

MARIBEL RODRIGUES CORREIA

O Tradutor como Recetor



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2017

MARIBEL RODRIGUES CORREIA

O tradutor como recetor

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes

(Especialidade em Estudos Culturais)

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Professora Doutora Ana Isabel Soares



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2017

O tradutor como recetor

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

A candidata,

Faro, 28 de setembro de 2017

© Copyright em nome de Maribel Rodrigues Correia

A Universidade do Algarve, reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científico e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

Para os meus pais e irmã que sempre me apoiaram e acreditaram em mim.

Agradecimentos

Este momento significa a realização de um sonho e o culminar de um projeto que se renova diariamente. O desejo de saber e a curiosidade em descobrir, constantemente, novas ideias e conhecimentos, sempre me acompanharam. Assim, não é de estranhar que realce o prazer que sentir ao realizar pesquisas e leituras para os trabalhos solicitados pelos professores que me acompanharam ao longo do 1.º ano de Mestrado e, posteriormente, na elaboração da Dissertação. Por este motivo não posso deixar de agradecer todo o apoio e amizade que sempre demonstraram e sem o qual não teria sido possível este trabalho. Não posso deixar de mencionar alguns nomes:

A Orientadora de Mestrado: Professora Doutora Ana Isabel Soares, que sempre me apoiou e ouviu as minhas dúvidas e hesitações.

A todos os colegas de Mestrado pela partilha e pelo convívio que enriqueceu e confortou as dúvidas e angústias que este processo envolve. A todos os Professores da Licenciatura e do Mestrado da Universidade do Algarve pois também contribuíram para ser possível chegar até aqui.

Aos meus pais, minha irmã e cunhado que sempre me apoiaram e acompanharam incondicionalmente nesta caminhada, por vezes à distância, quando precisava de estar a sós para concentrar-me mais facilmente.

O TRADUTOR COMO RECETOR

MARIBEL RODRIGUES CORREIA

Resumo

Esta dissertação pretende, em primeiro lugar, abordar algumas posições que falam do tradutor e do seu papel em relação ao Outro, não na perspectiva de um «destinatário ideal», enquanto recetor da obra de arte, mas sim numa dimensão mais dilatada e culturalmente falando, mais abrangente quanto às suas significações. O conhecido ensaio de Walter Benjamin, A tarefa do Tradutor vai servir de ponto de partida desta viagem através do tempo e do espaço naquilo que, hoje em dia, pode ser visto como o ressurgir do papel do tradutor. O tradutor é o agente que promove e realiza o ato de traduzir, mas para levar a cabo esta tarefa tem de saber lidar e relacionar-se com o leitor/recetor que ele simboliza e o seu papel de tradutor, mas também o texto tem algo a dizer-lhe. Já não temos uma obra muda e silenciosa. Temos uma Terceira Voz que condiciona e reage perante este novo mundo que é o mundo do tradutor dos nossos dias.

As regras da pragmática e o sistema de cooperação estabelecido por Umberto Eco também nos leva a uma nova visão do processo da arte de traduzir e como tal tem o texto como sujeito de atuação que se articula entre o autor e o leitor/recetor, levando-o a atualizar o texto em si graças à acção previa do autor, mas também ao ato de leitura que é realizado pelo leitor e pelo tradutor da obra, que se torna coautor da mesma.

Outras escolas ligadas à Estética da receção serão mencionadas, assim como abordamos o pensamento de outros autores, entre eles João Barrento, que nos permitirão ter uma visão mais ampla do lugar que o tradutor ocupa hoje em dia na sociedade, em pleno século XXI.

Palavras-chave: Tradutor, Walter Benjamin, leitor, recetor, coautor, estética da receção, Terceira Voz, João Barrento

THE TRANSLATOR AS RECEPTOR

MARIBEL RODRIGUES CORREIA

Abstract

This dissertation intends firstly to approach some of the theoretical positions on the translator and the role of the translator as far as the Other is concerned – not in the sense of an “ideal addressee” as receptor of the work of art, but in a more dilated (and culturally wider in its significations) dimension. Walter Benjamin’s well-known essay on *The Task of the Translator* is the starting point of this journey through time and space to construe what nowadays is considered as a resurgence of the role of the translator. The translator is the agent who promotes and accomplishes the act of translation. In order to fulfill this task the translator has to deal with and to relate to the reader/receptor he/she symbolizes. His role but also the text has something to say to the translator. The work can no longer be understood as a mute, silenced text. There is a Third Voice influencing, and reacting to this new world of today’s translator.

The rules of pragmatics and the cooperation system established by Umberto Eco also lead to a new vision of the artistic process of translating. Thus, the text is a subject of action, articulated between the author and the reader/receptor – to update the text itself thanks to the author’s previous action, but also to the act of reading carried out by the reader and by the translator of the work, who becomes its co-author.

Other schools linked to the Reception’s Aesthetics will be considered, as well as the thoughts of authors such as João Barrento, who allows for a broader view of the place the translator occupies in society in the twenty-first century.

Keywords: Translator, Walter Benjamin, reader, receptor, co-author, Reception’s Aesthetics, Third Voice, João Barrento

Índice

Dedicatória	iv
Agradecimentos	vi
Resumo	vii
<i>Abstract</i>	viii
Introdução.....	1
1. A tarefa de traduzir segundo Walter Benjamin.....	5
2. O papel do “destinatário ideal” de Walter Benjamin e o Leitor Modelo de Umberto Eco: Tradição e Modernidade.....	13
2.1 O Leitor Modelo	15
3. <i>O que é um Autor</i> : Michel Foucault.....	36
4. O papel do recetor e o processo de leitura	47
4.1. Sobre a Estética da Recepção	47
4.2. Gumbrecht e o efeito de Presença	53
4.3 Wolfgang Iser e o <i>Processo de leitura</i> na Estética da Recepção.....	55
5. O papel do tradutor segundo João Barrento.....	58
6. A poética da tradução e a teoria da tradução.....	69
Conclusão	76
Bibliografia.....	78

Introdução

No presente trabalho pretendo abordar o papel do tradutor sob diversas perspectivas. Ao longo do tempo a relação que se estabelece entre o texto original e o tradutor, bem como o efeito que o ato de leitura do mesmo provoca no seu destinatário, resulta num outro texto, o texto traduzido. Contudo, este processo nem sempre foi sentido da mesma maneira. O fascínio do mito de Babel, a torre do *Génesis*, ou ainda, o poço de Babel, como é enunciado por João Barrento, desperta o interesse de quem sempre se interrogou sobre as diversas estratégias que os seres humanos seguiam para conseguir estabelecer a comunicação entre elas, assim também a necessidade de transmitir informações e sentimentos. Através da tradução dos diversos documentos tem sido possível estabelecer elos de comunicação entre os homens e, desse modo, chegar a um consenso, que nem sempre consegue ser o mais adequado, evidenciando fragilidades e erros, quantas vezes humanos e que levam a falhas na comunicação. No meio disto o papel do tradutor revela-se crucial e relevante como se tem verificado ao longo da história.

Pretendo apresentar vários autores ao longo da minha dissertação, refletir sobre o pensamento que eles revelam em relação ao tema proposto: o tradutor e o seu papel em íntima relação com o texto original e o próprio leitor. Essa reflexão sobre o papel da tradução enquanto experiência que se volta para o seu próprio objeto, permite questionar a função que cabe ao tradutor neste processo. Somos levados a reconhecer a relação que surge entre linguagem, filosofia e tradução. Tal relação intrínseca foi reconhecida a partir do conhecido ensaio de Walter Benjamin, *A Tarefa do Tradutor*, sobre o qual tecerei algumas reflexões.

Na verdade, este ensaio que serviu de prefácio à tradução da obra *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire, foi escrito em 1921 e a obra publicada em 1923, não tem por objeto as traduções que Benjamin fez das obras do autor francês, mas sim versa sobre a reflexão de Walter Benjamin sobre a tradução, envolvendo em si a filosofia da linguagem. Vamos deparar-nos com conceitos ligados à tradução, como *fidelidade e liberdade, língua pura*, igualmente será analisado o conceito de *traduzibilidade*, vista como um duplo vínculo. Por outro lado, é possível ver como através da noção de tradução, Benjamin consegue conciliar a crítica e a reflexão, pois através

desta assumimos a consciência crítica que nos vai permitir vincular a mesma à verdade da obra de arte.

Enquanto realço a perspectiva adotada por vários autores quanto ao relevo que se devia dar ao papel leitor ou recetor, figura em que se inclui o tradutor, não pretendo ignorar o papel que o Autor tem vindo a assumir, levando o tradutor a ser visto como um coautor da obra produzida. É este o sentido dos capítulos seguintes: tentar compreender como o tradutor assume diversos papéis e intervém no processo criador da obra de arte, como sendo destinatário da própria obra, mas também se torna um agente criador e assim dá origem a uma nova obra. Qual o momento em que o tradutor encarna o papel de leitor/destinatário e quando e em que circunstância/ contexto passa a ser o coautor da obra rececionada. Segundo Umberto Eco interessa estudar qual o papel do leitor de uma fábula, em que medida este faz parte do processo de leitura e qual o seu grau de ligação ao texto, num processo dinâmico e sempre incompleto. Eco levanta estas questões na sua obra *Lector in Fabula*, na qual apela ao conceito de ato de leitura enquanto “prazer do texto”, realçar o papel do recetor/leitor que através de movimentos cooperativos, onde encontramos elementos da pragmática do texto, atualiza o texto, através de “capítulos fantasmas”, permite assim ao semiologista, Umberto Eco, falar no Leitor Modelo e na interpretação que este realiza em relação à obra.

No capítulo 3, a análise debruça-se sobre uma problemática que envolve o filósofo francês, Michel Foucault. Para responder à questão afinal, *o que é um autor?* Foucault tem em conta a proclamação de Barthes sobre a morte do autor e procura olhar para esse lugar vago que procura preencher. Este trabalho procura discutir a noção de autoria e, desse modo, tentar aproximar-se um pouco e compreender as opiniões suscitadas que procuram ver a relação que existe entre literatura e filosofia. Na verdade, a noção de autor - ou função de autor, como nos diz Foucault - encontra-se em estreita ligação com a teoria do sujeito e relações de poder, tendo suscitado grandes controvérsias, principalmente a partir do século XX e, por consequência, o entendimento do tradutor enquanto autor ou coautor do texto traduzido. O pensamento de Michel Foucault não foi alheio a esta preocupação como podemos apreciar no seu ensaio.

A relação que estabeleço entre vários autores como sejam Hans Gumbrecht e Iser Wolfgang e as respetivas teorias sobre o *Efeito de Presença* e o *Processo de Leitura na Estética da Receção*, encontram-se no capítulo 4, no qual é abordado o papel do tradutor e o processo de leitura.

Contudo, sendo o pensamento de Hans Robert Jauss transversal a estes autores e à própria *Estética da Recepção* seria inevitável não fazer alguma breve referência a este autor. Este capítulo encontrar-se-á subdividido em três subcapítulos: o primeiro incide sobre a Estética da Recepção e o papel de Jauss e da sua Escola de Constanza; o segundo subcapítulo aborda o pensamento de Hans Gumbrecht e o seu pensamento através do qual desenvolve aquilo a que este autor chama de *efeito de Presença* e, finalmente, este capítulo dedica-se a refletir sobre a posição de Iser Wolfgang e o que ele identifica como *Processo de leitura* na Estética da Recepção. Num primeiro momento, menciono como o papel do recetor, assim como o do tradutor, nos é apresentado como um agente do processo comunicativo, para além do autor. Temos um leitor ativo que age ao interpretar e compreender a obra receciona, a qual não existe sem o recetor/público. Neste ato de receção da obra de arte interessa salientar que esta serve de recetáculo de informações antigas e novas, onde confluem elementos opostos temporalmente, mas que se integram e, como tal, se preservam e atualizam. Seguidamente, encontramos aquilo que Gumbrecht defende como *efeito de Presença*. Após ter-se desviado da escola de Jauss e de Iser, encontramos Gumbrecht à procura de uma outra forma de receção na qual tem lugar a materialidade do sentir físico, entre o recetor e a obra, que ele identifica como *campo hermenêutico*. Vemos a experiência estética como uma oscilação entre *efeitos de presença* e *efeitos de sentido*. Distingue-se aquilo que o autor denomina de campo não-hermenêutico, no seu afastamento do ato de interpretação que nos leva a uma outra questão sobre a emergência do sentido, por outro lado, temos o *efeito de presença*, como a aproximação material entre o recetor e a obra. Em relação à *Estética da Recepção* de Iser faço referência à ideia de que a obra apresenta dois lados: uma perspetiva artística ou criativa, e referimos assim, o texto criado pelo autor, mas por outro lado, contamos com uma perspetiva estética, encontramos a concretização do texto pelo leitor na sua tarefa de constante atualização. Sendo precisamente a partir deste ponto, no qual Iser se debruça sobre os efeitos que o texto provoca no leitor e, conseqüentemente no tradutor, através da leitura que dele se faz, que vemos surgir a ‘Teoria do Efeito’ defendida por este autor.

A partir deste leque de autores e dos seus pontos de vista pretendo enquadrar o tema principal deste estudo, ou seja, o papel do tradutor, particularmente nos nossos dias e referir ainda a ideia da função do tradutor perante algumas correntes literárias e da teoria da tradução. Finalmente, seguindo esta linha de trabalho, veremos como se torna interessante e relevante o ponto de vista de João Barrento e a sua teoria sobre o papel do tradutor enquanto agente de mediação cultural e

filosófico, e tal como a metáfora que ele recupera de Benjamin, mas num sentido oposto, através dessa imagem de um poço de Babel, no qual o tradutor escava a linguagem à procura de significados e identidades que ele se esforça por devolver à superfície dessa mesma linguagem. Em Barrento encontra-se igualmente o sentido de tradução como a Terceira Voz que se interpõe entre o autor e o tradutor, tendo como pano de fundo um texto que já não é o mesmo, mas é outro, uma voz que se silencia e procura libertar-se, dar-se a ouvir.

Na sequência desta reflexão, não podia deixar de abordar um último tema relativamente à poética e à teoria da tradução. Partindo dos argumentos apresentados por Barrento, para assim delimitar aquilo que ele chama do conceito polissémico de tradução bem como a dificuldade de falar de uma teoria da tradução permanente, mas sim provisória, tal como o próprio texto, pois a tradução, segundo Barrento se recria a cada momento pela mão do tradutor, somos tentados a aproximar a tarefa de tradução de uma prática poética. Sem esquecer a importância que o autor atribui ao contexto cultural do leitor/tradutor no ato de leitura, pois este influencia inevitavelmente a interpretação do texto. Vê-se, assim, como o tradutor se posiciona enquanto recetor da palavra do Outro, assumindo um sentido de alteridade, sendo agente criador da sua própria poética. Barrento leva-nos a entrar num jogo entre a palavra poética e a palavra prosa, pela mão de autores por ele traduzidos como é o caso de Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. Pretendo fazer uma breve incursão quanto ao ponto de vista de Conceição Lima quanto à importância do texto que o tradutor vai traduzir e as condicionantes culturais e temporais que determinam em que medida esse texto é traduzível.

1. A tarefa de traduzir segundo Walter Benjamin

No início do ensaio de Walter Benjamin sobre *A Tarefa do tradutor*, deparamo-nos com a seguinte reflexão:

Em caso algum a preocupação com o destinatário se revela fecunda para o conhecimento de uma obra de arte ou de uma forma artística. E é assim (...) porque até o conceito de destinatário «ideal» é nefasto em toda a reflexão no âmbito da teoria da arte, (...). A própria arte pressupõe a existência corpórea e espiritual do homem – mas em nenhuma das suas obras a sua atenção. De facto, nenhum poema se destina ao leitor, nenhum quadro ao observador, nenhuma sinfonia aos ouvintes. (Benjamin, 1923, 91).

Assalta-nos a dúvida sobre o que quis dizer Benjamin ao mencionar o conceito de destinatário “ideal”. Trata-se de uma questão relevante e que iremos tentar descortinar à medida que avançamos na leitura do ensaio. Qual a função que o autor atribui ao destinatário de uma obra de arte ou de qualquer outra forma artística? Torna-se pertinente esta questão inicial, como se vê na pergunta que o próprio Benjamin coloca a seguir: “Destinar-se-á uma tradução aos leitores que não entendem o original?” (*ibidem*, 91). Temos aqui conceitos que interessa elucidar, o que significa ser o destinatário “ideal”, como já referimos e, ao falar de tradução, urge saber quem é o destinatário dessa tradução e qual o seu papel, mas também qual é o papel do tradutor e a sua relação com o texto traduzido, assim como com essa obra original que serve de forma ao tradutor.

Mais adiante, Benjamin parece responder a essa questão; afinal, justifica-se assim o facto de alguém dizer “a mesma coisa”, repetindo-a. É esse o entendimento mais tradicional do conceito de tradução. Será realmente esse o entendimento de Benjamin sobre o que significa a tarefa de traduzir? Não poderemos ver no pensamento benjaminiano uma reflexão mais próxima daquilo que ele próprio identificou como a “filosofia da linguagem”?

Na verdade, Benjamin não pretende aproximar a obra de arte de um único recetor, mas sim de muitos recetores, da generalidade de homens. É nesta amplitude de transmissão, que generaliza a receção da obra e a enaltece por esse motivo, não a tornando refém de um único recetor, que Benjamin engrandece a obra de arte porque atinge a todos, de forma diferente.

A uma outra questão: “Que coisa ‘diz’, afinal, uma obra literária? Sobre que realidade informa?” (*ibidem*, 91), o autor dá seguidamente a resposta, reforçando a sua ideia de que a tradução, a “boa tradução”, não é comunicação, não é informação:

Diz e informa muito pouco àquele que a compreende. O que nela há de essencial não é da ordem da informação (*Mitteilung*) nem do enunciado. E, no entanto, uma tradução que pretendesse servir de meio de comunicação não poderia fazer passar mais que a informação - ou seja, algo de inessencial. (...) Mas aquilo que uma obra literária contém, para lá da informação - e até o mau tradutor reconhece que é isso o essencial -, não será precisamente o que nela há de inapreensível, de misterioso, de «poético»? (*ibidem*, 1923: 91).

Outra dúvida que se coloca é a de saber se a tradução será dirigida a leitores que não compreendem o original, e é através desta interrogação que Benjamin confronta uma tradução perante um original. O autor questiona o papel do tradutor na apreensão do que é essencial, ou seja, “o que nela há de inapreensível, de misterioso na obra literária”, o tradutor deve aproximar-se o mais possível da aura da obra e não limitar-se a fazer a repetição de uma informação. Benjamin realça uma primeira característica dos maus tradutores, que se limitam a passar para o leitor uma comunicação da obra literária, o inessencial, tornando-a redutora e incompleta. Segue o seu raciocínio e aponta uma segunda característica dos maus tradutores: “A transmissão imprecisa de um conteúdo inessencial” basta ao propósito dos tradutores que meramente pretendem servir o leitor. Temos, pois, uma nova problemática. Na verdade, o destinatário “ideal” dessa tradução não pode ser o leitor, visto que o original não o tem como destinatário; assim, o tradutor erra ao dirigir-se ao leitor da tradução como seu destinatário principal. Benjamin partilha desta ideia: “se o original não existe em função [do leitor], como se poderá então compreender a tradução a partir de uma relação com o leitor? (*ibidem*, 1923: 92). A reconstituição do que a obra de arte tem de sagrado e misterioso, é tarefa que Benjamin atribui aos bons tradutores, e só é possível quando desse tradutor nasce a criação de uma “obra poética”.

Interessa definir o que é a tarefa de traduzir e, a partir desta definição, compreender qual o papel que o tradutor desempenha através dos olhos de Benjamin. Posteriormente, importará ver o tradutor no seu papel enquanto recetor sob um prisma complementar. Temos vindo a refletir sobre o que distingue na obra benjaminiana o mau tradutor do bom tradutor. Neste momento, interessa ver o que significa a obra traduzida neste contexto. Mas também será importante refletir

sobre qual o papel que o tradutor assume nos nossos dias, fruto da reflexão feita do pensamento de Benjamin.

A tarefa de traduzir não é, para Benjamin, o ato de comunicar nem de transmitir, consiste, pois, na tarefa de estabelecer uma ligação de vida com a própria obra literária. Como já vimos, uma obra literária não deve comunicar algo, uma obra literária, na concepção de Benjamin, o que faz é o não comunicável, o inapreensível. Desta forma, a tradução consegue estabelecer a relação entre esta e o texto original como a continuação de vida na obra traduzida, levando-a a atingir o momento máximo de glória e perpetuidade.

Walter Benjamin pensa na tradução como sendo a passagem de uma língua para a outra numa relação de vida, num determinado momento de redenção, levando-nos a princípios espirituais que revelam a sua influência nesta fase. É como se se tratasse de uma rememoração: ver a partir de trás e revivê-la no novo momento, no presente. A presença dessa origem acompanha a nova palavra e a linguagem que a envolve.

Benjamin recebeu múltiplas influências ao longo do seu percurso de vida que se refletem nas suas opções, impregnando o seu pensamento literário e filosófico. A própria ascendência é reflexo disso mesmo. O autor viveu numa época fértil em mudanças de índole histórica, mas também tecnológicas e artísticas. Seria difícil que ele próprio não bebesse dessas influências e não as levasse para a sua vida académica e literária. É de salientar a influência recebida fruto da amizade de Benjamin com Gershom Scholem. A partir desse conhecimento, Benjamin desenvolve uma concepção de linguagem messiânica, na qual o sistema de signos perde relevo e sentido. Opõe-se à ideia de uma linguagem coisificada e instrumental vista como mero instrumento de comunicação e defende um pensamento que absorve a ideia de linguagem como aquilo que busca a palavra divina que corresponde ao nome: é essa língua pura que Benjamin refere e através dela pretende estabelecer essa relação íntima que surge entre linguagem e natureza.

No pensamento benjaminiano, encontra-se a rejeição da ideia de concepção da língua na qual a palavra corresponde originariamente à coisa como se fosse um simples signo artificial associado arbitrariamente à coisa, sendo esta concepção a base da filosofia da linguagem de Benjamin. Estamos perante o conceito de “língua pura” como conceito de língua que vai para além das línguas nacionais e que se caracteriza por uma ideia de saudade da língua que se anuncia na

tradução. Temos, assim, uma “língua suprema”, na qual se reflete a verdade, que corresponde à tal “língua pura”, vista também como a “língua verdadeira”, ou seja, aquela que o tradutor de uma obra literária terá de recuperar da língua original. Vemos como o tradutor assume o papel de integrador de muitas línguas numa língua universal, sendo esta vista como unidade de uma realidade linguística que se apresenta imaterial e imutável.

No seu ensaio *A tarefa do Tradutor*, encontramos espelhado este pensamento que o caracteriza, mas que também vai ao encontro de contradições e afirmações que se revelam posteriormente opostas, herméticas na sua compreensão, mas onde vemos um sentido, um trabalho árduo de reflexão e tentativa de compreensão desse mundo real em que Benjamin viveu. Vemos a ideia que Benjamin tem do recetor de uma obra de arte e, por extensão de qualquer obra.

Se nos debruçarmos na ideia de aura que Benjamin trata aqui, mas também no seu ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, encontramos essa *aura* que ele identifica na obra de arte em si – e não já no recetor – explicita a ideia de uma espécie de algo espiritual; por esse motivo deve ser preservada, inalterada e pura, sem ser influenciada pela opinião do recetor ou destinatário que a recebe. Indiferente ao recetor ou destinatário, a obra tem de passar a sua aura. Assim como a aura da obra de arte não deve perder-se ao passar para a obra traduzida, pelo contrário, deve manter-se e passar com ela do original para a tradução. Será a passagem do passado para o presente, mas sem perder a sua essência. Nesse sentido, encontramos nessa passagem a forma como se encontra garantida a transmissão da aura, acompanhando a obra de arte. Temos de ver como é que se faz esse processo e qual o papel do tradutor.

Hablar de unicidad de la obra de arte es hablar de su integración en una tradición. La tradición es, por supuesto, una realidad viva, muy cambiante. Una estatua clásica de Venus pertenecía a una tradición entre los griegos, donde era objeto de culto, y a otra, entre los eclesiásticos medievales, que la tenían por un ídolo maléfico. Pero tanto unos como otros percibían la unicidad de la estatua, su aura. El modo originario en que la obra de arte quedó integrada en la tradición fue a través del culto: las primeras obras nacieron al servicio del rito, primero, mágico, luego, religioso. Y es de suma importancia que esta asociación, en la existencia de la obra, entre su aura y su función ritual no se deshaga. (Benjamín, 1939: 20)¹.

Eis ainda, em nota de rodapé, o conceito de aura definido no ensaio.

¹ Benjamin, Walter, 1939, *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Mecánica* (cuarta y última versión de este ensayo de Benjamin de 1939), Editora Casimiro Libros, Madrid, 5.^a ed. 2015.

Definir el 'aura' como "la aparición única de un lejano, por cercano que sea", es significar el valor cultural de la obra de arte en términos de percepción espacio-temporal. Lo lejano se opone a lo cercano. Lo esencialmente lejano es inaccesible. De hecho, la inaccesibilidad es una cualidad principal de la imagen cultural. Por su misma naturaleza es una "lejanía, por más próxima que pueda hallarse". La proximidad que puede obtenerse de su materia no deshace su lejanía, propia de su misma manifestación. (id, 1939: 20).

Benjamin afirma que a tradução é uma forma e que esta forma depende do original. É nesse original que o tradutor encontra a lei dessa forma. Como consequência dessa forma o tradutor é capaz de transpor a forma, mas para uma língua diferente. Devido a este modo de ser da tradução, defende Benjamin que não se deve, nem é desejável, que se deixe morrer a aura, por isso a tradução representa um modo de sobrevivência da obra literária.

A tradução é uma forma. Para a apreender enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade (*Übersetzbarkeit*). A questão da possibilidade de tradução (traduzibilidade: *Übersetzbarkeit*) de uma obra tem um duplo sentido. Em primeiro lugar, importa saber se entre a totalidade dos seus leitores a obra encontrará algum dia um tradutor à altura; depois, e com maior propriedade, se ela, de acordo com a sua essência permite a tradução e assim – a condizer com a importância atribuída àquela forma – também a exige (Benjamin, 1923: 92).

Na verdade, a questão da possibilidade de tradução (*Übersetzbarkeit*) de uma obra sofre de um duplo sentido, que vemos esclarecido no texto em nota de rodapé:

O "duplo sentido" do termo alemão *Übersetzbarkeit* exigiu a dupla tradução da palavra para português: a) por *tradutibilidade*, a lei intrínseca da tradução, exigida por todo o original, aquilo a que Derrida chama "l'à-traduire" ou "la pure traductibilité" de um texto; b) por *traduzibilidade*, a sua possibilidade prática de ser traduzido, os limites da tradução. Esta tradução e esta distância permitem a Derrida dizer que o texto sagrado, absoluto, é "traductible et intraduisible"² (1923: 92).

Supomos, assim, que a perspectiva benjaminiana vê o original e a traduzibilidade como uma relação natural, uma relação de vida, entendendo que a tradução é uma forma e a lei dessa forma se encontra contida no original. Falamos de *traduzibilidade* quando existe uma relação entre a tradução e o original. Para Benjamin é óbvio que o original não depende da tradução, pelo contrário, a tradução depende do original, no qual vai encontrar a sua origem, em ligação com uma ideia de vida ou de história da obra. Benjamin ao tratar da traduzibilidade da obra não abdica de nela encontrar uma conexão de vida. Decorrente desta reflexão vemos que para o autor, a tradução deve ser algo de natural, fluido, para que assim possa estabelecer-se a referida ligação de vida que se encontra inerente à obra literária. Para Benjamin a tarefa de traduzir revela-se

² Nota do tradutor em J. Derrida, "Des Tours de Babel", in: *L'Art des confins*, Paris, P. U. F., 1985.

como o ato de chegar à língua pura, libertar a língua pura, desfragmenta-la e recriando-a no *traduzível* para a língua do tradutor.

Na mesma perspectiva, Benjamin afirma que toda a obra literária tem a sua essência, a sua aura, sendo que essa aura deve ser sentida pelo tradutor que como vimos, o autor caracteriza como ter de ser um “tradutor à altura”. Apesar dessa ideia, paira a dúvida de saber se esse tradutor foi realmente tocado, sabendo a partida que a aura é algo inapreensível.

Como resposta às questões levantadas pelo “duplo sentido” relativamente à possibilidade de tradução, podemos lembrar as respostas dadas por Benjamin. Ora, num primeiro momento o autor elabora um raciocínio que poderá ser visto de diferentes maneiras. Por exemplo, o facto de que toda a obra de arte possui a sua essência, a sua aura, a qual deve ser percebida por um tradutor que esteja à altura, como já referimos. Mas podemos levantar outro ponto no mesmo sentido problemático: como confirmar se esse tradutor foi tocado, de facto, se tivermos em conta que a aura é algo que não se consegue tocar, sendo vista como algo inapreensível?

Em relação a um segundo momento, Benjamin realça o seu sentido natural, pois, se é feita referência ao papel da tradução como sendo uma forma, isso significa que a tradução existe como tal, ela é admissível, e a língua original aceita ser traduzida, pois, como Benjamin afirma e defende, não se deve deixar morrer a aura: pelo contrário, deve entender-se a tradução como o meio através do qual se assegura a sobrevivência da obra de arte.

Deverá ainda ter-se em conta que, para Benjamin, a essência da tradução está na oralidade muito mais do que na escrita, se se entender que o sentido do texto escrito, por si só, nunca traduz todo o sentido, pois este está associado a toda uma sonoridade que só se transmite através da língua, levanta-se a dúvida se a alegada impossibilidade de traduzir pode estar ligada a esse efeito da sonoridade. Na sequência deste pensamento encontramos a ideia de intraduzibilidade ligada à uma relação de superioridade de algumas línguas em relação às outras e consequentemente, uma aproximação do texto literário ao texto religioso. É essa aproximação entre o texto literário e o texto sagrado que leva Benjamin ao entendimento do que ele entende como sendo a *Pura Língua*. E esta encontra-se no cume do raciocínio do tradutor, essa língua verdadeira, que vive entre as línguas de origem e de chegada, sendo tarefa do tradutor aproximá-las e alcançar a sua realização

plena. Existe um ponto de interseção entre as línguas, presente na *Pura Língua* que ressurge pelas mãos do tradutor na medida em que consegue juntar os cacos do vaso quebrado.

Tendo em conta o papel da tradução, vemos como Benjamin realça a sua importância: “poderia, assim, falar-se de uma vida ou de um momento inesquecível, ainda que todos os homens os tivessem esquecido” (1923: 92). Mas o pensamento benjaminiano vai mais além e reflete na influência messiânica dos conceitos e na sua importância quanto ao papel da essência através do tempo.

Se, por exemplo, a sua essência exigisse que eles não fossem esquecidos, aquele predicado não conteria nada de falso, mas apenas uma exigência a que os homens não podem corresponder, e ao mesmo tempo a referência a um domínio em que essa correspondência se estabeleceria: o de uma memória de Deus. De acordo com isto, deveria considerar-se a traduzibilidade de configurações de linguagem, mesmo nos casos em que elas se revelassem intraduzíveis aos homens. E, tendo em vista um conceito rigoroso de tradução, não deveriam elas ser de facto traduzíveis, até um certo limite? (*ibidem*, 2015: 92-93).

De referir o papel que a influência messiânica dos conceitos de linguagem de Benjamin assume quando se torna patente que este se refere a “pura linguagem” como sendo uma linguagem que não corresponde à língua dos homens e sim a uma outra língua, como já vimos refere-se a uma língua original, pura. Ora, seria esta língua pura que remeteria para a linguagem de Deus, aquela língua que existia antes do episódio bíblico da “Torre de Babel”, mas ainda convém referir que é essa língua que relaciona a linguagem e a natureza, a qual descobre o objeto na sua essência particular através dessa linguagem e que não é apenas um mero signo, tal como acontece após a passagem do “Torre de Babel” (*Génesis*, 11:1-9), no momento em que a linguagem humana deixa de ter correspondência sagrada entre a palavra e a coisa.

Benjamin oferece-nos uma reflexão sobre o que não é para ele a sua definição de vida, seguidamente explica como reconhecer a vida que é reconhecida neste ensaio e é visto como um dos papéis da tradução.

(...) só se fará justiça ao conceito de vida quando ela for reconhecida em tudo aquilo de que existe uma história, e que não seja apenas o seu cenário. Pois, em última análise o âmbito da vida é determinável a partir da história e não da natureza, e muito menos de uma natureza tão instável como a sensação e a alma. Daí que a tarefa do filósofo seja a de compreender toda a vida natural a partir dessa outra, mais vasta, que é a da história. (*ibidem*, 1923: 94).

Assim, vemos que a traduzibilidade precisa de traduzir a vida da obra para que possa ter lugar, mais, essa vida só pode ser reconhecida se essa obra for detentora de história, não sendo esta apenas um cenário ou ambiente. Mais, a tradução tem de conseguir fazer a obra atingir a sua glória e para tal explica que a glória seria a continuação da vida da obra.

Para Benjamin a traduzibilidade existe: é necessário que se traduza a vida da obra e essa vida só é reconhecida numa obra que tenha história, que sofra transformações ao longo da sua sobrevida, que seja fruto da sua transmutação e de uma renovação do vivo ao longo do tempo. Assume relevância neste passo o papel do filósofo que tenta compreender toda a vida natural a partir da história a que ele chama de vida mais vasta, cabendo ao tradutor legitimar o domínio da vida.

De tudo isto resulta o entendimento de uma problemática relacionada com a necessidade de analisar as transformações das duas línguas envolvidas, conciliando-as no seu tempo, acompanhado o devir da mudança histórica das línguas, evitando traduções arcaicas. Mas, se é assim, tal não implica que para Benjamin a tarefa de traduzir seja a realização de meras cópias, imitações ou reproduções; pelo contrário, considera-se que, para o autor, traduzir consiste no acompanhamento da evolução das línguas, como também no entendimento das diferentes formas de visar o visado, tanto na língua original como na língua a traduzir. Compreende esta tarefa o ato de transformar os simbolizantes em simbolizados.

Se a teoria benjaminiana reconhece importância à relação entre línguas, ao mesmo tempo, se preocupa em afastar a tentativa de comparação que a possa estabelecer pontos de contacto com as teorias tradicionais de tradução, pois estas simplesmente promovem a comparação entre as línguas. Benjamin esclarece-nos ao afirmar que a diferença entre o original e a tradução comprova uma impossibilidade de teoria da cópia ou de reprodução do objeto, pois tal também não é aceite por ele como sendo objeto de tradução.

Para apreender a autêntica relação entre o original e tradução teremos de encetar uma reflexão cujo propósito é em tudo análogo à argumentação pelo qual a crítica do conhecimento demonstra a impossibilidade de uma teoria da imitação. Nesta, mostra-se que no processo de conhecimento não poderia haver objetividade, nem sequer a pretensão disso, se ele consistisse em captar cópias do real; do mesmo modo podemos demonstrar que nenhuma tradução seria possível se a sua aspiração, a sua essência última, fosse a da semelhança com o original. (*ibidem*, 1923:95).

2. O papel do “destinatário ideal” de Walter Benjamin e o Leitor Modelo de Umberto Eco: Tradição e Modernidade

Walter Benjamin realça a ideia de que não se deve levar em conta o leitor, salientando a necessidade de entender a obra literária independentemente do ser humano e, enquanto tal, preservar o significado dos seus conceitos. Na verdade, parece que o autor via na tradução a restauração da linguagem edénica, via-a como sendo o desenlace utópico da história da linguagem. Reparámos na importância que a conceção da linguagem assume para Benjamin. Encontramos referência a uma linguagem edénica, que remonta ao tempo do *Jardim do Éden*, uma linguagem paradisíaca. Nesta linha de pensamento, retomamos a ideia inicial que nos elucida quanto “a[o] conceito de destinatário ‘ideal’ [que] é nefasto em toda a reflexão da teoria da arte, porque a função desta última é tão-somente a de pressupor a existência e a essência do homem em geral”. (1923:91). Sendo assim, para Benjamin dessacralizar o mistério que envolve a obra de arte representa o desejo de aproximá-la de muitos, tornando-a acessível, e deste modo, evitaria destruir a verdade que ela contém.

Revelando divergências em relação a Benjamin quanto ao papel que o leitor assume perante o seu autor e perante o texto, abordamos a seguir a posição do semiólogo Umberto Eco. Este tem desenvolvido algumas ideias que se prende com a problemática surgida em 1962, aquando da publicação de *Obra Aberta*. A questão em causa é mencionada pelo próprio que a refere na introdução feita a obra posterior, vem, podemos dizer, na sequência desta reflexão. Assim, no seu livro *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula* encontramos expostas as inquietações de Eco:

pus-me o problema de como uma obra de arte poderia, por um lado, postular uma livre intervenção interpretativa por parte dos próprios destinatários e, por outro, exhibir características estruturais que estimulavam e, ao mesmo tempo, regulavam a ordem das suas interpretações. Como aprendi mais tarde, fazia, sem o saber, pragmática do texto ou, pelo menos, aquilo que hoje se denomina pragmática do texto; abordava um aspecto – o da atividade cooperativa – que leva o destinatário a extrair do texto o que ele não diz (mas pressupõe, promete, implica e subentende), a preencher espaços vazios, a unir o que existe

nesse texto com o tecido da intertextualidade de que é originário e para onde irá confluir. (Eco, 1993b: 7)³.

Em bom rigor, podemos afirmar que as questões colocadas neste ensaio por este semiólogo e escritor italiano são, na aparência, muito simples, mas se revelam, na realidade, fundamentais para a compreensão de uma teoria da leitura de um texto ficcional. As questões subjacentes à análise desenvolvida neste trabalho procuram saber quem é efetivamente o leitor de uma fábula, qual o seu papel, assim também questiona como e em que medida participa nesta descodificação a interpretação feita por este. Para dar resposta a estas inquietações, o leitor de *Lector in Fabula* recorre a todos os elementos fornecidos pela pesquisa semiótica moderna, particularmente aos de uma proposta de ato de leitura que Roland Barthes assinalou à expressão “prazer do texto”: “movimentos cooperativos [da pragmática do texto] que, como depois mostrou Barthes, produzem não só o prazer, como – em casos privilegiados – o gozo do texto” (*ibidem*, 7).

De facto, para Eco assim como para Barthes, o que está em causa é declarar não apenas “o que” um texto proporciona, mas também “por que” aquilo que proporciona está intrinsecamente associado à fruição do objeto atualizado pelo leitor. Daí resulta uma análise aprofundada do modo como se organiza e funciona a máquina textual, qual o jogo que se estabelece entre “o dito” e o “não dito”, o que se desenha nos interstícios e nos espaços em branco e saber quais os eventuais desenvolvimentos que resultam desta estratégia de atualização do texto, através de “capítulos fantasmas”, realizada pelo recetor/leitor.

No fundo, pretende-se descortinar que estratégias e enciclopédias lidas permitem a um texto desempenhar em conformidade o seu papel, assumindo-se como universo ficcional. A partir de princípios semióticos que o autor analisa na sua obra, este consegue formular em *Lector in Fabula* o seu pensamento sobre a cooperação entre texto e leitor na narrativa, e ainda desenvolve uma semiótica textual narrativa, um modelo de cooperação interpretativa aplicado aos textos narrativos:

Na verdade, não estava interessado em refletir sobre este gozo (implícito na fenomenologia das experiências de «abertura» que tentava elaborar), preocupando-me antes em estabelecer qual o aspecto que, no texto, estimulava e, ao mesmo tempo,

³ *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula* (ou se quisermos o título dado à edição espanhola, *Lector in Fabula. La Cooperación Interpretativa en el Texto Narrativo*, que complementa aquele, ou simplesmente como é mais conhecido, *Lector in Fabula*).

regulava a liberdade interpretativa. Procurava definir a forma ou a estrutura da abertura. (*ibidem*, 7).

Nesta obra, a abertura dos textos e a cooperação que suscitam com o leitor convertem-se no centro da sua reflexão. Revelam a influência que as teorias de Charles Sanders Peirce exercem nos estudos de Eco, vemos como este explorou a ideia de cooperação textual através de uma análise semiótica. Eco entende o texto narrativo como um ato de comunicação. Neste sentido, o autor propõe que a mensagem que resulta dessa comunicação, ou seja, o texto literário, visto semioticamente como um signo, se focaliza no recetor, o leitor e, assim na mente do leitor o que se gera é um signo equivalente ao que foi emitido ou ainda mais completo. Na sequência deste processo de atualização do signo por parte do recetor, a função do leitor assume-se como essencial, de modo a que obriga o emissor/autor a contemplar o destinatário/leitor ao realizar o seu texto. O autor deve prever o leitor na realização do seu texto, mais, deve aceitar que o leitor detém códigos particulares e que estes podem ser diferentes dos seus. Por esta via vemos que tanto o autor como o leitor se encontram presentes na estratégia textual.

2.1 O Leitor Modelo

A discussão sobre o texto e o papel da linguística pragmática surge desde cedo na obra de Eco, afastamo-nos até 1962, quando surge esta problemática pela primeira vez na sua conhecida reflexão *A Obra Aberta*, como já foi referido Este tema surge anos mais tarde refletido num conjunto de ensaios que abordam o papel do leitor na sua relação com os textos narrativos, a obra que aqui referimos, *Lector in Fabula*, publicada em 1979 e que viria a reunir alguns dos principais textos de Umberto Eco sobre esta problemática.

Sublinhe-se que a temática sobre o leitor-modelo é particularmente abordada no ensaio “O Leitor Modelo”, parte integrante de *Lector in Fabula*. Eco começa por referir a incompletude do texto, de forma a introduzir a discussão quanto ao papel do leitor no texto narrativo. Segundo Eco, um texto é incompleto porque pressupõe sempre a colaboração de um destinatário; assim, é também

um lugar de encontro, pois, ao escrever um texto, o autor inicia uma espécie de jogo implícito com o leitor:

Na medida em que deve ser atualizado, um texto está incompleto, e isto por duas razões: A primeira não se refere somente aos objetos linguísticos que convençamos definir como textos, mas também a qualquer mensagem, frases e termos isolados, incluídos. Uma expressão permanece um mero *flatus vocis* enquanto não é correlacionada, por referência a um dado código, com o seu conteúdo estabelecido por convenção: neste sentido, o destinatário é sempre postulado como o operador (não necessariamente empírico) capaz de abrir, por assim dizer, o dicionário a cada palavra que encontra, e de recorrer a uma série de regras sintáticas preexistentes para reconhecer as funções recíprocas dos termos no contexto da frase. Podemos então dizer que toda a mensagem postula uma competência gramatical por parte do destinatário, ainda quando é emitida numa língua que só o emissor conhece – salvo os casos de *glossolalia* em que o próprio emissor supõe não haver interpretação linguística possível, mas no máximo uma repercussão emotiva e uma sugestão extralinguística. (1993b: 53)

Para Eco, o leitor é sempre apresentado como um operador do texto, visto que é o responsável pela sua atualização. Como vimos, o texto é sempre incompleto perante o olhar do destinatário. Só a partir do momento em que o leitor interage com o texto este passa a ter voz ativa, forte, deixando de ser *preguiçoso*, para usar uma expressão de Eco. Para dar lugar à sua atualização, exige-se do leitor cooperação, consciente e ativa no momento da leitura. Surgem espaços em branco, que exigem do leitor complexos movimentos cooperativos. Acontece que estes espaços em branco são propositadamente deixados no texto para que o leitor desenvolva sobre este um exercício de atualização. Esta situação surge devido ao facto de o texto ser apresentado por Eco como um mecanismo preguiçoso e económico, que vive da valorização de sentido que o destinatário introduz na obra, como já foi exposto, mas também na medida em que o texto passa da função didática para a estética, de modo a deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, evidenciando a necessidade de alguém ajudar o texto a funcionar.

Diferente pensamento encontramos em Benjamin, pois vimos como este outorga primazia à própria língua na qual se encontra o texto original. Segundo a teoria da linguagem benjaminiana no ato da tradução, encontramos a ideia de messiânico, sublinhada pela noção de que o texto original é anterior a Babel. Na verdade, Benjamin baseia toda a sua teoria nesse sentido original, que provém da identidade primordial com a natureza.

Convém ter presente que, para Benjamin, o ato de traduzir representa uma relação natural que se estabelece entre o original e a traduzibilidade, uma relação de vida. Podemos ver ainda que, para podermos falar de uma conexão de vida da obra de arte, a tradução tem de ser algo natural e leve. Assim:

Pelo contrário, só se fará justiça ao conceito de vida quando ela for reconhecida em tudo aquilo de que existe uma história, e que não seja apenas o seu cenário. Pois em última análise o âmbito da vida é determinável a partir da história e não da natureza, e muito menos de uma natureza tão instável como a sensação e a alma. Daí que a tarefa do filósofo seja a de compreender toda a vida natural a partir dessa outra, mais vasta, que é a da história. E não é a sobrevida das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? A história das grandes obras de arte conhece a sua descendência das fontes, a sua configuração estética na época do artista e o período da sua sobrevida, por princípio eterna, nas gerações subsequentes. A esta vida póstuma, sempre que vem à luz do dia, chama-se fama. (Benjamin, 1923:94).

Na perspetiva de Benjamin, é a própria tradução que procura estabelecer a continuação da vida, tendo em conta que o original na sua língua de partida não se pode modificar. Mas para além disto, surge a questão sobre se Benjamin terá visualizado um leitor ideal, presente ao lado do autor, ao longo da obra de arte? De todo, pois como já vimos Benjamin concebe a obra de arte sem definir um leitor. Por outro lado, confrontamo-nos com as ideias de um autor como Umberto Eco para quem existe um leitor ideal que tem de ser imaginado pelo autor. Eis, então, que surge a dúvida: poderemos equiparar a figura desse autor, em Eco, à figura de um tradutor ou coautor?

Temos presente que Walter Benjamin percebe a obra de arte como uma criação a qual é alheia a ideia de um recetor, o qual só irá surgir posteriormente no ato da leitura. A arte nasce como algo genuíno e que se destina a um público em geral pois não tem de comunicar. Sendo que a obra de arte não foi criada em função do leitor, Benjamin torna-se apologista da ideia de que o tradutor também não deverá comprometer-se com o leitor, pois a tradução de uma obra dirige-se ao público em geral. Benjamin realça o facto de o desenvolvimento provocado pelo capitalismo se traduzir num afastamento entre o autor e a obra ou produto, provocando um distanciamento do homem em relação à natureza e a si mesmo. Apesar disto, Benjamin revela que o peso do fragmentário não consegue afastar a aura da obra: ela continua lá, mas o autor admite que a aura sofreu drásticas modificações na maneira como se vê⁴. Mesmo assim, Benjamin argumenta que,

⁴ Benjamin apresenta a ideia de que não se deve ter em conta o pressuposto de um leitor ideal; logo, segundo a conceção benjaminiana, então, a obra de arte – e, por extensão, toda e qualquer obra – não deve tomar em consideração o recetor. Benjamin afirma mesmo que a aura não deve ser perdida, independentemente do recetor; antes se deve permitir que a obra transmita a sua aura, através da originalidade, autenticidade e ainda do seu carácter

felizmente, a aura permanece nas obras de arte, e isso contraria a tendência que ele vê crescer com o capitalismo que, por meio das suas indústrias e avanços tecnológicos, faz despoletar novas formas de arte, sem, porém, conseguir provocar a queda da aura:

Pois o original transforma-se ao longo da sua sobrevida, que não poderia ter este nome se não fosse uma transmutação e renovação do vivo. Até as palavras cujo significado foi fixado estão sujeitas a um processo de maturação. Aquilo que terá sido, na época de um autor, a tendência da sua língua poética pode desaparecer mais tarde, tendências imanentes podem voltar a emergir, sob forma nova, do texto acabado. (1923: 95-96).

Assim sendo, podemos pensar a aura como algo que se perpetua ao longo do tempo e através das diversas gerações pela tradição e nessa criação de aura podemos ver a participação do indivíduo:

Aquilo que antes era novo pode depois soar a gasto, o que antes era corrente pode mais tarde ter ressonâncias arcaicas. Procurar o essencial de tais transformações, tal como das mudanças, também constantes, do sentido, na subjetividade dos que vêm depois e não na vida mais própria da língua e das suas obras, corresponderia- mesmo aceitando o mais cru psicologismo – a confundir os fundamentos e a essência da coisa; para ser mais rigoroso, equivaleria a negar, por debilidade do pensar, um dos mais poderosos e fecundos processos históricos. E mesmo que quiséssemos transformar a última palavra do autor no golpe de misericórdia da obra, isso não salvaria ainda aquela teoria morta da tradução. Se o tom e a significação dos grandes textos se alteram totalmente no decorrer dos séculos, também a língua materna do tradutor muda. (1923: 96).

Para além deste pensamento de Benjamin, e segundo Umberto Eco, o texto encontra-se dividido por espaços cheios em branco, aguardando, propositadamente, serem preenchidos, completados por aquilo que ele chama de leitor ideal. Esse “Leitor Modelo”, que presente a sua capacidade de cooperar para a atualização textual e de fazer interpretações a partir do texto original do mesmo modo que o autor foi capaz de criar esse mesmo texto. Eco consegue prever estratégias a que o autor recorre para provocar a intervenção do seu leitor ideal, deste modo, prevê o leitor ideal de uma obra original.

Seguindo o pensamento de Eco, podemos afirmar que o tradutor imprime marcas pessoais no seu trabalho, assim pensamos que se tornar coautor e responsável pela continuidade do respetivo original. Dando continuidade ao pensamento de Benjamin, vemos que ele estabelece um conceito de linguagem que recorre a alegorias e marca uma cisão entre o paraíso edénico e a realidade atual, entre o momento da criação, quando existia uma língua única, e o mundo que surgiu após a

de objeto único, que faz com que não possa ser reproduzida em série. A reprodução em série dos objetos artísticos preocupou Benjamin, pois questionava esse carácter de unicidade do objeto e, consequentemente a sua aura.

queda, um mundo que é imperfeito e constituído por muitas línguas, onde o homem não consegue entender-se, onde reina a confusão e o caos, gerando a necessidade de traduzir as obras para contrariar essa situação e permitir o bem-estar dos indivíduos.

Podemos constatar que uma tradução sofre com uma certa instabilidade, fruto da característica de mediar duas culturas distintas e afastadas, mas também porque tem dois momentos históricos diversos a separá-las. Por outro lado, deparamo-nos neste processo, com um texto que se nos impõe por si próprio, mas, ao mesmo tempo, constitui um outro texto: o texto de uma tradução rompe com o texto original, através de uma nova língua que o faz reviver. Toca o original e segue um caminho próprio que outorga o estatuto de obra a cada tradução.

O contexto de caos que advém da situação da coexistência de múltiplas línguas leva a uma falha na capacidade de comunicar entre os homens e prejudica o entendimento humano sobre aquilo que acontece no mundo. Logo, a convivência entre as várias culturas torna-se conflituosa e exige um esforço de interpretação da língua e da cultura do outro. Neste âmbito, torna-se evidente a necessidade de o homem recorrer à tradução para atingir uma maior aproximação a outras culturas e vivências que lhe são alheias e estranhas à sua língua e à sua própria cultura.

Na esteira da questão da autoria, sendo legítima a questão levantada acima, sobre se o tradutor pode ser visto como um outro autor ou coautor e qual o seu papel no processo de autoria. Para Benjamin, a tradução é vista como uma tentativa incompleta de encontrar algo da língua original, da língua pura, através do processo de tradução encontra uma espécie de redenção da linguagem, que aguarda o momento de alcançar a plenitude e retornar a ser uma língua única, uma língua pura. Um ponto de vista semelhante parece ser defendido por Eco; este, contudo, apresenta outros argumentos. Também para Eco o ato da tradução pelo autor é um processo incompleto, que deve ser atualizado a partir do momento em que o texto se apresenta ao recetor e se espera dele que o leia e introduza no seu contexto cultural, a partir da tradução do texto original, dando origem a um outro texto do qual o tradutor será coautor.

Tal como nos diz Theodor Adorno no prefácio a *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, “a reconciliação do mito é o tema da filosofia de Benjamin. Mas, (...) o seu tema nunca é abertamente denunciado, antes se mantém oculto”. Mais à frente, Adorno aprofunda este pensamento:

Em qualquer dos casos, o seu conceito de texto sagrado está orientado pela cabala. A filosofia era para Benjamin essencialmente comentário e crítica, reconhecendo à linguagem mais dignidade como cristalização do “nome” do que como a portadora de significado e expressão. A relação da filosofia com doutrinas de escolas sucessivamente codificadas é um facto menos estranho à sua grande tradição do que aquilo que Benjamin gostaria de pensar. (...) O seu ensaísmo consiste em tratar textos profanos como se fossem sagrados. De modo algum se agarrou a restos teológicos, nem referiu a profanidade a um sentido transcendente à maneira dos socialistas religiosos. Esperava antes, e exclusivamente, que a radical profanação sem reservas fosse a última oportunidade para a herança teleológica que naquela se dissolve. (Adorno, 1955: 16-17).

As palavras de Adorno ilustram, de certa maneira, o pensamento de Benjamin quanto à filosofia da linguagem e a sua relação com as palavras e a aura:

Perdeu-se a chave que interpretava as imagens enigmáticas. Até estas, como se diz no barroco poema sobre a melancolia, “têm de pôr-se a falar”. Este modo de proceder é semelhante ao dito de humor de Thorstein Veblen, que garantia estudar línguas estrangeiras contemplando fixamente cada palavra até compreender o que significavam. Inconfundível é também a analogia com Kafka. Mas Benjamin diferenciava do homem de Praga, mais velho que ele, e no qual, apesar da sua extrema negatividade, respira sempre algo de rural e epicamente tradicional, tanto através do acentuado elemento do urbanismo como resposta ao arcaico, como pelo facto de o seu pensamento, pelo seu carácter ilustrado, se defender muito mais vigorosamente que o de Kafka contra a regressão demoníaca, que fez que em Kafka se confundissem deus absconditus e diabos. (1955: 17).

Nesta perspetiva, a apresentação dos comentários referidos na recensão elaborada por Jorge Miguel Bastos da Silva à publicação organizada por Werner Heidermann, *Clássicos da Teoria da Tradução* dá conta da complexidade e profundidade do pensamento benjaminiano:

Benjamin, porque porto de chegada e pelo extraordinário alcance do seu pensamento, que não dispensa uma complexidade para muitos, decerto, dificultosa, poderia suscitar referências às teorias românticas da linguagem como instância configuradora do mundo, a conceitos da tradição espiritual e filosófica judaica dos quais a sua tradutologia apocalíptica é devedora, a uma teoria da linguagem e da cultura que as projeta num plano de incompletude, de idealidade, de expectativa, de promessa. (Silva, 2002:151).

Noutro sentido, Umberto Eco revela um entendimento divergente sobre a problemática da autoria. Para Eco, as obras de arte, apesar de concluídas, são formas “abertas”.

Enquanto em movimento, são caracterizadas pelo convite a fazer a obra com o autor; (...) 3) toda a obra de arte, mesmo que produzida segundo uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver conforme uma perspetiva, um gosto, uma execução pessoal.” (Eco, 1962:84)

Neste entendimento, podemos acrescentar que uma “forma” nunca é vista como o autor a criou, pois cada um dos recetores dessa “forma” recorre a elementos do seu conhecimento ao longo do processo de interpretação, levando a que se fale num entendimento numa perspetiva individual.

Essa maneira de atualizar a obra de arte repete-se a cada intervenção de um novo interprete que vai acrescentar mais um contributo. Cada olhar interpretativo sobre uma obra enriquece a mesma com inúmeras possibilidades. Desta forma, é possível a Eco afirmar que toda obra é inacabada e carece da relação com o leitor para nesse momento tornar-se efetiva. A cada leitura temos uma nova perspectiva no universo infinito que encontramos numa obra aberta. Cada texto aguarda que alguém o ajude a funcionar, precisando para isto, ainda de acordo com Eco, da cooperação de um leitor-modelo.

Para Eco, a partir do momento que o texto é produzido e publicado, deixa de pertencer ao autor, pois este sabe que a sua criação vai ser interpretada, não segundo as suas intenções, mas seguindo estratégias que envolvem o leitor, as suas especificidades e as vicissitudes do seu processo individual de leitura. Eco traz-nos a questão da autonomia do texto, que passa a ser lido por si só, e não em função da história de vida do autor. Esta maneira de ver o texto leva-nos a afirmar que o mesmo permite ser traduzido, mesmo que o seja por um tradutor que pertença a uma cultura diferente da do autor, pode reescrevê-lo sem que se questione a questão da sua fidelidade.

Na problemática da tradução surge sempre a questão da fidelidade ao texto original, da procura da verdadeira intenção do autor, mas como já vimos, com Eco o texto é uma obra aberta que carece de ser atualizada pelo leitor. Nesse sentido, o tradutor é um desses leitores de uma obra, mas que faz a sua tradução de acordo com o olhar que retêm do mundo e o seu contexto, renovando-o. O texto tem autonomia, fala por si só, e o tradutor permite-se traduzi-lo e o texto é, assim, reelaborado pelo leitor e, neste caso, o tradutor, que tal como um leitor ideal, ajuda o texto a funcionar, embora o faça numa outra perspectiva, apelando mais ao contexto cultural em que se envolve e insere.

Sabemos que na perspectiva benjaminiana, encontramos uma conceção de linguagem que a entende como origem: a linguagem contém em si a essência das coisas, isto é, as coisas são apresentadas através das palavras. É por causa da palavra que a coisa existe, a essência da coisa está, portanto, na linguagem e realiza-se na enunciação da palavra. De acordo com o entendimento messiânico de Benjamin, após a cisão que se deu no Paraíso, surgiu o caos e a confusão, a multiplicidade de línguas. Enquanto aguardamos a reconciliação dessa Babel com o seu estado primitivo, urge recorrer à tradução para estabelecer um elo de comunicação entre os diversos povos com línguas diferentes, culturas que não se podem abarcar na totalidade numa

tradução para outros contextos. Para Benjamin, a tradução assume um papel de relevo: precisamente porque toda a obra contém em si um grau de tradutibilidade, vista como uma certa memória da língua pura, quando ela significava e não representava as coisas, ou seja, *era* de pleno direito.

Benjamin dá relevo não à informação, mas ao poético da obra literária tal como o poeta também é levado a criar uma obra poética, pelo sentido artístico que o motiva. Falamos neste ponto em sobrevida da obra, pois, através da tradução, a vida do original atinge o seu desenvolvimento pleno.

Por tudo isto, vemos como, através do confronto das posições destes dois autores, somos levados a refletir que, tal como a concepção de autor sofreu alterações ao longo do tempo, a noção de tradutor também se alterou. O tradutor é visto como um sujeito que alterna entre as funções de leitor e de autor, pois o ato de traduzir inicia-se com o ato da leitura e, posteriormente assume-se timidamente como autor. Decorrente do ato de tradução, surge uma nova forma que também tem a marca cultural do tradutor, independentemente do autor, da sua língua e da sua cultura; por tudo isto vemos o tradutor como um ser que se movimenta no meio de línguas diversas e culturas diferentes.

Segundo Benjamin, “do mesmo modo que a tradução é uma forma própria, assim também a tarefa do tradutor tem a sua especificidade e deve distinguir-se, claramente da do poeta.” (1923: 99). O autor avança um pouco mais a confirmar esta condição do tradutor em confronto com o autor/poeta de uma obra:

Essa tarefa consiste em encontrar a intencionalidade, orientada para a língua da tradução, a partir da qual nesta é despertado o eco do original. Nisto reside uma das características que distinguem a tradução da obra poética, porque a intencionalidade daquela não visa nunca a língua como tal, a sua totalidade, mas apenas, e de forma imediata, determinadas conexões linguísticas a nível dos conteúdos. A tradução [o tradutor, conseqüentemente] nunca se vê, como a criação poética, por assim dizer no interior da floresta da língua, mas fora dela; perante nela e sem nela entrar, ela atrai o original para o seu interior, para aquele lugar único onde o eco é capaz de fazer ouvir, na sua própria língua, a ressonância da obra na língua estrangeira. A sua intencionalidade não visa apenas qualquer coisa de diferente da da língua original, (...) a intencionalidade do poeta é ingénua, primeira, intuitiva, a do tradutor, derivada, última, ideativa. E isto porque o grande motivo que preenche o seu trabalho é o de uma integração das várias línguas numa única e verdadeira. (*ibidem*, 1923: 99-100)

O pensamento benjaminiano diverge do pensamento de Eco e o seu olhar sobre o texto e o seu criador e destinatário, pois, como vimos, o autor e o recetor/tradutor desencontra-se da ideia de uma obra aberta em que o autor idealiza um destinatário ideal como leitor modelo e que coopera com o autor na tarefa de tornar a obra completa, inteira, mas tentando igualmente ver qual a verdadeira intenção do texto. A obra de arte de Benjamin é uma obra que encontra a sua plenitude na ideia de perfeição da obra, que reside na língua de verdade, na *língua pura*, que integraria as várias línguas numa só língua verdadeira. A obra de arte possui uma aura que a distingue dos outros objetos e lhe outorga um carácter sagrado, intocável, cabendo ao seu destinatário debruçar-se no eco que esta lhe transmite e, a partir daí, deixar-se envolver na procura da intencionalidade dessa obra única numa relação de vida. “Mas se, de alguma forma, existe uma língua da verdade na qual se conservam, sem tensões e silenciosos, os últimos mistérios que constituem o objeto de todo o pensamento, então essa língua de verdade é – a verdadeira língua.” (*ibidem*, 1923: 100)

Aprofundando a teoria do Leitor-Modelo de Eco, vemos como o texto postula uma competência gramatical por parte do destinatário. Por outro lado, não podemos ignorar o facto de que os termos de um dicionário mínimo utilizado pelo destinatário no ato de interpretação também são incompletos. Temos de contar com propriedades semânticas não explícitas no dicionário. Eco deixa claro que este problema está vinculado à infinidade de interpretação tal qual foi postulado por Peirce, bem como à temática do implícito (*entailment*) e, quanto à relação que se estabelece entre propriedades necessárias, essenciais e acidentais. Outro fator que caracteriza a maior complexidade do texto em relação a outras formas de expressão é o fato de ele se encontrar entretecido pelo não-dito, ou seja, aquilo que não se manifesta na superfície, no nível da expressão, mas que tem que ser atualizado no nível de atualização do conteúdo.

Como afirma Umberto Eco, “o texto está, portanto, entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher. (1993b: 55). Duas são, seguindo a teoria do semiologista italiano, as razões para esta incompletude voluntária por parte do emissor: em primeiro lugar, entende-se aqui o texto como um mecanismo preguiçoso, ou melhor, económico, que depende da valorização do sentido que o destinatário foi capaz de introduzir, respeitando sempre as regras da pragmática pois não deve violar as regras conversacionais. Esta última matéria foi abordada por Grice, em

1967 e Eco fez questão de as mencionar em rodapé.⁵ Em segundo lugar, a intenção do autor vê-se preenchida na passagem da função didática para uma função estética quando o “texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar.” (*ibidem*: 55)

Na abordagem da problemática relativamente ao descortinar sobre como o texto prevê o leitor, Eco destaca a importância dos aspectos pragmáticos que se evidenciam através da relação texto-leitor. Em primeiro lugar, temos de considerar que a competência do destinatário não coincide necessariamente com a do emitente, o que implica afirmar que para “descodificar” uma mensagem verbal é preciso, “além da competência linguística, uma competência circunstancial diversificada, uma capacidade de pôr em funcionamento certos pressupostos, de reprimir idiossincrasias, etc. (*ibidem*, p. 56) Em segundo lugar, o fato de não se tratar de uma comunicação frente a frente com um interlocutor leva a que o texto escrito seja interpretado com base num processo de cooperação textual prevista pelo autor onde o leitor modelo seja capaz de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou no momento de gerar o texto. Ou seja, nas palavras de Eco:

o texto postula a cooperação do leitor como condição própria da sua atualização. Podemos melhorar essa formulação, dizendo que *um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*: gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia. (*ibidem*: 57)

Vemos que, de alguma forma, os textos preveem seus leitores-modelos através de variados recursos: “a escolha de uma língua (que exclui obviamente quem não a fala); a escolha de um tipo de enciclopédia (se inicio um texto com “como está claramente explicado na primeira *Critica...*” restrinjo, num sentido bastante corporativo a imagem do meu Leitor-Modelo), a escolha de um dado patrimônio lexical e estilístico... Posso proporcionar certas marcas de gênero que selecionam a audiência (...); posso restringir o campo geográfico.” (*ibidem*:58). Contudo, o

⁵ Eco recorda as máximas conversacionais de Grice, em 1967: “máxima da quantidade (procede de tal modo que a tua contribuição seja tão informativa quanto o requeira a situação de intercambio), máxima da qualidade (não digas o que creias ser falso nem fales daquilo que não tens provas adequadas), máxima da relação (sê pertinente) e máxima do estilo (evita a obscuridade da expressão, evita a ambiguidade, sê breve, sê ordenado)” (*ibidem*: p. 55). Para Eco, elas espelham o seu pensamento quanto à capacidade comunicativa e interpretativa do destinatário que, por esta via, obtém condições para atualizar o texto em causa.

autor não só pressupõe como também intui a competência do próprio Leitor-Modelo. Ou seja, prever o próprio leitor-modelo, defende Eco, não significa somente “esperar” que este exista, mas implica que se deve orientar o texto no sentido de construí-lo.

Na procura de uma tipologia que exemplifique os diversos níveis de colaboração de um texto, Eco nos apresenta dois modelos de textos que não podiam ser mais extremos e complexos: os textos fechados e os textos abertos. Verificamos que existem textos que são intencionalmente dirigidos a um determinado público e possuem determinados propósitos. O autor fixa o seu Leitor-Modelo com “sagacidade sociológica e com um brilhante sentido de média estatística” (*ibidem*:59-60). Por esse motivo encontramos textos claramente dirigidos a crianças, a mulheres, a homossexuais, a surfistas etc. Contrariamente, encontramos textos fechados, que sendo sujeitos a leitores insuspeitos acabam sendo interpretados em diferentes contextos, defraudando a intenção comunicativa inicial do seu autor, ou por não terem previsto com suficiência a competência de seu Leitor-Modelo, o texto pode passar de fechado ou repressivo a texto abertíssimo. Neste caso, conclui Eco, trata-se de abertura de efeito externo, de um modo de usar o texto, não podemos falar de colaboração com o texto, mas de violência sobre o texto. Para ele, não interessa esta perspectiva, mas aquela outra em que se temos a cooperação que é promovida pelo texto. Ao citar o famoso mote de Valéry – “Il n’y a pas de vrai sens d’un texte” –, Eco destaca que o texto permite duas leituras: por um lado, é possível fazer o uso que se queira de um texto; por outro, o texto permite infinitas interpretações. Naturalmente Eco opta pela segunda leitura, em detrimento da primeira.

Cumpramos assinalar que Benjamin assume um ponto de vista divergente do de Eco. Não será legítimo entender a ideia de texto, segundo este autor, como uma obra aberta, mas sim como uma obra que restringe o seu destinatário porque não o particulariza. Para Benjamin, o tradutor pretende aproximar a arte de muitos, do homem em geral, mas não de um único recetor. Não se estabelece uma comunicação entre estes sujeitos. Aprofundando um pouco mais as ideias que temos visto até ao momento, citamos João Barrento⁶:

Mais ainda do que a produção do texto poético original, a tradução é um trabalho oficial (...), trabalho que, diferentemente daquela, se vê obrigado à partida a reconhecer que a

⁶ João Barrento é um dos mais reputados tradutores a quem se deve o conhecimento de um vasto número de textos essenciais da literatura alemã. É professor da Universidade Nova de Lisboa e ensaísta. Tem-se dedicado à tradução há longos anos. O seu livro *O Poço de Babel* (2002) constitui uma importante reflexão sobre o ato de traduzir.

sua liberdade é a de ter de recobrir trilhos traçados, que ela vai exatamente até aos limites do outro, o texto original, que está aí, já e sempre, inexoravelmente – o que obriga o tradutor a mover-se constantemente entre os polos de *identidade* (que é sempre diferente e seu fantasma pré-babélico) e a *alteridade* (que gostaria de ser “idêntica”, mas é sempre homóloga (...)). Assim, enquanto o ato poético tende, apesar de tudo, muitas vezes, para a anarquia – ou também para a ditadura, o ato de traduzir, quando conseguido, não é escravidão nem dependência subalterna, é antes a verdadeira encarnação de um espírito democrático: plena liberdade em total responsabilidade, afirmação pessoal que nunca pode esquecer a existência do outro. (Barrento, 2002: 240-241)⁷

Continuando com o pensamento de Eco e a sua conceção de leitor modelo aos olhos do autor, temos que, para Eco, o texto aberto é aquele em que o leitor é sagaz o suficiente para retirar dele todos os benefícios que a interpretação pragmática lhe permite, de modo a extrair todos os sentidos possíveis; por outro lado, deve o autor decidir até que ponto deve controlar a cooperação do leitor, para onde esta é dirigida, onde deve abrir-se para inúmeras possibilidades interpretativas. Eco alerta ainda para um cuidado a ter em conta por parte do autor: “uma única coisa tentará com fina estratégia: que, por muitas que sejam as interpretações possíveis, umas repercutam sobre outras, de tal modo que não se excluam, mas que, pelo contrário, se reforcem mutuamente” (1993b: 61).

Um exemplo de texto aberto citado por Eco é o *Finnegans Wake*, de Joyce. Esta obra projeta um autor ideal, afetado por uma insónia ideal e dotado de uma competência variável, mas fundamental no processo de transmissão da sua intenção comunicativa. Constatamos que para Eco o papel do autor não é o de um sujeito marginalizado: antes o de alguém que estabelece com o leitor uma relação ideal de comunicação pragmática que até esse momento não era contemplada. Nesse sentido, vemos como faz referência à situação de um leitor ideal: “com muito tempo à sua disposição, com muita habilidade associativa, com uma enciclopédia de limites esfumados, e não *qualquer* tipo de leitor. Constrói o seu Leitor Modelo escolhendo os graus de dificuldade linguística, a riqueza das referências, e ainda mediante a inserção no texto de chaves, remissões, e possibilidades, inclusive variáveis de leituras cruzadas. O Leitor Modelo de *Finnegans Wake* é o operador capaz de realizar, ao mesmo tempo, o maior número possível destas leituras cruzadas”. (*ibidem*: 62)

Espera-se que o Leitor Modelo saiba da existência da cidade de Dublin, que domine a língua inglesa e possua um dicionário de mais de duas mil palavras desta língua. A estratégia textual

⁷ Barrento, João, “Tradições da Tradução: Paulo Quintela, uma escola?” in *O Poço de Babel – Para uma poética da*

desta obra, apesar de ser um texto abertíssimo, não postula um leitor sem tais competências. Quando referida ao leitor não postulado, a obra ou torna-se ilegível ou torna-se outro livro.

Entendemos que o texto é para Eco um tecido entrelaçado de signos à espera do leitor e que este vai ter de preencher as lacunas do não dito ou ir ao encontro de elementos previamente referidos intertextualmente. O texto não fala, o leitor é que deve ter a iniciativa de produzir sentidos, ao receber o texto deve procurar interpretá-lo. O leitor deve procurar distinguir a intenção do texto, é neste sentido que Eco propõe os dois tipos de textos que temos vindo a referir: os textos abertos e os textos fechados.

A interpretação dos textos fechados recorre a referências feitas às convenções pressupostas ou compartilhadas da pragmática. Visam à leitura obediente e cooperativa que não prima pela criatividade, mas a repetição e reprodução de sentidos. Quanto aos textos abertos, este tipo de textos produzem um vasto leque de vias interpretativas para o leitor. Deparamo-nos com referências hipertextuais, metatextuais e metalinguísticas. Podemos falar numa interpretação do texto que é feita na vertical, na não partilha das referências que o texto comporta e que leva ao conceito de Leitor Modelo, sendo este capaz de gerar textos fruto da sua cooperação interpretativa, sendo o próprio definido pela organização lexical e sintática do texto. Podemos ver como em um texto aberto, o leitor-modelo, a partir do seu universo cultural, tem a capacidade de preencher as lacunas com o seu conhecimento, recorrendo para isso à bagagem educacional, à enciclopédia e às convenções culturais de que é portador.

Ao tratar da leitura de um texto, Eco destaca ainda um conjunto de estratégias opostas que reconhecemos como uso e interpretação. Por uso, o semioticista italiano entende “uma estética do uso livre, aberrante, desejoso e malicioso” de se ler uma obra. Já a interpretação exige sempre a fixação de algum limite, já que “a noção de interpretação supõe sempre uma dialética entre a estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo” (*ibidem*: 62). Eco, ancorado em Peirce, não nega que a corrente das interpretações pode ser infinita, mas alerta para o fato de que o universo do discurso intervém para limitar o formato da enciclopédia. “E um texto não é mais do que a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legitimáveis – se não ‘legítimas’, pelo menos legitimáveis.” (*ibidem*: 63). Assim, usar livremente um texto tem a ver com a decisão de

ampliar o universo do discurso. Interpretar um texto para Eco – convém destacar – não é o mesmo que exercitar a semiose ilimitada. Para Eco, a interpretação pressupõe um recorte, a existência de limites determinadas pelas estratégias textuais que se estabelecem através da dialética autor – texto – leitor-modelo. Por estratégias textuais, entende Eco, com base em Austin, as condições de êxito textualmente estabelecidas para a existência tanto do Autor como do Leitor-Modelo. De salientar que o Eco faz questão de frisar que o texto fechado é mais resistente ao uso do que o texto aberto, visto que “concebidos para um Leitor-Modelo muito definido, a fim de lhe dirigir repressivamente a cooperação, deixam espaços de utilização bastantes elásticos” (*ibidem*: 63). Tal não ocorre com a possibilidade de uso em textos abertos cujos resultados ele apresenta como infelicíssimos.

Numa outra obra, Eco alerta para os perigos da sobreinterpretação ou uso que consiste em sobrestimar a importância de alguns elementos indicadores que resulta de uma propensão para considerar os mais óbvios como significativos. Para ilustrar esta estratégia Eco dá o exemplo de um médico que examina três pacientes com cirrose do fígado. O primeiro diz que bebe uísque com soda, o segundo bebe gim com soda, o terceiro conhaque com soda. A atribuição de importância para os elementos óbvios da causa da doença levaria o médico a culpar a bebida não alcoólica – a soda, em vez do álcool. Também, o leitor-modelo deve aproximar-se ao texto sem querer encontrar aquilo que tenha vontade de ler nele, deve evitar a tentação de seguir o caminho mais fácil. Se o leitor empírico⁸ focar a sua atenção no preconceito ao ler um texto, ocorre a sobreinterpretação. Este raciocínio explica a afirmação de Eco:

A semiose hermenêutica vai justamente demasiado longe na prática da interpretação por suspeita, segundo os princípios de facilidade que surgem em todos os textos pertencentes à sua tradição. Antes do mais, um excesso de interrogações leva à sobrevalorização da importância de coincidências explicáveis de outras maneiras. (Eco, 1993c: 49)

Assim, somos levados a concluir que seja o texto aberto ou fechado, o ato de ler é dinâmico. É algo que requer fechar o círculo hermenêutico para sermos capazes de extrair do texto respostas nem sempre explícitas. Com base nestes pressupostos Eco aponta o paradoxo de os textos fechados serem mais suscetíveis de transgressão, possibilitando outras interpretações, como

⁸ Podemos entender como leitor empírico, para Eco, aquele que não é capaz de entender a intenção do autor, sendo necessário que na sua realização em Leitor-Modelo, este leitor deve recuperar os códigos do emissor-autor com o maior rigor, deve ter em conta o contexto para interpretar corretamente o texto narrativo.

acima foi referido. Já os textos abertos podem cair na ortodoxia de uma interpretação padronizada pelos leitores-empíricos, tornando-se assim o seu oposto, textos fechados. Eco esclarece-nos um pouco mais ao afirmar que o que está em jogo na interpretação de um texto não é nem a intenção do autor empírico nem os excessos de interpretação do leitor-modelo, vejamos:

Um texto é um dispositivo concebido para produzir o seu próprio leitor modelo. Repito que este leitor não é aquele que faz a “única conjectura certa”. Um texto pode antecipar um leitor modelo habilitado a experimentar infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um ator que faz conjecturas acerca da espécie de leitor modelo postulado pelo texto. Uma vez que a intenção do texto é fundamentalmente produzir um leitor modelo capaz de fazer conjecturas a seu respeito, a iniciativa do leitor modelo consiste em imaginar um autor modelo que não é o autor empírico e que, no final, acaba por coincidir com a intenção do texto. Assim (...) o texto é um objeto que a interpretação constrói ao longo do esforço circular de se validar a si própria na base do que edifica como seu resultado. (*ibidem*: 59-60)

Ao entender que autor e leitor-modelo constituem duas estratégias textuais, Eco nos revela um quadro complexo em que é importante distinguir os papéis desempenhados tanto pelo autor da obra como pelo leitor-modelo na sua dupla dimensão, empírica e interpretativa. A partir deste raciocínio podemos dizer que o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, idealiza um certo leitor-modelo; e ao fazê-lo constrói seu texto como estratégia textual em que se constitui como um dado autor na qualidade de sujeito do enunciado. Por outro lado, também o leitor empírico deve configurar para si uma hipótese de Autor a partir das estratégias textuais. O importante para Eco é o que se coloca no espaço das estratégias textuais em que temos idealizados autor e leitor-modelo e não as intenções que se podem atribuir ao autor e ao leitor empíricos. A cooperação textual é um fenómeno que se realiza entre duas estratégias discursivas e não entre sujeitos individuais. Apesar do reconhecimento da importância das estratégias textuais em que se idealizam tanto o autor-modelo quanto o leitor-modelo, Eco não deixa de destacar o peso adquirido pelas circunstâncias de enunciação na formulação das hipóteses sobre as intenções do sujeito empírico da enunciação ao determinar a escolha de um autor-modelo.

Eco cita como exemplo desta hipótese a interpretação dada pela imprensa e pelos partidos às cartas de Aldo Moro durante a prisão que antecedeu ao seu assassinato. Estas cartas, nas quais supostamente, Moro pedia a troca de prisioneiros, foram interpretadas por boa parte da imprensa, através do que Eco chama de “estratégia cooperativa de rejeição”, como sendo produzidas por um autor-modelo que não o sujeito empírico Moro, pois entendia-se que Moro escrevia sob coação

de seus captadores e, portanto, não dizia o que queria dizer, já que o sujeito do enunciado não seria o mesmo sujeito da enunciação (os enunciados diziam “eu, Moro”, mas os sujeitos da enunciação seriam os raptadores). Por outro lado, partidos e grupos favoráveis às negociações elaboraram uma estratégia cooperativa de aceitação. Para eles, se as cartas diziam o que diziam e estavam assinadas por Moro, portanto tanto o sujeito do enunciado quanto o da enunciação seriam um só. Assim, num caso e noutro, em função das circunstâncias de enunciação, dos pressupostos enciclopédicos sobre o pensamento de Moro e dos pontos de vistas ideológicos preliminares, alteravam a maneira como se idealizava o autor-modelo por parte do leitor. A escolha do autor-modelo, neste caso, mudava o tipo de ato linguístico, assumindo o texto significados múltiplos e divergentes, o que alterava as formas de cooperação. Para Eco a configuração do autor-modelo depende, não somente dos traços textuais, mas também “põe em jogo o universo do que está por detrás do texto, do destinatário e, provavelmente, também antes do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: ‘Que pretendemos fazer com este texto?’)” (Eco, 1993b: 69-70)

Finalmente, a discussão levantada por Eco a respeito do leitor-modelo naturalmente rompe com uma perspectiva de que o autor ou o texto estão no centro do processo de interpretação e controlam os sentidos deste, cabendo ao leitor a mera função de decodificar um significado já dado. A interpretação de uma obra passa, como vimos, por um processo aberto e cooperativo entre autor-texto-leitor, apesar de Eco referir os limites próprios da interpretação e os sentidos aceitáveis de um texto. O papel do leitor e da leitura que este realiza aquando da receção que faz da obra ganha relevo e constitui ponto de partida e fundamento ou motivos de refutação de outras teorias e críticas literárias.

Se voltarmos ao pensamento de Benjamin cujos estudos desde sempre revelaram a sua preocupação com a sua crítica contestatária a nível político, mas também um grande interesse quanto à Estética verificamos que todo este pensamento envolve a sua reflexão e se manifesta no seu trabalho. Particularmente, o seu famoso trabalho *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, de 1939⁹. Na verdade, se procurarmos nos conceitos que moldam o pensamento benjaminiano vemos como este nos revela que para Benjamin a ideia de obra

dilata-se, pela primeira vez, a qualquer criação artística ou literária. Mas torna-se difícil dar uma definição de arte, podemos sempre afirmar que a arte se encontra ligada a manifestações estéticas que provêm das percepções, emoções e ideias dos seus artistas, mas de qualquer modo, esta encontra-se condicionada a um vasto leque de condicionantes que a limitam, sejam históricas, sociais, políticas, linguistas, económicas, entre outras. Vemos assim como a definição de arte se encontra dependente da época e da cultura a que nos reportamos.

Posto isto, analisamos a intenção do autor neste seu ensaio e vemos como ele se apresenta a partir da sua ideia da teoria revolucionária da arte, muito em voga nessa altura, Benjamin discutia com entusiasmo sobre o papel do artista como criador de tradição ou inovação. A questão prende-se ainda com saber se, face à disponibilidade e ao incremento dos meios tecnológicos de reprodução de arte, poderíamos descortinar qual o papel e a função do artista. Perante esta discussão Benjamin alega a ausência de qualquer valor relativamente ao ritual da tradição na era da reprodução mecânica, vendo a arte assim exposta como uma mera prática política. O autor faz uma análise do processo de reprodutibilidade e conclui que a aplicação da técnica produzia uma erosão da aura da obra de arte, como já referimos.

Sublinhe-se, contudo, que este conceito de aura na obra de arte é importante para conseguir chegar aos pressupostos que orientam a teoria enunciada por Benjamin, como se referiu. Sendo assim, constatamos que a aura é uma figura simbólica que se projeta no espaço-tempo. Mais, esta forma simbólica corresponde ao valor da obra de arte. Apesar disto, a modernidade e a sua reprodução mecânica levaram a uma rutura nesta forma simbólica. Foi precisamente esta rutura que fez crescer uma sensação de necessidade da posse do objeto e por sua vez, provocou alterações nas formas de reprodução e na construção da mesma imagem simbólica, bem como na maneira como esta imagem era rececionada pelo destinatário. Por outro lado, as formas de reprodução transformam o objeto de arte em algo transitório e repetível; a sua imagem nos diferentes objetos reproduzidos passa a constituir uma unidade e caracteriza-se pela sua durabilidade.

⁹ De Walter Benjamin, datado de 1939, seguimos aqui a edição *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Mecánica* (cuarta y última versión de este ensayo de Benjamín de 1939), Editora Casimiro Libros, Madrid, 5.ª ed. 2015.

De resto, é fácil deduzir que a rutura da aura do objeto artístico leva à perda da sua unicidade, da sua singularidade e da sua autenticidade, vem também provocar fricções no seu valor de culto. “El *aquí y ahora* del original constituye lo que se viene en llamar su autenticidad. (...) *Todo lo propio de la autenticidad no puede ser reproducido, ya sea tecnológicamente o de otro modo.*” (Benjamín, 1939: 14, itálicos no original)¹⁰. Em nota de rodapé, justifica esta afirmação: “Precisamente porque la autenticidad no es reproducible, la intensificación de la reproducción mecánica ha permitido fijar niveles y grados de autenticidad.” (*ibidem*:14)

Podemos apreciar como a perda da aura na obra de arte produz a erosão do espaço – tempo, o que leva a que o carácter único da obra de arte, a unidade da sua experiência no tempo e no espaço, o *aquí y ahora* do original, que confere os atributos de raridade, passam a ser plurais, deixa de existir o carácter de exclusividade. O objeto de arte deixa de ser uma experiência única, vivida no espaço e no tempo, para passar a ser uma experiência com objetos que se sucedem no espaço e no tempo. O objeto de arte fragmenta-se e constitui-se como um fluxo de possibilidades no tempo.

podemos decir que en la época de la reproductibilidad mecánica, se desdibuja el “aura” de la obra de arte. Se trata de un proceso sintomático cuya relevancia va más allá del ámbito sintomático del arte. Podemos decir, de manera genérica, que la reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. (*ibidem*, 1939:16)¹¹

No mesmo sentido, ou no seu oposto, entendemos que para Benjamin a experiência se encontra relacionada com a sabedoria, e essa com a tradição. A tradição é capaz de transformar a verdade em sabedoria, colocando o homem experiente que soube acolher a transmissão de conhecimentos recebidas pela tradição, como também soube transmiti-la, comunica-la oralmente. A leitura do ensaio “O Narrador¹²,” de 1936, revela a ideia de narrativa, mas Benjamin atribui-lhe um significado inédito até esse momento. Na verdade, faz o contraponto entre o moderno e o tradicional, o que revela de que forma a teoria defendida por Benjamin sobre a narrativa depende de uma teoria da modernidade – pelo que a cultura moderna é concebida através do desaparecimento da figura do narrador tradicional. Neste ensaio, o autor considera a narrativa

¹⁰Benjamin, Walter, 1939, *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Mecánica* (cuarta y última versión de este ensayo de Benjamin de 1939), Editora Casimiro Libros, Madrid, 5.ª ed. 2015.

¹¹ *ibidem*

¹² Benjamin, Walter, 1936, “O Narrador” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Prefácio de T.W. Adorno), trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, n.º 21, Editora Relógio D’Água, Lisboa, 2012.

tradicional como irremediavelmente perdida; contudo não propõe nenhuma forma de retorno à tradição.

Ainda segundo Benjamin, os tempos modernos trouxeram alterações nos hábitos e costumes, perdeu-se a capacidade de contar histórias, logo, a incapacidade de trocar experiências de vida e expõe o seu raciocínio ao justificar este tipo de comportamento como resultado das situações fortemente impressionáveis e vividas durante a guerra. Por outro lado, argumenta Benjamin no seu ensaio “O Narrador” que a morte da narrativa se deve à chegada da informação. “A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria – está a morrer.” (1936:30)¹³. Contrapõe a narrativa oral aos romances escritos e alega que também por esta via se perde o conceito de tradição, o que acentua mais ainda o declínio da experiência na sociedade moderna, faz perder a prática de ritos ancestrais, das datas dos feriados e das festividades – e deixar de existir a vivência de experiências coletivas. Como tal, perde-se a capacidade de transmitir experiências. “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber.” (*ibidem*:28). A função do narrador é, pois, restaurar, atualizar e transmitir a experiência presente na tradição. A narração, por sua vez, remete à tradição oral, que passa de geração em geração. As narrativas encontram-se numa zona limítrofe, intermédia que se localiza entre o sagrado e o profano. Em Benjamin, tempo e lugar complementam-se. A narração, ao restituir o passado, atualiza o presente. A lentidão é matéria da experiência cujo ritmo apressado da modernidade retirou o homem da tradição.

De resto, considerando o domínio do estudo da criação de uma obra, vê-se como a história literária procura investigar as fontes e influências que a condicionam. Assim, qualquer texto nasce no âmbito de uma tradição literária, tem na sua génese e no seu processo de elaboração marcas que o autor vai buscar às leituras feitas de obras anteriores ou contemporâneas. Atualmente, ao fazer-se o estudo da interpretação da obra ao longo dos tempos, do modo como se altera, bem como os estímulos que provocaram estas mudanças vemos como a estética da receção valorizou esta temática no campo da história da literatura. Desta forma, afirmar que o passado da história literária é um passado que permanece através da leitura das obras equivale a afirmar que cada leitor atualiza a obra, percorrendo ele também o percurso que o autor que a escreveu. Abandonado o paradigma do autor somos levados em direção a um novo paradigma que se

¹³ *ibidem*

caracteriza pelo foco no efeito produzido, a partir do ponto de vista do público, interessa-se pelo tipo de permanência da obra graças às sucessivas leituras e interpretações que provoca no leitor e conjuga por esta via o passado da obra com o momento presente, o da leitura, ou seja, deparamo-nos com os fundamentos e princípios inerentes à teoria da receção. O leitor passa a ser visto como um sujeito com uma compreensão ativa: a sua intervenção baseia-se na força da tradição.

Entretanto, a Estética da Receção entende todo o processo entre os seus elementos – autor, texto e leitor:

Si la nueva ciencia literaria se concibe como ciencia de las condiciones de formación del sentido, y si esta ciencia considera como dichas condiciones tanto la producción textual realizada por el autor como la comprensión textual realizada por el lector, debe entonces incluir en todo caso también las actuaciones de comprensión del lector. Más exactamente, esto significa que la ciencia de la literatura estudiará a qué fines estaba sometida la lectura como actuación de comprensión (reconstrucción de los motivos – para del lector) y cómo se explica el nacimiento de dichos proyectos en la situación histórico-social del lector (reconstrucción de los motivos – por del lector). (Gumbrecht, 1975:156).¹⁴

Refletir neste pensamento em relação ao ensaio de Benjamin, “A tarefa do tradutor” conduz à observação de que o autor procura definir o objeto da tradução como o daquela obra que, na sua essência, ambiciona alcançar alguma semelhança com o original e não ser mera reprodução ou receção. Benjamin enfatiza o facto de que na sua transformação de vida através do momento histórico temos de procurar a sobrevivência do objeto literário. Assim sendo, é esta sobrevivência que a tradução permite, ou seja, a vida através da renovação de tudo o que é original. A tradução não representa para Benjamin uma tarefa transitória, mas sim algo definitivo, o que é transitório e mutável é o modo como se chega a essa tradução, dependendo do estágio da história das línguas respetivas. A tradução assume no pensamento de Benjamin um papel de relevo, tendo sempre presente que é através da tradução que se chega à mais elevada e mais pura língua, como já foi estudado.

Esta teoria do pensamento benjaminiano é relevante no desenvolvimento de um trabalho onde se procura definir qual será o papel do tradutor no âmbito da tarefa de traduzir, mais, qual o seu papel enquanto recetor. Assim, perante a subtileza e a complexidade do que será uma boa

¹⁴ Retirado do texto “Consequências de la Estética de la Recepción, o: la Ciencia Literaria como Sociología de la Comunicación”, publicado em *Poética*, n.º 7, 1975. Trad. Joaquín César Garrido Medina, in *Estética de la Recepción*, Editora Arco/Libros, Madrid, 1987.

tradução, que não tenha em conta o significado literal do texto a traduzir, mas sim procure o seu sentido, vemos a definição dada pelo próprio Benjamin e podemos afirmar que:

tal como os cacos de um vaso, para se poderem reajustar, têm de encaixar uns nos outros nos mais pequenos pormenores, embora não precisem de ser iguais, assim também a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se, num ato de amor e em todos os pormenores, embora não precisem de ser iguais, assim também a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se, num ato de amor e em todos os pormenores, de acordo com o modo de querer dizer desse original, na língua de tradução, para assim tornar ambos, original e tradução, reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior, tal como os cacos são os fragmentos do vaso inteiro. (*ibidem*, 1923: 102)

A manifestação da revelação do absoluto leva, simultaneamente, a algo que sempre esteve presente e, ao mesmo tempo, a algo inaudito ou desconhecido. É assim que vemos que a partir desta junção entre a história e a linguagem, Benjamin recupera o passado para configurar os momentos presentes. É através da metáfora do vaso que se parte e fica fragmentado em cacos que Benjamin expressa a essência da tradução. Remonta como vimos, àquela passagem do *Génesis* quando Deus, revoltado com a maldade dos homens, decide quebrar a comunicação entre eles, Ele parte o vaso em mil pedaços, e com esse gesto, dispersa a comunicação em mil línguas. Quando tem lugar o reencontro dessas múltiplas línguas, podemos alcançar a *Pura Língua*.

Temos presente que ao traduzir estamos a permitir que outros conheçam os textos que foram escritos em línguas que não conhecem, através deste contacto que se realiza uma troca de conhecimentos. Ver os outros e ver-nos a nós próprios. Mas a atividade de traduzir não está isenta de complicações, tanto externas como internas. Pode enfrentar dificuldades, por vezes insolúveis. Noutras situações é preciso agir com bastante rigor pois, sabemos que o tradutor acaba por ser responsável por tudo, sendo – lhe atribuídos todos os erros da tradução, mas inclusive os próprios erros do autor. O tradutor recorre a infinitas estratégias para evitar incorrer em erros, procurando a perfeição. É uma luta que se estabelece com ele próprio, colocando-se insistentemente perguntas, mas também pode dirigir as suas dúvidas ao próprio autor, tarefa que se revela mais árdua se se dá o caso de o tradutor ter de lidar com o fantasma de um autor já falecido ou a presença invasiva do texto fonte, ainda tem de contar com a imagem muitas vezes indeterminada do leitor que pediu a tradução.

Na análise do papel da figura do tradutor podemos afirmar que a reflexão sobre a tradução abre caminho para o debate sobre a questão da autoria e do autor, logo surge a questão de saber qual é

o lugar do tradutor no processo da autoria. Apreciando esta problemática à luz da teoria benjaminiana retemos a ideia de que para este autor a tradução é uma tentativa, que nunca está completa, pois sabemos que uma parte do texto será sempre intraduzível, de encontrar ecos da língua original, de modo que através do processo de tradução se busque certa redenção da linguagem, ansiosa por alcançar a plenitude com um retorno a um estágio de língua única.

A biografia do autor e o que ele quis dizer no texto que escreveu já não são valorizados como o foi no passado. Atende-se, atualmente, ao papel do Autor e da Autoria, outorgando-se primazia à interpretação relativamente aos efeitos de um texto na sociedade. Esta situação permite estabelecer novas relações entre autor e texto, passamos a ver o autor como um sujeito, não é já uma pessoa empírica, daí decorre como consequência que alguns autores defendem que a biografia deste novo sujeito, o autor do texto perdeu o seu relevo, visto que para estes pensadores, o texto passou a ser uma criação de alguém que não corresponde necessariamente ao homem físico que o escreveu. Nesta nova perspetiva sobre a autoria analisamos anteriormente o pensamento de Umberto Eco, que propõe a ideia de que uma obra de arte é aberta. Ou seja, embora ela esteja concluída, nunca vai ser apreciada tal e qual como o autor a produziu pois cada um dos seus leitores vai empregar elementos do seu próprio conhecimento do seu mundo no processo de interpretação, decorrente deste caminho vemos que a compreensão é veiculada através de uma perspetiva individual, e é retomada cada vez que um intérprete acrescenta partes do seu sentir seja ao nível das emoções, seja ao nível da imaginação.

Podemos afirmar que o leitor Modelo de Eco resulta deste olhar interpretativo sobre a obra, a qual lhe apresenta finitas possibilidades, deixando outras tantas de lado.

3. *O que é um Autor: Michel Foucault*

Pretendemos seguidamente abordar o pensamento de Michel Foucault em relação às noções de Autor e de obra, para tal iremos ter em conta o seu papel no âmbito do discurso, ao mesmo tempo

iremos debruçar-nos no papel do tradutor enquanto autor e recetor. O objetivo deste trabalho é o de estudar o Autor, sujeito que se encontra intimamente associado à noção de obra e, ainda como uma especificação da função-sujeito. Nesse sentido, é necessário dirigir o nosso foco para a figura do autor e do tradutor enquanto tal, em relação ao problema do sujeito perante o texto.

Seguidamente, vemos que Foucault pergunta afinal, o que é um autor? Se Barthes proclama que o autor morreu, é preciso olhar para o lugar vago que este deixou. Para Foucault, o autor é visto como uma função. Vemos como para esse filósofo a função de autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2016:14). A preocupação de Foucault vai mais além da origem e da autenticidade autoral de uma obra. Para o autor interessa mais refletir sobre a origem do texto, de onde vem o texto, afinal, enquanto discurso e o relevo que este detém na construção da sociedade. O autor parece que se vê destituído da sua posição privilegiada que ele detém na história como veremos no seguinte capítulo.

O facto de algumas obras literárias terem como tradutores nomes de escritores de relevo bem como filósofos que marcam uma época, permite refletir sobre a posição do autor e do tradutor e as relações que daí advém, tendo em conta que estes projetos chamam a atenção da problemática do papel do tradutor na pessoa de conhecidos autores e filósofos, apela a considerações que podem ser pertinentes para o nosso trabalho.

Neste sentido, parece-nos que o texto de Michel Foucault, *O que é um Autor?* (1969), pode revelar-se de grande importância visto que incide precisamente no estatuto do autor no panorama cultural contemporâneo, e conseqüentemente no papel de tradutor enquanto recetor. Vemos que Foucault não vê o autor apenas como única fonte e inquestionável dos sentidos que se podem extrair a partir da interpretação de um texto, mas propõe que seja considerado como uma das funções que determinam essa mesma interpretação.

Foucault inicia o texto alertando para uma situação que passa inadvertida, mas que ao mesmo tempo, pode explicar essa invisibilidade da função do recetor num período mais recente da nossa cultura e a relação que existia em relação ao autor do texto com o texto. Se tivermos em conta que o surgimento da noção de autor constitui um momento privilegiado da individualização na história das ciências humanas, nomeadamente na literatura e na filosofia. Na verdade, já vimos

que o conceito de autor surgiu fruto de uma conjugação de fatores sociais e culturais de uma determinada época, onde encontramos situações que caracterizaram determinado ambiente propício a que fosse possível a verificação da transgressão de regras estipuladas pela ordem vigente.

Em íntima relação à noção de autor encontramos o conceito de obra enquanto tal, este conceito também remonta a um período mais recente na nossa sociedade. Foucault relativiza igualmente a noção de obra, e acaba por confrontar-nos com as seguintes questões: se um suposto escritor não detém esse “status” no momento em que cria a sua obra, como é possível considerar esse livro como obra literária? Como iremos analisar mais a frente esta questão encontra-se relacionada com a dúvida que o texto coloca, a de saber se tudo o que um escritor escreve pode ser considerado como um texto literário suscetível de constituir parte do seu acervo enquanto escritor. Para além destas problemáticas surge outra muito pertinente, relativamente aos contos populares, que não têm autor, como vamos considera-los, serão considerados como ‘obra’ ou não?

Sendo estes problemas aparentemente sem solução, Foucault sugere que se considere a obra independentemente do seu autor. Aliás, este tema vai ser objeto de grandes controvérsias nos meios intelectuais e filosóficos do século XX e ainda no nosso tempo. Para Foucault não será suficiente que se considere a obra desligada da vida do autor, a interpretação já não precisa estar ligada à vida do seu escritor, mas sim ao texto desse autor. Contudo, não chega declarar que “o autor está morto” ou que a obra deve sobreviver sem a sua assinatura, esta é uma questão que exige alguma atenção redobrada tendo em conta o nosso tema principal e daí retirar conclusões. O nome do autor, segundo Foucault, não apresenta o mesmo valor que outro nome. Pelo contrário, tem o poder de caracterizar o estilo, a maneira de ser própria de um determinado discurso. Assim, pelo facto de afirmarmos que um certo discurso tem um autor evidencia que esse discurso não é comum nem transitório. Por esse motivo, Foucault atribui a certos discursos uma função de autor, enquanto argumenta que outros não a possuem. A função de autor é caracterizada pelo seu modo de existência, como circula e atinge determinados públicos, como funciona um determinado discurso inserido num meio social.

Ainda mais, Foucault defende que o facto de um texto possuir a assinatura de um escritor consagrado determina fortemente o grau de receção num determinado meio social e cultural.

Todo um conjunto de fatores, entre eles a função do autor, mas também a época, o seu contexto sociocultural, a situação política e até econômica, podem determinar variadas possibilidades de interpretação de um determinado texto, excluindo outras tantas pelos mesmos motivos. Interessa reter a ideias de que no momento em que o leitor entra em contacto com o texto, entram em jogo todos estes elementos, ainda que esta influência interpretativa se manifeste de modo mais inconsciente do que consciente. A figura do autor passa a ser mais um fator a ter em conta, nessa relação que se inicia com o ato da leitura do texto, sua interpretação aquando da receção e, consequente ato de tradução pelo tradutor, e que já não abandonou o papel de autoridade suprema para a leitura e a interpretação do texto.

Nessa linha de pensamento, para Foucault a noção de sujeito constitui uma preocupação central, ou pelo menos um fio que parece unir muitos de seus escritos em detrimento da figura do poder. Ao longo dos anos, Foucault aborda este tema e a sua posição sofreu várias inflexões, como também foi capaz de a direcionar em vários sentidos.

Procuramos estabelecer uma ligação entre a figura do autor e a problemática do sujeito e, assim também com a ordem do discurso vemos como a abordagem desse tema é feita com base na já referida conferência proferida por Foucault em fevereiro de 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia, intitulada *O que é um autor?* Nessa conferência, apresentada pelo filósofo francês Michel Foucault, fica claro o seu pensamento quanto ao seu entendimento em relação à figura do autor no sentido de como o discurso é valorizado com o autor. Associa a identidade do discurso que lhe é atribuída pelo autor, o qual se encontra em ligação com a questão da individualidade:

Talvez seja o momento de estudar os discursos não mais apenas em seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam de acordo com dada cultura e se modificam no interior de cada uma; a maneira com que eles se articulam nas relações sociais decifra-se de modo, parece-me, mais direto no jogo da função-autor e em suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que eles operam. (Foucault, 2016: 44-45)

Vemos assim que o estudo arqueológico limitado às condições de possibilidade dos discursos passa a ser permeado por questões extra discursivas, relacionadas a determinadas práticas, que tomam corpo em um conjunto de técnicas, instituições, comportamentos, maneiras de transmissão e difusão, formas pedagógicas, etc. Foucault dirige a sua atenção para o estudo das modalidades de existência dos discursos, inserindo o problema da noção de autor em um quadro

mais amplo e aborda as formas de criação e circulação de discursos em geral, que estão associadas a diversas formas de constituição da subjetividade. Podemos dizer que a questão sobre o que é um autor atinge em Foucault um nível mais propriamente filosófico, pois questiona a função no interior da qual qualquer coisa como um autor pode vir a existir.

O autor é visto justamente como aquele que tem a função de criar e organizar certos discursos em determinada época e cultura. Ou seja, “o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o facto de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra” que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (*ibidem*:13)

Foucault ao perguntar logo no início da conferência “Que importa quem fala?” (*ibidem*:1), dá lugar a algumas questões e outros tantos esclarecimentos que entende necessários, mas também ao longo da conferência vai colocar a mesma questão, a qual vai suscitar do próprio respostas tão pertinentes quanto polémicas. Provavelmente é nesta indiferença pelo autor da obra que se afirma o princípio ético de primordial importância nos nossos dias, da escrita contemporânea. O apagamento do autor, a sua morte, tem vindo a tornar-se desde essa altura, um tema que a crítica literária suscita com regularidade. Esta questão levanta outras, relativamente a aspectos fundamentais no universo linguístico e literário que podem ser analisados em diversos pontos, tal como o fez Foucault.

Em primeiro lugar, o filósofo aponta o nome do autor e a impossibilidade de tratá-lo como uma descrição definida; mas por outro lado, defende que também existe a impossibilidade de tratá-lo como um nome próprio comum. A seguir Foucault refere a relação de apropriação, ou seja, o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles. Na nossa cultura ocidental, desde a Antiguidade que sempre tivemos a pretensão de imortalizar o autor, o homem, através das suas obras, contudo hoje em dia ele sacrifica-se, melhor é sacrificado, apagando-se nas mesmas. No presente momento, a cultura ocidental “mata” o autor, deixa de ser o herói que será recordado pela eternidade através das suas obras e passa-o para um segundo plano.

De salientar que Foucault refere também a relação de atribuição. O autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. Mas a atribuição – mesmo quando se trata de um autor conhecido – é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas. O autor passa a explicar a posição do Autor no livro, através das funções dos prefácios; simulacros do copista, do narrador, do confidente. A posição do autor nos diferentes tipos de discurso, por exemplo, no discurso filosófico. Assim, igualmente, a posição do autor em um campo discursivo, e surgem interrogações do estilo: o que é o fundador de uma disciplina?

Vemos, pois, como Foucault se refere à singularidade do autor, este vê-se sujeito a um processo de obliteração da sua personalidade para poder escrever, eliminar toda a sua individualidade. O autor tem de separar-se da sua obra para poder escreve-la. Igualmente incide na função da obra e refere que atualmente o que é mais relevante não é a análise que se faz da obra em relação ao seu autor, mas sim a análise da obra em si mesma. Olha-se para a obra como se ela tivesse uma estrutura, uma arquitetura própria. Então, o que é uma obra? Quais são os elementos da obra? Será que uma obra é aquilo que foi escrito pelo autor? E, se um indivíduo que não é autor, escreveu alguma coisa isso pode ser considerado uma obra? E se tivesse sido escrito por um autor, tudo o que ele faz, constitui-se especificamente como integrando obra sua, num caso mais extremo, inclusive a lista de compras? Estas questões são pertinentes e fazem sentido se atendermos ao facto de que se coloca muito ênfase na distinção entre o autor de um texto narrativo/obra literária, artística ou científica e uma pessoa que simplesmente escreve.

Outra questão; O que é um nome de autor? Foucault questiona o que significa a palavra autor. Afirma que é um nome próprio: que é um dedo apontando em direção a alguém, indicando que certa pessoa física é alguém que escreve. Quando nos surge o nome de Aristóteles, somos induzidos a pensar imediatamente no conjunto das suas obras, que são logo associadas ao nome desse autor. Na verdade, tal acontece porque ao ouvir certo nome ficamos predispostos a certo discurso, relacionado com a obra pelo que é conhecido esse autor, é um ato instintivo.

Foucault afirma, afinal, que o autor é alguém que tem um discurso específico, que podes associar a determinadas características específicas, através desta estratégia atribuímos um *status* a esse nome, tal é verdadeiramente importante porque um autor ou um escritor é uma pessoa que tem um discurso, e pelo contrário, quem não tem um discurso é simplesmente um sujeito que escreve um texto. Em bom rigor, posto isto, estava Foucault a referir-se a uma caça ao autor? É que, neste

momento, pergunta-se como se caracteriza um discurso que detém a função de um autor. Como podemos concluir este pensamento e caracterizá-lo?

Coloca-se uma outra problemática que tem a ver com o objeto de apropriação. Desta maneira, somos levados a refletir sobre algo a que Foucault chama de objeto de apropriação e que é uma técnica, ao mesmo tempo, complexa e simples. Historicamente, esta técnica começa com a Idade Média, com a identificação dos autores, de modo a que pudessem ser perseguidos os autores considerados incómodos, na medida em que escrevessem algo que desagradasse as autoridades e os poderosos. Seria sempre identificado e castigado por aquilo que escreveu, por ser considerado transgressivo. A publicação de um texto nestas circunstâncias era algo associado à ideia de risco, por esse motivo as publicações de escritos dessas épocas são em grande parte de autores anónimos. Das palavras de Foucault retemos a ideia de que o que lhe interessa é o conteúdo do texto e não o nome do autor.

Essa noção do autor constitui o momento de grande importância da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, mas também no campo da filosofia. Como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, e que estatuto lhe foi atribuído, em que sistema de valorização o autor foi acolhido, como já vimos, em que momento se começou a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores. Como podemos ver a relação do texto com o autor, e por outro lado, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente.

Relacionando a figura do autor com as práticas de constituição da subjetividade, Foucault coloca-nos uma outra questão: “Não será igualmente a partir de análises deste tipo que se poderá reexaminar os privilégios do sujeito?” (*ibidem*:28) A crítica à noção de autor insere-se numa crítica mais vasta, a crítica à noção de sujeito. Foucault assume no final da apresentação de 1969, uma linha de discurso e de pensamento que defendia que dizer que o autor desapareceu é como dizer que Deus está morto ou que o homem está morto.

Como, segundo que condições e sob que formas, algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo a que regras? Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso. O autor – ou o que tentei descrever como a função autor – é com certeza apenas uma das especificações da função sujeito.

Fica evidente o *status* conferido ao autor e ao sujeito por Foucault: não são noções evidentes, espontâneas, que servem de fundamento ao discurso. Pelo contrário, são vistos como funções variáveis e complexas. Ressaltando o caráter histórico e cultural da figura do *autor*, Foucault é firme ao rejeitar a sua suposta naturalidade. Nem sempre e nem todos os discursos se organizam em função do autor, acontece que o autor ou sujeito surge como fruto de circunstâncias culturais, mas ainda, de atos de leitura, de interpretação, de condicionamento de um certo discurso.

É claro, contudo, que ao afirmar isso Foucault não pretende cometer o absurdo de negar que existe um indivíduo que escreve e inventa. Não devemos confundir o facto de haver um criador ou escritor com a função desempenhada pelo autor na circulação e no funcionamento de certos discursos no interior de uma determinada sociedade, especificando o modo de ser aos discursos. Como resume Foucault na apresentação:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários “egos”, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (*ibidem*: 20)

Se bem que para Foucault o autor seja uma figura que não é natural nem necessária, podemos assim analisar o seu surgimento e prever o seu desaparecimento, isso não leva Foucault a simplesmente concordar com a declaração da “morte do autor” feita por Barthes. Foucault demonstra certa resistência à tese já corrente do desaparecimento ou morte do autor, dizendo: “não estou certo, entretanto, de que se tenham absorvido rigorosamente todas as consequências inerentes a essa constatação, nem que se tenha avaliado com exatidão a medida do acontecimento. Mais precisamente, parece-me que certo número de noções que hoje são destinadas a substituir o privilégio do autor o bloqueiam, de facto, e escamoteiam o que deveria ser destacado” (*ibidem*:8). Como fica claro, Foucault pretende levar a questão a outro nível. Ele se nega a “a repetir a afirmação oca de que o ator desapareceu”, procura “localizar o espaço deixado vago pelo desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareção faz aparecer” (*ibidem*:11). Fica mais uma vez claro o interesse de Foucault, que consiste no estudo dos procedimentos internos de controlo e delimitação do discurso.

Juntamente com a figura do autor, também a noção de obra é colocada em questão por Foucault. Mais uma vez não estamos diante de algo natural e espontâneo. Pelo contrário, Foucault observa que uma obra é uma “curiosa unidade”, que inclui certos textos e exclui outros. Mesmo a ideia que temos de uma obra pode ser pensada como sendo fruto de uma determinada forma de organização textual, linear e autoral, difundida pela impressora e o formato do livro.

Foucault, por outro lado, estabelece alguns princípios que faz com que tomemos o autor como um recorte e um instrumento de determinação do discurso ao invés de reconhecer nele a fonte dos discursos, como tinha sido feito até havia pouco tempo. O que é que eles nos dizem? Foucault diz ser preciso avançar outros princípios de seu método.

O princípio da descontinuidade obriga-nos a recusar a ideia de que haveria um reino do não-dito ou do impensado, uma espécie de grande discurso ilimitado, que tinha sido reprimido e recalado. O princípio da especificidade, por sua vez, obriga-nos a recusar a ideia de que haveria uma significação prévia que nos caberia decifrar, posto que o discurso deve ser concebido como uma violência exercida contra as coisas. Já o princípio da exterioridade obriga-nos a não buscar nos discursos uma espécie de “núcleo interior e escondido”, seu suposto âmago, mas devemos, ao contrário, sujeitar-nos à sua aparição e à sua regularidade.

Foucault conclui então a apresentação de seu novo método destacando quatro noções que devem regular as suas análises, vemos as noções de acontecimento, de série, de regularidade e de condição de possibilidade. Foucault recusa por causa do que ficou dito anteriormente, as noções de significação, originalidade, unidade e criação, que teriam feito parte da história tradicional das ideias. Foucault propõe que não se procure mais pelo “ponto da criação”, ou seja, a fonte ou origem do discurso, também rejeita a procura pela “marca da originalidade individual”, ou seja, o autor e a sua intenção, assim também pela “unidade da obra”, ou seja, a coerência e a delimitação do discurso e igualmente pelo “tesouro indefinido das significações ocultas”, que é o grande objetivo da hermenêutica ou exegese moderna.

Foucault ao longo da conferência de 1969, debate a questão inicial “que importa quem fala?”, na tentativa de dar resposta aos seus interlocutores. Podemos avaliar a importância que esta questão assume nalgumas áreas do saber tendo em conta as noções trazidas ao público através de um comentário feito em relação a esta pergunta e que é bastante elucidativo:

o problema que você colocou de início: “Que importa quem fala?”. Antigamente, uma vocação científica era a própria vontade de falar, de trazer uma resposta aos problemas fundamentais da natureza ou do pensamento matemático; e isso justificava vocações, justificava, pode-se dizer, vidas de abnegação e de sacrifício. Atualmente, esse problema é bem mais delicado, porque a ciência parece muito mais anônima; e, de fato, “que importa quem fala”, o que não foi encontrado por x em junho de 1969 será encontrado por y em outubro de 1969. Então, sacrificar sua vida a essa pequena antecipação e que continua anônima é realmente um problema extraordinariamente grave para quem tem a vocação e para quem deve ajudá-lo. (*ibidem*: 37)

Esta manifestação de indiferença sobre o autor do discurso revela uma espécie de princípio ético, talvez o mais relevante da escrita contemporânea. Estabelece-se uma crítica à ideia de autor, ou melhor, ao par, autor/obra, serve para lançar um olhar sobre a perspectiva da literatura nos nossos dias e ainda, como estratégia de leitura arqueológica a que Foucault recorria. Na verdade, o filósofo, recorre frequentemente a esse “lugar vazio” como base teórica do seu pensamento, contudo, também parece que o mesmo recorria à análise da história procurando definir da melhor sorte esses elementos de um livro, assim a figura de obra e de autor merecem uma reflexão mais cuidada e profunda.

Foucault procura fazer uma análise da narrativa que não se baseie nas características subjetivas do autor ou noutras condicionantes externas, mas antes, na estrutura interna do texto. Temos, contudo, presente a ideia central que é orientada para a “morte”, o desaparecimento do autor, assim que escreve, desaparece. É um desígnio que se encontra inerente ao próprio texto narrado, a obra parece que consome o autor, mas ele faz parte dos elementos que se articulam à volta da obra.

Finalmente, e no mesmo sentido, O que é um autor? E uma obra? O que diz? Como o diz? Tais questões ganharam com as reflexões de Foucault uma profundidade e uma riqueza que a suposta naturalidade e evidência das respostas supostamente dadas não deixava entrever. É de referir que a questão se relaciona com o problema do sujeito e com a ordem do discurso, na medida que são funções complexas que caracterizam um modo específico de ser do discurso. O autor representa, assim, um modo particular e privilegiado de o sujeito se apropriar do discurso, de forma a controlá-lo e domesticá-lo.

Para Foucault a escrita representa o lugar onde o sujeito torna a sua ausência singular e procura a imortalidade. Essa morte que é, afinal, a ausência do autor, leva a que o leitor goze de liberdade para interpretar o texto, o que não significa que no seu discurso não estejam presentes

características que servem de diferencial entre cada indivíduo, enquanto autor e saiba gerir os limites do leitor. Para Foucault, “o autor é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos, etc.” (ibidem: 18)

Mais, para Foucault, não é o mero sujeito que escreve e assina os textos. O autor é aquele que lhe confere uma espécie de aura, que vamos encontrar em Benjamin essa mesma ideia. Esta aura é a sua marca, segundo Benjamin a aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, que se traduz na ideia de aparição única de uma coisa distante embora esteja perto. Sempre presente nas entrelinhas da obra do autor.

Voltando a Foucault, sabendo-se que não há neutralidade nos discursos, é impossível nos nossos dias, ler um texto e não possuir a mínima noção da intencionalidade do autor ao escrever a sua obra, o seu contexto e o público destinatário. Saber quais as pistas que deixou no seu processo de escrita. O texto é pertinente e resulta do discurso de Foucault que o leitor como aquele que busca a presença do sujeito criador dos textos, que vai ler na tentativa de estabelecer o diálogo. Por outro lado, é legítimo afirmar que confere identidade à obra e à escrita. O autor pode ser visto como o eixo que articula discursos, permite a sua legitimidade e permite uma certa unidade de escrita. Para Foucault não existe autor, alegadamente podemos falar de um discurso.

Temos vindo a refletir sobre autoria, leitor, recetor e tradução, em articulação com o próprio ato de traduzir e a função do tradutor. Partindo, inicialmente, da visão de Benjamin quanto ao que seria a tradução, enquanto tentativa incompleta e nunca definitiva de tornar à linguagem original. Vimos que após Babel a dispersão provocada entre os homens, estes tiveram de recorrer à tradução para poderem comunicar entre as diversas culturas. O tradutor de Benjamin vai procurar atingir a verdade original de um texto e assim permitir que ele consiga inserir-se numa língua distinta, integrando-se numa nova realidade. Logo, concluímos que eventualmente o autor preconiza o pensamento de que a tradução estabelece uma nova autoria.

Seguidamente, da reflexão sobre o pensamento de Benjamin e de Eco foi possível concluir que existem divergências quanto ao olhar que é dirigido ao papel do destinatário ou leitor de um texto. Partindo de premissas diferentes, vemos que se distinguem pela importância que um e outro lhe reservam. Esta perspetiva vai alterar igualmente o papel do tradutor. Contudo, é

inegável que o tradutor não pode deixar de ser visto como um novo autor, ou coautor, encontra-se sempre a marca do tradutor no texto. Como tal entendemos que o tradutor é autor de uma nova forma, sendo-lhe legítimo reclamar essa autoria da obra pois, na verdade, ajudou a fazê-la funcionar, fê-la renascer numa outra língua e num outro contexto social e cultural, dando uma nova vida à obra original.

Barrento apropria-se das palavras de Vasco Graça Moura e afirma:

Uma tradução não é uma fotocópia (...) Entre os dois textos, o original e o traduzido, não há uma «isonomia», mas sim a zona de afinidades morfossemânticas que se estabelece entre duas fisionomias familiares. Eco e contra-eco hão-de ficar reverberando dialética e indefinidamente, na matéria do original e na matéria da tradução igualmente importam o que as une e o que as distingue» Graça Moura:1978, 50-51). (Barrento, 2002: 245)¹⁵

Segundo Foucault, a maneira de perspetivar o sujeito pela filosofia pelos filósofos do passado, devia ser alvo de crítica, ou seja, devia ser visto como consciência a-histórica, auto constituída e totalmente livre. O que se pretendia era uma análise que permitisse compreender a constituição do sujeito na trama histórica, isto é, uma história que entende como história a constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objetos, sem ser necessário referir-se ao sujeito, independentemente de ele se encontrar envolvido no campo de acontecimentos ou perseguindo uma identidade perdida nos passos da história. No fundo, pretendesse na perspetiva de Foucault, olhar para o sujeito como se fosse um objeto historicamente constituído a partir de determinações que lhe são exteriores. Pretendesse saber qual o papel e a importância desse sujeito enquanto objeto de conhecimento.

4. O papel do recetor e o processo de leitura

4.1. Sobre a Estética da Receção

O conhecimento e o posicionamento do tradutor perante o texto original alteram a receção da intenção e da interpretação dos efeitos que esse texto exerce sobre o seu recetor/tradutor,

¹⁵ Barrento, João, 2002, “Tradições da Tradução: Paulo Quintela, uma escola?” in *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*, Editora Relógio d’Água, Lisboa.

moldando, através da seleção de termos lexicais que realiza, modos de significação que se encontram presentes na tradução.

Perspetiva semelhante encontramos ao afirmar que é o leitor que dá vida ao texto, atualizando-o como nos diz Eco. Na verdade, através do ato da leitura, o leitor ativo tem a capacidade de dar vida ao texto, pois ao ler, o recetor do texto, assimila-o, interage com ele e a partir dessa relação, passamos a ter uma revivificação do texto que se renova a cada leitura e por cada leitor e a sua realidade.

Posto isto, é legítimo acreditar que é de acordo com o momento histórico e as experiências vividas, que o leitor pode ir conquistando, paulatinamente, o seu papel como gerador de sentidos, visto que assume um olhar enquanto público, sobre o efeito provocado. Não devemos esquecer ainda a relação da receção da obra e a dimensão temporal e histórica que ela atinge, visto que, do ponto de vista da Estética da Receção, o recetor é sensível à temporalidade da obra, que se vai repercutir nas sucessivas leituras e interpretações que suscita, estabelecendo, por esta via, uma ligação estreita entre o passado da obra e o momento em que se realiza a leitura.

Nem sempre assim foi: pelo contrário, num olhar retrospectivo e mais analítico da situação da história da literatura e, conseqüentemente, da própria teoria da literatura, vemos como a noção de obra de arte, texto literário e da própria história têm divergido ao longo dos tempos, acentuando-se este corte a partir do século XX, com ênfase nas transformações provocadas pelos acontecimentos que tão drasticamente marcaram o século.

Acompanhemos as palavras de Hans Robert Jauss que aborda, de um ponto de vista retrospectivo, o papel do leitor e as transformações que o mesmo sofreu no século XX, tempo de mudança de paradigmas e palco de duas guerras mundiais que alteraram o mundo de forma drástica e irreversível:

La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su “tercer componente”, el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando

a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras. (1975b: 59).¹⁶

É precisamente através do olhar do recetor que alguns autores desenvolveram as suas teorias sobre a relação do texto, o ato de leitura e a sua receção e o papel do autor, do recetor e, como já vimos, do tradutor, que acaba assumindo varias funções consoante o momento em que se debruça perante o texto.

De salientar o nome de Umberto Eco, em *Leitura do Texto Literário*, destacando o seu pensamento do Leitor Modelo enquanto recetor da obra de arte, mas também o nome de Hans Gumbrecht, que também deu o seu contributo nesta vertente teórica de Estética da Receção, na década de 70:

Los debates sobre las interpretaciones “correctas” de los textos literarios, dominantes en la época de las interpretaciones immanentes, muestran que la fórmula “descubrimiento del lector” no basta en absoluto para caracterizar el planteamiento de las cuestiones iniciado por la estética de la recepción. (...). Su característica consiste más bien en que el debate científico ya no consiste primordialmente en un proceso de convergencia, motivado por un ideal de perfectibilidad, hacia el *lector ideal* y hacia la *correcta construcción* de sentido, sino como esfuerzo de reconstrucción, con el objetivo de comprender las condiciones de *diferentes construcciones de sentido* sobre un texto dado por *lectores con diferentes disposiciones de recepción surgidas histórica y socialmente*. (Gumbrecht, 1975a: 147)¹⁷

Sendo assim, vemos como é importante reconhecer que existe um diálogo entre a obra e o público, contrariando o efeito do historicismo que pretendeu um corte entre as obras do passado e a literatura do presente. Cada leitor aporta um novo ponto de vista, esse novo elemento acarreta com ele e com a sua relação com o texto, um novo sentido que surge após cada leitura. De certa maneira, critica as correntes do seu tempo, a teoria literária marxista e a escola dos formalistas visto que contemplam um papel passivo atribuído ao leitor, esquecem-se de analisar a receção e o efeito que as obras têm sobre o leitor. Ambas, portanto, evitam analisar o leitor como o destinatário, como recetor privilegiado da obra literária.

Podemos refletir sobre o facto de que, apesar destas críticas, Jauss apropria-se das suas contribuições, tendo em conta que estabelece a relação entre leitor e literatura baseando-se no seu

¹⁶ Texto de Jauss, Hans Robert, “El Lector como Instancia de una Nueva Historia de la Literatura”, Trad. Ádelino Alvarez, que foi publicado na revista *Poetica*, 7, 1975, 325-344, tendo sido posteriormente compilado com outros textos in *Estética de la Recepción*, Editora Arco/Libros, Madrid. 1987.

carácter estético e histórico. O lado estético da criação literária será, para o autor, avaliado por meio da comparação com outras leituras. Defende que a qualidade e a categoria de uma obra literária resultam, principalmente, dos critérios da receção, ou seja, do efeito produzido pela obra, assim como da fama que atinja para a posteridade. De certa maneira, podemos compreender como a vida da obra se dilata no tempo a partir do ponto de vista do recetor, convém não esquecer que esta é uma função do tradutor, pois enquanto recetor recebe a obra e, graças ao processo de leitura e tradução da obra permite que ela revivifique e ganhe fama. Ainda quanto à relação entre leitor e literatura sob a perspetiva de Jauss, é legítimo focar o lado histórico, através da compreensão da receção de uma obra a partir da sua publicação, mas também pela compreensão da receção do público ao longo do tempo.

La recepción de las obras de arte por parte del público de su tiempo, lo mismo que su supervivencia en la tradición escrita o en el recuerdo colectivo de las generaciones posteriores, se realiza sólo en parte en el nivel reflexivo del juicio estético, ya que en parte también tiene lugar en el nivel prereflexivo de la experiencia estética. (...)

Mi siguiente paso fue, por eso, el intento de concebir la peculiaridad y el efecto de la experiencia estética *históricamente*, como un proceso de emancipación de la herencia autoritaria del platonismo, y sistemáticamente, en las tres experiencias fundamentales de la praxis productiva (*poiesis*), receptiva (*aisthesis*) y comunicativa (*katharsis*). (Jauss, 1975b: 63)

Jauss refere esta dialéctica entre obra e leitor através de um novo postulado, subjacente àquilo que ele reconhece como hermenêutica de *horizonte de expectativa*. Sendo que é este *horizonte de expectativa* o responsável pela reação inicial do leitor à obra, vive na consciência individual e identifica-se com um saber construído socialmente e regido pelo código de normas estéticas e ideológicas que dominam uma época. O postulado de *horizonte de expectativas* permite à literatura fugir do confinamento das obras de um determinado período histórico. Jauss propõe a análise das relações atuais de um texto com a época em que foi publicado, suscitando assim, a necessidade de procurar saber qual era o *horizonte de expectativas* do leitor dessa época e se a obra atendeu às necessidades desse público leitor.

A Estética da Receção propõe um diálogo entre diacronia e sincronia através do processo de compreensão total da obra, revelando-se a historicidade da literatura nos pontos de intersecção de ambas:

¹⁷ Texto de Hans Ulrich Gumbrecht, “Consecuencias de la Estética de la Recepción, o: la Ciencia Literaria como

La necesaria distinción entre el horizonte de expectativas literario - implicado por la nueva obra – y el social - prescrito por un mundo determinado – es cierto que queda aquí aludida al oponer lenguaje poético y lenguaje práctico, pero no está realizada aún explícitamente.

Un análisis de la experiencia literaria del lector o – si se quiere – de una sociedad de lectores del presente o de una época pasada debe comprender los dos lados de la relación texto-lector – es decir, el *efecto* como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la *recepción* como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario – como proceso de mediación o fusión de dos horizontes. (1975b: 77)

Mais especificamente, a seguir Jauss afirma que:

El lector sólo puede *convertir en habla* un texto – es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra – en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. (...) La fusión de los dos horizontes – el dado previamente por el texto, y el aportado por el lector- puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia. (1975b: 75)

Jauss insiste na pergunta relativamente à relação entre a literatura e a vida, a obra e a sociedade, restabelecendo por este meio a ligação entre a história literária e a história em geral. Esta preocupação justifica-se pela tónica que a *Estética da Recepção* põe no carácter de função social da literatura que Jauss aporta à criação literária, sendo devido ao seu espírito emancipador, consegue desgarrar novos caminhos para o leitor inserido no âmbito da sua experiência estética. A função social da literatura reflete-se quando se dá, graças a ela, a queda de tabus e permite que o leitor encontre, através dela, soluções para os seus problemas.

A compreensão da mudança literária e do sentido de experiência estética tem de ter em conta alguns fatores. Em primeiro lugar, as diversas mudanças metodológicas que levam ao domínio e declínio de sistemas literários e códigos literários, sendo que da sua interação resulta precisamente o paradigma literário que domina o século XX, no qual verificamos o surgimento e apagamento de múltiplas correntes e conceitos literários como nunca se tinha verificado até ao momento, sendo difícil distinguir todas as escolas fruto desta evolução. Por outro lado, da participação e apropriação da obra literária pelo leitor resulta aquilo a que podemos designar como prazer estético. A relação literária que estabelece o leitor com a obra advém, precisamente, do facto de este estar consciente de que o seu horizonte individual, resultado das influências

Sociología de la Comunicación”, Trad. Joaquín César Garrido Medina, publicado na revista *Poetica*, 7, 1975, 388-413, e posteriormente compilado com outros textos in *Estética de la Recepción*, Editora Arco/Libros, Madrid. 1987.

sociais do seu tempo, é medido com o horizonte da própria obra, resultando deste encontro um enriquecimento cultural, mas também individual. Daí resulta podermos afirmar que essa experiência estética é constituída pelo prazer e pelo conhecimento, que é fruto da relação que surge entre o texto e o leitor, sendo assim, a criação estética tem a capacidade de influenciar o seu público, determinando o seu comportamento, mas, ao mesmo tempo, promovendo a sua independência e participação, levando o leitor à procura de novos sentidos e tornando-o mais crítico perante o mundo. Jauss, ao formular a sua teoria da experiência do leitor, orientou as suas reflexões de modo a ver na Estética da Recepção uma teoria da comunicação literária. Reforça, assim, o seu pensamento que encara a leitura como comunicação, como uma relação de diálogo entre a obra e o leitor, não sendo vista como uma atividade solitária por causa dessa relação dialógica.

Jauss, através do seu pensamento relativamente à Estética da Recepção dá-nos a sua apreciação de arte como se fosse um recetáculo de novidades antigas e novas, informações preciosas que interessam para definir este novo ponto de vista. Reflete sobre o modo como se consolida a receção da arte e, seguidamente, podemos partir para uma reflexão sobre a receção da tradução. Jauss procurou revolucionar e redefinir, através dos seus estudos, as teorias literárias do século XX. Para alcançar esse propósito, Jauss vai ter em conta para a experiência artística, a análise histórica e dialógica da obra de arte:

El paso del ideal sustancialista de la obra a la definición del arte a partir de su experiencia histórica y de su función social coincide con la concesión al receptor de unos derechos que durante mucho tiempo se le habían escatimado. En el puesto de la obra como portadora, o forma fenoménica, de verdad, está la creciente concretización del sentido, que se constituye en la convergencia del texto y la recepción, de la estructura previamente dada de la obra y de la interpretación apropiadora. El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores. (1975b: 73)

A Estética da Recepção pretendia repensar a história literária, para Jauss a obra literária e a obra de arte vivem em função do seu público ou destinatário ideal, divergindo do pensamento benjaminiano quanto à existência da obra de arte, contudo, não atribui essa existência à necessidade do autor a criar em função de um destinatário ideal. Mais próximo da perspectiva de Umberto Eco que nos refere a necessidade de um leitor/recetor cooperante, idealizado pelo autor que permite a atualização da obra. Por outro lado, vemos como dentro do pensamento de Jauss, quando foca o tema das interpretações, refere-se à possibilidade de uma obra poder ser

comparada pela interpretação de diferentes leitores, de diferentes tempos históricos, o que leva a que a análise dessa obra e o seu alcance seja perspetivada em períodos distintos. Segundo Jauss é pertinente analisar a influência do acontecimento histórico aquando da receção da obra, ou seja, no horizonte de expectativa, no conjunto de convenções que dão forma à competência de um leitor, dado um determinado momento histórico. Este processo comporta dois momentos que identificamos na estética da receção, em primeiro lugar, temos a receção da obra e, em segundo lugar, dá-se a verificação do seu efeito no recetor. O momento da receção é influenciado pelo próprio texto, mas também recebe influências do momento histórico que se encontra condicionado pelo pensamento e ideias da sociedade em que se insere. Quanto ao efeito, segundo momento da estética da receção, vemos que ele é fortemente condicionado pelo próprio destinatário.

4.2. Gumbrecht e o efeito de Presença

Tendo feito parte da conhecida corrente *Estética da Receção*, juntamente com o Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, revelou-se inicialmente preocupado com os estudos dirigidos à receção do texto. Neste sentido, seguindo o pensamento da estética da receção, Gumbrecht incitava a uma reflexão que não tomasse como foco central o texto literário, aproximando-se de uma abordagem que envolvesse igualmente o panorama histórico, procurando por esta via uma receção histórica.

Si a la cuestión de la formación del sentido “correcto” o del lector “ideal” le correspondiera una comprensión preliminar del texto como la forma constituyente y mantenedora de un *solo contenido*, le atañe a la nueva ciencia literaria, a partir de su búsqueda de las condiciones de las diferentes construcciones de sentido por parte de los diferentes lectores, la tarea de desarrollar un concepto de *texto* adecuado a dicha búsqueda. Precisamente las fórmulas que abrevian el esperado cambio de paradigma (del tipo “historia literaria del lector en lugar de interpretación del texto”) son las que contribuyen a descuidar la revisión del concepto de texto. (Gumbrecht, 1975a: 147)

Quanto ao conceito de “leitor implícito” proposto por Iser, Gumbrecht expõe:

La propuesta de Wolfgang Iser de substituir el concepto tradicional de texto por el concepto de “lector implícito”, como “el acto de leer prescrito en el texto”¹⁸, adolece a mí entender de que, confunde la diferencia entre un *concepto normativo* y un *concepto descriptivo de la “recepción”*. (...) Ahora bien, uno de los teoremas básicos de la hermenéutica pos-gadameriana (defendida tanto por Iser como por Jauss) es que las construcciones de sentido normativas- y el “lector implícito” sigue siendo un tipo normativo de construcción de sentido aunque permita una pluralidad limitada de lecturas adecuadas- requieren un criterio que las legitime. (1975a: 148-149)

A partir deste ponto de vista, as propostas de Iser sobre o leitor implícito e o leitor real, já referidos por Gumbrecht, aponta-se a falência da objetividade do texto, visto que o texto literário deixa de ser visto como objeto inteligível, para passar a ser entendido como um meio que permite estabelecer uma espécie de contrato de aceitação entre o leitor e o autor. Observe-se ainda que o leitor implícito é uma entidade que é definível mesmo antes de ser conhecido o leitor real, o qual deverá identificar-se com o leitor ideal ao longo da leitura da obra. Contudo, tais propostas foram objeto de críticas e atualmente o estudo da literatura procura refletir sobre conceitos que dominam os diversos momentos da história da linguagem. A leitura que é feita em termos literários não é fixa nem rigorosa, varia ao longo dos tempos.

Posteriormente, os estudos de Gumbrecht desviam-se do pensamento ligado a Jauss e a Iser e à sua escola e procura outra forma de recepção. Debruça-se num pensamento que tem por objeto uma outra experiência literária e que encontra como forma de transmissão o próprio corpo. Gumbrecht procura manifestar o seu modo de pensar através de propostas que relacionam conceitos de literatura e historicidade e avança com os seus estudos na área do que denomina como *campo hermenêutico*. Afastado da estética da recepção, passa a refletir sobre aquilo que ele vê que a literatura, a história e os estudos artísticos podem produzir nos corpos, através de algo material e tangível. Gumbrecht realça a importância da materialidade, do sentir, do corpo como uma nova forma de recepção.

De resto, a obra gumbrechtiana articula relatos da sua vida pessoal com uma profunda reflexão crítica e filosófica, sendo esta a sua marca principal. Num artigo dedicado ao autor, Soares refere uma característica de Gumbrecht, a qual parece impregnar o seu espólio literário:

De resto, esse baralhar dos patamares biográfico e crítico/literário resulta de e conforma os pilares do pensamento de Gumbrecht: a noção de presença, que ergue em *Em 1926* e mais alargadamente analisa em *Produção de Presença*, e cujas consequências filosóficas

¹⁸ Iser propõe os conceitos de “leitor implícito” e “leitor real” apresentados na obra *Die implizite Leser*, Munich, Fink, p. 9.

desenvolve em *Our Broad Present*¹⁹ (...) na oposição entre “cultura da presença” e “cultura do sentido”; a de *Stimmung*, que, como adiante mostrarei, gira em torno da experiência estética específica individual (mesmo quando se repete em cada indivíduo de maneira semelhante); e a de latência, central em *Depois de 1945*. (Soares, 2015: 4-5)

Vemos como Gumbrecht posiciona-se na ideia de um pensamento não-hermenêutico quanto à experiência crítica e estética, privilegia em contrapartida, aquilo que ele reconhece como o “efeito de presença”, uma aproximação e relacionamento mais material entre o recetor e a obra. Surgem vários problemas no momento de estudar esses conceitos e na maneira de articular as ideias gumbrechtianas, visto que elas divergem do modo como se faz o conhecimento da arte do ponto de vista tradicional e interpretativo, conseqüentemente surge a problemática do sentido que deverá ser atribuído à estética e à maneira como o recetor é visto nessa sua relação com a obra, procurando-se uma forma de conhecimento mais sensível.

4.3 Wolfgang Iser e o *Processo de leitura* na Estética da Recepção

Seguidamente, podemos refletir sobre o pensamento de Wolfgang Iser, que também trabalhou esta ideia de estética de recepção e a sua interação entre a estrutura da obra e o papel do recetor enquanto leitor ativo do texto. Cabe mencionar, a título de referência, o seu trabalho *O ato da leitura, uma teoria do efeito estético*, de 1976. De facto, Iser afirma que na relação do texto com o leitor, a obra não pode ser reduzida à mera realidade do texto, nem às condicionantes de contexto do leitor.

Para Iser, a obra apresenta duas perspectivas que o conformam, um lado artístico, ou seja, o que espelha o texto criado pelo autor, e ainda, o lado estético, o que representa a concretização que é a concretização do texto operada pelo leitor. O lado estético, podemos pensá-lo como algo que não se cristaliza, tendo em conta que se encontra numa constante atualização, provocada esta pelo efeito que o texto tem no leitor. Sabemos por este motivo, que a interpretação ganha, na conceção

¹⁹ *O Nosso Amplo Presente: O Tempo e a Cultura Contemporânea*, trad. Ana Isabel Soares, São Paulo, editora UNESP, 2015.

de Iser, uma nova função, pois não se restringe ao sentido do texto, ela evidencia o seu próprio potencial de produzir um determinado sentido.

Para o autor, durante o processo de leitura, esse potencial sentido não vem a ser plenamente elucidado, carecendo para tal da análise do evento em si. Este pensamento encontra-se manifesto no texto de Iser, de 1972:

Es la virtualidad de la obra la que da origen a su naturaleza dinámica, y ésta a su vez es la condición previa para los efectos que la obra suscita. A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece a fin de relacionar los esquemas y las “visiones esquematizadas” entre sí, pone a la obra en marcha, y este mismo proceso tiene como último resultado un despertar de reacciones en su fuero interno. De este modo, la lectura hace que la obra literaria revele su carácter inherentemente dinámico. (...) Un texto literario debe por tanto concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa. (Iser, 1972: 216)

Iser procura respostas para a sua teoria sobre a fenomenologia no ato individual da leitura e obtém a partir desse estudo algo a que ele dá o nome de “Teoria do Efeito”. A partir desta teoria pretende analisar os efeitos da obra literária provocados no leitor, através da leitura. Iser pretende afirmar a ideia de que o texto consiste num dispositivo e é a partir dele que o leitor constrói as suas representações. Logo, vemos que o valor da obra para Iser, encontra-se na concretização final do texto e na forma como ele se organiza, pois é a partir deste enquanto objeto literário que o leitor sofre experiências reais de leitura. Somos levados a acreditar que a estrutura do texto e o papel do leitor perante o texto estabelecem entre si uma íntima relação que determina o próprio texto.

Afinal, trata-se aqui, fazendo-nos recordar Eco, de uma posição que defende a ideia de texto literário como incompleto. A partir deste momento, então, pode afirmar-se que a literatura se realiza na leitura, pois só com este ato do recetor da obra esta se completa. Para Iser, o verdadeiro objeto literário não é o texto nem a experiência subjetiva que o recetor acrescenta, mas sim a interação entre estes dois elementos. Existe comunicação entre o texto e o leitor através do diálogo que se surge entre ambos, texto e leitor. O texto é visto como um objeto que comunica enquanto a leitura consiste essencialmente numa relação dialógica, como vemos nas palavras de Iser:

A medida que la imaginación del lector anima estos “bocetos”, éstos a su vez influirán en el resultado de la parte escrita del texto. Así comienza un proceso dinámico completo: el

texto escrito impone ciertos límites a sus implicaciones no escritas con objeto de impedir que se vuelvan demasiado vagas y confusas, pero al mismo tiempo estas implicaciones, elaboradas por la imaginación del lector, oponen la situación dada a un trasfondo que le dota de mucha mayor significación de lo que hubiera parecido tener de por sí. De este modo, las escenas triviales repentinamente adquieren la configuración de una “forma perdurable” de vida. (1972: 217)

Sendo assim, os espaços em branco que existem na obra literária carecem da intervenção do leitor para preenchê-los, completando o texto literário, mas ao agir deste modo, o leitor torna-se coautor do ato gerado. Devido a estas incompletudes o texto comunica com o leitor, estimulando-o a fazer parte da produção e compreensão da própria intenção da obra, enriquecendo a intencionalidade manifesta do autor. O contributo do leitor passa a ser dado pela imaginação e pela cooperação interpretativa, valorizando o texto. O contributo da obra literária no leitor força-o a deparar-se com uma nova realidade, a sair da sua ‘zona de conforto’, questionando o que até esse momento lhe era familiar e levando a conhecer essas realidades deficitárias, impulsionando o leitor a colmatar criticamente as suas lacunas.

Este processo que ocorre no leitor, através do ato da leitura, permite-lhe envolver-se numa realidade que lhe é estranha, que é dos outros, que é vivida em diferentes momentos históricos, porque o texto entra em diálogo, não só com um público que lhe é contemporâneo, mas atravessa o tempo e estabelece novos canais de comunicação com leitores de outras épocas e realidades.

El texto literario activa nuestras propias facultades, permitiéndonos recrear el mundo que presenta. El producto de esta actividad creativa es lo que podríamos denominar de dimensión virtual del texto, que lo dota de su realidad. Esta dimensión virtual no es el texto mismo, ni tampoco la imaginación del lector: es la confluencia de texto e imaginación. (1972: 221)

Iser refere também que através da leitura entram em dialética as normas sociais, históricas e culturais que o leitor acarreta consigo e transporta através da leitura, e é precisamente durante o ato de leitura, no encontro entre esse leitor com a sua ‘bagagem’ presente e as suas expectativas, e o texto que se desenrola um processo de identificação entre estes elementos, leitor e texto.

A medida que vamos leyendo, oscilamos en mayor o menor grado entre la creación y la ruptura de ilusiones. En un proceso de tanteo, organizamos y reorganizamos los diversos datos que nos ofrece el texto. Estos son los factores dados, los puntos fijos en los cuales basamos nuestra “interpretación”, intentando encajarlos de la manera en que creemos que el autor pretendió hacerlo. (1972: 234)

Vemos que a teoria proposta por Iser reveste-se de grande importância para o mundo da literatura. Do nosso ponto de vista, é fundamental porque apresenta a leitura como um processo

de comunicação, onde surge o diálogo que se estabelece entre o autor, o texto e o leitor durante o ato de leitura. O leitor ganha vida nesse momento, durante este processo, intervém no processo ao entrar em diálogo com o próprio texto literário, recebendo os seus efeitos, mas também age sobre eles, interpretando as suas incompletudes.

Para além disso, se entendermos que a figura do tradutor ganha vida enquanto leitor/recetor no ato da leitura, pois só se dá a tradução a partir da leitura do texto de partida, vemos como o tradutor se converte em coautor desse mesmo texto durante o ato de tradução, pois tem de interpretá-lo e contextualiza-lo de modo a se transformar num texto de chegada, aceite e perceptível pelo novo leitor/recetor, que o vai receber numa língua diferente daquela em que foi criado.

Todo este processo de tradução torna o texto mais rico e, de certa forma, mais variado e diversificado. O tradutor atende a múltiplas realidades contextuais e assume diversas funções, mas é enquanto recetor que ele ‘conhece’ a obra e a recebe, através da leitura que dela faz, sendo que a sua tradução é determinada pelo modo como se opera esse processo de diálogo entre as estruturas textuais.

5. O papel do tradutor segundo João Barrento

Interessa mencionar o pensamento de João Barrento, através do qual nos surge a noção de “terceiro elemento” que através desta parece identificar o tradutor como tal durante o ato de traduzir:

Ao longo da história deste fazer [o ato de tradução], muitos autores-tradutores revelam ter tido consciências dessa diferença específica que marca o texto em tradução e o distingue dos seus dois Outros, os textos ditos “originais” nas duas línguas, entre as quais se situa: trata-se do “Não-sei quê” (como lhe chamaria o ensaísta espanhol Benito Feijóo) da tradução, do que nela é menos conceitualizável e formulável, do problema dos invisíveis do texto, das ausências subliminarmente presente, dos sopros diversos que atravessam os interstícios desse texto. A presença de um terceiro sempre excluído no processo (e no texto acabado) da tradução só pode, por isso, ser objeto de uma filosofia (uma

metafísica?) da tradução, tal como a entenderam Benjamin, Rosenzweig ou Derrida, mas não é teorizável em termos meramente descritivos ou empíricos. (Barrento, 2002:111)

Através da leitura de Barrento, chegamos à conclusão de que o ato de traduzir comporta situações de duplicidade e tensão, gera situações de ambivalência e conflitos, colocando frente a frente um *Idem* e um *alter*, “entre um Mesmo e um Outro, entre um original e a rede possível das suas traduções” (2002, 125). Barrento acredita ainda que a mítica Babel não é necessariamente maléfica, visto que com a divisão linguística entre os homens ter-se-á evitado uma situação de permanente entendimento. As ambiguidades, opacidades e desvios que provocam mal-entendidos, são, ao mesmo tempo, produtivos, pois permitem trabalhar os fundamentos e as regras da linguagem e da comunicação, bem como da tradução, como um processo que se revivifica em cada momento e que assim se torna infundável e inacabado.

Barrento alega que a literatura deve ser vista como uma ponte e para ilustrar este pensamento a história da tradução sempre recorreu às metáforas. Através deste recurso tem sido possível tornar compreensível o significado de conceitos mais difíceis de contornar aplicando imagens que conseguem superar essa dificuldade de comunicação. Assim, a tradução em si mesma, leva-nos para uma realidade que se encontra no original e próxima do autor, mas, ao mesmo tempo, transporta-nos para uma outra dimensão onde os mitos e as metáforas são uma imagem recorrente. Tal não se revela fácil, mas pelo contrário, é algo complexo que torna o ato de traduzir algo ambíguo e misterioso.

Todo o ato de traduzir remete para uma origem real e próxima – o original-, mas também para uma outra, mítica e metafórica, que tem sido vista, a um tempo, como pressuposto e como estigma de toda a tradução: o mito de Babel, a torre geradora de todas as diferenças entre as línguas e, com isso, da necessidade da tradução. (Barrento, 2002: 121)

Verificamos que, afinal, a metáfora de Babel que serviu de inspiração a autores como Benjamin e a sua teoria da língua Pura, servem de inspiração ainda hoje, a autores que também se dedicam à problemática da tradução. Serve a metáfora para tentar descortinar a origem da linguagem, contudo, vemos que estes autores percorrem um sentido oposto. Enquanto a mítica torre de Babel procura a sua origem numa dimensão mais elevada, acima da realidade humana, a metáfora que alude Barrento, o poço de Babel escava a linguagem até entrar na profundidade do significados e das identidades que a mesma tenta descortinar.

A maneira como vemos o tema da tradução faz-nos pensar que ela é, ao mesmo tempo, necessária e impossível. Este paradoxo compreende-se facilmente se atendermos às condicionantes linguísticas que envolvem alguns conceitos que lhe são inerentes, a intenção tanto do autor como do texto, a forma e a significação das palavras a empregar, e problemas que o ato de traduzir implicam, também se mostram fundamentais nesta apreciação. O tradutor tem de trazer o texto original para um outro contexto cultural, e com isto enriquece a língua de chegada, mas não é por este motivo que se afasta da culpa da traição ao texto original que trouxe para um novo mundo, uma outra maneira de pensar o mundo e a vida, mas que por esse motivo o impede de refleti-la fielmente.

É por isto tudo que o ato de tradução deve ser visto como um ato criativo, visto que na tentativa de tornar perfeita uma língua numa outra língua, tal esforço só deve traduzir-se numa recriação de um novo conteúdo, dando-lhe conseqüentemente uma nova forma. Ao referirmos as dificuldades que o tradutor encontra no seu trabalho, abordamos uma serie de situações que têm de ser ultrapassadas sem esquecer nunca o texto original, o contexto de partida, o contexto de chegada, mas também como isso tudo é condicionado pela subjetividade do próprio autor e como já vimos, o processo de leitura, ou releitura, a interpretação e assimilação do texto a traduzir conta com a cooperação de um leitor muito especial, um recetor que avalia o texto e o molda a si próprio e ao seu contexto. Daí a importância da escolha lexical do autor, tendo em conta todos estes pressupostos, que se articulam com o local onde se encontra/vive o tradutor, a língua materna, os conhecimentos adquiridos, a sua bagagem cultural, social, ideológica, servem igualmente para configurar os instrumentos que servem de análise ao próprio ato de tradução.

Estão em jogo simultâneo o papel do tradutor perante o texto a traduzir, a sua época e, por outro lado, o contexto contemporâneo e a sua envolve, onde se localiza o tradutor. Este processo permite explicar as diferentes traduções a que se encontra sujeito um mesmo texto, inclusive da língua original para uma mesma língua de chegada. Tal pode ser justificado pelo facto de que a linguagem serve de meio para conhecer os acontecimentos do mundo e o modo como ela se manifesta serve de suporte à experiência da tradução. A linguagem constitui, assim, suporte para os conceitos através dos quais nos manifestamos e olhamos o mundo de variadas maneiras. Com base nesta bagagem linguística deve ser feita uma prévia seleção destes conceitos de modo a

manifestarem de forma adequada as suas intenções e as suas concepções da realidade e da sua posição e entendimento perante a realidade que o rodeia.

Uma dificuldade com que se depara o tradutor tem a ver com as traduções de textos antigos ou arcaicos, sendo necessário procurar encontrar um meio de reproduzir o contexto representativo do texto original, com isto procurará compreender a forma de linguagem e de pensamento daquele período, para conseguir transpor para o seu tempo e a sua forma de linguagem a realidade que se vê espelhada no texto. Apesar deste esforço meritório, sem dúvida, o tradutor não se vê isento da leitura e interpretação que faz desse texto, porque vai ter sempre presente, mesmo que inconscientemente, as suas próprias concepções e a maneira como estas se manifestam no momento de traduzir o texto pelo autor/recetor.

Vemos que o ato de traduzir não pode ser totalmente fiel ao contexto de produção da obra, do original, visto que temos sempre presentes duas estruturas, por um lado, a estrutura do contexto contemporâneo ao texto e, por outro lado, as estruturas do contexto contemporâneo ao tradutor. Ainda neste sentido, podemos ver que a própria percepção da leitura que o tradutor faz do texto original irá condicionar as escolhas lexicais que fará no momento da tradução, imbuídas pois pelos seus sentidos, forma e intenção, embora estas se manifestem em função do texto que está a ser traduzido e do conhecimento e posição que o tradutor detém dessa realidade.

Podemos, assim, afirmar que a tradução será vista como algo temporário, uma vez que ela não se manifesta espelhada como uma real cópia do texto original? O produto resultante da tradução é interpretado, bem como o seu sentido, e assimilado pelo leitor e pela sua consciência simbólica, consoante a época e local em que é desenvolvida. Manifesta-se como um ato contínuo e incessante, fonte de possibilidades de leituras e interpretações, seja do texto de partida, seja do texto de chegada.

De modo a aprofundar a questão do papel do tradutor podemos analisar o papel de um ensaísta e tradutor conhecido, João Barrento. De realçar o papel que Barrento representa para o mundo da tradução, por outro lado, vem realizando um trabalho laborioso sobre o ato de traduzir. Neste sentido, o seu livro de ensaios, *O Poço de Babel* (2002) permite alargar o nosso horizonte e revelar conceitos e perspetivas sobre este tema tão atual quanto problemático. Aqui, Barrento faz

referência às “novas partidas” que a língua pode pregar quando entramos em domínios mal explorados e pouco trabalhados:

Um desses novos domínios, em que súbita e permanentemente nos vemos confrontados com uma série de problemas de linguagem com um alto grau de especificidade, é o da tradução. A primeira explicação para esta situação particular – e tantas vezes angustiante – de quem traduz resulta do facto de o texto literário (e é apenas esse o que aqui me ocupa) conter, ou poder conter, à partida, todos os tipos de texto e todos os registos e níveis de linguagem. (...) Isto quer dizer que, ao pretender restringir o meu horizonte de reflexão ao do chamado “texto literário”, mas reconhecendo ao mesmo tempo que nada do que é linguagem é estranho a esse texto, estou a criar um problema maior, e a subverter as tipologias textuais correntes, que começam por fazer distinções de âmbito genérico (texto corrente, texto técnico ou científico, texto jornalístico, texto literário, linguagens de especialidade, etc.), para depois introduzirem, por vezes, malhas taxonómicas, mais finas. (Barrento, 2002, 15-16)

É interessante notar que ao abordar o tema da tradução, Barrento realça o facto de que esta nos procura levar para uma origem real e próxima, ou seja, o original, mas vai mais além e transporta-nos para uma outra realidade, mítica e metafórica, que tem sido vista, ao mesmo tempo, como um pressuposto mas também como um estigma do ato tradutório. Essa dupla perspectiva encontra-se ligada ao mito de Babel, associada à imagem de uma torre, génese de todas as diferentes línguas, o que leva à necessidade de realizar traduções de textos e documentos para permitir a comunicação entre os homens. Essa imagem metafórica da Torre implícita em cada tradução, fundada na ideia de diferença, não se restringe nesta visão. Dirige a nossa imaginação a um processo de escavação do poço de Babel a cada tradução, como se fosse uma descida aos infernos da significação na língua do Outro, na procura de uma redenção, seguindo o pensamento de Benjamin, na tentativa de um reencontro com a língua anterior a Babel, quando todas as línguas eram uma só língua, a *língua pura*, que unia todos os falantes. Ao falarmos de uma imagem de um poço, e em oposição à ideia de Torre, temos subjacente uma ideia de tradução como busca de algo profundo, assente em raízes que são comuns, nos interstícios que ainda separam as línguas. Assim, associada à metáfora do poço a tradução é vista como o ato arqueológico, o trabalho de escavação de um poço. Cada tradução será uma extensão do Outro, mas também um ato de redenção que implica a morte e a ressurreição das línguas, num momento contínuo porque inalcançável.

Cabe continuar a destacar o cuidado com que Barrento traça a linha que distingue os vários tipos de texto e, em particular, o conjunto de ensaios que reúne nesta obra. Temos de distinguir quais

são esses tipos de texto, já que é da sua distinção que relevam os modos de funcionamento da tarefa tradutora:

Para clarificar (...) excludo do meu campo de trabalho o texto técnico-científico, cujos problemas de tradução são essencialmente os do rigor terminológico, com uma exigência que tem sobretudo a ver com a criação de uma exacta *analogia de linguagens*. (...) Deixo igualmente de fora das minhas preocupações mais imediatas aqueles textos (que se situam genericamente no âmbito das ciências humanas, e que podem ter como paradigma o texto filosófico) em que os problemas a resolver são essencialmente uma questão de termos *qua* conceitos (ou todo um sistema conceptual) e de gramática, mas mais raramente de registo estilístico. (*ibidem*, 2002, 16)

Na sua tradução/criação dos *entre-textos*, e recorrendo às suas palavras, Barrento procura ocupar-se de um outro tipo de texto e de linguagem:

aquele tipo de texto e de linguagem que reclama para si (ou a que foi atribuído) o estatuto de “literário” e que, para efeitos do que aqui nos interessa, não se distingue hoje necessariamente de outros, em particular do texto de linguagem corrente. As diferenças situam-se sobretudo nos planos da situação de comunicação, do valor relativo dos vários registos de linguagem e do papel do destinatário. (...) Assim sendo, estão implicados no processo de tradução do texto dito literário *todos* os níveis da língua, numa interação que visa produzir efeitos de sentido e de linguagem que fazem apelo à reconstituição, não apenas do nível de superfície do texto, mas também das ausências significantes, dos brancos, dos ritmos, da alusão, da denotação – em suma, de tudo aquilo que chamarei *os invisíveis do texto*. (*ibidem*, 2002, 16-17)

É a partir destes conceitos que vemos de que modo a tradução literária, nomeadamente a questão da fidelidade, se prende com o respeito dos aspetos reconhecidos como *os invisíveis do texto*.

Sendo assim, Barrento dedica-se ao texto poético e, nessa tarefa, revela o seu conceito de traduzir como sendo a criação de *entre-textos*. Por outras palavras, estes *entre-textos* situam-se entre o original da língua de partida e as traduções da língua de chegada, à qual o tradutor vai buscar alimento para o ajudar na interpretação/atualização que faz do texto que lhe é estranho. Por esse processo chega a uma assimilação, uma apropriação do texto original, dando-se a integração do Outro no próprio. Esse especial olhar de Barrento em relação ao caminho que o tradutor persegue nos textos tem, na verdade, subjacente, uma ideia de homologia que lhe serve de fio condutor na prática de tradução. Assim nos é revelado no ensaio “Fulgor e Ritmo. Tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder”²⁴ “parto de algumas hipóteses a desenvolver, cujo fio condutor será o da ideia de *homologia* – ideia, aliás, subjacente a qualquer prática de tradução”. (Barrento, 2005, 10). O autor aprofunda esta ideia ao referir:

entre os princípios orientadores da escrita de Maria Gabriela Llansol e a sua prática de “tradução” de poetas de língua francesa, de tal modo que as fronteiras entre as duas formas de escrita, diversas e afins, se revelam ténues e flutuantes, remetendo ambas as práticas para um paradigma único de textualidade “fulgorizada.” (2005, 10)

No seu livro *Poço de Babel*, João Barrento reflete de forma semelhante quanto à tarefa de traduzir e ao carácter do próprio ato tradutório. Coloca em relevo a questão da homologia entre linguagens, em detrimento da ideia de equivalência linguística, algo gasta para a poesia e a sua tradução: “o que se pede aqui é a criação de uma homologia de linguagens em situação. O importante não será tanto a equivalência dos ingredientes (...), mas mais as correspondências no plano dos efeitos e dos envolvimentos (do ‘caldo’ e da ‘panela’)” (Barrento, 2002,17)

Adiante, o autor esclarece que:

o que o texto poético pede ao pedir para ser traduzido não é a lisura sem surpresas, é antes o espanto que deixa entrever (através da “arcada” que é palavra, ainda em Benjamin) uma presença ausente mas ativa, que circula no texto em tradução: um eco, ou um vendaval, que vem do original, agora já ocultado, quando muito fundo diáfano do palimpsesto” (2002, 115)

Com o palimpsesto segue-se a prática de tradução mais corrente: é a tradução dentro da norma. Barrento prossegue, afirmando que “na deriva do sentido implicada na permanente interrelação entre textos, a tradução ganha um lugar muito especial: porque o sentido nunca é dado, nunca está aí, no texto” (*id.*).

Esse sentido do texto na tradução acontece sempre mais tarde, depois de se ter dado o processo hermenêutico que incide na base e com base no texto. O texto original (o próprio) deriva sempre desse processo a que é sujeito o texto-Outro, que apela, que exige respostas, que provoca um diálogo de questionação e interpretação do qual ele é o resultado. Desse apelo resultam transformações que interessa assinalar:

Esse chamamento, e a respetiva co-respondência, transformam-se, na tradução, numa muito particular forma de “equivalência”. O poeta e tradutor francês Henry Deluy entende esta noção de equivalência como “emergência formal”, e considera-a a questão fundamental da tradução do poema (...) “a equivalência formal não é uma equivalência na forma: ela drena a totalidade do poema, tudo aquilo que o compõe, tudo o que nele se inscreve, tudo o que dá conta de uma situação métrica e rítmica (incluindo o conhecimento da língua de partida, incluindo o saber sobre os estados da língua e a sua historicidade, incluindo as relações civilizacionais, incluindo a palavra, a letra, o traçado tipográfico dos caracteres, incluindo o silêncio e o espaço – só os silêncios e os espaços

²⁴ Encontramos este texto na Revista *Relâmpago*, n.º 17 de outubro de 2005. O título atribuído pelo autor ao capítulo que dedica à escrita de Maria Gabriela Llansol foi “O texto deitado”: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol.”

são incontornáveis no poema: há sempre vocabulário bastante, em todas as línguas... –, incluindo aspectos analíticos eventuais: esse narcisismo da modéstia, essa cortesia do egoísmo que o tradutor tantas vezes cultiva, e também a docilidade perante as regras vindas de outro lugar...” (*id.*)

Vemos o motivo por que Barrento faz questão de distinguir qual o tipo de textos de que se ocupa, quando afirma:

O rigor não será necessariamente terminológico ou conceptual, mas estético (isto é, globalmente sensível, evidenciando o modo como o texto traduzido faz o que faz o original, tendo agora em vista um contexto novo.

(...) No texto literário, a palavra não se apresenta as mais das vezes como um bloco de contornos definidos, é antes uma realidade oscilante, um gesto, um tom de voz, uma “interjeição” (isto é, material esteticamente expressivo, no sentido que ao mesmo tempo atribui Wittgenstein). E “o que é que faz de uma palavra uma palavra uma interjeição de assentimento [e não de desacordo ou de surpresa, por exemplo]?” O filósofo responde: “*É o jogo em que ela surge, não a forma das palavras.*” (2002: 17)

Antes de avançar com questões relativamente ao papel do tradutor nos nossos dias e, particularmente, o que é entendido pelo João Barrento, cumpre lembrar que o entendimento hodierno do ato de traduzir reflete-se na prática de escrita que vai beber a sua fonte na receção da palavra do Outro, mas também, implica uma noção de alteridade²⁶ que se manifesta como marca identitária e, ao mesmo tempo, constitutiva da poética.

O tradutor imita ou encena o original de tal modo que a tradução é e não é esse original: a peculiaridade deste modo específico de representação num outro material, código e contexto é a de nele sermos confrontados com um tipo de relação que não é, nem o da identidade (ser o «mesmo» do outro), nem o da alteridade (ser o outro de si), mas o da ipseidade (ser o mesmo, sendo outro). (Barrento, 2002:20)

A partir deste pensamento de Barrento constatamos que o papel do tradutor alterou-se, adaptou-se a uma nova maneira de analisar a evolução linguística, mas também a transformação sofrida no modo de ver o que é a cultura de um povo e o papel que o ser humano representa enquanto inserido nesse contexto social e cultural, ao qual não é alheio o papel do tradutor, como agente envolvido nesse movimento. É isso que leva a uma tradução da poesia que seja vista como um fenómeno de dicção, uma voz apesar do silêncio entre o original e o texto traduzido, onde sobressai uma outra voz que nos fala desse movimento de transformação identitária, de manifestação de uma “terceira voz”, como nos diz João Barrento: “há terceiras realidades, ausências significantes que emergem e se insinuam entre duas presenças (...) no texto traduzido,

²⁶ O conceito de alteridade diz que este expressa a qualidade ou o estado do que é outro do que é diferente.

manifestação de um terceiro grau de linguagem, não a do texto alheio, não a de um sempre possível texto próprio, mas uma construção discursiva que participa de um e de outro, sendo outra coisa” (2002: 106)

Para Barrento, a poética da tradução é vista como um verdadeiro processo de escuta e reconhecimento da voz do Outro, que se envolve nos seus limites, nas suas fronteiras. Esta posição leva a encarar a tradução como um ato de descentramento, desloca-se o foco de atenção da primeira pessoa, emergindo a necessidade de focalizar uma terceira. Aqui não falámos de códigos, pois essa terceira pessoa não é identificada como um código e sim como uma voz. Este reconhecimento implica, por sua vez, o desvio do foco de atenção, mas também o surgimento do ato da escuta e o reconhecimento da voz do Outro.

Vemos como a problemática levantada por Barrento se torna pertinente e as suas respostas nos levam ao encontro de respostas questionadas. Quem é o sujeito que nos fala no texto de chegada? O que é que ele traduz? Como vemos o que se traduz? O que está do lado de lá será o mesmo que encontrámos do lado de cá? O que vemos /lemos diz-nos uma realidade já vivida, mas ao mesmo tempo, essa realidade acaba por ser revivida numa outra forma e passamos a entender Barrento quando refere que o texto em tradução se apresenta como espelho e véu.

O que me preocupa então é saber: *quem (o quê) fala no texto traduzido?* Quem traduz – literatura em geral e poesia em particular- sabe que a operação se serve de (é servida por) mecanismos de natureza aleatória e semiconsciente, em que o texto em tradução (...) se apresenta como *espelho e véu*. (Barrento, 2002:107)

E clarifica como vemos esse espelho e esse véu através do olhar do leitor do tradutor: “espelho, mais ou menos, baço, de uma alteridade; e véu que transforma uma identidade sempre precária numa ipseidade²⁷. (2002: 107). O que vem o encontro da ideia de que um dos princípios fundamentais da alteridade que vemos desenvolvidos por Barrento, o homem enquanto ser social desenvolve uma relação de interação e ligação de dependência com o outro. Assim, o *Eu* enquanto ser individual interage e se manifesta na sua relação com o *Outro*.

²⁷ Barrento dá a conhecer o conceito de ipseidade segundo Ricoeur:1990, 13: “a ipseidade como uma forma de identidade-*ipse*, diferente de uma identidade-*idem*, que assenta na comparação e remete para uma redução ao Mesmo, enquanto a primeira implica desde logo o Outro em si: o sujeito dessa ipseidade (a voz que fala *no* texto, em particular *no* poema, em tradução, ou *a partir dele*) é um Eu «afectado pelo outro» (...) o Eu se transforma num Si /*Soi* de que o Outro inalienável, como na tradução. (Barrento, 2002: 107)

Neste processo de interação e troca de identidades que se deslocam de uma margem para a outra, que encontramos nas palavras de Barrento, aludimos à imagem que ele nos dá do papel do tradutor: “O que rege a relação do Si com o Outro é uma afetação dele pelo Outro: o Si só se re-conhece através desse ser-afetado-pelo-Outro, no processo de *leitura* dele²⁸” (2002: 107). Acaba por afirmar que o texto a traduzir é o rosto do Outro na sua alteridade, exterior ao tradutor, mas que lhe permite dar dele testemunho, dá-lhe voz, construindo, deste modo, a imagem de um tradutor enquanto “sujeito híbrido e condicionado, como é o sujeito de escrita na tradução, resultado final de todo um processo de leitura e escrita que se revê nesse entre-texto-ponte que se localiza entre o texto-fonte e o texto-alvo.

Este ponto em que incide o pensamento de Barroso, permite-lhe traçar uma abertura teórica que o leva a revelar-se numa perspectiva de âmbito cultural, inserida nos limites dos estudos de tradução, onde Barrento nos faz refletir no papel da literatura como se fosse uma ponte, idealizando assim, uma travessia através dessa ponte, ou melhor, entre realidades linguísticas, mas também diversas realidades culturais, como se fosse uma rede. A partir desta ideia vemos como a tradução enleadas nos meandros da literatura a funcionar em rede, é mais uma ponte que serve a literatura. Sendo a tradução uma ponte, tendo como função o transportar de uma margem para outra, temos como o tradutor representa esse papel na literatura, essa voz do Outro, na outra margem, que se desloca e que é recebida pelo tradutor.

Esta ideia do papel do tradutor, ou ainda do ato de traduzir ou de algo mais no texto literário, onde se encontra para além das palavras, o silêncio e esse espaço que é necessário revelar, completar, manifesta-se no seu pensamento quanto à escrita de Llansol, mas também de Herberto Helder, no texto “Fulgor e Ritmo”:

É fundamental entender, em Llansol como em Herberto Helder, que as formas de (re) escrita que, nas respetivas obras, se designam, impropriamente de “tradução” não têm autonomia enquanto tal nem cabem em nenhuma teoria da tradução, só podendo, por isso, ser lidas em função das noções próprias de “texto” ou de “poesia”. Contrariamente ao que se passa em geral na tradução, a sua relação determinante não é com o texto do outro, mas com o próprio (...) no caso de Llansol, esse paradigma gera no texto em tradução formas de linguagem que negam todas as teorias e práticas da tradução. (Barrento, 2005, 10)

²⁸ Ricoeur, através de Jauss, fala deste processo de leitura e de como, segundo ele, se desenvolve em três momentos, que o autor transpõe para o plano da relação estabelecida entre o tradutor e o texto traduzido: os momentos da *aisthesis*, da *poiésis* e da *catharsis*.

Na tradução llansoliana, assistimos ao encontro dialógico entre um texto e o outro. Este processo de tradução é o que quebra os princípios tão conhecidos de “fidelidade”, “adequação” e “equivalência”, ao estabelecer um diálogo incómodo, no qual surgem questões que exigem respostas. A tradução age com uma força que recupera do ato gerador e purificador, porque arrasado de todos os princípios e tabus, de um outro “Texto” total, no qual já não se distingue nem o princípio, nem o fim, um texto aberto, sem fronteiras. Esse texto llansoliano encontra sinais no original a partir do qual traduz e coloca o seu próprio texto a “arder” sobre os outros, numa voracidade avassaladora que *trans-forma* o novo texto. Por isso, Barrento defende que “M. G. Llansol não traduz, é antes uma ‘roubadora de fogo,’ de fogos” (12). De modo a explicar o título deste capítulo, Barrento alega ainda que

os textos traduzidos apresentam-se, assim como ‘textos deitados’ (textos que, à sombra de um original, ou lado a lado com ele, os desafiam na cama hemiplégica da edição bilingue) (...) isto é, a tradução é sempre um a-fazer, uma procura e uma espera (pela nova tradução). E no fim, num fim que não virá, “estou em face da poesia sem impostura” (prefácio a Paul Eluard, *Últimos Poemas de Amor*)” (2005: 12)

No tocante ao outro autor-tradutor referido por Barrento, Herberto Helder, observa-se na sua prática tradutora um exercício transcultural que leva a concluir estarmos perante uma prática original. O seu esforço de tornar visível um modo de vida e cultura que tem vivido no silêncio da maior parte das práticas culturais, partindo de pressupostos de erudição, obstaculizou a visibilidade deste outro mundo de textos ameríndios (como são os poemas caxinauás, guarani e outros). Através desta prática helderiana, torna-se possível visualizar um espaço até então vazio, ou melhor, mudo, e alargam-se os limites do conceito e da extensão de Literatura Mundial, que se encontravam silenciados e desconhecidos. Helder faz isso mesmo “integrando os poemas ‘mudados’ para português no *corpus* da sua própria poesia” (Barrento, 2005: 15)

De facto, se, por um lado, vemos que Herberto Helder “é certamente o poeta português mais próximo de Maria Gabriela Llansol,” pois, tal como para Llansol, para o poeta a poesia é sinónimo de energia transmutadora e expressão da totalidade dos reinos do vivo” (2005: 15), encontramos, por outro lado, divergências na abordagem que é feita no ato de tradução. Apesar de ambos se considerarem “legentes,” encarando nisso um papel de leitor e tradutor de textos que provêm de “reais-não-existentes,” e ainda como coagentes da produção desse outro texto; vemos em Helder uma prática que, ao contrário de Llansol, deixa o outro intacto, não estabelecendo a mesma relação profunda e avassaladora (porque transformadora) de Llansol, e intervindo só no

corpo do texto da língua de chegada. Talvez esta postura deriva da necessidade de Helder dar voz aos que foram silenciados. Outro aspeto a assinalar em Helder, enquanto tradutor de textos poéticos é a atenção essencial que o poeta e tradutor dá ao ritmo na tradução. Helder faz do ritmo uma questão central na sua obra: “traduzem-se essencialmente ritmos, porque é por aí que se pode chegar à *respiração das coisas nas palavras*” (2005: 16, itálico no original). Mais adiante, deparamo-nos com a seguinte afirmação:

Para Herberto, de forma evidente em muitas versões de textos ameríndios, a poesia estará também essencialmente no ritmo. Mas, que significa “ritmo”? (...) Para Herberto Helder ritmo não é nada disto: ritmo é para ele o substrato do sentido, o sopro que informa esse sentido no plano do mistério da linguagem encantatória do ritual- e da poesia.” Já para Llansol o ritmo assume outra dimensão e intensidade: “o ritmo parece transformar-se todo em energia do vivo que passa para o Texto, e é esta também a substancia da linguagem que lhe interessa captar e fazer passar nas suas “traduções” – e fá-lo à luz de si mesma e das suas práticas textuais totalmente prosaicas, apesar do registo “poético”, materialmente poético, *poiético* e não metafórico, de muitas páginas dos seus livros. (2005: 17)

Indo mais além, procurando ver o tradutor nas vestes de um tradutor ideal, procurámos o pensamento de João Barrento a propósito de outro teorizador e tradutor, Paulo Quintela: “o tradutor ideal, escreve Quintela (...) deverá ser um recriador. Eu diria hoje, sem com isso em nada diminuir os atos poéticos e de tradução, um *re-produtor*. Que a tradução é capaz de dar vida nova ao próprio modelo original, num trabalho homólogo de produção textual” (2002: 239).

Podemos concluir que, para Barrento, o ato de traduzir remete para uma origem que lhe é real e próxima. Nela identificamos o original, mas remete também para uma outra realidade, mítica e metafórica, e que retira do mito de Babel um pressuposto que lhe é inerente, ao mesmo tempo que lhe transmite um estigma.

6. A poética da tradução e a teoria da tradução

Barrento manifesta algumas considerações relativamente ao termo “tradução” que subjaz ao atual contexto literário (poético) e cultural, que se têm revelado interessantes ao longo do nosso

trabalho. Tentando delimitar as linhas do que é tradução ou quase tradução, determina a função do tradutor enquanto mediador cultural, entre um texto de partida de uma determinada cultura que é transportado para um outro texto de uma outra cultura. Se tivermos em conta que os estudos de tradução tratam desta problemática, ou seja, da tradução, cabe refletir sobre o seu significado e o seu relevo para a tarefa do tradutor que se assume, igualmente, no seu papel de criador, coautor. Por um lado, temos vindo a conhecer de que modo Barrento aborda esta questão na sua obra *O Poço de Babel* e, por outro lado, detivemos a nossa atenção no ensaio que o ensaísta e tradutor dedicou à revista *Relâmpago*³⁰, no qual desenvolve algumas das suas ideias quanto à prática da tradução de textos literários. Paralelamente a esta reflexão, já vimos que o autor elabora uma análise em relação ao trabalho de tradução ou de *transposição* através de alguns autores/tradutores conhecidos, nomeadamente, Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. Se, por um lado, convém reafirmar que a obra tradutora de Barrento tem sido, em grande parte, centrada na tradução literária (uma poética da tradução), e é neste campo que o autor desenvolve a sua análise, por outro lado, Barrento leva-nos a refletir sobre a teoria da tradução e sobre a impossibilidade de uma teoria geral da tradução.

Enquanto tradutor de poesia, João Barrento procura separar os conceitos e os termos. Entende que por tradução poética não se deve compreender unicamente a tradução de poesia, mas incluir neste termo todo o trabalho do tradutor enquanto recriador de um texto original: o tradutor parte de uma língua nova para um público diferente, com outros horizontes culturais definidos e com um pensamento teórico, estético e artísticos específicos. Assim, ao debruçarmo-nos na perspetiva que incide numa prática da tradução poética reparamos que o tradutor recorre a estratégias para realizar as suas traduções de poemas, comportando-se como um escritor que em certos momentos da sua atividade criadora se sente atraído por métricas, rimas e estrofes. Traduzir significa, muitas vezes, tomar decisões, na verdade, não se pode fugir a uma certa dose de subjetividade neste âmbito, e o tomar decisões, esse ato individual, encontra-se intimamente ligado ao sujeito, ou seja, ao tradutor que decide no momento de traduzir. Embora e, apesar dessa dose de subjetividade, nele operem paralelamente, de modo consciente ou inconsciente, toda a bagagem cultural e todo o saber adquirido previamente. Talvez por esse motivo, Barrento afirme:

³⁰ Ensaio de João Barrento para a *Revista Relâmpago*, n.º 17, de 2005, “Fulgor e Ritmo: Tradução e Escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder”, pp. 9-20.

Elas [as vozes do *silêncio* e da *nostalgia*], o tradutor move-se no terreno de uma permanente indecibilidade. Mas a necessidade de decisão é inexorável. E, como Kierkegaard, (...) disse, o “momento da decisão é sempre um momento de loucura”. Ou de genialidade [sugere Barrento], porque de cada vez que o sujeito desta aventura decide, coloca-se no lugar de Deus. Talvez se possa dizer então que – pelo menos no que se refere aos momentos mais altos na história desta arte – quem fala no poema em tradução um Deus, genial ou louco (2002, 122)

Barrento já nos disse que “a presença de um terceiro sempre excluído no processo (e no texto acabado) da tradução só pode, por isso ser objeto de uma filosofia (uma metafísica?) da tradução”, na mesma linha de pensamento de Benjamin e talvez porque esse terceiro faz parte do “invisível” do texto, o que não se diz, que o tradutor re-presenta no texto traduzido. Seguidamente, Barrento afirma: “a presença de um terceiro elemento excluído no ato tradutório não é teorizável em termos meramente descritivos ou empíricos” (Barrento, 2002:111). Conciliar, no âmbito da teoria da tradução, esse terceiro *invisível* e descreve-lo nos seus princípios e regras que o regem é a tarefa que se impõe ao teórico da tradução. Para vermos o sentido do termo “tradução” nesta linha de pensamento e o entendimento da teoria da tradução convém ter presente que o significado funciona como uma propriedade da língua, o que permite afirmar que um texto da língua de partida possui um significado que vai ser atribuído a essa língua de partida, num outro sentido, um texto da língua de chegada vai apresentar um significado equivalente que corresponde a essa língua de chegada, como temos vindo a analisar. No âmbito da atual teoria da tradução não é possível entender a tradução como a busca de um texto ou ainda de um termo que lhe seja equivalente, a questão da fidelidade do texto traduzido em relação ao original não se coloca como outrora acontecia com as teorias tradicionais da tradução. Pelo contrário, encaramos a tarefa da tradução como a transformação de um texto em outro, cada um dos textos com características que lhes são próprias, encadeados por significados que se assemelham e distinguem ao mesmo tempo.

O papel do tradutor e do recetor do texto é salientado em detrimento do seu autor e do próprio texto em si. O ato de traduzir passa a ser encarado como a busca de um significado determinável, mas também como o ato através do qual se revela a diferença, em contraste com a semelhança. O tradutor assume um papel de transformador, um autor a quem cabe construir os possíveis sentidos que compreende tanto o texto de partida como o de chegada. O tradutor assume-se, igualmente como leitor, mas, assim como o autor do texto não se encontra totalmente consciente de toda a intencionalidade que comporta o seu texto, assim também o tradutor, enquanto leitor, não é capaz

de identificar todos os significados originais desse texto. É verdade, por outro lado, que no momento da leitura, o leitor não se abstrai daquilo que o caracteriza enquanto sujeito, as suas circunstâncias, o seu contexto cultural e histórico, a sua visão do mundo, levando-o a estabelecer uma relação com o texto com base num processo de interpretação, que se revela criativo e produtivo, transformador graças a esse contexto que envolve o leitor e o tradutor.

Se, por um lado, assumimos o papel da tradução como transformação, abandonadas todas as discussões sobre as dicotomias que regiam as discussões sobre tradução, também nos é possível afirmar que o texto traduzido é um texto provisório, que se renova a cada tradução e que é construído em cada momento histórico em que se encontra. Vemos aqui fenómenos de voz, partindo da ideia de poética, onde se faz a analogia do gesto de verter com o gesto de criar, onde o ato de enunciar se encontra ligado ao ato de escutar. A par da criação poética encontramos o ato de tradução inseridos numa ideia de literatura como uma comunidade que gira à volta do texto, mas onde temos vozes que comunicam e interagem, num movimento incessante onde a enunciação e a escuta parecem fluir naturalmente.

Convém, assim, salientar a importância que assume o contexto cultural que o leitor comporta no ato da leitura, pois que é a partir desse momento que se torna possível a interpretação do texto, permitindo atribuir um determinado sentido ao texto. O texto precisa de ser lido pelo leitor para existir enquanto tal, antes de ser conhecido não se pode falar de texto. Do mesmo modo, o tradutor também não é alheio a este processo de aproximação cultural ao texto a traduzir, e posterior interpretação enquanto recetor. É este processo que lhe permite produzir um outro texto no qual se reconhece como autor. O tradutor de hoje em dia, assume-se como agente criativo, o texto ganha uma vida que lhe era negada pela perspetiva tradicional, identifica-se com termos como reescritura, história, cultura e no texto traduzido encontramos sinais do pensamento do tradutor, enquanto atividade de escrita que vai buscar à receção da palavra do Outro, num sentido de alteridade identificando e criando a sua própria poética.

Barrento recusa falar numa teoria geral da tradução e reflete na sua prática teórica no âmbito da tradução de textos literário, afirma: “não existe uma teoria geral da tradução literária, mas uma prática concreta de recriação de discursos, que leva em consideração tipos de texto ou géneros e estratégias próprias” (Barrento, 2002: 47). Talvez por causa deste princípio da prática tradutora podemos colocar em questão se é correto falar-se em teoria ou se seria preferível falar em teorias

da tradução e dar resposta a essa problemática colocada por Barrento. Na verdade, o tradutor alega que não existe uma teoria unificada da tradução no sentido técnico, ou seja, não encontramos um conjunto coerente de proposições gerais que sirvam de base axiológica como princípios que justifiquem um conjunto de fenómenos, mas sim algumas respostas que num sentido mais amplo, dão conta do texto traduzido através de alguns princípios que lhe são uteis para compreender a própria natureza da tradução e, ao mesmo tempo, estabelece os seus critérios de avaliação.

Do mesmo modo, encontramos alguma dificuldade em encontrar um conceito uniforme e consensual do que seja a tradução. Encontramos, pelo contrário, um termo que se realça pela sua polissemia e que tanto pode significar o próprio texto final traduzido, como o processo do ato tradutório em si, ainda podemos encontrar outros significados para o nosso conceito de tradução: a atividade desenvolvida pelo tradutor, o ofício de tradutor e ainda, a disciplina dos Estudos de Tradução enquanto estudo multidisciplinar e autónomo. Consoante a polissemia do termo “tradução” e as diferentes perspetivas adotadas pelo teórico assim divergem o modo como adota o conceito. Desta polissemia retiramos a ideia da complexidade, mas também da riqueza que envolve o ato de traduzir e o envolvimento que implica para o tradutor e o seu papel em todo este processo. Este grau de complexidade que assume o papel de tradutor nos nossos dias, justifica as ideias defendidas por Barrento ao defender que não se pode falar numa teoria geral da tradução.

É importante salientar que acabou por negar-se a equivalência definida a partir do texto de partida. Rejeita-se a possibilidade de existir uma equivalência no ato tradutório e afirma-se que o número de traduções que se faça de um mesmo texto corresponde ao número de tradutores que esse texto irá ter. Acredita-se que o conceito de equivalência vai para além das noções de linguística e que envolve aspectos relacionados com problemáticas ligadas a situações de equilíbrio de poder e sociais. A tradução já não é vista como relação de equivalentes, vai mais além e associada a ela vemos questões de *status* e de papel social, logo, de sentido e de significado. Associada ao conceito de tradução vemos a situação de produção e receção do texto por parte do tradutor e do seu trabalho. Abandonou-se a ideia de equivalência linguística e a tradução passou a ser aceite como um texto que é considerado como uma tradução no meio social em que se insere. Seguindo este pensamento, a disciplina dos Estudos de Tradução revelou-se como parte importante e inovadora no campo da tradução, indo mais além dos limites próprios da

linguística tradicional, encarando os conceitos de recepção de texto e assumindo o papel do tradutor enquanto agente cultural e social.

Talvez esta postura justifique o interesse manifestado por Barrento em traduzir alguns autores, como os já referidos: Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. Toca as margens da linguagem, num sentido centrífugo, ao deparar-se com situações abertas no interior de um espaço figurado implicado pelo ato de traduzir. Neste jogo entre os limites possíveis que se revelam no traduzir e o criar, mas que também envolve o próprio ato de ouvir e dizer, surge assim a palavra poética a par da palavra em prosa, culminado no sentido último que só se revela na palavra enunciada. Toda esta ambivalência caracteriza uma certa duplicidade, que se joga nos limites dos seus opostos, numa certa conflitualidade entre um Mesmo e um Outro. Mas por outro lado, vemos aqui o original e as possíveis traduções que se revelam neste processo de dualidade e de limite como um jogo de forças de atração e de estranheza em relação a um desconhecido.

Essa estranheza manifesta-se pela inserção de uma outra voz neste processo, voz essa que se torna agora, audível assim como se materializa a sua proveniência. De resto, é neste momento que mais força ganha a ideia defendida por Barrento quando afirma que o ato de traduzir pressupõe escolhas estéticas, mas também éticas. Essas escolhas do tradutor decorrem não apenas entre o seu repertório cultural, linguístico, literário e artístico, mas também implicando as ambivalências que se traduzem nas alterações produzidas a partir dos atos de ouvir e falar e que nos fazem lembrar a presença de um terceiro, que é o *Outro* e que faz parte do processo não só poético como do ato tradutório.

Por outro lado, de modo a poder comparar algumas ideias sobre a questão da teoria de tradução e o papel do tradutor bem como a definição do processo ou ato tradutório referimos o pensamento de Conceição Lima³³. A partir desta leitura podemos afirmar que o texto que o tradutor tem em mãos é traduzível na medida em que esse texto se encontre implantado na sua cultura e ainda na distância que se estabelece em termos culturais entre o texto de partida da audiência recetora, ou seja, as variáveis tempo e lugar definem o grau de traduzibilidade do texto.

Se atendermos às dificuldades com que se depara o tradutor, vemos que elas não se cingem particularmente ao texto de partida, mas acentuam-se no tocante à importância que o texto

traduzido tem para os leitores ou recetores enquanto agentes de uma determinada cultura. De realçar a importância que assume a competência linguística do tradutor assim como o seu grau de conhecimento a nível cultural, tornando-o bilingue e, ao mesmo tempo, bicultural. Esta bagagem que se exige ao tradutor determinará não só a facilidade com que vai ser capaz de produzir o texto de chegada, mas também a capacidade de assimilação do texto de partida. Ao falar-se da função do tradutor ficamos com uma ideia do que é o ato tradutório e de qual o seu objetivo primordial, ou seja, o tradutor procura estabelecer o diálogo entre culturas. Dito isto, vislumbra-se na relação entre culturas uma ligação indissociável que relaciona língua e sociedade, na qual o papel do tradutor se destaca ao servir de ponte entre ambas, mas também ao assumir o papel de leitor, agente ativo e criativo, coautor e não meramente um recetor passivo do texto.

O papel do texto e o seu significado também evoluíram nos últimos tempos: já não encontramos um texto estático e definitivo, à espera de ser descodificado pelo tradutor, também ele passivo e submisso às regras meramente linguísticas. O papel do tradutor enquanto intérprete de textos distancia-se dos conceitos da ciência da tradução e aproxima-se de conceitos hermenêuticos, afastando a clássica dicotomia, no sentido tradicional, de distinção entre ‘fidelidade’ e ‘infidelidade’ ao texto, “a tradução de um texto literário é sempre uma reescrita, uma “re-visão” criativa do texto original”. (Lima, 2010: 22). O tradutor é agora encarado como alguém que se assume, perante a tradução de um texto literário, no papel do seu criador, ou será, coautor? Como nos diz Lima: “as traduções constituem uma fonte de regeneração e crescimento dos textos e línguas. Por isso, se refere que os tradutores são também autores, pois fazer de uma obra outra obra, no meio literário (e contexto cultural) de chegada, é tarefa de um autor” (Lima, 2010: 22).

Muito se tem escrito sobre a tradução de poesia, desde a impossibilidade de fazer tal tradução até a defesa daqueles que pensam que é possível, sem dúvida, traduzir poesia. Para tal é necessário que o leitor da tradução aceite e reconheça a liberdade do tradutor. Partindo-se deste pressuposto e do reconhecimento de que traduzir determinado tipo de texto, tal como é o texto poético, pressupõe esse exercício de ajustamento entre o conteúdo e a forma, encontramos uma reescritura do texto literário.

³³ Lima, Conceição, 2010, *Manual de Teoria da Tradução*, Edições Colibri, Lisboa.

Conclusão

Aquilo que fiz ao longo deste trabalho pretende realçar e refletir sobre a importância que o papel do tradutor tem vindo a assumir ao longo dos tempos e a atenção que se deve ter no momento de fazer uma tradução ou no momento de ler uma obra traduzida. Não se deve esquecer que a função de tradutor vem desde os primórdios da nossa civilização. O facto de nestes últimos tempos ter assumido um cariz mais envolvente e enriquecedor só lhe outorga maior estatuto e relevância. Ter iniciado a minha dissertação refletindo sobre o ensaio de Walter Benjamin, *A tarefa do Tradutor* serviu-me, sem dúvida, como ponto de partida, mas também de inspiração para o seu seguimento. Walter Benjamin defende a ideia de que a obra original não tem em conta o leitor, ou seja, o recetor não é para Benjamin o “destinatário ideal” de uma tradução; assim, podemos ver como já naquela altura Benjamin ia ao encontro de uma ideia de um *Outro* que seria o recetor da obra, apelando a uma visão de alteridade.

O trabalho aqui apresentado centra-se na função que o tradutor assume em diversos momentos e sob várias perspetivas, e revelou-se bastante gratificante e enriquecedor. Foram abordados alguns problemas que assolam o tradutor e a tradução, em diversos momentos históricos e, principalmente nos tempos atuais, quando tudo é posto em causa. A célebre frase de Barthes ao proclamar a morte do Autor não deixa de ser significativa quanto à divergência de posições assumidas no âmbito desta temática. Assim, sentiu-se a necessidade de falar de Michel Foucault e voltar à sua pergunta: afinal, o que é um autor? Na tentativa de encontrar uma resposta a esta questão, fomos levados a descobrir a função de Autor e a realçar o papel do leitor, enquanto recetor da obra de arte, na qual se inclui o tradutor. Este assume-se enquanto leitor, mas assume as vestes de criador de obra na sua tarefa de tradutor. No mesmo sentido, chegamos ao pensamento de Umberto Eco, que realça a importância do leitor no processo de leitura e atualização da obra, mas que, ao mesmo tempo que o identifica com o Leitor Modelo, consegue atribuir-lhe o papel de coautor no processo de geração da obra e, conseqüentemente, envolver neste movimento o próprio tradutor.

Identifica-se, por outro lado, o papel de pensadores como Wolfgang Iser e Hans Gumbrecht, que contribuíram de forma significativa para a evolução do pensamento ligado à *Estética da Recepção*,

tendo contribuído com ideias que serviram de base e de inspiração para o surgimento de novas teorias, na tentativa de descoberta de novas perspectivas de encarar o processo de leitura e o papel do leitor/recetor. A reflexão de Gumbrecht realça ainda uma outra forma de receção, o *efeito de presença*: encontra-se um novo tipo de leitor, ativo e sensível que intervém e transforma a obra, recriando-a, e interage num campo envolvente que o condiciona.

Finalmente, este trabalho converge no pensamento do autor e tradutor João Barrento. Nessa sua perspectiva de tradutor e pensador encontramos a ideia de um *Outro* através do ato de tradução. Esta relação que se estabelece entre o tradutor e a obra reflete a necessidade de estabelecer uma ideia de alteridade. Barrento identifica uma *Terceira Voz*, que já não corresponde nem ao autor nem ao tradutor, nem se identifica com o texto original, mas que é uma voz que emerge das profundezas da superfície e, através da linguagem se encontra e liberta do seu silêncio primeiro, fazendo-se ouvir agora plena de significado. Deste processo resulta uma nova maneira de encarar o ato de tradução e, como tal, do próprio tradutor enquanto agente de uma prática poética, bem como a possibilidade de encontrar um conceito multifacetado de tradução.

Bibliografia

Adorno, T. W., 1955, Caracterização de Walter Benjamin, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Prefácio de T.W.Adorno), trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, n.º 21, Editora Relógio D'Água, Lisboa, 2012, pp. 11-24.

Barrento, João, 2002, *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*, Editora Relógio D'Água, Lisboa.

Barrento, João, 2005, “Fulgor e Ritmo. Tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder”, in *Relâmpago*. Revista de Poesia, n.º 17, 2005, pp.9-46.

Benjamin, Walter, 1923, “A tarefa do tradutor” in *Linguagem, Tradução, Literatura*, Obras escolhidas de Walter Benjamin, n.º 5, edição e tradução de João Barrento, publicado em Portugal por Assírio & Alvim, Porto Editora, 1.ª edição. 2015, pp. 91-109.

Benjamin, Walter, 1939, *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Mecánica* (cuarta y última versión de este ensayo de Benjamin de 1939), Editora Casimiro Libros, Madrid, 5.ª ed. 2015.

Benjamin, Walter, 1936, “O Narrador” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Prefácio de T.W.Adorno), trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, n.º 21, Editora Relógio D'Água, Lisboa, 2012, pp.27-50.

Eco, Umberto, 1962, “Análise da Linguagem Poética. Análise três proposições. 1. Proposições com função referencial” in *Obra Aberta*. Tradução de João Rodrigo Narciso Furtado, Editora Relógio D'Água, Lisboa. 2016, pp.86-109.

Eco, Umberto, 1993a, “Lector Modelo” in *Lector in Fabula, La Cooperación Intepretativa en el Texto Narrativo*, Tradução de Ricardo Pochtar, editorial Lumen S.A., 3.ª edición, Barcelona, pp.73-95.

Eco, Umberto, 1993b, “Leitor Modelo” in *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*, Tradução de Mário Brito, Editorial Presença, 2.ª edição, Lisboa, pp.53-70.

Eco, Umberto, 1993c, “Sobreinterpretação dos textos” in *Sobreinterpretação e Interpretação*, Tradução de Miguel Serras Pereira, Editorial Presença, 1.ª edição, Lisboa, pp.45-61.

Foucault, Michel, 1969, *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 3.ª Ed., Lisboa: Passagem Vega. 1992

Gumbrecht, Hans Ulrich, 1975, “Consecuencias de la Estética de la Recepción, o: la Ciencia Literaria como Sociologia de la Comunicación”, Trad. Joaquín César Garrido Medina, in *Estética de la Recepción*, Editora Arco/Libros, Madrid. 1987, pp.145-175.

Iser, Wolfgang, 1972, “El Proceso de Lectura: enfoque fenomenológico”, Trad. Eugenio Contreras, in *Estética de la Recepción*, Editora Arco/Libros, Madrid. 1987, pp.215-243.

Lima, Conceição, 2010, *Manual de Teoria da Tradução*, Edições Colibri, Lisboa.

Silva, Jorge Miguel Bastos da, 2002, Recensão de “Clássicos da Tradução – Antologia Bilíngue”, (org) Heidermann, Werner, in *Discursos Estudos de Tradução, Didáctica da Tradução*, n.º 2, primavera 2002, Universidade Aberta, 2003, pp.147-152.

Soares, Ana Isabel, “Tempo e Conceitos em Hans Ulrich Gumbrecht,” revista online *Forma de Vida*, Programa em Teoria da Literatura, n.º 6, 28-07-2015 (<http://formadevida.org/recensoes/55-livros-de-hans-ulrich-gumbrecht>), consultada a 16-02-2017.