptação), memória (a lembrança - sintética ou não - do conteúdo que está por ser formulado, na balança sutil que apoia tradução e adaptação co-criativa), e *actio* ou *pronuntiatio* (a ação do discurso, sua pronúncia, seja ela na forma e no formato³³ que se escolheu, o tradutor como recriador, retirado da ideia original de Ezra Pound para estabelecer o conceito de transcrição³⁴ segundo Haroldo de Campos ou a traduzadaptação³⁵ como queria João Guimarães Rosa para alguns termos específicos que considerava intraduzíveis) podem ser trazidos aqui como coincidentes na referência ao arco e à relação do desafio do arqueiro. Cabe aqui uma ilação em forma de questão: Se João Guimarães Rosa, assumindo a porção funcionalista da tradução do *Grande Sertão: Veredas* (1956) pelos tradutores de língua inglesa, vivesse na atualidade, com os recursos midiáticos e as transformações híbridas e múltiplas por que passa o comunicar, aceitaria ele o termo *traduzadaptação* para além do que considerava intraduzível? Seria ele mais flexível, dadas as tantas diferenças que hoje se observam e que foram aqui exemplificadas neste trabalho?

3.2 O IMPONDERÁVEL

Na perspectiva proposta por este trabalho, cabe ainda uma alusão ao imponderável que foge ao tradutor e talvez ao intérprete/leitor. Segundo a alegoria, seria possível estabelecer o elemento “vento” na dinâmica de sistemas verbais e não verbais? Quais seriam sua função e seus atributos? Caberia voltar à teoria da comunicação que estipula emissor, receptor, meio, mensagem e estabelecer então o vento como “ruído”³⁶, como encontrado em discussões sobre comunicação e

³³Entendo por “forma” o estilo assumido pelo tradutor e por “formato” as tantas possibilidades de meios disponíveis na contemporaneidade, seja um livro, um site, uma plataforma multifunção como um dispositivo móvel, uma tradução imagética como linguagem de sinais ou artes visuais, entre outros.

³⁴“Transcrição”: por Haroldo de Campos em Revista Eletrônica Qorpus UFSC. GERONIMO, Vanessa Edição - nº 13.

³⁵ “Traduzadaptação”: termo cunhado por Guimarães Rosa nas relações epistolares mantidas entre 1957 e 1967 com Edoardo Bizzarri (FANTINI, Marli. Guimarães Rosa, Fronteiras, Margens, Passagens. São Paulo: SENAC, 2004)

³⁶“De certa forma, o que temos com relação ao **ruído** visto dessa maneira, como um a provável ou real perturbação do transmissível - ou daquilo em transmissão 0 de modo a distorcê-lo, desfigurá-lo ou destruí-lo, onde figura o erro. E além disso, configura o erro como um oposto do acerto, como uma inaceitabilidade.” (PINTO, 2002, p.34)

semiótica? Ou seria mais propício dar ao vento alguma questão de ordem digital ou possivelmente caracterizá-lo como barreira entre meios³⁷?

O imponderável parece ainda não ter resposta frente a um mundo s'gnico que está em franca mudança e ebulição com a ascensão das novas tecnologias. Há, portanto, um infinito e novo caminho a ser percorrido pelos estudiosos da Tradução que se depreendem da tradição dos estudos descritivos e prescritivos para dar um novo passo além do que já foi estabelecido.

Do “mirante da Comunicação”, localizado na “montanha da Tradução”, proponho que nos conduzamos à trilha de uma só palavra, de um só sentido, de um único elemento. Ou, que se possa exercitar a tendência a isso. Porque, para começar um caminho analítico que trabalhe em um panorama vasto, como o da Tradução, e embrenhar-se pela busca de sentidos e da lógica de sua compreensão, a sugestão deste trabalho é um próximo passo que traz melhor entendimento (e compreensão) sobre sua matéria de análise principal, o Sertão.

Isto posto, é preciso acrescentar a este desejo também o que acreditamos: mesmo em um trabalho de mestrado, é possível algum deslocamento, não só a repetição automática de conceitos pinçados de estudiosos, por mais importantes que sejam. Ainda, acreditando na importância de trabalhos anteriores sobre temas afins, propomos aqui utilizarmos um trabalho bem feito sobre o sertão, para que possamos avançar ainda mais nos estudos pretendidos e munir os futuros trabalhos de mais algumas pegadas neste caminho pretendido.

Por isso, evocaremos os estudos bem articulados da pesquisadora (e, não por acaso, atual presidente da Fio Cruz) Nísia Trindade Lima³⁸ como picada ceifada que indique o caminho a seguir por este trabalho específico.

Buscando compreender esse universo (o Sertão - aqui em letra maiúscula para induzir a crença em uma espécie de entidade), iniciamos com a sociologia defendida pela autora. É preciso, primeiramente, lembrar que evocar o sertão, filosoficamente, é negar seu contrário: as bordas, o litoral. O que seria, em suma, o Sertão? Que ideia conteria o meio, o conteúdo interno, o núcleo, o recheio, o centro, o âmag, o cerne?

³⁷ A saber: livro, áudio-livro, blog, vlog, sites da internet, dispositivos móveis como celulares e tablets, artes gráficas digitais e não digitais, entre outros.

³⁸ Nísia Trindade Lima tomou posse em 10 de fevereiro de 2017 na Fundação Oswaldo Cruz.

Todas esses “conceitos” puxados pela lógica da cadeia de significantes e seus imediatos significados começam a se relacionar com o conteúdo molar do significante [sertão] e contém em si não só a tentativa de tangenciar a ideia nuclear, o conteúdo nuclear, mas também a ideia de negar (afastar-se, se opor a) o que está em seu limite. Filosoficamente, buscar entender (utilizando a razão) e compreender (utilizando a sensibilidade, pois tocamos a arte) o sertão significa rumar para o meio em oposição ao caminho para a costa. Um exemplo que cabe aqui, não só poeticamente e que ilustra essa ideia de modo ímpar é o verso de Fernando Brant da música *Notícias do Brasil* (1981), de Milton e Brant: “Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil, não vai fazer desse lugar um bom país.”

É sobre essa ideia que o trabalho da pesquisadora Nísia Trindade Lima cavalga. Talvez, em contraste com a pictografia sociológica do artista e arquiteto escolhido para ilustrar o que se quer neste trabalho, Juraci Dorea. Quando se está de frente para o mar, o que é vislumbrado é o oceano, não o sertão. Segundo a música, metaforicamente, sentar-se com os olhos voltados para o oceano faz com que se desconheça o núcleo, o sertão, as características internas. Portanto, o que é mais necessário, o que seria mais preciso ou precioso nessa proposta. A mais popular citação traduzida de Antoine de Saint-Exupéry concatena com essa ideia: “o essencial é invisível aos olhos” (tomando a ideia de essência como algo interno). Ou seja, para conhecer o que é de fato ou o que representa o sertão é preciso se embrenhar no interior. Negar o litoral. Daí partem as ideias de Lima: a autora levanta a epopeia sertanista do Instituto Oswaldo Cruz e da Missão Rondon como exemplos claros e importantes do conhecimento e reconhecimento do “sertão físico”, necessário à compreensão do núcleo pretendido. Já que ilustramos com exemplos tirados da música popular e da literatura a ideia cerne pretendida por Nísia, aproveitamos para lembrar um exemplo imagético, para que este trabalho seja coerente no que diz respeito à forma e conteúdo: as ilustrações de Debret³⁹ (1848) do povo, costumes, geografia, plantas, arquitetura e cenas são mais um bom exemplo de estudo desse “olhar para dentro” pretendido.

³⁹ Jean-Baptiste Debret, pintor e desenhista que integrou a missão artística francesa de 1817. Um dos responsáveis, no Brasil, pela fundação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Na volta a França publicou o famoso *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834 a 1839), que retratava a natureza, o brasileiro e a sociedade da época.

Primeiro, devemos concordar com a pesquisadora: sertão e litoral representam os contrastes. Euclides da Cunha, Vicente Licínio Cardoso, Roquette-Pinto, Belisário Penna e Monteiro Lobato são ícones levantados em seu trabalho. Todos criaram fortes imagens sobre o homem do interior, o que, de fato, colaborou para que o imaginário do sertão, do sertanejo, da paisagem, da forma de se vestir e pensar, entre tantas variáveis, fossem determinados socialmente. Não cabe aqui uma ilação do tipo “o que vem primeiro, o ovo ou a galinha?”, mas é preciso que se saiba que todos aqueles que empreenderam um trabalho de fundo sobre o sertanejo, não só criaram um imaginário compartilhado sobre o tema e o sertão em si, mas também tiveram influência em sua própria realidade, na medida em que são compartilhados jeitos, linguagens, costumes, receitas, estilos, entre as variáveis que fizeram parte do universo contado em prosa, verso e estudos, e do universo real observável. Ao mesmo tempo em que os autores identificaram características e as traduziram em forma de texto para suas obras, essas mesmas obras lidas ajudaram a influenciar a visão e o imaginário acerca do sertão, bem como o próprio sertanejo.

Há de se notar, que a concepção mannheimiana de *intelligentsia*: “grupo social cuja tarefa específica consiste em dotar uma dada sociedade de uma interpretação do mundo” (1968, p.38) foi deliberadamente adotada pela autora, o que, acredito, vai ao encontro da hipótese Sapir-Whorf, ideia já trazida por este trabalho ainda na parte sobre negociação e adaptação, evocada por Umberto Eco e pinçada aqui no primeiro capítulo: “toda língua exprime uma visão diversa de mundo”.(ECO, 2007, p.42)

É possível observar como essas ideias são afinadas e complementares e se ligam ao comentário que levantamos sobre a influência dos autores e estudiosos do sertão em sua construção imagética e na própria realidade sertaneja. A autora discute em seu trabalho a perspectiva de abordagem das ciências sociais como discursos importantes da contemporaneidade e remete seu discurso a Anthony Giddens (1984), por este autor entender que os objetos estudados das ciências sociais abarcam seu discurso, além de incorporarem concepções originais encontradas no ambiente leigo. Assim, segundo a análise da autora, há representações sobre representações, o que nos induz a pensar: o que seria original e o que seria a tentativa de tradução do original?

Ou ainda: o que seria efetivamente o discurso? Ou mesmo, aplicado ao tema: o que seria o sertão, o que seria o imaginário sobre o sertão, e o que seria a tentativa de tradução do imaginário que traduz

esse sertão? São sugestões de questões para o prosseguimento desse caminho em futuros trabalhos. Ainda, segundo ela, “Ambos os conceitos - cultura e civilização - começaram a se desenvolver como expressão de sentimentos e ideais na segunda metade do século XVIII, e progressivamente, assumiram a feição de uma *consciência nacional*.” (p.12)

Segundo a autora, são as imagens espaciais e simbólicas que traduzem a relação das matrizes românticas e iluministas que, em suma, moldaram as diferentes vertentes desse sertão no pensamento social brasileiro. Em seu estudo, a questão da construção da identidade do sertão é, sem dúvida, ligada ao debate sobre diversidade étnica, a mestiçagem e formação do povo brasileiro. Concordamos com a autora, portanto, que este debate é de suma importância e que há uma forte interferência das obras literárias na construção da imagem que temos dessa identidade.

Nísia Trindade Lima cita que “nas duas décadas seguintes à publicação de *Os Sertões*, será notada a influência de escritores como Alberto Torres, Oliveira Vianna, Gilberto Freire, e Gilberto Amado, cuja característica teórica é a percepção de contrastes, oposições e polarizações na sociedade brasileira” (p.45).

A autora chama a atenção para o trabalho de Silvío Romero nos estudos sobre o folclore sertanejo, o de Euclides da Cunha sobre a tipificação do homem brasileiro em sua relação com o sertão, o de Alberto Torres e de Oliveira Vianna com a referência à realidade social e política, ligada às raízes históricas brasileiras. Além desses, o de Antônio Candido, que mostra seu olhar voltado aos negros, índios, pobres e caboclos; o de Sérgio Buarque de Holanda que instituiu a adjetivação “fronteiro” ao sertanejo, adjetivação esta relativa ao encontro entre o português e o indígena: o fronteiro era justamente a figura representativa do sertanejo. Seu estudo sobre os autores e estudiosos vai além e não deixa de tangenciar o foco deste trabalho, quando ela cita Guimarães Rosa em paráfrase, lembrando do sertão que a tudo toca, que onde tudo está, e se confunde com o que há a descobrir, a conquistar, a debater, a formar.

Repara a autora que o debate intelectual sobre os tantos contrastes existentes nessa realidade tem influência não só na construção dessa identidade imagética. Segundo ela, é de se notar que este debate tem forte influência no processo de “mudança social”.

Em seu trabalho, Nísia não deixa de lado a problematização do tema da representação geográfica da identidade nacional, que ela bem aborda no segundo capítulo e, além disso, tem o cuidado de evocar a

figura do Jeca Tatu para discutir as imagens simbólicas que ensejam representar o homem sertanejo e o homem caipira.

Quando ela discute o conceito de fronteira, de encontro e do paradoxal desencontro desse espaço simbólico a ser conquistado é que vê também a oportunidade de deslocamento teórico no que se refere a aprendizagem, os estudos, conhecimento social (e eu acrescentaria de linguagem, de significantes e significados em profusão em busca de novos estudos) e reconhecimentos atribuídos à palavra sertão, objeto tão forte, profundo e rico para o Brasil e os estudos da tradução e da linguagem.

Há de se notar que a autora também retrata com precisão a importância da noção de “estrangeiro” ligada à de “contraste”, o que retorna à dialética questão do litoral e do sertão e, talvez, num estudo da semiótica mais ligado à noção lacaniana. Uma sugestão possível, portanto, é o estudo ligado ao Outro, *ao grande outro da linguagem*, de que nos fala Lacan. Evocar um caminho diverso tão complexo e profundo a ser pesquisado, mesmo que paralelo ou contíguo a este, tem exclusivamente o objetivo de mera sugestão para outras áreas do conhecimento que podem enriquecer o caminho até aqui percorrido na estruturação deste trabalho. Voltando ao que diz a autora, o tema dos intelectuais que se colocam como estrangeiros frente à concepção do que é do interior é evocado nos trabalhos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido.

Interessante notar que a natureza está presente de forma tão absoluta, repara a autora, que ela se confunde com o próprio sujeito das narrativas e dos estudos, de tal modo que em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, pode-se caracterizar a obra em parte como texto literário, em parte como documento científico de cunho etnográfico, em parte como trabalho geográfico. De algum modo, acredito, podemos pensar em várias peças de Lego que se unem e se complementam para montar o que pretendemos na construção do sertão, do sertanejo, da natureza ligada aos dois e de seu imaginário relativo. É nessa discussão que a autora lembra as viagens de Charles Darwin à América do Sul, comentando que suas observações transcenderam a análise física, chegando a comentários sociais.

Em determinado ponto, a autora chega onde queremos: ela pergunta o que é o sertão. Em seus estudos, inclusive de ordem etimológica, revela que a ideia espacial de interior e a ideia social de região desértica, pouco povoada, distante da civilização, é recorrente e definitiva. A autora evoca Aurélio Buarque de Holanda e sua definição.

Aqui, complemento com o significado encontrado no dicionário Houaiss:

1. Região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas 2. terreno coberto de mato, afastado do litoral 3. a terra e a povoação do interior; o interior do país 4. toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos (...) 5. parte do sertão que é totalmente desabitada (...) ETIM orig.obsc; JM registra que, ‘na opinião de certos autores, o vocábulo seria evolução do latim *desertanu-*, com operações fonéticas ainda não suficientemente esclarecidas’ (p. 2,558)

Da leitura dos estudos e dos comentários da pesquisadora Nísia é possível afirmar que uma questão de ordem prática e ao mesmo tempo filosófica permanece: se a configuração real e idealizada do sertão é aquela que se relaciona ao que é distante da civilização, podemos inferir que é o que se apresenta distante do que foi colonizado, ou seja, há, embutido no significado do que encontramos na palavra “sertão”, algo que se relaciona contraposto ao Estado e à Igreja, em sua perspectiva doutrinária. Assim, da mesma forma, pode-se dizer que a “liberdade” é tônico presente nessa análise. Seria prudente avançar nessa ideia, pensando que “o interior” é livre?

Seguindo as pesquisas aqui explicitadas, podemos dizer que o sertão identifica, ainda no século XIX, às áreas do interior onde não havia população. Além dessa conotação, era comum associar a palavra à área semiárida do Nordeste do nosso país, bem como a relação do sertão com a civilização ligada ao couro. É também possível evocar o trabalho do artista baiano Juraci Dórea, de quem vamos extrair alguns exemplos para tratar da possibilidade de tradução do Grande Sertão: Veredas (1956), aqui neste ponto, já que seu reconhecimento no âmbito das artes plásticas se deu substancialmente pelo trabalho com o couro, conforme podemos aferir na Escultura da Lagoa das Bestas, na Escultura do Raso da Catarina, na Escultura da Fonte Nova, todas de 1984, entre outras de

mesma técnica e materiais, conforme citadas no site da enciclopédia do Itaú Cultural.⁴⁰

Outro aspecto notável do estudo de Nísia que deve ser aqui ressaltado é a relação que faz do sertão à simbiose natural entre o homem sertanejo e a natureza e seus segredos. Interessante notar que a autora coloca o adjetivo “impenetrável” para caracterizar a tentativa de decifrar esse universo. Esta recorrente análise sobre os mistérios da natureza, a dificuldade de “penetrar sertão adentro” e a complexidade envolvida nesta equação é trabalhada na literatura não só no *Grande Sertão: Veredas* (1956), como veremos a seguir, mas é uma característica própria da literatura tradutória desse domínio. Isso e o retrato de uma ordem social que invariavelmente se relaciona à criação extensiva de gado: os espinhos, as árvores retorcidas, a necessidade do gibão, do couro que protege o vaqueiro, a seca, a fome, o sol a pino, as distâncias, a solidão, o vazio, a terra nua...

Assim, fica marcado um dualismo que se relaciona não só ao Estado e à ausência dele, ou à Igreja e à ausência de sua ética religiosa, ou ainda à civilização e ao deserto, mas, metaforicamente, ao atrasado e ao moderno, à evidência da barbárie - da terra de ninguém. Nísia termina por concluir que, por um lado, os polos são negativos e positivos, mas por outro isso se inverte:

o litoral é apresentado como sinônimo de inautenticidade, enquanto antítese da nação. Em muitos autores, entre os quais a posição de Euclides da Cunha é exemplar, a ambivalência consiste na principal característica da representação que constroem sobre o país e seus contrastes. (p. 63)

Dessa forma, é importante notar que a posição intelectual romântica não foi exclusiva ao estampar características positivas que valorizassem os sertões, como os olhares que ela cita de José de Alencar, Franklin Távora, Bernardo Guimarães ou Alfredo Taunay. Esse dualismo foi trabalhado diferentemente, sempre que os sertões foram personagens ou paisagens retratadas na edificação da nossa língua pátria. Segundo a autora vamos encontrar, nos textos produzidos, as

⁴⁰ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa653/juraci-dorea>

tensões e as ambiguidades quando afirmamos que o sertão é “essência da nacionalidade”.

Já no início da República, fica claro o olhar atento ao sertão, como espaço a ser incorporado em um “esforço civilizatório”. Também como referência clara de “autenticidade nacional”. As expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz são exemplos levantado pela autora, além do que pode ser encontrado na Missão Rondon, citada por ela:

a liderança da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas de Mato Grosso ao Amazonas, com o objetivo de ligar à capital de Mato Grosso, já em comunicação com o Rio de Janeiro. Os pontos extremos da linha seriam Cuiabá e Santo Antônio do Madeira, que delimitavam o ‘grande sertão do Noroeste’. (ROQUETTE-PINTO, 1938, p. 55)

Uma verdadeira epopeia brasileira em 1892 e 1925. Desbravar o sertão, nessa época, significou simbolicamente expandir o Estado, integrar economicamente o país, delimitar fronteiras, ampliar o domínio da Igreja, explorar recursos naturais, revelar o que está escondido ou oculto e, politicamente, tomar posse.

Muitos estudos têm se debruçado sobre a obra euclidiana e, em particular, sobre Os sertões. Muitas também são as análises comparativas que a cotejam com a de outros intelectuais: José de Alencar, Afonso Arinos, Victor Hugo, Sarmiento, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Graciliano Ramos e Manoel Bonfim são alguns dos nomes mais expressivos, objetos de estudos dessa natureza. Alguns autores ressaltam o determinismo e a influência das teorias racistas, outros as ambiguidades, vendo em Euclides uma voz dissonante diante das noções de progresso. Algumas análises ressaltam as proximidades entre o teor cientificista e a

estética naturalista; outros, os componentes românticos da obra euclidiana, ponto, aliás, que também sublinhei nesta breve apreciação. Textos polissêmicos, sem dúvida, de um intelectual a um só tempo típico de sua geração e original na abordagem e estilo com que tratou o tema do que poderíamos chamar um projeto para o Brasil. (KOPF, 1996, p.78)

Acredito que, para o Brasil, esse projeto de que fala a autora tem consequências históricas e linguísticas. Observou-se que o significante [sertão], em seu conteúdo nuclear, se expande em significados muitos como os românticos, naturalistas, geógrafos, sociólogos, autores, cientistas e pesquisadores puderam aferir e moldar.

Segundo foi possível perceber no trabalho da pesquisadora Nísia Trindade Lima, é este o vasto sertão, o que tanto produziu apesar de sua dura realidade, e que continua a florescer, seja na poesia, na literatura, na tentativa de compreensão sócio-política ou geográfica do nosso país, ou mesmo em um trabalho acadêmico. O esforço que aqui se empregou foi o de estabelecer um parâmetro para [sertão], que vejo como necessário, repito, para seguir na discussão sobre o compartilhamento do que se conhece (e agora está mais delimitado) e aplicá-lo à dominação da linguagem artística. O sertão de Guimarães Rosa é o sertão de Nísia Trindade Lima traduzido por ele em literatura romântica e universal, em primeiro lugar. Posteriormente, a tradução da literatura de Guimarães sob a influência do sertão de Nísia e do sertão da Bahia, onde vive Juraci Dórea, delimitado na exposição de gravuras *Exposition Grande sertão*, do artista baiano que busca traduzi-lo em imagens e formas.

3.3 EXPRESSIVIDADE TOTAL

Acresço ao que foi dito até aqui, em caráter de contribuição, uma visão interpretativa que não é exclusiva. E se liga à forma com a qual João Guimarães Rosa trabalhou o tema dos sertões, tanto em seu paradigmático romance, que faz parte do nosso objeto, quanto em outros de seus textos: o sertão metafísico. O “ser-tão”: “tão”, aqui, como substitutivo de muito, intenso, grande, denso, profundo. Há possibilidade de uma análise ainda mais metafórica a respeito da palavra e do significante [sertão] ligado justamente ao conteúdo molar do ser,

que busca o conteúdo nuclear do ser, reflexão aplicada do trabalho de Umberto Eco supracitado, para compreendermos a ideia universalista dos textos de Guimarães.

O autor trabalha com temas universais usando o regionalismo. E a coincidência do sertão e do “ser tão” é uma metáfora poética que serve para aplicar à tentativa de compreensão do Vórtice de Significação, quando o sentido extrapola o óbvio e abarca outros sentidos, como a beleza da língua e a poeticidade presentes, mesmo em uma análise que se pretende acadêmica. Afinal, estudamos a tentativa de traduzir. A capacidade de adaptação tradutória de um meio a outro (de um texto literário a um “texto imagético”) para a “expressividade total” (em conteúdo e expressão, como quer Hjelmslev) das ideias poéticas de um autor específico e de um tradutor artista plástico. E debruçamo-nos sobre a arte.

Dessa forma, instituímos, no segundo capítulo, um acordo acerca do Sertão por meio da apresentação do trabalho da pesquisadora Nísia e as relações que se estabelecem em relação à geografia, à paisagem, ao homem, à literatura, à ciência, à política, à igreja, ao governo, ao litoral, à contemporaneidade, à construção identitária do país. É como especificado no início da página 14 deste trabalho, quando foi trazido o que Hegel chamou de o Absoluto. O Sertão que estamos trabalhando será aqui o nosso Absoluto e é ele que pode ou não ser traduzido e/ou adaptado na nossa análise tradutória.

Entretanto, para isso, gostaria de pedir mais um auxílio que parece próprio: do texto *Lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze. Não por acaso, esse autor utiliza como exemplo de abordagem uma referência já conhecida quando o tema tratado aqui é trazido à baila. Sugiro sua utilização como guia, para poder avançar no estudo aqui pretendido. Observe essa passagem conhecida:

Ao ver Alice, o Gato só sorriu. Parecia amigável, ela pensou; ainda assim, tinha garras muito longas e um número enorme de dentes, de modo que achou que devia tratá-lo com respeito.

“Bichano de Cheshire”, começou, muito tímida, pois não estava nada certa de que esse nome iria agradá-lo; mas ele só abriu um pouco mais o sorriso. “Bom, até agora ele está satisfeito”, pensou e continuou:

“Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui?”

“Depende bastante de para onde quer ir”, respondeu o Gato.

“Não me importa muito para onde”, disse Alice.

Então não importa que caminho tome”, disse o Gato.

“Contanto que eu chegue a algum lugar”, Alice acrescentou à guisa de explicação.

“Oh, isso você certamente vai conseguir”, afirmou o Gato, “desde que ande o bastante.” (CARROLL, 1960, p. 51)

Ainda no prólogo de seu livro, sobre a lógica do sentido, Deleuze afirma que a obra de Lewis Carroll tem códigos e decodificações. Cita ainda seus desenhos, fotos, e grande quantidade de conteúdo psicanalítico profundo, que constroem um “formalismo lógico e linguístico” exemplar. Segundo o autor, o sentido é uma entidade não existente. Seria o sentido o Gato de Alice?

Na passagem escolhida, temos uma questão paradigmática que nos remete ao nosso trabalho. Como estabeleceremos uma trilha através do Sertão sem saber onde queremos chegar? No entanto, o Gato nos responde em uma espécie de Koan Zen-Budista⁴¹ que não importa qual caminho percorrarmos. É certo que atravessaremos a vereda da linguagem para construir o saber sobre o que podemos e o que não podemos traduzir ou traslar a partir do que virmos, do que encontrarmos.

Segundo Deleuze, essa é uma discussão antiga. Segundo ele, Platão chamou-nos a atenção para duas dimensões que devem ser levadas em conta: a primeira delas seria a dimensão das coisas limitadas. Daquilo que pode ser medido. Do que tem qualidades fixas, independentemente de serem permanentes ou temporárias. Aquilo que pode ser colocado como algo pertencente ao presente. Já a segunda delas seria a dimensão de um devir que não se pode medir. É o que se furta ao presente e, portanto, estabelece uma dualidade platônica entre o que, para ele, recebe a influência da ideia no nível da ação e também (e ao mesmo tempo) daquilo que tira a ação da ideia, tirando-a do presente.

⁴¹ Espécie de xarada oriental, uma questão de cunho filosófico, onde o paradoxo é presente tornando muitas vezes difícil ou impossível uma resposta oriunda exclusivamente da razão.

Caminhamos estudando um sertão existente e um sertão inexistente. Um sertão referência e um sertão da linguagem. Platão pergunta até que ponto esse devir não estaria justamente ligado à noção de linguagem. Os Estoicos estabeleceram uma ruptura com os Pré-socráticos, ainda na antiga Grécia, ao filosofar sobre este assunto. Eles faziam a seguinte distinção: 1) “Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões” e os 2) “estados de coisas” correspondentes.

O autor se refere a Alice constatando e marcando em seu texto que em todas as aventuras pelas quais transcorre o livro há perda do nome próprio (no exemplo acima, o nome do gato, que ela chama em um primeiro momento “*Bichano de Cheshire*”). Essa característica, explica o autor, é como se fosse isso uma constatação da identidade da personagem. Ele rubrica que o nome próprio “garante um saber”. O escritor Rubem Alves (1933-2014) faz uma espécie de análise (e nesse caso alegórica) semelhante, quando em uma de suas crônicas de 2008 compara o nome próprio a uma gaiola (que aprisiona o dono do nome para sempre com seus sentidos construídos a partir desse momento “mágico”, o batismo).

No caso dos paradoxos, tanto do nome, quanto do caminho de Alice ou do caminho desse texto que levará a mais dúvidas e mais deslocamentos sobre o Sertão (Absoluto) que irá nos acompanhar, ele nos trará referências balizadoras do que poderemos afirmar ou refutar a respeito das traduções literárias ou imagéticas que nos depararmos pela frente.

O paradoxo, então, segundo Deleuze, é, em primeiro lugar, aquilo que viremos a tomar como destruidor do bom senso e do sentido único aplicado ao que estudamos (algo relacionado ao conteúdo molar, nuclear). E, em seguida, o que virá destruir o senso comum sobre o que será validado ou não como tradução, a partir da designação de identidades fixas, das referências particulares que os indivíduos terão à respeito do objeto de análise e do que, para cada um, poderá ser tomado como válido para tradução, ou translação.

Voltemos aos Estoicos trazidos por Gilles Deleuze. Contrariamente aos Pré-socráticos, eles separavam duas espécies de coisas para objetos de análise:

1. Os corpos, suas características materiais, físicas, a relação entre eles, suas ações, desejos e necessidades;

2. Os atributos lógicos ou dialéticos incorporais desses corpos, de uma natureza diferente da primeira análise. Os acontecimentos que provém deles.

Deleuze explica que “não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa” (p.6), ou seja, uma entidade não existente. Assim, para tentar esclarecer mais ainda esse exercício filosófico Estoico, eles compreenderam, como ruptura aos Pré-socráticos, que existiam dois “planos de ser”. De um lado o profundo, o real, o que chamamos com Hegel de o Absoluto e instituirá uma “*justificativa do dizer*”, o Real Concreto trazido neste trabalho com Roland Barthes, e de outro, o plano dos fatos, aquilo que será produzido na superfície do Absoluto. Se nos lembrarmos da deixa de Anthony Pym, podemos dizer que ao traduzirmos a “parole” evocamos a língua viva, o que se dá no plano dos fatos neste Absoluto e que produz (segundo Deleuze) uma relação causal que não era a anterior de causa e efeito.

...em Platão, um obscuro debate se processava na profundidade das coisas. (...) eis que agora tudo sobe à superfície. (...) se trata (...) de efeitos que se manifestam e desempenham seu papel. Efeitos no sentido causal, mas também “efeitos” sonoros, ópticos ou de linguagem uma vez que eles não têm mais nada de corporal e são agora toda a ideia... O que se furtava à Ideia subiu à superfície, limite incorporal, e representa agora toda a idealidade possível. (p.8)

Sem dúvida, o exemplo conhecido de Crisipo ensina: “se dizes alguma coisa esta coisa passa pela boca; ora tu dizes uma carroça, logo uma carroça passa por sua boca” (p.8). Novamente ele torna a usar a explicação do paradoxo, demonstrando que só há equivalente no Zen budismo, como já supracitamos ou no non-sense inglês ou norteamericano. Ele é taxativo ao colocar o exemplo de sua filha, que lhe pergunta se existe um mundo rosa. Prontamente ele responde que sim. No entanto, omite que isto faz parte de um paradoxo da linguagem, já que, se sua filha o pode imaginar, e ser constituído como linguagem, ele existe. A linguagem desdobra o limite entre a profundidade real e o

imediatismo oral. Novamente, voltamos a Pamuk. Não pintamos nosso quadro por meio da linguagem? O que é mais real? Nossa imaginação sobre a leitura ou as palavras escritas em uma folha em branco?

O exemplo de Crisipo mostra a “Caverna de Platão sonora”. Se retornarmos aos exemplos da morte batendo à porta ou do *O Trenzinho do Caipira* já citados aqui, podemos observar que a tradução das três coisas se dá exatamente da mesma maneira (se tomarmos a imagem da carroça que passa pela boca também como uma construção tradutória). A criação material (nesse caso sonora, por meio de ondas) de uma morte batendo à porta, de um trem saindo de uma estação e de uma carroça. Tendo a cultura de chegada condição de compreensão, a materialização se fará por completo, de modo evidente (literalmente), da mesma maneira que poderemos compreender o que foi lido na folha em branco. Mais uma vez volto a usar o termo compreensão, por me parecer clara a diferença entre o uso exclusivo da razão (entendimento) e o uso da razão somado à percepção sensorial, à sensibilidade, à construção sgnica sensível, que fará diferença na pictórica noção que faremos com um texto no momento da leitura, como nos ensina Pamuk e Eco.

A importância da evocação de *Do Outro Lado do Espelho* por Deleuze é certamente relacionada ao limite tênue que aqui discutimos e tem relação com a palavra, o sentido, o “tênue vapor incorporal que se desprende dos corpos”(p.10), o movimento de translação possível e impossível que transforma [carroça] na imagem sgnica que você constituiu sem perceber em sua mente no momento que leu essa palavra (ou esse significante) entre chaves. Para Deleuze, no livro de Alice os acontecimentos não são mais procurados em sua profundidade, mas na superfície, no jogo que nos parece quase tão surreal quanto a história que nos é contada. E, acredito, esse é um jogo magistral de Carroll. É brincar com forma e conteúdo, ou conteúdo e expressão, de modo a confundir o leitor, tal a proximidade que ele consegue colocar para essas duas dimensões estoicas das coisas, da linguagem. Parece-nos que Carroll caminha na fronteira entre essas duas dimensões quando nos faz dar a mão para Alice. Da mesma forma, nos faz caminhar com ela em sua fantástica fantasia. “(...) A história nos ensina que os bons caminhos não têm fundação, e a geografia que a terra só é fértil sob uma tênue camada.”(p.10)

3.4 ENTRE A CRUZ E O CRUZEIRO (OU ENTRE A FLOR E A ROSA)

Deleuze nos fala da intuição designadora que seleciona as determinadas palavras que, através da associação, por meio da indicação, vão representar o estado de coisas:

Entre estes acontecimentos-efeitos e a linguagem ou mesmo a possibilidade da linguagem, há uma relação essencial: é próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições pelo menos possíveis. Mas há muitas relações na proposição; qual a que convém aos efeitos de superfície, aos acontecimentos? (...) A primeira é chamada designação ou indicação. (...) A designação opera pela associação das próprias palavras com imagens particulares que devem “representar” o estado de coisas: entre todas aquelas que são associadas à palavra, tal ou tal palavra à proposição, é preciso escolher, selecionar as que correspondem ao complexo dado. A intuição designadora exprime-se então sob a forma: “é isto”, “não é isto”. (p.13)

São escolhas determinadas socialmente e culturalmente segundo a compreensão do tradutor. Seja ele o tradutor autor (romancista que precisa traduzir o sertão em palavras num texto) ou o tradutor artista plástico (que precisa traduzir o sertão em imagens pictóricas representativas de um texto). A partir daí, impõe-se a seguinte pergunta a respeito dos dois desafios: o artista plástico não estaria fazendo o papel apenas do ilustrador? Outra pergunta poderia associar-se a esta: seria então o ilustrador tradutor? Ou, ainda, seria a ilustração considerada tradução?

Utilizo a estratégia do primeiro capítulo para começar essa resposta: uso exemplos em espiral, colocando o tema principal no centro da discussão com o objetivo claro de fundamentar minha posição e chegar ao ponto necessário à pesquisa: no site <http://nals.cce.ufsc.br/>, que representa o Núcleo de Aquisição de Língua de Sinais temos a ousadia da demonstração de que existe a Tradução Imagética.

Segundo o sítio, o Núcleo de Aquisição de Língua de Sinais – NALS – tem o objetivo de se constituir em espaço físico para a

consolidação de seu grupo de pesquisa. O que quer dizer que o Núcleo demanda o reconhecimento de sua voz através da imagem, dos símbolos, movimentos, significantes motores que se dão por meio da expressão facial, manual, gestual, entre outras, que são inegavelmente discurso claro e compreensível para que sejam efetivados os estudos de aquisição de línguas de sinais por quem quer que se habilite. O núcleo tem também o objetivo de consolidar um corpus com dados de aquisição de Libras e aquisição bilíngue, segundo o site. E isso inclui Libras e outra língua, o que comprova que o diálogo é absolutamente exequível. Tanto que, através desse diálogo, é possível ao aluno, pesquisador, acessar dados de diferentes pesquisadores para a produção de estudos nessa área, bem como transcrever e analisá-los para colaborar no desenvolvimento das teorias linguísticas. Tanto na graduação quanto na pós-graduação. Além disso, existe um segmento da Libras responsável pela tradução simultânea. Assim, questiono: o que seria a visualização de um movimento representante do significante [flor] em Libras? No site Youtube é possível aprender a resposta:

Imagem 11



Fonte: <http://nals.cce.ufsc.br/>

Pode-se observar que existe um sinal na mão do rapaz que faz o movimento. No mesmo canal, é possível verificar que ele faz o sinal da letra F (de flor) e o movimentava na frente de seu nariz, como se cheirando o sinal da letra F ele seria capaz de se transformar em uma [flor].

Imagem 12



Fonte: <http://nals.cce.ufsc.br/>

Isso indica que o movimento tem igual importância semântica no processo de linguagem que o “desenho” da letra F para o praticante de Libras, ou seja, para o símbolo F. Para o praticante de Libras o símbolo [F] movimentado na frente do nariz (como se no ato do movimento o indicador perpendicular à mão fosse cheirado) é um signo: um símbolo natural que significa flor. No entanto, se convidamos Orhan Pamuk para esta análise, ou mesmo Charles Sanders Peirce, provavelmente eles diriam que essa análise não se encerra aí. Porque o receptor que vê o símbolo manual como signo e o compreende pode (e invariavelmente vai) colocá-lo ou em seu quadro pintado na mente (como quer Pamuk), ou em sua cadeia de significantes (como quer Peirce). Desse modo o receptor vai associá-la imediatamente, ou já vai “lê-la” uma rosa, passando pela margarida, pelo *bouquet*, pela mãe etc., conforme o que apresentamos no capítulo anterior. Assim, podemos concluir que o processo de comunicação da tradução (simultânea ou não) através de um significante que é imagem (a imagem de um sujeito de camisa preta fazendo o símbolo F e o transformando em signo flor quando move o indicador na frente do nariz) se dá igualmente quando um praticante de Libras e de inglês lê em um livro a palavra *flower*, ou vê seu colega a traduzindo por meio do código, da linguagem dos surdos. A lógica indica que a tradução simultânea em libras é, sim, uma espécie de Tradução Imagética. Isso responde à terceira pergunta e, por extensão, às duas primeiras. De qualquer modo, ousa dar mais um exemplo para que não reste dúvidas sobre o que aqui foi exposto.

Como estamos trabalhando com a tradução em arte, seleciono uma amostra simples, mas coerente: na leitura dessa página, não é

possível escutar o acorde de dó maior com sétima, apenas lê-lo. Uma forma de tradução imagética do acorde que podemos ouvir é a sua inscrição através de notas em uma partitura. No mínimo, veríamos a tônica, a terça, a quinta, e a sétima, que correspondem à tradução imagética do que aqui não podemos ouvir. Isso, colocado em uma grade de linhas que indicam uma clave, possivelmente a clave de sol, utilizada por grande parte dos instrumentos melódicos. Outra tradução imagética mais simplificada seria o mesmo acorde de dó maior cifrado. Sua representação, a tradução do que ouvimos, possível de colocar aqui nesse texto porque utiliza o mesmo sistema de códigos utilizando somente letras e números, maiúsculas e minúsculas é “C7”. De fácil compreensão para todo músico, C7 é um acorde simples. Que pode ser invertido de 4 maneiras diferentes, em diferentes tons. No piano, em 8 oitavas. Tanto uma forma de representação quanto a outra é tradução imagética de um som composto de quatro notas simultâneas, pelo menos. Assim, acredito que existe base suficientemente sólida para pensarmos na existência da tradução imagética e na representação pictórica indicativa de um discurso.

Portanto, é possível voltar a Gilles Deleuze depois de mais um passo nessa análise. Quando coloca que é a intuição que determina o processo de escolha, ele tem legitimidade para isso. Um tradutor incauto, poderia se referir às horas de estudo para a descoberta de um termo, uma palavra, uma associação, uma subtração ou ampliação textual que clarifique a unidade entre um texto de partida e um texto de chegada. No entanto, ele não vai conseguir menosprezar o processo criativo que envolve nem a tradução nem este estudo. Nem mesmo o sopro, o momento “EUREKA” comum e já relatado exaustivamente por tradutores em colóquios, artigos, entrevistas, enfim, que podem representar a saída para a dúvida. O ato da escolha. Acredito que Gilles Deleuze coloca a questão visceral do criador, seja ele artista plástico, autor, tradutor, ilustrador, no âmbito holístico de quem trabalha com a linguagem. Se, como quer Herder, somos seres da linguagem, se é justamente isso que nos faz humanos, se na linguagem nos constituímos, se trabalhamos com ela, por ela e para ela, a linguagem nos tomará como um todo: no âmbito mecânico, da razão, da crença, do sensível e do exprimível. Deleuze nos lembra que:

Logicamente, a designação tem como critério e como elemento o verdadeiro e o falso. Verdadeiro significa que uma

designação é efetivamente preenchida pelo estado de coisas, que os indicadores são efetuados, ou a boa imagem selecionada. “Verdadeiro em todos os casos” significa que o preenchimento se faz para a infinidade das imagens particulares associáveis às palavras, sem que haja necessidade de seleção. Falso significa que a designação não está preenchida, seja por uma deficiência das imagens selecionadas, seja por impossibilidade radical de produzir uma imagem associável às palavras. Uma segunda relação da proposição é frequentemente chamada de manifestação. Trata-se da relação da proposição ao sujeito que fala e que se exprime. A manifestação se apresenta pois como o enunciado dos desejos e das crenças que correspondem à proposição. Desejos e crenças são inferências causais, não associações. O desejo é a causalidade interna de uma imagem no que se refere à existência do objeto ou do estado de coisas correspondente;(p.14)

Designação e manifestação não nos remetem aos Estoicos? Aos “corpos” e aos “atributos lógicos ou dialéticos” que provêm deles? É preciso concluir o argumento de Deleuze com a citação da terceira dimensão da preposição:

...trata-se desta vez da relação da palavra com conceitos universais ou gerais, e das ligações sintáticas com implicações de conceito. Do ponto de vista da significação, consideramos sempre os elementos da proposição como “significante” das implicações de conceitos que podem remeter a outras proposições, capazes de servir de premissas à primeira.(p.15)

A significação, segundo Deleuze, vai se definir como premissa ou como conclusão. Segundo ele, os significantes linguísticos seriam essencialmente “implica” e “logo”. De certo modo, é uma maneira de ver a cadeia de significante de Peirce. O signo define a relação, portanto entre as premissas e as conclusões. Enquanto a proposição se encontra no procedimento indireto de relação signica, a designação se encontra no procedimento direto de relação signica. Isso torna a demonstração da tradução entendida diretamente. Uma condição de verdade, ou seja, o conjunto das condições sob as quais uma proposição seria verdadeira. Podemos dizer que o Sertão de Guimarães Rosa é uma designação ou uma proposição? Podemos dizer que o Sertão de Juraci Dórea é uma designação ou uma proposição? Já definimos que é uma tradução imagética, mas seria uma designação ou proposição do Sertão?

Não só em relação a toda designação se fundamenta o ser, mas relaciona-se às significações envolvidas no processo. Essa é uma conclusão de Deleuze, que nos dá segurança para afirmar que não só existe a tradução imagética e, portanto, a instituição desse termo pode ser feita, mas também a tradução intersemiótica. A significação, em sua relação causal, indica o movimento do significante em cadeias de significados, que se movem conforme o exemplo da seta de Benjamin, acredito que de modo espiral, conforme o vórtex de significação e a produção de sentidos do modelo nuclear de Umberto Eco, e permite o conteúdo molar se manifestar indefinidamente, produzindo uma relação colaborativa do leitor (ou do espectador da exposição de gravuras) de co-criador na obra.

Deleuze questiona se a significação é primeira com relação à manifestação e à designação. E essa questão tem sentido. Filosoficamente, ele inicia o curso da resposta dizendo que é preciso do Eu para que haja o processo de designação e das significações envolvidas. A manifestação do **eu** é imediatamente compreendida porque a designação e a significação dependem de sua existência. **De algum modo**, é como se o sertão de Guimarães não pudesse ser designado. Porque ele só existe na fala (**na manifestação do autor**). O sertão de Dórea, da mesma forma. É como se o sertão precisasse dos dois para traduzi-lo, para que ele viesse a ser. E significar, portanto. E poder ser designado, finalmente.

uma proposição não pode aparecer aí a não ser como premissa ou conclusão e como significante dos conceitos antes de

manifestar um sujeito ou mesmo de designar um estado de coisas. É deste ponto de vista que conceitos significados, tais como Deus ou o mundo, são sempre primeiros relativamente ao Eu como pessoa manifestada e às coisas como objetos designados.(p.16)

Abaixo, a capa dos anais publicados em 2012 que traz impressa uma das gravuras constantes da exposição *Grande sertão*, de Juraci Dórea:

Imagem 13



Fonte: Gravura impressa no livro dos anais do colóquio (2012)

Nele, pude conhecer as ideias de vários pesquisadores brasileiros e internacionais a respeito da obra de Guimarães, e ainda o diálogo tradutório com outras formas de linguagem. Uma delas me chamou a atenção em especial: o trabalho de gravuras do pesquisador, autor, arquiteto e artista plástico Juraci Dórea, com quem tive a oportunidade de alguns encontros. Tanto em Rennes quanto posteriormente em seu atelier, em Feira de Santana, na Bahia. O colóquio trouxe a seguinte

descrição propícia à condução deste argumento, destacada aqui (em livre tradução do autor deste trabalho⁴²):

Este colóquio se inscreve no quadro das comemorações do centenário de nascimento do escritor brasileiro João Guimarães Rosa. Ele reunirá especialistas de várias universidades francesas e estrangeiras que se consagraram a examinar as relações entre território, memória e identidade na obra desse escritor e pontuam o diálogo estabelecido com as tradições literárias, filosóficas e artísticas. Paralelamente, uma exposição de gravuras do artista brasileiro Juraci Dórea, originário do sertão da Bahia, que ocorrerá na universidade Rennes 2, com a presença do artista. Um dos principais correntes de reflexão do Colóquio era nomeado “permanência e inovação nas formas de representação literárias e estéticas do sertão. (Descrição do Colóquio sobre Grande Sertão: Veredas, Rennes, 2008)

Dele, seleciono dois trabalhos do artista baiano para análise e argumento, fundamentais ao discurso aqui pretendido. Gravuras de uma só cor, que evocam a estética sertaneja, as tradicionais capas de literatura de cordel, signos fortes da literatura do sertão, que se encaixam perfeitamente no universo apresentado e servem de base exemplar:

⁴² Ce Colloque s’inscrit dans le cadre des commémorations du centenaire de la naissance de l’écrivain brésilien João Guimarães Rosa. Il réunira des spécialistes de plusieurs universités françaises et étrangères qui se consacreront à l’examen des rapports entre territoire, mémoire et identité dans l’œuvre de cet écrivain et à faire le point sur le dialogue qu’elle établit avec les traditions littéraires, philosophiques et artistiques. Parallèlement, une exposition de gravures de l’artiste brésilien Juraci Dórea, originaire du sertão de Bahia, aura lieu à l’université Rennes 2 en présence de l’artiste. Presente em <http://www.autresbresils.net/Joao-Guimaraes-Rosa-1908-2008-memoire-et-imaginaire-du-sertao-monde-Rennes>

Imagem 14



Fonte: Gravura numerada do artista baiano Juraci Dória, da coleção particular do autor deste trabalho.

Os elementos semiológicos contidos nestas duas gravuras traduzem o sertão e trazem itens distintivos evocativos do livro *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa. Se não o traduzem, traduzem o Sertão com ícones relacionados à obra, à história, a sua ambientação, tema e universo.

Proponho o seguinte exercício estético: procurarei relacionar a este recorte de duas gravuras passagens que se ligam às imagens representadas constitutivas do sertão.

Na primeira, são presentes os símbolos do sol, estrelas, lua, pomba, coração, bandeirolas, casebres, vaqueiro, cavalo, cobra, ex-votos⁴³ (as cabeças soltas na garupa e no pé do cavalo), flores, mato, espingarda, arreio, manta, gibão e cinturão de balas, chapéu, lampião, cactos, caminho, luz e trevas e infinito estilizado em dois triângulos que se encontram.

⁴³ ex-voto vem do latim: por força de uma promessa. Ou seja, de um voto. É uma homenagem ao santo por agradecimento a uma promessa realizada ou renovação de fé de um devoto.

Em outro olhar, mais contextualizado, tendo a cultura de chegada noções mais claras sobre os elementos distintivos do *Grande Sertão: Veredas*, é possível ver não os símbolos universais que se transformam em signos do Sertão pela força do acultramento, mas símbolos universais que se transformam em signos do livro *Grande Sertão: Veredas*. Assim, em vez de lê-los como sol e estrelas, lemos o dia e a noite:

Bela é a lua, lualã. que torna a se sair das nuvens, mais redondada recortada. Viemos pelo Urucúia. O chapadão – onde tanto boi berra. Daí os gerais, com o capim verdeado. Ali é que vaqueiro brama, com suas boiadas espatifadas. Ar que dá de açôite de movimento, o tempo-das-águas de chegada, trovoada trovoando. Vaqueiros todos vaquejando. O gado esbravaçava.” (GS:V, 2006, p.65)

“Com a entrada da noite, o passar da água canta friinho, permeio, engrossa, e a gente aprecia o cheiro do musgúz das árvores.” (GS:V, 2006, p.258)

“O chapadão é sozinho – a largueza. O sol. O céu de não se querer ver. O verde carteadado do grameal. As duras areias. As árvorezinhas ruim-inhas de minhas. A diversos que passavam abandonados de araras – araral – conversantes. Avivam vir os periquitos, com o canto-clim. Ali chovia? Chove – e não encharca poça, não rola enxurrada, não produz lama: a chuva inteira se soverte em minuto terra a fundo, feito um azeitezinho entrador. O chão endurecia cedo, esse rareamento de águas. O fevereiro feito. Chapadão, chapadão, chapadão.

De dia é um horror de quente, mas para a noitinha refresca, e de madrugada se escorropicha o frio, o senhor isto sabe. Para extraviar as mutucas, a gente queimava folhas de arapavaca. Aquilo bonito, quando tição acêso estala seu fim em faíscas – e labaredas dalalala. Alegria minha era Diadorim. Soprávamos o fogo,

juntos, ajoelhados, um frente ao outro. A fumaça vinha, engasgava e enlagramava. A gente ria. Assim que fevereiro é o mês mindinho: mas é quando todos os cocos do buritizal maduram, e no céu, quando estia, a gente acha reunidas as todas estrelas do ano todo.” (GS:V, 2006, p.286)

“O dia parava formoso, suando sol, mesmo o vento suspenso. Vi o chão mudar, com a cor de velho, e as lagartixas que percorriam de leve, por debaixo das moitas de caculucage. (GS:V, 2006, p.461)

De maneira análoga, em vez de lê-los como pomba, coração, bandeirolas, lemos o espírito santo e a fé de Riobaldo, o amor sempre presente por Diadorim e a pureza sertaneja, a humildade, a figura do popular, do sutil e do detalhe, da alegria e do enfeite, da religiosidade e do coletivo, entre outras leituras possíveis:

Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade!” (GS:V, 2006, p.75)

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!” (GS:V, 2006, p.90)

“– É formoso próprio...”– ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia

lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – É preciso olhar para esses com um todo carinho...” (GS:V, 2006, p.130)

“Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa.” (GS:V, 2006, p.130)

“Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, pro prestígios do arrebatado momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... (GS:V, 2006, p.542)

Dos casebres, vaqueiro, cavalo e cobra, lê-se, claramente as vilas pobres saqueadas, as cidadezinhas por onde o bando passou, o cenário da chacina, a solidão e o atraso, a não presença do Estado, o jagunço Riobaldo a procura de Diadorim e do seu amor, Deus e o Diabo (ou qualquer um dos mais de oitenta nomes dados para o não-ele⁴⁴ no livro):

⁴⁴ O que diga, quem muito se evita, se convive, anhangão, anjo-caído, aporrô, aquele, o arrenegado, o austero, o azarape, o azinhavre, barzabu, o bode-preto, o cafofo, o canho, canhoto, cão, o cão-extremo, o cão-miúdo, capeta, capiroto, caracães, careca, o carochô, o coisa-má, o coisa-ruim, o coxo, o cramulhão, o cujo, o dado, o danado, o danador, das trevas, o dê, deamar, deamo, o debo, o demo, o demonião, o diá, dianho, dião, diogo, dioguim, o dos-fins, o drão, o duba-dubá, o ele, o faca-fria, o facho-bode, o ferrabrás, o figura, o galhardo, o grão-tinhoso, o maligno, o homem, o indivíduo, lúçifer, o mal encarado, maligno, malino, o manfarri, o manfarro, manfarro, o morcegão, o muito sério, muitos beijos, o não-sei-que-diga, o ocultador, o oculto, o outro, o pai da mentira, o pai do mal, o para sempre, o pé-de-pato, o pé-preto, o que azeda, o que-diga, o que não-existe, o que-não-fala, o que-não-ri, o que-nuca-se-ri, o que rança, o rapaz, o rasga embaixo, o rei diabo, rincha mãe, sangue-d’outro, sataná, santanazim, o sem-gracejo, o sem-olho, o sempre, senhor-das-trevas, sério, o severo mor, solto-eu, o solto-fu, o sujo, o tal, o temba, o tendeiro, o tentador, tibes, o tinhoso, o tismado, o torto, tranjão, o tristonho, o tunes, o xu.

Acho que, às vezes, é até com ajuda do ódio que se tem a uma pessoa que o amado a outra aumenta mais forte. Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe. (GS:V, 2006, p.171)

Naquela hora, o senhor reparasse, que é que notava? Nada, mesmo. O senhor mal conhece esta gente sertaneja. Em tudo, eles gostam de alguma demora. Por mim, vi: assim serenados assim, os cabras estavam desejando querendo o sério divertimento. (GS:V, 2006, p.238)

Meia-dúzia de cafuas coitadas, sapé e taipa-de-sebe. Mas tinha uma casa grande, com alpendre, as vidraças de janelas de malacacheta, casa caiada, e de têlhas, de verdade, essa era das mulheres-damas. (GS:V, 2006, p.478)

Dos ex-votos⁴⁵, flores e mato, lê-se a fé que permeia toda a história, bem como as dúvidas sobre a existência de Deus, a presença do bem e do mal, a beleza da natureza, a sensibilidade estampada, os desafios encontrados pelo bando e pelo *Romeu e a Julieta* do livro:

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. (GS:V, 2006, p.5)

Bom era ouvir o môm das vacas devendo seu leite. (GS:V, 2006, p.24)

Presente no blog sertão desencantado no endereço: <http://sertaodesencantado.blogspot.com.br/2010/05/nomes-dados-ao-diabo-em-grande-sertao.html?m=1>

⁴⁵ ex-voto vem do latim: por força de uma promessa. Ou seja, de um voto. É uma homenagem ao santo por agradecimento a uma promessa realizada ou renovação de fé de um devoto.

E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. (GS:V, 2006, p.24)

(...) a guerra era o constante mexer do sertão, e como com o vento da seca é que as árvores se entortam mais. Mas, pensar na pessoa que se ama, é como querer ficar à beira d'água, esperando que o riacho, alguma hora, pousoso esbarre de correr. (GS:V, 2006, p.330)

O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome. (GS:V, 2006, p.98)

Rios bonitos são os que correm para o Norte, e os que vêm do poente – em caminho para se encontrar com o sol. E descemos num pojo, num ponto sem praia, onde essas altas árvores – a caraíba-de-flor-rôxa, tão urucuiana. E o folha-larga, o aderno-preto, o pau-de-sangue; o pau-paraíba, sombroso. O Urucúia, suas abas, E vi meus Gerais!

Aquilo nem era só mata, era até florestas! Montamos direito, no Olho-d'Água-das-Outras, andamos, e demos com a primeira vereda – dividindo as chapadas –: o flaflo de vento agarrado nos buritis, franzido no gradeal de suas folhas altas; e, sassafral – como o da alfazema, um cheiro que refresca; e aguadas que molham sempre. Vento que vem de toda parte. Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de liberdade.” (GS:V, 2006, pp.279-280)

“Ao meio do meio duma coisa eu tinha certeza: que Diadorim não ia me mentir. O amor só mente para dizer maior verdade. (GS:V, 2006, p.445)

Da espingarda, arreio, manta, gibão e cinturão de balas e do chapéu, é possível ler claramente, o bando todo, as conversas, as brigas, as relações, as votações para chefe do bando à mitificação do herói que tem a melhor mira, a estética sertaneja do vaqueiro e a crueza do couro e das pessoas:

Ai mês de maio, falei, com a estrela-d'alva. O orvalho pripingando, baciadas. E os grilos no chirilim. De repente, de certa distância, enchia espaço aquela massa forte, antes de poder ver eu já pressentia. Um estado de cavalos. Os cavaleiros. Nenhum não tinha desapeado. E deviam de ser perto duns cem. Respirei: a gente sorvia o bafejo – o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pêlo deles, de suor velho, semeado das poerias do sertão. Adonde o movimento esbarrado que se sussurra numa tropa assim – feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flôr. A bem dizer, aquela gente estava toda calada. Mas uma sela range de seu, tine um arrear, estribo, e estribeira, ou o coscós, quando o animal lambe o freio e mastiga. Couro raspa em couro, os cavalos dão de orêlha ou batem com o pé. Daqui, dali, um sopro, um meio-arquêjo. E um cavaleiro ou outro tocava manso sua montada, avançando naquele bolo, mudando de lugar, bridava. Eu não sentia os homens, sabia só dos cavalos. Mas os cavalos mantidos, montados. É diferente. Grandeúdo. E, aos poucos, divulgava os vultos muitos, feito árvores crescidas lado a lado. E os chapéus rebuçados, as pontas dos rifles subindo das costas. (GS:V, 2006, p.106)

Do lampião (de flor), a luz, o encontro com Deus e a revelação do feminino:

Mas ninguém não pode me impedir de rezar; pode algum? O existir da alma é a reza... Quando estou rezando, estou fora de sujidade, à parte de toda loucura. Ou o acordar da alma é que é? (...)E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha

negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para quê eu ia conseguir viver? (GS:V, 2006, p.550)

Do cactos, as provações porque todo mito tem que passar (o conhecido caminho do herói):

Tive medo, Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir lá? Medo e vergonha. A aguação bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Cabocho-d’Água, não me lembrei do perigo que é a “onça-d’água”, se diz – a ariranha – essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo. Não pensei nada. Eu tinha medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estape, e o risco extenso d’água, de parte a parte. (GS:V, 2006, p.95)

Do caminho (árduo, porque tem “a mesma pele” da cobra, do Diabo), os contrastes:

Os cavalos venteando – só se ouvia o resfol deles, cavalanços, e o trabalho custoso de suas passadas. Nem menos sinal de sombra. Água não havia. Capim não havia.” (GS:V, 2006, p.45)
 “E seguimos o corgo que tira da Lagoa Sussuarana, e que recebe o do Jenipapo e a Vereda-do-Vitorino, e que verte no Rio Pandeiros – esse tem cachoeiras que cantam, e é d’água tão tinto, que papagaio voa por cima e gritam, sem acordo: – É verde! É azul! É verde! É verde!... E longe

pedra velha remelêja, vi. Santas águas, de vizinhas. E era bonito, no correr do baixo campo, as flores do capitão-da-sala – todas vermelhas e alaranjadas, rebrilhando estremecidas, de reflexo. (GS:V, 2006, p.49)

Da luz, trevas e infinito estilizado em dois triângulos que se encontram, a história regionalista e universal que conhecemos e não se acaba (a citação da última página do livro com a presença do símbolo lemniscata ao final):

O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come.” (GS:V, 2006, p.263)

Sertão velho de idades. Porque – serra pede serra – e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui e vai beirar outros lugares, tão distintos. Rumor dele se escuta. Sertão sendo do sole os pássaros: urubú, gavião – que sempre vôam, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dele... (GS:V, 2006, p.494)

Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê minha narração? (GS:V, 2006, p.532)

Sugiro agora outro exercício estético, complementar e definitivo. Evocando o modelo contemporâneo proposto do Vórtice de Significação, podemos presumir outros olhares e interpretações diferenciadas para o sertão traduzido por Guimarães e sugerido por Dórea, imageticamente. Em mais uma tentativa de “apagamento do

meio”, segundo o pressuposto de Bolter e Grusin (1998) admitido neste trabalho, proponho o exercício da análise em curso, ainda em última instância, para tentativa de confirmação do que aqui foi defendido de modo coerente: por meio da *remediação* (pela repetição, pelo excesso, pelo hibridismo e pela ubiquidade). Vamos terminar a volta ascendente da trajetória sígnica do vórtice de significação passando pelo mesmo ponto onde Guimarães Rosa foi “atingido” pelo “pacote semântico” que fundamentou sua obra: o movimento da língua, a “langue”, a oralidade. Profissional de locução desde 1991, Traduzi, de modo interpretativo, as palavras, frases e discurso contidos no texto da página 05 de abertura do livro⁴⁶, da edição comemorativa, de 2006. Posteriormente, fiz uma postagem pública no site Sound Cloud, ou seja, traduzi em link URL o arquivo mp3 da gravação vocal da primeira página do Grande Sertão. A partir daí, uma nova tradução se fez, e seu endereço eletrônico foi traduzido em um símbolo QR, um código imagético que conecta (ou “linka”, para ser mais contemporâneo) o aparelho multifunção ao arquivo da gravação original fazendo com que o aparelho transmita a gravação em forma, novamente de ondas sonoras como se fosse esse o depoimento ouvido e recolhido por Guimarães Rosa do próprio Riobaldo. Tentamos, assim, nos apropriar de um dos elos do vórtice de significação em movimento completo de uma de suas voltas. Trabalhamos com o texto, a oralidade, o sonoro, a digitalização, a codificação, a reimaginação, a releitura, a descodificação, a reprodução e a audição. E, no momento da audição, nova reimaginação de quem estiver lendo este trabalho e ouvindo o que está gravado neste QR Code:

⁴⁶ A escolha da primeira página do livro de Guimarães não é aleatória. Logo que o leitor tem o primeiro impacto com o neologismo “nonada”, primeira palavra do livro, inicia-se o estranhamento com a forma. Quando escolhemos justamente essa primeira página como primeiro exemplo, incitamos a compreensão da oralidade como elemento sígnico de força estética fundamental para o livro e para o que aqui buscamos *tradizer*.

Imagem 15



Fonte: Código QR que dá acesso ao link:

<https://soundcloud.com/besantanna/pagina-05-grande-sertao-veredas>

Passamos, portanto, à segunda gravura onde, além dos símbolos já citados, encontramos coqueiros, a casa grande, cabeças de boi, tatu, garrafa, mulher, cachaça, gado (ou boiada), aves, prece, diferentes ex-votos (mãos), peixeira (ou facão) e as palavras “o sertão”, como veremos a seguir:

Imagem 16



Fonte: Gravura numerada do artista baiano Juraci Dória da coleção particular do autor deste trabalho.

Na segunda gravura, além do que foi enumerado, dos coqueiros, os oásis encontrados, as veredas, símbolo do que pode brotar, nascer no meio da seca:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estáva no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambú? E

periquitos, bandos passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. (GS:V, 2006, p.93)

Da casa grande, a riqueza dos coronéis e os contrastes econômicos e culturais:

– A vida tem de mudar um dia para melhor” – a gente dizia. Requeijão é com café bem quente que é mais gostoso. (GS:V, 2006, p.269)

Das cabeças de boi, a morte que se encontra o tempo todo, os assassinatos, a miséria e o desespero, o fim:

Sertão velho de idades. Porque – serra pede serra – e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui e vai beirar outros lugares, tão distintos. Rumor dele se escuta. Sertão sendo do sole os pássaros: urubú, gavião – que sempre vôm, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dele... (GS:V, 2006, p.494)

Do tatu, a comida do sertanejo, os esconderijos, as fugas, a casca grossa e a coragem das batalhas, o enfrentamento, o ligado à terra:

Vieram pedir sal e farinha, no rancho. Emprestei. Tinham matado veadinho campeiro, me deram naca de carne... (GS:V, 2006, p.78)

A garrafa, mulher, cachaça, a esbórnia, o sexo, o proibido, o erótico, o depravado e o impuro, o pagão, o profano:

Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar juntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... (GS:V, 2006, p.28)

Do gado (ou boiada), das aves e prece, a solidude, o abandono e a escassez, a falta e o mistério, a busca e o vazio, a esperança e as mãos que sobem aos céus em prece. O olhar que sobe aos céus em prece:

Mas mor o infernal a gente também media. Digo. A igual, igualmente. As chuvas já estavam esquecidas, e o miôlo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. A gente progredia dumas poucas braças, e calcava o reafundo do areião – areia que escapulia, sem firmeza, puxando os cascos dos cavalos para trás. Depois, se repraçava um entranço de vice-versa, com espinhos e restolho de graviá, de áspera raça, verde-preto cor de cobra. Caminho não se havendo. Daí, trasla um duro chão rosado ou cinzento, gretoso e escabro – no desentender aquilo os cavalos arupanavam. (GS:V, 2006, p.43)

Dos diferentes ex-votos (mãos) e da peixeira (ou facão) a inabilidade, a falta de cultura e os embates, as mortes, e as brigas, a coragem e o corte na carne:

Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado...

Sofri rezar, e não podia, num cambaleio.
(GS:V, 2006, p.541)

E, por fim, os significantes mais óbvios, as palavras “o sertão” levando ao título, adentrando o universo literário por meio de outra via, mais óbvia, elo de ligação contundente que induz à leitura, não só da palavra mas de cada um dos signos naturais e óbvios para quem já leu o livro:

O sertão: o senhor sabe. (GS:V, 2006, p.357)

Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme. (GS:V, 2006, p.524)

Finalmente, o último exercício, complementando a segunda gravura, igualmente ao primeiro:

Imagem 17



Fonte: Código QR que dá acesso ao link:
<https://soundcloud.com/besantanna/pagina541542-grande-sertao-veredas>

A primeira pergunta que pode surgir daí é: e quem não leu? É possível ler a mesma coisa? No caso específico dos dois quadros,

amostras recortadas por mim de toda exposição, acredito que não. Mas a resposta talvez seja outra se toda a exposição for aqui destrinchada. Um exemplo que extrapola o recorte escolhido e indica a possibilidade de uma outra resposta se aqui se encontrasse a análise da totalidade, é a presença dos nomes Riobaldo e Diadorim em outras gravuras, bem como alguns fragmentos indicativos, como tivemos no caso das palavras “o sertão” em diferentes obras, como “Diadorim é minha neblina”. Na imagem de número 14, a capa do livro publicado em 2012 com os anais do Colóquio, onde está impressa uma das gravuras da exposição, pode-se ver claramente a utilização do texto “O sertão é onde” e “romance misterioso”, além da presença de uma mulher na garupa do cavalo, diferentemente das outras duas gravuras. As frases lidas no livro têm outro sentido das lidas nos quadros. Na frase “Diadorim é minha neblina”, por exemplo, no livro, o simbólico permeia a neblina: o fato de Diadorim ser, para Riobaldo (e veremos ao final do livro que para o leitor também), o mito da esfinge de Tebas⁴⁷. O herói precisava decifrar a esfinge ou ela o devoraria por dentro. O *conhece-te a ti mesmo* tem um sentido romântico quando o amor é trazido para a equação. O que turva a visão de Riobaldo, o que tira ele do centro, o que o faz desconhecê-lo é o outro, Diadorim, sua neblina. Por Diadorim ele não vê claramente. Por Diadorim seus sentidos estão obliterados. Daí a beleza em névoa da passagem. Ainda, o outro sentido que evoca este é diferente: “Diadorim é minha neblina” não tem esse sentido. Tem o sentido de evocar o texto de Guimarães, nos fala da presença da tentativa de tradução. É como se o artista plástico estivesse pintando: isto aqui é aquilo. A frase pintada seria a própria neblina. O que indica. A inversão artística do que fez René Magritte em sua famosa obra “Ceci n’est pas une pipe”. A obra que escancara a traição nega o Absoluto, colocando estampada sua própria representação. Dórea, em vez de negar o Absoluto nega a própria representação, colocando estampado o significante (as palavras ([Diadorim], [é], [minha] e [neblina])). Como aludiu Gilles Deleuze, aqui precisamos analisar a significação com relação à manifestação e à designação. No primeiro caso (no caso literário), “Diadorim é minha neblina” é uma designação. No segundo caso (no caso imagético), “Diadorim é minha neblina” é uma manifestação.

Caso fosse a finalidade última deste trabalho, poderia se arguir neste momento como uma exposição de 30 lâminas traduziria um livro de 500 páginas. No entanto, outra pergunta poderia ser feita: como um

⁴⁷ O antigo mito grego da esfinge: decifra-me ou devoro-te.

livro de 500 páginas traduziria o Sertão? Ou ainda: como uma exposição de 30 lâminas traduziria o Sertão?

Voltamos a Anthony Pym: não evocamos a língua viva? Não traduzimos a parole? O que se dá no plano dos fatos neste Absoluto e que produz uma relação causal é o que está sendo traduzido. O movimento da língua. Trazer esse argumento sobre uma tradução do Sertão por Guimarães Rosa pode ser considerado curioso, dada a oralidade óbvia de seus textos. Em uma análise mais profunda sobre o Grande Sertão: Veredas poderíamos dizer que Guimarães sequer traduz o sertão, ele dialoga com ele: o movimento linguístico trançado pelo autor nas páginas de seu livro são uma confirmação de que Hjelmslev está correto quando institui conteúdo e expressão. O neologismo roseano, tão comentado, partícipe de um espírito de época que teve em James Joyce (1882 - 1941) um de seus principais ícones, mas que encontrou reverberação na literatura em outras partes do mundo, como na França, com Raymond Queneau (1903 - 1976) e com o próprio João Guimarães Rosa, no Brasil, que trabalha forma e conteúdo e extrapola brincando na cadeia de significantes, instituindo novos símbolos e signos revisitados. Podemos citar o exemplo da palavra [sertão], que o tradutor professor da Universidade Federal de Santa Catarina, Berthold Zilly, optou (nota verbal)⁴⁸ por não verter para a língua alemã em uma nova tradução de *Grande Sertão: Veredas*, pela palavra transformar-se ao longo do tempo, tornando-se uma palavra que emigrou, quando executa o movimento transgressivo de romper com os vínculos da própria palavra e ganha sentidos universais, cabíveis de compreensão. Segundo o professor-tradutor, o leitor do Grande Sertão alemão tem condições de apreensão do universo da língua de partida de tal forma que somado à transformação da palavra, ela não precisa ser traduzida. A palavra, qualquer que ela seja, também está em movimento. E o que amplia os significados vão além dos limites instituídos em tempo e espaço. Assim como uma apresentação oral de um fragmento de hora em uma banca de mestrado traduz toda a pesquisa, da mesma maneira os movimentos, articulações e sinais de Libra contém todo o discurso, e que os acordes e frases musicais do Trenzinho do Caipira revelam os batentes, os trilhos, o trem, a estação e a saudade, uma exposição de 30 lâminas tem a capacidade de traduzir o sertão, evocando um livro e sua história.

⁴⁸ Comentário feito pelo tradutor em uma conferência que participou na PGET - Pós Graduação em Estudos da Tradução em 2015/2.

A arte não é limitada pela ciência. A palavra não cabe na palavra *palavra*. Nem em seu significante, de modo que transborda frases, textos, sentidos, sentimentos. É absolutamente natural (em seu sentido biológico), como já nos ensinou Herder, que a linguagem tenha surgido no, do, para o homem. A metáfora dos cavalos (as ondas do mar comparada a cavalos) é de uma obviedade ululante para quem observa as ondas em dia de vento, porque efetivamente é possível ver as crinas das ondas e o galope do mar. A biologia, portanto, a natureza constituinte do ser, gerou o homem e por extensão a linguagem. Por extensão a escrita, a prosa, o verso, a poesia, o autor, o tradutor, os estudos da tradução.

4 CONCLUSÃO

Depois de muito caminho percorrido, as perguntas se multiplicam. Fica mais claro que o onde do homem é mesmo o lugar da palavra. E que antes e depois da palavra, está o discurso, o que precisa ser dito e nos cerca, como o mar em uma ilha. As ondas estão sempre em movimento. Nós, faróis de nós mesmos, lançamos mão das luzes da linguagem para nos comunicarmos uns com os outros e nos constituirmos como seres humanos.

Ao visualizar na imaginação o que as luzes que nos chegam por meio das palavras nos dizem (ou o que elas nos querem dizer), nós, leitores, completamos a história. Eliseo Verón está certo: constrói-se o contrato de leitura: *um enunciador que propõe um lugar a um destinatário*.

No fundo, somos leitores de nós mesmos. Por isso os acordos precisam ser feitos. Por isso também o entendimento acerca do mundo necessita ser bem ancorado. **A Tradução é a capacidade que temos de nos certificarmos partícipes de um projeto comum.**

No percurso deste trabalho voltou a questão: qual a contribuição que a semiótica pode dar para os estudos da tradução. Viu-se, com os objetos de análise, que o leitor de Rosa e o “leitor” de Dórea encontram chaves para outras possíveis portas, significados que se fundem e se separam, vão e voltam, brincando na cadeia de significantes, transmutando-se em novos significados.

Como propôs Carlos Drummond de Andrade, “...vamos de mãos dadas.” Do mesmo modo que a Comunicação só é efetiva na relação entre forma e conteúdo, conteúdo e expressão, significante e significado, cadeias sónicas, a Tradução precisa ampliar seu escopo de análises para que os estudos descritivos possam cumprir seu papel importante na história e a teoria funcionalista se amplie, também, em forma e conteúdo.

Com a apresentação de exemplos contíguos e paralelos, desde exemplos ligados à música erudita, passando pelo cinema ou pelas artes plásticas, descobrimos que a Tradução também mora naquilo que se revela e se esconde, o meio-opaco, meio-translúcido, o que não passa apenas pela razão, não passa apenas pelas trilhas do entendimento. É possível que passe pelo insight, pelo que não se explica somente pelo racional. Justamente por isso, a Tradução pode estar na concepção de arte; e exatamente por isso, ela também abarca a interpretação artística. Ou seja, outro deslocamento, mais uma *transformação*: aferimos que o

autor faz de sua palavra ponte para imagens. O artista plástico faz de sua imagem ponte para palavras.

Acredito que foi possível propor um modelo teórico para pensar a tradução na contemporaneidade a partir da noção de Pamuk: “ler é pintar um quadro” e que, sem esta ideia, este estudo proposto não seria sustentado exclusivamente por sua importância fundamental.

Além disso, outras formas de linguagem foram trazidas até aqui, como a Língua Brasileira de Sinais, Libras, para comprovarmos que os desafios da Tradução de que nos fala Umberto Eco têm outras trilhas a serem percorridas à frente. É papel do tradutor engendrar novos desafios, consonantes com a contemporaneidade.

Concluimos também que as novas tecnologias dos dispositivos híbridos hipermediáticos já estão imbricados no processo tradutório, sendo esta mais uma maneira, e talvez uma nova área, a ser preenchida pelos estudos da Tradução.

Durante o percurso, propus um modelo teórico que denominei Vórtice de Significação. Partindo do “Círculo de Benjamin”, exercício tentado de forma mais direta ou indireta por Umberto Eco (2007), Bolter e Grusin (2000), Eleanor Rosch (1973), Hilary Putnam (1975), George Lakoff (1987) ou Paul Kußmaul (2010), conforme citado no curso desse trabalho, identifiquei características contemporâneas que somam à estrutura já consagrada por esses autores, o que possibilita uma transformação qualitativa na análise teórica da relação da cadeia de significantes (princípio fundamental da semiologia) e da Comunicação (dentro do princípio básico da relação entre emissor, receptor, e negociação na produção de sentido) dentro de todo este processo.

É preciso notar que este trabalho mostra também uma reflexão de ordem prática e criativa: ao gravar os fragmentos do livro *Grande Sertão: Veredas* (1956), disponibilizá-lo em um site e tornar possível seu acesso via QRCode, apliquei o modelo por mim proposto do Vórtice de Significação em um exemplo híbrido, e isso fez com que fosse possível a constatação, acredito, tanto da validade do modelo quanto da efetividade de seu status adaptado à contemporaneidade e seus dispositivos hipermediáticos, tais como sites, códigos QR, Smartphones etc. Esta proposta de ordem prática agrega um olhar político. A ubiquidade, condição até então exclusiva das deidades é, hoje, integrada ao cotidiano através da multiplicidade de conexões possibilitadas pelos dispositivos. Na experiência de estarmos em lugares concomitantes, exercemos o papel de mediador e visitamos o papel simultâneo de ser notícia, estabelecendo um olhar contemporâneo e fugidio para a linguagem. Por isso, precisamos dos tradutores ostentando sua

característica também híbrida, contemporânea e múltipla: o tradutor autor, o tradutor co-autor, o tradutor adaptador, o tradutor comunicador.

É desse lugar, híbrido e múltiplo, de onde devem partir as novas discussões políticas, estabelecidas já sob nova égide e ética tradutórias. Mesmo que os objetos de estudo sejam velhos conhecidos, agora eles são explorados de modos diferentes. As escolhas dos meios (e das mídias) tradutórios vão, sim, interferir sensivelmente nas características do conteúdo (nuclear ou molar) e vão, igualmente, definir nosso lugar como seres sociais, co-criadores dos tantos textos/objetos e tantas obras e ideias originais.

O exercício de estudo relativo à Tradução Imagética e Tradução Intersemiótica parece estar começando e o intuito deste trabalho foi contribuir com um passo na abertura desse olhar, que pretendeu aproximar a Tradução, a Comunicação e a Semiótica. São áreas imbricadas que, se somadas, devem instituir uma posição mais justa ao tradutor. Podem colaborar em seu desafio, reconfigurado pela multifacetação midiática dos dispositivos de comunicação contemporâneos. Além da vontade de prosseguir neste caminho, fica o desejo de que as ideias, os sentimentos, as percepções e culturas possam ser compartilhados de forma universal (ou *pluriversal?*). Afinal, o que é traduzido, em última instância, não são somente as palavras. Como questionou Riobaldo, “O sertão tudo não aceita?” (GS:V, 2006: p.444)

REFERÊNCIAS

AQUINO, S. T. de. **Sto. Tomás de Aquino - Vida e Obra**. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Edipro - Editora Nova Cultural, 1996.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BITTENCOURT, R. L. de F. E SCHMIDT, R. T. **Fazeres Indisciplinados: Estudos de Literatura Comparada**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

BIZZARRI, E. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano**. 2. ed.; São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BOLTER, J. D. e GRUSIN, R. **Remediation – understanding new media**. Estados Unidos: MIT Press, 2000.

BRAGA, J. L. **Mediatização Como Processo Interacional de Referência**. Artigo publicado na XV COMPOS, GT Comunicação e Sociabilidade, 2006.

CAMPBELL, J. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 1999.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

DEBORD, G. **La société du spectacle. Commentaires sur la société du spectacle**. Paris, França: Editions Gallimard, 1992.

DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Edusp, 1989.

DELEUSE, G. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DÓREA, J. **Terra**. Salvador-Ba: Edições Cordel, 1985.

_____. **Terra 2**. Salvador-Ba: Edições Cordel (edição bilíngüe: Português-Inglês). (s/d).

_____. **Sertão Sertão**. Salvador-Ba (edição do autor, como parte integrante da sua participação na 19ª Bienal Internacional de São Paulo), 1987.

_____. **Projet Terre**. Paris : Université Paris 8 (edição bilíngüe: Francês/Português), 1999.

DUARTE, L. P. [et. al.] **Veredas de Rosa II**. Seminário internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2001.

ECO, U. **Tevê: a transparência perdida, in Viagem na irre realidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Quase a Mesma Coisa: experiências de tradução, DireQuasi La Stessa Cosa**. Trad. Eliana Aguiar, Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIGUEIREDO, E. [et.al]. **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF/UFF, 2012.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte**. Tradução Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013

HAUSER, A. **Teorias da Arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

HERDER, J.G. **Abhandlung über den Ursprung der Sprache**. (Org) E. Heintel Felix Meiner, Hamburgo, 1960. Trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona, 1987.

IBGE, **Coordenação de Geografia. Atlas das representações literárias de regiões brasileiras I**. Rio de Janeiro: IBGE, 2006

JAUSS, H. R. [et.al.] **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Trad. LUHMANN, Niklas. Die Realität der Massenmedien. Wiesbaden, Alemanha: 2004.

JUNG, C. G. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

LACAN, Jacques. **O Seminário Livro II: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEMAIRE, A. **Jacques Lacan: Uma Introdução**. Rio de Janeiro: Campus, 1986

MACHADO, A. **O Sujeito na Tela: Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MARCONDES, D. **Filosofia, Linguagem e Comunicação**. São Paulo: Cortez, 1992.

MESCHONNIC, H. **Poética do Traduzir, Poétique du traduire**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONTGOMERY, S. L. **Handbook of Translation Studies**, vol. 1, Edited by Yves Gambier, Luc van Doorslaer, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

MOREIRA, R. S.C. **Teoria da Comunicação” em Ideologia e Utopia**. Petrópolis: Vozes, 1979.

MORIN, E. A Entrevista nas Ciências Sociais, no Rádio e na Televisão. **Linguagem da Cultura de Massas**. Petrópolis: Vozes, 1973.

NORIEGA, J. L. S. **Crítica De La Seducción Mediática**. Madrid: Tecnos, 1997.

OLIVIERI-GODET, R. e WREGE-RASSIER, L. (org.). **João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde**. Rennes: PUR, 2012.

PEIRCE, C. S. **The collected papers**. Trad. NETO, José Teixeira Coelho. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PINTO, J. **O Ruído e Outras Inutilidades: ensaios de comunicação e semiótica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003

PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. Trad. SOMMERMAN, Américo. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

REQUENA, J. G. **El Discurso Televisivo: Espectáculo De La Posmodernidad**. Madrid: Catedra Signo e Imagem, 1988.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROZA, L. A. G. **Palavra e verdade – na filosofia antiga e na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

SELIGMANN-SILVA, M. **O Local da Diferença**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SODRÉ, M. **Antropológica do Espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **As estratégias sensíveis – afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006

STEINER, G. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Trad. Carlos Alberto Faraco, Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

UTÉZA, F. **Metafísica do Grande Sertão**. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da USP, 1994.

VAZ, P. B. e CASA NOVA, V., (Orgs.) **Estação imagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VERÓN, E. Quando ler é fazer: a enunciação no discurso da imprensa escrita. In: **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004. p. 215-238.

PYM, A. Exploring Translation Studies. [Traduzido por Bernardo Sant'Anna, Eduardo Godarth e Yéo N'Gana]. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, nº 3, 2016, p. 214-317.

SHOPP, J. F. **Typografie und Translation: Basiswissen Translation**. Austria: Verlag, 2011.

STEINER, G. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Trad. Carlos Alberto Faraco, Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

SCHNEIDER, M. Une typologie de la traduction et de l'adaptation. In: **Tranfer(t). Travaux de traductologie franco-allemands 1** (2004), 67-83. Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs. Tübingen: Narr, 1993 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 389).

ALBERTO, J. – **Recanto das Palavras – Guimarães Rosa Centenário**, maio de 2008. Disponível em <<http://www.recantodaspalavras.wordpress.com/2008/05/31/guimaraes-rosa-centenario/>> Acesso em novembro de 2008.

CAMARGO, F. A. C. Um Ensaio Inédito de Guimarães Rosa. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742012000200012>, Acesso em fevereiro de 2017.

CULTURA BRASILEIRA. **João Guimarães Rosa**. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/guimaraesrosa.htm>>, Acesso em agosto de 2008.

<www.ortograf.net>, Acesso em Julho de 2008.

JACOBSEN, A. e VILELA, S. **Outro Sertão** (documentário).
Fragmento disponível em:
<https://www.facebook.com/prosa.e.verso1/videos/1108983962489678/?hc_ref=NEWSFEED>, Acesso em novembro de 2016

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE LOS ANGELES: <<http://www.lacma.org/search/site/magritte>>, Acesso em outubro de 2017.

PEREIRA, R. A. **Revista de Literatura e Diversidade Cultural**,
nº 6, 2014. Disponível em:
<http://www2.uefs.br/leguaemeia/6/6_209.juraci.pdf>, Acesso em janeiro de 2016.

<<http://www.uefs.br/nes/juracidorea/index.php>>, Acesso em maio de 2015.

<<https://portal.fiocruz.br/pt-br/content/nisia-trindade-lima-recebe-o-cargo-de-presidente-da-fiocruz>>, Acesso em agosto de 2017.

<<http://nals.cce.ufsc.br/>>. Acesso em outubro de 2017

<<http://www.autresbresils.net/Joao-Guimaraes-Rosa-1908-2008-memoire-et-imaginaire-du-sertao-monde-Rennes>>. Acesso em outubro de 2017

<<http://sertaodesencantado.blogspot.com.br/2010/05/nomes-dados-ao-diabo-em-grande-sertao.html?m=1>>.

GODOY, T. **Misteriosarti**. Disponível em:
<<http://tatianegodoy.files.wordpress.com/2006/11/guernica2.jpg>> _____.
Acesso em maio de 2009.

QUEIROZ, J. **Substratos Neurobiológicos da Semiose**.
Disponível em:
<http://www.dca.fee.unicamp.br/projects/artcog/files/Queiroz_EDUC.pdf>. Acesso em novembro de 2008.

TEIXEIRA, J. C. **Terra**. Disponível em:
<http://www.uefs.br/nes/juracidorea/interno.php?secao=artista_projeto_terra_introducao>. Acesso em maio de 2009.

Walt Disney explica efeito paralaxe e a câmara multiplano
(1957). Disponível em:
<<https://youtu.be/YVuRpjxJtXw>>

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa653/juraci-dorea>>, Acesso em outubro de 2017.