

# TRADUZINDO ENTRE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO: TRANSDISCURSIVIDADE E PARA/TRADUÇÃO VIA WITTGENSTEIN

BURGHARD BALTRUSCH

Universidade de Vigo

**Resumen:** Después de una breve reflexión sobre estética y pensamiento en las fluidas fronteras entre modernismo y postmodernismo, este estudio se centra en la problemática de la teorización de la literatura de la postmodernidad. Se establecerá un diálogo con siete proposiciones del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, traduciendo (sic) su perspectiva analítico-filosófica y cuestiones fundamentales de estética y de teoría de la literatura postmodernas. Se abrirá después un panorama a partir de un diálogo con las *Investigaciones Filosóficas*, entretejiéndolo con las condiciones básicas de una crítica postmoderna paratraductiva y transdiscursiva de la literatura.

**Resumo:** Após uma breve reflexão sobre estética e pensamento nas fronteiras fluidas entre modernismo e pós-modernismo, o presente estudo centrar-se-á na problemática teorização da literatura na pós-modernidade. A argumentação dialogará com as sete proposições do *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, traduzindo entre (sic) a perspectiva analítico-filosófica deste e questões fundamentais da estética e da teoria da literatura pós-modernas. Depois abrir-se-á o panorama a partir de um diálogo com as *Investigações Filosóficas*, procurando entretecê-lo com as condições básicas de uma crítica pós-moderna paratradutiva e transdiscursiva da literatura.

**Abstract:** After a short reflection on aesthetics and thought within the ever-changing borders between modernism and postmodernism, this article will focus on some epistemological problems of literary theory arising in post-modernity. The study will be built on the seven proposals of Ludwig Wittgenstein's *Tractatus logico-philosophicus*, translating between (sic) his analytic-philosophical perspective and postmodernism. Finally, I will broaden the theoretical scope by establishing a dialogue with Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, in order to delineate some basic conditions for a paratranslative and postdiscursive critique of literature in a postmodern context.

**Palabras llave:** Modernismo, postmodernismo, teoría de la literatura, estética, transdiscursividad, para/traducción, Wittgenstein.

**Palavras-chave:** Modernismo, pós-modernismo, teoria da literatura, estética, transdiscursividade, para/tradução, Wittgenstein.

**Key words:** Modern philosophy, Postmodernism, Literary theory, transdiscursivity, para/translation, Wittgenstein.

## 1. TRADUZINDO ENTRE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO<sup>1</sup>

Uma das características centrais do modernismo (i.e. as vanguardas estéticas e de pensamento ocidentais de princípios do século XX) é uma espécie de violência criativa ou libertadora em relação aos diferentes padrões (estéticos, éticos, etc.) nos respectivos sistemas culturais. De maneira exemplar, Antonin Artaud expõe em *Lombilic des limbes* (1925) que a expressão verbal só transmite uma realidade construída por estereótipos adquiridos.

---

<sup>1</sup>O autor é Membro do grupo Tradução & Paratradução (<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/index.html>).

Isto dá uma ideia do abismo artificial entre vida e realidade na cultura ocidental desde o *fin de siècle*. Artaud pretendia dissolver as antinomias desconcertantes (matéria vs. mente, abstracto vs. concreto, etc.) numa espécie de unidade do ser. Preferiu uma concepção de totalidade que tentava abranger com o conceito da *carne*. Esta totalidade, materialista ou sensacionista (no sentido que lhe deu Fernando Pessoa), estava concebida como se fosse um estado pré-racional, anterior à dissociação entre o ser humano e a realidade a partir da língua e da escrita (contrariando o que o surrealismo procurava fazer com a dissolução das antinomias num “point suprême”): “Toute l’écriture est de la cochonnerie”, sentenciava Artaud, uma vez que a escrita implica uma separação entre produtor/a e produto, uma criação separada da vida. Por isso, Artaud pretendia empregar a língua não como uma ferramenta de representação, mas sim como uma via de encarnação da realidade: “Quero fazer um livro [...] que é como uma porta aberta [...], uma porta que simplesmente dá para a realidade” (*Lombilic des limbes*, 1925). A concepção anti-dualista da estética estava dirigida pela convicção da incapacidade de representação (“impouvoir”) da língua discursiva em relação ao sentimento e ao pensamento. O resultado deste cepticismo, tão característico do modernismo ocidental, é uma “inadaptação à vida” (Artaud) que desconstrói as convenções linguísticas ao retraduzir o significado e os valores tradicionais dos conceitos, encarando-os agora como entes vivos e carnis. Artaud pretendia reconduzi-los a um nível “debaixo da língua e do pensamento” (ibid.), procurando efeitos abstractos e concretos ao mesmo tempo e sem nunca transmitir uma impressão meramente casual, como acontecera no surrealismo. Esta aceção do modernismo também está presente na semântica não-aristotélica de meados do século passado: “(1) Words are not the things we are speaking about; and (2) There is no such thing as an object in absolute isolation. These two most important *negative* statements cannot be denied” (Korzybski 1958: 60). Compare-se, também, a ideia do artista como “foco

dinamogéneo” nos “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos (1928). Para Artaud, a escrita já não se caracteriza pela mera tarefa de transmitir uma ideia, uma vez que ela precisa ter um efeito por si mesma. A escrita deve existir independentemente de discursos e linguagens e, ao mesmo tempo, estar identificada com a vivência das sensações. É uma espécie de utopia anti-sistema do eterno retorno (Nietzsche) na que convergem língua, escrita e sensações:

Uma das razões da atmosfera asfixiante na que vivemos sem escapatória possível e sem remédio — e que todos/as, mesmo os/as mais revolucionários/as entre nós, compartimos — é este respeito pelo que tem sido escrito, formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda a expressão não se esgotasse finalmente e não alcançasse um ponto onde é preciso que as coisas estourem em pedaços para podermos recomeçar. (*Le théâtre et son double*: 115)

Artaud também exemplifica como a *intelligentzia* modernista se encontrava dividida entre a percepção do mundo e da realidade como construções artificiais, por um lado, e o desejo imperioso de concebê-los como um todo harmonioso, pelo outro. A sua acção criativa e libertadora dos padrões impostos caracterizou-se por diferentes processos ou técnicas de expressão que coincidem com muitas obras artísticas do tempo:

- A fragmentação de unidades de carácter, de trama, de espaço icónico, de forma lírica, etc.
- O emprego de paradigmas míticos, esotéricos, esteticistas, etc.
- A rejeição de normas uniformes de beleza, de gramática, de ideologia, de metafísica, etc. (também devido à ideologia, tanto política como estética, do “épater le bourgeois”).
- A preocupação pelas técnicas (não só no sentido da oposição entre forma e conteúdo) e das contínuas revisões destas mesmas técnicas (uma vez que cada elemento da obra era considerado como um instrumento para surtir efeitos).

A violência criativa ou libertadora tem como contexto imediato um período de desestabilização ideológica, ética e estética em Ocidente, um século de crises, sejam estas reais ou artificiais, físicas ou metafísicas, materiais ou simbólicas, produzidas pelas lutas laborais, a emergência do feminismo, as aspirações imperiais, a 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial, a modernização social, etc. Parte deste contexto também são a paulatina perda da fé das camadas burguesas nas sociedades europeias; a crescente dúvida nos fundamentos éticos; a desacreditação da integridade moral dos governos; as redefinições de ideias ou conceitos fundamentais como *eu* ou *cultura*; as revoluções científica, tecnológica, industrial e o cepticismo em relação ao destino da espécie humana. Um exemplo paradigmático provém dos ensaios de Ezra Pound: “An ‘idea’ has little value apart from the modality of the mind which receives it” (1954: 341).

O facto de existir, sobretudo desde o *fin de siècle*, uma consciência cada vez mais auto-reflexiva destes fenómenos, faz com que uma parte das obras modernistas se caracterize por uma pronunciada seriedade das intenções, apesar da frequência do teor irónico. De facto, a ironia está, em muitos casos, ao serviço de grandes estéticas ou ideologias. A insurreição e inovação culturais das/os modernistas desenvolve-se, em primeiro lugar, no âmbito micro-social de pequenos grupos, a partir de sociolectos e idiolectos concretos. Exemplos lusófonos seriam os casos da geração de *Orpheu* e da Semana de Arte Moderna, que partiam de grupos muito reduzidos e coesos.

Desde o ponto de vista dos modelos de pensamento ou das ideologias que influenciaram o modernismo, podemos falar de uma espécie de triunvirato: Marx, Freud e Nietzsche (embora para a geração de *Orpheu*, por exemplo, estes autores inicialmente não tenham tido a mesma importância como para o mundo anglófono). Mas é a partir das suas propostas revolucionárias que as diferentes correntes modernistas procuram responder à questão: Como viver dentro de um novo contexto de pensamento ou de

uma nova visão do mundo? Já desde finais do século XIX, a ciência começa a ser entendida como uma construção da mente humana, em vez de uma afirmação paradigmática da verdade ou de uma representação exacta da realidade. Nietzsche postulava em 1872 a possibilidade de "formular os limites e as condições do conhecimento em geral e, em consequência, [a possibilidade] de negar rotundamente a aspiração da ciência a uma validade e uns fins universais." (1976: 149). Muitas obras modernistas caracterizam-se por uma consciência dupla da realidade: tanto a partir de uma perspectiva científica como a partir do sentido comum (cf. Th. Mann, J. Joyce, V. Woolf, F. Pessoa). Diferentes concepções do mundo convivem numa relação na qual se definem, se traduzem e se põem à prova mutuamente. Agora é preciso falar do mundo em termos de construção e tradução especificamente humanas em vez de um todo dado e harmónico: "A natureza é partes sem um todo", sentenciara Alberto Caeiro/Fernando Pessoa em 1915, ou seja, os conceitos de significado supostamente universais não correspondem a fenómenos 'reais'. Já não os podemos designar com objectividade, só existem meras aproximações. Também Martin Heidegger põe a ênfase no modo de representação como característica da modernidade: "o facto de o mundo devir imagem em tudo é o que distingue a essência da época moderna" (1977: 130). O humanismo clássico já não constitui um fundamento crível, uma vez que aparece como uma construção no vazio, na qual o vitalismo pode chegar a ser exaltado de forma niilista, como no caso de Fernando Pessoa:

This Astral Void, this altogether animic Void-Infinity, this Void-Phantom in Vertigo (in labyrinthizing-Vertigo) is as awful as it is sublime, being the pure Essence of Life. It expresses the absolute creative power (it is the absolutely, infinitely creative act expressed in pure relativity), it is the pure, the divine Animic-Creating, so pure that there is no question of an animism creator of a being, but of an animism in itself, purely in abstract: it is because there is no longer being in this animism that we have a pure void in this pure act of animic existence; [...]. (*Páginas de Estética*: 168)

Compare-se também o *Ulysses* de Joyce: "[...] because founded, like the world, macro and microcosm, upon the void" (171). Assim, a própria

história transforma-se ao longo do modernismo em mito, tal como o vaticinara Nietzsche. Contudo, o modernismo também se caracteriza por uma preocupação constante com a construção do significado e, em consequência, com os respectivos meios de comunicação, nos quais se apoiam as expressões artísticas (talvez precisamente por querer evadir o niilismo). E esta construção do significado acontece dentro de um sistema linguístico, cuja relação com o referente externo é concebida como arbitrária (cf. Saussure em 1911 e *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro em 1914).

Encontramo-nos, nas primeiras décadas do século XX, perante uma dinâmica que mais tarde se denominará como *linguistic turn*. Esta viragem paradigmática tem sido caracterizada como uma tentativa de explicação holística da condição humana a partir da língua. Porém, o *linguistic turn* já implicava uma crescente desconfiança nas possibilidades de descrição e representação do mundo (embora desvele, também, as nossas estratégias de nos relacionarmos com ele). Wittgenstein traduz este sentimento no seu *Tractatus logico-philosophicus* (1921) a um princípio fundamental da lógica: “Os limites da minha língua constituem os limites do meu mundo”. A língua é sempre só um estado, um subsistema ou um código mas nunca algo orgânico com capacidade de definir essências (como a nação, a etnia, etc.), uma vez que se encontra sujeita a uma evolução constante, tal como a própria identidade moderna.

Existem duas grandes conclusões divergentes perante a crise moderna/modernista: Por um lado está a obra de Nietzsche que argumenta, que o que importa são os valores e o conhecimento (as condições epistemológicas, os contextos socioculturais, etc.). Pelo outro, está a ideia de Heidegger que adverte da importância fulcral do *ser* (de cujas condições já não estaríamos conscientes). Por estas vias de pensamento, o modernismo procurou estabelecer uma nova relação mito-poética e estética com um mundo, supostamente pré-dualista ou anti-idealista (negando a hipótese kantiana da cor-

respondência entre as categorias do pensamento e a estrutura do mundo). Disto derivam alguns paradoxos (e equívocos) do modernismo como seriam a nova forma de apreciação do arcaico (cf. Picasso), ou a noção do primitivo que, apesar de passar a ser considerado uma maneira diferente de pensar e de se relacionar com a realidade, se mantém numa perspectiva eurocêntrica, ou seja, numa projecção do alter-ego europeu sobre as culturas colonizadas (cf. Carl Einstein). A própria modernidade é entendida por muitos agentes culturais, já desde meados do século XIX (Baudelaire, Wagner, Nietzsche, p.ex.), como intrinsecamente fracturada e contraditória, combinando e reavaliando constantemente elementos românticos, decadentistas, pessimistas, niilistas, etc.

Fora dos âmbitos artístico e filosófico, basicamente elitistas, estes paradoxos só se começam a fazer notar quando o eu reflexivo passa a ser um tipo de identidade mais comum nas sociedades ocidentais. Quanto mais se separa o indivíduo reflexivo dos sistemas de orientação moral, indispensáveis para viver uma existência plena e satisfatória, mais modernista nos poderá aparecer. E na medida em que esta característica se vai tornando característica de toda uma sociedade democrática industrializada, de polissistemas culturais dinâmicos e regidos pelas leis do mercado, estes indivíduos reflexivos vão-se aproximando à pós-modernidade. Anthony Giddens destaca o papel dinâmico e o impacto global das instituições modernas nas formas de ordem social. A transformação radical da natureza da vida social quotidiana atingiu os espaços mais pessoais da existência humana em Ocidente (cf. 1991: 9). Embora Giddens prefira a designação “alta/tardia modernidade” ou “modernização reflexiva” a pós-modernidade, o seu juízo coincide, basicamente, com o de muitos filósofos do pós-modernismo (Lyotard, Welsch, Vattimo, p.ex.). Sem podermos indicar um momento cronológico exacto para a passagem do modernismo ao pós-modernismo, a não ser o impulso económico-industrial posterior à II Guerra Mundial, parece ser, sobretudo,

o forjamento de identidades reflexivas, a uma grande escala social em sociedades cada vez menos classistas, que contribuiu para o que já estamos habituados a designar como o 'pós-moderno'.

A segurança ontológica que precisa o eu em relação à natureza da sua existência (moral, social, política, sexual, etc.) ficou sujeita a mudanças radicais com o advento do mundo moderno que Giddens designa como "segregação da experiência", ou seja, aqueles processos que ocultaram a tradicional separação das rotinas na vida quotidiana de fenómenos como "loucuras, criminalidade, doença e morte, sexualidade e natureza" (ibid.: 145). Tem-se explicado esta confusão identitária, que se estende e democratiza ao longo da passagem da modernidade à pós-modernidade, com um indivíduo reflexivo que ficou exposto a um mundo social cada vez mais complexo e com mudanças aceleradas. A indiferenciação entre os espaços privado e público, por exemplo, é, certamente, uma característica das sociedades de informação pós-modernas. Porém, as instituições públicas, as constituições dos estados e os movimentos sociais também evoluíram, oferecendo novas possibilidades de identificação instituídas como preenchimento ético da existência na pós-modernidade. Giddens adverte que na pós-modernidade se dão miscigenações entre sensações de inquietude, pressentimentos e desespero e a crença na confiabilidade de certos modelos sociais ou técnicos (ibid.: 168). Talvez possamos dizer que a característica de indagação racional permanente da sociedade de informação contemporânea, com a sua orientação globalizadora, esteja a criar uma necessidade de reafirmação contínua das identificações sociais, políticas, morais, sexuais, etc. Na pós-modernidade já não importa tanto a sensação niilista e paradoxal da existência do modernismo. Agora prevalecem as possibilidades de acesso físico e/ou psicológico do indivíduo aos recursos éticos necessários para o seu contexto vital específico. O problema da pós-modernidade talvez já não seja tanto a questão da existência ou inexistência do sentido mas a separação do sujeito (auto-

reflexivo) dos recursos que possam conferir sentido. Esta falta de recursos ficou agravada com o ritmo acelerado de diferenciação do nosso contexto real e estético e com a força centrífuga de um conhecimento humano que cresceu de forma exponencial. Dizem algumas estatísticas que o conhecimento nas sociedades pós-industriais em Ocidente duplica-se cada cinco anos. Cada cinco minutos obtemos, em âmbitos parciais, um novo conhecimento médico, cada três minutos um novo contexto físico, cada minuto uma nova fórmula química. Aproximadamente 90% de todas as científicas e de todos os científicos que jamais investigaram fazem-no na nossa contemporaneidade. A acumulação de conhecimento produz um dilema: Uma vez que não somos capazes de memorizar ou de processar toda a informação disponível, estamos forçados a decidir entre aquilo que vale a pena preservar e aquilo que é prescindível. E muito do que antes se valorizou a partir da experiência, está hoje relativizado. O que antes eram valores estáveis estão a perder sentido e importância num mundo plural e globalizado, no qual tudo parece estar prestes a ser traduzido. Porém, esta pós-modernidade prática e diariamente etiquetada já não é capaz de sustentar uma estrutura sofisticada de ideologias ou de valores permanentes. A pós-modernidade superficial e difusa é neutral e permanece uma embalagem vazia de significados. Nela só se aceitam aqueles conceitos que se adaptam com grande flexibilidade às circunstâncias, enquanto a diferenciação se tornou o critério fundamental de valoração.

## 2. EPISTEMOLOGIA E CRÍTICA LITERÁRIAS NO CONTEXTO PÓS-MODERNO

Quais são agora as possibilidades de uma crítica pós-moderna, não difusa mas com impulso ético, de restringir o domínio de discursos de poder (patriarcais, económicos, logocêntricos, antropocêntricos, etc.), não só inerentes aos textos literários mas também a todas as considerações teóricas e críticas? Uma possibilidade seria que sempre fizéssemos questão dos ideários que operam nos idiolectos e sociolectos críticos que empregamos para descrever e analisar o enunciado artístico, estimulando, assim, a (auto-)reflexividade crítica das/dos leitoras/es e desenvolvendo uma sensibilização para a reflexão estético-teórica. Manter um diálogo crítico com o discurso empregado e com as suas ideologias tornar-se-ia, deste modo, uma perspectiva de indiscutível pertinência a um estudo crítico sensível às questões literárias e teóricas relevantes na actualidade.

Pensemos na epistemologia literária e tradutiva, aquela tendência do pós-modernismo de afrontar, contínua e criticamente, as principais tendências do pensamento moderno. Essa confrontação transdiscursiva procura, em última instância, determinar as coordenadas básicas da sempre discutível literariedade ("literariness"),<sup>2</sup> da função estética<sup>3</sup>, e da sublimidade das narrativas (Lyotard) a analisar.

Além das dicotomias estéticas e epistemológicas — p. ex. "obra aberta" (Eco 1962) vs. obra fechada (auto-suficiência, restrição do papel do receptor), leitura sincrónica (e imanente) vs. leitura diacrónica (e historicista), entre outras —, devia prevalecer a atenção às perspectivas básicas, episte-

<sup>2</sup>"Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. [...] Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le procédé comme leur «personnage» unique. Ensuite la question fondamentale est celle de l'application, de la justification du procédé." (Jakobson 1973: 15).

<sup>3</sup>"[...] une œuvre poétique ne peut être réduite à la fonction esthétique; elle a [...] d'autres fonctions." (Jakobson 1973: 147).

mológicas. Só a partir do desassossego crítico auto-reflexivo, uma estética ou crítica pós-moderna pode abordar aspectos como o prazer da leitura, da declamação e da encenação de um texto, a precariedade da sua possível sublimidade, a sua função social ou a sua intertextualidade cultural (cf. Bourdieu 1991), mas também a sua relevância como indicador duma história das mentalidades (cf. Dinzelbacher 1993). Na teorização como na aplicação destas perspectivas devia predominar uma crítica transdiscursiva<sup>4</sup> e tradutiva dos assuntos, ou até transcultural, conforme o carácter do produto artístico ou a realidade social e intelectual que a actualidade impõem.

A eterna pergunta: “O que é a literatura?” podia ser considerado uma pergunta fútil se partíssemos da conclusão idealista do *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein:

As minhas proposições são elucidativas pelo facto de que aquele que as compreende as reconhece afinal como falhas de sentido, quando por elas se elevou para lá delas. (Tem que, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela). Tem que transcender estas proposições, depois vê o mundo a direito. (§ 6.54)

Ao reescrever, em termos pós-modernos, a pretensão racionalista e holística do *Tractatus*, uma abordagem crítica de uma produção artística terá de deitar fora as bengalas da teoria literária, depois de ter caminhado os passos necessários com elas. Mas quais são estes passos, estas coordenadas básicas da *littérarité*? Embora uma sensibilização do/a receptor/a em relação às condições ideológicas e sociolectais do discurso proferido não possa ser levado até às suas últimas consequências e tenha de ser simplificada, convém oferecermos pelo menos um esboço de *background* teórico deste propósito tradutivo e transdiscursivo. É um diálogo com as duas fases muito diferentes

---

<sup>4</sup>Adaptado do conceito *interdiscursivo* de Zima (1995) que considero demasiado estático, tal como acontece com a ideia da intertextualidade (Kristeva). Textos, contextos e discursos não se apresentam de forma intercalada ou contraposta, mas estabelecem relações de carácter químico (ou até alquímico): transtextuais, transdiscursivos.

(e por isso tão elucidativas para uma crítica pós-moderna) da obra do filósofo austríaco.

### 2.1 *O mundo estético-literário*

No início de toda a crítica ou teoria literária sempre está o desasossego gnosiológico e a pergunta pela conveniência de uma divisão entre um mundo real, com a sua linguagem quotidiana, e um espaço estético, com a sua linguagem literária. Os processos em questão são comparáveis aos passos que a antiguidade grega deu com a mudança paradigmática do mito (*μυθος*) ao logos (*λόγος*) e com a consonante diferenciação gnosiológica (Nestle 1940). Numa pós-modernidade por vezes anestesiante, repleta de interpenetrações de vida e obra, de estética e percepção, de mercado e ideia, esta separação já não se dá de uma forma natural. Não é a primeira vez na história da cultura ocidental que isto tenha acontecido, porém, é flagrante que presenciamos uma fase na que a estética chegou a substituir muitos sistemas de orientação (éticos, religiosos, políticos, etc., cf. Welsch 1993). Assim, o fundamento ontológico da literatura não se limita só ao mundo e aos casos, mas foi especificando e priorizando a *fonction esthétique* (Jakobson 1973) do texto e, fundamentalmente, a própria *fonction fabulatrice* (Bergson 1932) da consciência humana.

Para delimitarmos um tal mundo estético-literário precisaríamos de uma hipotética teoria de representação ontológica da literatura. Seria necessário demonstrar uma correspondência ou tradução entre a estrutura interna da realidade de uma *fonction fabulatrice* da consciência (cf. também Wittgenstein, *Tractatus*, §4.12) e a estrutura interna da *fonction esthétique* de uma obra. Até que não avancem as técnicas do *neuro-imaging*, por exemplo, não pode haver prova para esta tese de identidade. Porém, a psicologia ensina que a nossa percepção ôntica se orienta através do facto de os objectos terem características específicas, ou seja, que diferenciamos partindo de um campo de percepção difuso. A partir de aqui começa a operar a conceitualização

científico-crítica dos fenómenos sensuais que é, ao mesmo tempo e num sentido restrito, a teoria filosófica da arte: a estética. A estética é a base de toda a iniciativa teórica que pretende objectivar a literatura como expressão artística. Como estética de produção trata as condições da criação poética e como estética de recepção trata as formas de actuação dos objectos literários. Na sua evolução até à actualidade multiplicaram-se os factores a ter em conta, de maneira que cada presente histórico precisa de recolocar as perguntas exemplares: O que são a realidade e a consciência dela? Qual é a relação ou diferença entre percepção e imaginação? O que são o facto, a ficção e o fingimento? Falar teoricamente sobre literatura e fazer crítica literária, pressupõe uma consciencialização de diversos processos, como a leitura (cf. relação histórica entre *écriture* e *parole*), a releitura (cf. funções da mnemónica, *réécriture*, iterabilidade, *différance*), a tradução e paratradução (de línguas, textos, fenómenos culturais, etc.) e a auto-reflexividade (produtor/a como receptor/a e vice-versa).

## 2.2 *Os casos e os factos estético-literários*

Tanto o mundo real como o mundo estético devem ser pensados como integrados numa totalidade de mundos possíveis. Assim, estes factos (a realidade) e os seus estados de coisas (as probabilidades, p. ex. a ficção) consistem em expressões artísticas. A atenção, no caso da crítica estético-literária, concentra-se no texto criado desde uma consciência individual ou colectiva como expressão histórica (política, social, cultural) em geral e nacional ou sociolectal em especial. Assim, a memória cultural tem de ser considerada um facto que se constrói e traduz continuamente através das ficções que adopta. Estas metamorfoses evidenciam também a relação mundo-literatura. Esta *literatura*, produzida por uma consciência estética, opera através de normas preliminares (Toury) mas também espontâneas e experimentais. A única premissa formal é que haja uma aparência verbal apta para a tradução intersubjectiva ou transcultural. Toda a meta-narração crítica terá de partir

de uma análise construtivista (cf. *infra*) da elaboração técnica, da estruturação discursiva e da intenção estético-ideológica do texto.

### 2.3 *A imagem dos factos estético-literários*

Através da construção de imagens dos factos estético-literários criamos um espaço lógico para representar a relação entre mundo real e mundo imaginável, fictício, verosímil, estético, etc. A imagem é uma construção da existência de estados de coisas, neste caso, de significados de textos. A passagem da ontologia à gnosiologia é a construção de uma relação entre o mundo e a literatura (à imagem pertence também a relação de representação pictural que a faz imagem). Tanto a faculdade da *aísthesis* (*αἰσθησις*) como a estética (em termos de teoria da recepção) ou a anestética (o duplo materializado da estética, cf. Welsch 1990) pressupõem processos de construção e de desconstrução: “A desconstrução não é uma operação que um dia se realiza de maneira posterior e desde o exterior. Ela sempre já está operando na obra (Derrida 1988: 83). Além disso, a desconstrução é já um método imanente de crítica literária que parte das contradições internas de um texto ou de um fenómeno. O ponto de partida do método é uma crítica à oposição binária saussuriana entre *signifiant/signifié* que, segundo Derrida, não passa de uma ilusão metafísica (1967a: 33). O significado é sempre adiado, dado que a língua como *langue* é um jogo entre diferenças ilimitável e indefinível (“il ny a pas d’identité à soi de l’écrit”, 1967b: 42). Disto resulta a criação do neologismo da *différance* como exemplo para o adiamento contínuo da diferença e da destruição da “*présence du sens*” do logocentrismo (1967b: 64) — a “*stratégie générale de la déconstruction*” (1972a: 56). Assim, o ideal da repetição indefinida é impossível (1967c: 58ss.), dando lugar à “*itérabilité*”, na que o significado de um signo ou enunciado é separado de si mesmo (“*déplacé*”) com cada uso que dele se faz. A iterabilidade é o processo da “*différance*” (equivalente do que Derrida denomina “*trace*”, 1967a: 97). A “*différance*” como estratégia geral da desconstrução pretende assentar o princípio da alteridade

irreduzível, da impossibilidade de dissolver certas oposições. Ser consciente desta função das imagens implica desenvolver, praticar e saber defender, em sintonia com o impulso ético daquele pós-modernismo que aqui defendemos, uma consciência estética que se pretende afastar do logocentrismo e dos discursos antropocêntricos e falocêntricos.

#### 2.4 *A proposição com sentido estético-literário*

Esta consciência da função das imagens (re)constrói as regras de interpretação e estabiliza o conteúdo descritivo de uma proposição. Possibilita-se a análise crítica da formulação do pensamento e/ou sentimento estéticos através da linguagem literária como *langue*. Porém, esta consciência narrativa é, forçosamente, incompleta: O facto de eu conhecer os significantes e regras para a sua interpretação semântica, não quer dizer que saiba analisar este sinal proposicional como um facto estético. A comunicação intersubjectiva entre produção estética e recepção crítica vê-se continuamente obstaculizada pelos mais diversos condicionamentos do respectivo contexto cultural (cf. Bourdieu 1991). Embora enunciados estéticos complexos às vezes não possam ser convertidos em imagens individuais, podem ser traduzidos num sistema de imagens alternativas. Porém, sempre serão alternativas, pois a proposição com sentido estético-literário pode representar uma realidade inteira, mas não pode representar a forma lógica, aquilo que ela tem de ter em comum com esta realidade, para a poder representar. Esta forma lógica só se espelha nela. Os textos heteronímicos de Fernando Pessoa representam uma realidade inteira sem que possamos deduzir dela a lógica interna da ‘verdadeira’ condição psicológica do autor.

A ambiguidade certa ou a clareza enigmática de uma obra revela-se naquelas características que a institucionalizam como sublime, trágica, cômica, etc. Segundo Adorno (1998), na categoria do sublime, revela-se a posição sócio-intelectual da arte em geral: A arte é uma forma de “resistência” (*Standhalten*); adquire esta posição através da negação e do subtrair-

se (*Entronnensein*); a arte deve ser livre da heteronomia exercida pela sociedade. Só assim pode formar um lugar de resistência à cegueira do prazer hedonista da adaptação: “O conceito do prazer estético como conceito constitutivo deve ser abolido” (ibid.: 30). Devia-se falar mais do “âmbito estético inteiro” (ibid.) do que de uma obra particular. Um pensamento estético-crítico, indispensável na reconstrução e desconstrução de discursos literários, requer, portanto, o desenvolvimento de técnicas transversais: A capacidade de pensar paradoxos, de enlaçar o heterogêneo e de encarar a realidade como pluralidade e transição (Welsch 1988: 295-318 e 1996: 762).

### 2.5 *A função da verdade estético-literária*

A abertura da concepção de *literatura*, com o advento do conceito da *literatura oral* (Parry 1928 e Murko 1929), favoreceu o êxito da *literaturnost* (Jakobson), propagada pelos formalistas russos. Posteriormente, favoreceu também a dispersão na concepção narratológica (Lyotard 1979 e 1986) ou textológica (Derrida 1987). Enquanto as concepções pós-estruturalistas de Foucault (1966) e de Lyotard (1979 e 1983), como também aquelas desconstrutivistas de Derrida e Paul de Man (1992), rejeitam a possibilidade da definição de uma verdade a partir do texto poético (com unidade formal, autoridade textual, presença metafísica e significado inequívoco), o conceito da *littérarité* ainda tentava formular uma especificidade imanente à literatura que a caracterizasse como tal. Porém, a tentativa de isolar a crítica literária das outras disciplinas não conseguiu explicar os aspectos pragmáticos e o contexto comunicativo dos enunciados literários. As técnicas de análise de Jakobson (1960) deviam ser empregadas como meros instrumentos de apoio e não como tentativas de explicação ou definição da *literatura*. Da problemática insolúvel de uma transposição de técnicas analíticas linguísticas à crítica literária advertiu já Aguiar e Silva, tanto para o caso de uma fundamentação chomskiana (1977: 149-152) como para o caso de uma fundamentação jakobsoniana (1986: 63-74).

Resta, sem embargo, a pergunta se existe uma estrutura interna da linguagem literária, que permite reconstituir o pensamento/sentimento estético originário. O mundo estético-literário como facto pode ser compartimentado nas mais variadas formas. As revoluções científicas e estéticas são um exemplo destas alterações da "substância do mundo" (Wittgenstein, *Tractatus*: §2.021SS). Toda a expressão ou interpretação seria só uma forma de análise do *como* na qualidade de facto. Existem imagens verdadeiras, que apresentam isomorfismo entre imagem e original, e imagens falsas (que podiam, contudo, ser factos). Só pela imagem, não é possível reconhecer se ela é verdadeira ou falsa. Porque é que uma proposição, que trata da literatura, não pode mostrar o que descreve? Porque cada descrição já pressupõe que as componentes do estado de coisas estético-literárias descrito têm a mesma estrutura interna ou categórica como a proposição que faz a descrição. Isto significaria que seria impossível descrever o sublime ou, sequer, um sublime específico como seria o sublime feminino (cf. Freeman 1995). O facto de a função da verdade estético-literária permanecer um mito, faz que a valorização ou crítica qualitativa da literatura seja praticamente impossível de objectivar.

### 2.6 *Forma e conteúdo estético-literários*

Uma adaptação tradutológica de diferentes modelos pós-modernos seria a hipótese desconstrutivista de todos os tipos de texto e toda a percepção de fenómenos conterem uma problemática tradutológica. Também o próprio 'texto original' é fruto de uma tradução. Esta ideia, procedente de Walter Benjamin, contribuiu ao desenvolvimento da tradutologia e da filosofia da tradução como ponto de partida de uma nova epistemologia e da respectiva discussão da problemática in/traduzibilidade dos fenómenos culturais e naturais. Se acrescentarmos outra ideia de Derrida, conforme a qual a língua é um sistema de diferenças descentralizado, sem significado transcendental, e no qual todo processo de percepção e interpretação de-

pende da própria relação com este jogo (de linguagem) acêntrico (cf. 1967a), podíamos conceber a linguagem e a tradução da mesma forma como concebemos uma “forma de vida” (cf. Wittgenstein, *Investigações filosóficas*: § 19).

A criação de ideias, a recepção do original, a tradução e a sua recepção, enfim, todos os participantes neste jogo de “différences” acêntrico e da indeterminação da sua écriture no contexto histórico dependem, de certa forma, duma estética de recepção e produção individualizadas, especificadas e adaptadas. A modo de exemplo deste processo tradutivo, constituído por contínuas alternâncias de momentos de produção e recepção (independentemente da noção do original), proponho a modificação de um esquema que Johnson (1994) empregara para a análise da tradução dos textos de Derrida ao inglês. O esquema parte do pressuposto duma realidade que o/a autor/a concebeu à sua maneira, seguido dum segundo texto que este produziu a partir da percepção individual. Este texto já se encontra impregnado dum terceiro texto com o qual o/a autor/a verbaliza, arranja e depois divulga esta leitura. O/A recipiente precisa de recapitular esta cronologia da génese textual, embora o seu ponto de partida seja, cronologicamente falando, só o quarto passo nesta progressão, ou seja, aquele texto que nós (na qualidade de pessoas receptoras, leitoras — sempre tradutoras) aspiramos a perceber. Neste processo de leitura dum texto supostamente real, já tínhamos inculcado um quinto texto, ou seja, a maneira como percebemos e traduzimos os estados processuais anteriores. Como consequência deste complexo historial de recepções e produções, sujeito aos mais variados acasos, surgem, em outra linguagem, aqueles textos com pretensão de ‘comentário’, ‘crítica’, ‘interpretação’, etc.

Esta perspectiva textológica, embora restrita na sua aplicabilidade, demonstra a hipótese derridiana de que, em relação aos fenómenos que nos circundam, não tratamos com textos mas, em primeiro lugar, com traduções (cf. Derrida 1991). Contudo, a ambição tradutológica da desconstrução tam-

bém inviabiliza a fixação do significado, dificulta a manutenção de um espaço lógico dentro do qual, e partindo do inventário conceptual disponível, seria possível falar sobre uma literatura ou filosofia com significado generalizável. Porém, a desconstrução parece também sugerir que trabalhemos com lógicas alternativas e com teorizações migrantes. A tradutologia actual, pensemos só no exemplo da teoria dos polissistemas, já não depende de uma fixação do significado ou da autenticidade. Esta fluidez semiótico-semântica não nos permite pensar os fenómenos naturais ou culturais em termos de originalidade ou autenticidade: Na natureza ou na cultura não há criação *ex nihilo*. Um modelo básico de estética de recepção e produção que toma em consideração esta fluidez, e que se caracteriza por uma transversalidade livre de hierarquias, podia ser o seguinte:

- A partir da *aísthesis* (*αἰσθησις*), no sentido de totalidade das percepções sensuais humanas) temos um *interface* com o mundo exterior, no qual já está a actuar todo um conjunto de pré-estruturas. As percepções que os sentidos nos transmitem, associam, simultaneamente, cada ideia ou imagem com um vasto inventário de concepções (estéticas).
- Podíamos entender esta estética, lapidariamente, como uma espécie de tradutor automático, a operar já no momento da *aísthesis* e que é determinado por uma multiplicidade de estruturas pré-adquiridas. Também podíamos denominá-la utopia (Foucault 1967), pensando no conjunto de ideias e ideologias que o indivíduo forma e traduz a partir dos processos aisthéticos e estéticos.
- As ideias, ideologias e utopias geradas pelo agente criador traduzem-se, inevitavelmente, em *anestésica*: Dá-se uma hiperbolização ou um encobrimento do estético, que anestesia (*αναισθησις*) a sensibilidade

primária ao ficar a ideia/utopia realizada em forma de produto, comportamento, estereótipo, etc. Trata-se, porém, de um duplo inseparável da estética, que a traduz – concretizando, democratizando, amplificando ou massificando-a (cf. Welsch 1990). Como valor problemático, a anestésica aparece na nossa contemporaneidade, por exemplo, na estetização ou hiper-estetização contínua da realidade através da comercialização do mundo icônico-simbólico e de todo o inventário narrativo. Como tal, pode ter um efeito anestesiante, se a estetização for simplificada, massificada ou comercializada em excesso. Uma explicação mais concreta dos fenômenos que a anestésica abrange oferece o conceito foucaultiano da heterotopia, ou seja, a tradução prática das utopias na realidade (p. ex. através de museus, igrejas, prisões, cf. Foucault 1967:39ss).

Se quiséssemos simplificar esta matriz triangular da estética de recepção e produção tradutológicas, poderíamos concebê-la como a interação entre consciência, realidade e para/tradução (cf. *infra*) da realidade. A aplicabilidade deste modelo na produção e recepção estéticas à literatura é muito vasta, se temos em conta que os diferentes momentos e/ou interações podem ser preenchidos por características de uma obra concreta, de uma técnica narrativa ou poética específica, pelo processo de tratamento de temas ou metáforas, etc. (cf. Baltrusch 1994, 1997, 1998, 2000a).

### 2.7 *O sentido da crítica literária*

As considerações feitas até ao momento partem, em última instância, de uma perspectiva metafísica da literatura, julgando implícito que a literatura se refira a algo que lhe é exterior. Compare-se isto à diferença entre aquilo que uma imagem representa, devido à sua estrutura externa, e aquilo que imagem e original têm de ter em comum para que a imagem possa funcionar como imagem. Situar-nos-íamos fora de toda a lógica se não coincidíssemos com Wittgenstein em que as afirmações metafísicas são con-

struções verbais irrelevantes, uma vez que as perguntas relevantes têm de ser sempre contestáveis. No caso da literatura, a capacidade de expressão verbal toca, porém, os limites do pensamento e da imaginação humanas. Nelas dar-se-ia o que Wittgenstein chama o "inexprimível. É o que se *revela*, é o místico" (*Tractatus*: §6.522). Embora as proposições literárias e de crítica literária sejam, desde este ponto de vista, falhas de sentido, isto não significa que não possam ter valor. A literatura é uma actividade e as suas proposições têm, portanto, uma função elucidativa. Para percebê-las é preciso contextualizá-las e traduzi-las para ver a literatura "a direito". Uma única teoria da literatura como forma de explicação e de elucidação resultará sempre falha de sentido. Sobre os enigmas da competência literária e do carácter literário não podemos fazer afirmações que tivessem sentido numa teoria que respeita as funções basilares da lógica. Até que não se desenvolva uma linguagem técnica para dar expressão a uma lógica não-antropocêntrica, e comunicável dentro de uma racionalidade estético-expressiva, todas as teorias literárias só têm um valor meramente ilustrativo (ainda que possam ser elucidativas para o sujeito individual ou para um colectivo social específico).

### 2.8 *Crítica pós-moderna transdiscursiva*

O elucidativo do comentário estético restringir-se-ia, então, ao contexto sociocultural específico do "jogo de linguagem" (cf. Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*: §2, §7), no qual um uso da linguagem literária sempre depende de outros actos humanos: Por um lado, as suas características estéticas formam parte, de maneira regulamentada, do contexto situacional na que se empregam ou divulgam, quer dizer, pertencem a jogos de linguagem específicos. Pelo outro, os jogos de linguagem constituem uma parte das "formas de vida", com a memória colectiva incluída, dentro de uma comunidade linguística e cultural. As características estético-culturais de um texto abrangem as regras que determinam em que condições o enunciado de um composto estético-cultural é considerado válido dentro da comunidade

linguística e cultural, e determinam, também, os comportamentos que constituem reacções correctas a esta enunciação. Além disso, incluem a “forma de vida” à qual pertencem os jogos de linguagem que transportam este composto estético (cf. *ibid.*: §23, 241, 19).

A partir dos três aspectos que caracterizam nas *Investigações Filosóficas* o modelo do jogo de linguagem, chegamos a três conclusões para o caso do comentário estético-literário:

1. As regras de jogo<sup>5</sup> e as regras do composto estético-literário são comparáveis
  - no que diz respeito ao significado dos seus elementos. Assim como o significado de uma figura literária se deduz do seu papel no jogo narrativo e das operações que com ela se possam efectuar, assim podemos deduzir o significado e o valor de uma obra a partir da sua função, do seu modo de uso no cálculo da respectiva consciência estética num contexto sociocultural dado (cf. *ibid.*: §136).
  - no que diz respeito à competência regulamentadora como uma capacidade criativa. Entender um jogo narrativo significa dominar uma técnica, dispor da capacidade de reconhecer novos casos (cumprimentos ou variações aceites da regra) como válidos e de poder reproduzir estes casos (cf. *ibid.*: §80-85). À relação entre regra e aplicação da regra corresponde, no âmbito estético-literário, a relação entre conceitualização estética e objecto. Com a aquisição de um conceito estético aprendeu-se uma regra num jogo de significados, um esquema de actuação para poder aplicá-lo a novos exemplos.

---

<sup>5</sup>Cf. também Derrida: “L’avènement de l’écriture est l’avènement du jeu” (1967a:16) e para o carácter lúdico da estética pós-moderna Baltrusch 2000b.

2. Cumprir uma regra estético-literária, ou desatendê-la, é uma prática social. Durante os actos de fala ou nas estetizações, participamos de uma "forma de acção que [cert]os seres humanos têm em comum" (ibid.: §206) numa "forma de vida" (ibid.: §19, 23, 241, 325) dentro de uma comunidade linguística e sociocultural.
3. Regras de jogo e regras da linguagem estética são regras constitutivas, quer dizer, não servem (como as regras regulativas) para a regulamentação do comportamento que já existe independentemente delas, enquanto constituem (produzem e definem) um novo jogo narrativo, uma nova actuação (estética), um contexto de significados possíveis.

As formas de vida estético-culturais em geral, e literárias em especial, significam uma necessária condição para criar sentido e significado numa cultura. Isto não implica que seja imprescindível radicalizar este condicionamento contextual até ao ponto de sacrificar o significado, como o fizeram Barthes e Derrida. O primeiro absolutiza o contexto sociocultural: "Esforçar-nos-emos de descrever a aceitabilidade das obras e não o seu sentido" (1966: 58), enquanto o segundo questiona a oposição binária entre significado e significante, constitutiva para a linguística estrutural: "Tem de existir um significado transcendental, para que se dê algo como uma diferença absoluta e irreduzível entre significado e significante" (1967a: 33). Ambos argumentam na linha de Nietzsche, tentando deslegitimar o conceito da verdade. Um texto que transcenda o pensamento discursivo-conceptual poderia ser (segundo Derrida, Barthes e Adorno) um texto que já não pretende diferenciar entre literatura e teoria, entre discurso científico e discurso poético. A única verdade admissível, para evitar os discursos totalitários, é uma verdade plural (Derrida 1978: 83) que impossibilita uma distinção entre análise e interpretação. Só pode haver uma construção contínua do sujeito (*sujet d'énonciation*) e do objecto (de um discurso e/ou estética possíveis). A

preocupação derridiana com a descentralização e com a alteridade irreduzível são, no fim de contas, a crítica e a tentativa de desconstrução de toda a subjectividade que se fundamenta no poder sistemático e totalitário (logocentrismo, falocentrismo, etc., cf. Derrida 1981: 315) e na sua opressão da natureza.

## CONCLUSÃO

Para manter a comunicabilidade da crítica literária pós-moderna, seria indispensável que se contrastassem os métodos privilegiados da desconstrução (ambivalência, indecisão, aporia do texto literário, perspectiva tradutológica) com aqueles que concebem os textos literários como conjuntos homogéneos e decifráveis (cf. Zima 1995: 351). O perigo de uma sobrevalorização da desconstrução, ou seja, o perigo de aceitar ou aprovar a sua intenção de paralisar a crítica literária tem de ser atenuada através da sua integração num diálogo com aspectos da crítica literária estruturalista (p. ex. Greimas 1966) e da teoria crítica (p. ex. a teoria estética de Adorno, mesmo que estes últimos sejam basicamente anti-pósmodernos): "Quando se aceita o princípio da busca de verdade comum, já se pratica a crítica dialogada" (Todorov 1984: 187). Para a realização de um tal diálogo est/ético, julgamos necessário a tradução transversal entre o significado (a 'verdade') estruturalista e as suas negações por parte da desconstrução, adaptada a partir de um modelo de Zima (1995: 345):

1. É preciso aceitar como facto intrínseco que cada texto literário contém certas ambivalências e polissemias que não podem ser dissolvidas e que raíam no "inexprimível", no "que se revela", no "místico" (Wittgenstein, *Tractatus*, §6.522).
2. É preciso aceitar como facto intrínseco que cada teoria de literatura ou crítica literária constitui um discurso (como construção de "objecto estético", Mukařovský 1970) que não reproduz nem o texto como tal,

nem o seu discurso (podendo representar uma realidade inteira sem poder representar a forma lógica que tem em comum com a realidade do texto).

3. É preciso aceitar que a maioria das construções de objectos oferecem aspectos comuns, facto que revela as constantes do texto literário como estruturas primárias consensuáveis (um consenso em dissensão), como *littérarité* e *fonction esthétique* (Jakobson) e como resultado de uma *fonction fabulatrice* (Bergson) da consciência humana.

As diferentes teorias ou aproximações metodológicas teriam de ser concebidas como uma pluralidade de sociolectos, idiolectos e estéticas. Podemos aproximar-nos do texto, privilegiando afirmações claras no âmbito semântico, sintáctico e narrativo, ou ressaltando uma ideologia ou estética expressiva, ou seja, procurando os paradoxos e as polissemias do texto. Por um lado, os textos literários oferecem estruturas semânticas, sintácticas e narrativas definíveis, oferecendo sempre um "sens primaire ou linguistique" (Coquet 1972: 27). Pelo outro, os textos permanecem ambíguos, sujeitos, durante o processo de recepção sociocultural, às mais variadas interpretações através de metalinguagens e metanarrativas concorrentes e porventura incomensuráveis, conservando um certo carácter de enigma. Estas interpretações, principalmente metalinguísticas e metanarrativas, estão impregnadas de discursos teóricos que provêm de sociolectos e idiolectos específicos, articulando interesses colectivos. Num sentido geral, todos os discursos tericos das ciências sociais podem ser consideradas ideológicas: partem de sociolectos específicos e expressam posições e interesses colectivos, inserindo-se numa memória cultural específica (cf. Mannheim 1965, Zima 1989).

Porém, a linguagem das/os intelectuais nunca constitui um sociolecto homogéneo, mas sim uma multiplicidade de sociolectos diversificados e mestiços. As estruturas destas interpretações e valorizações, que têm uma

intervenção decisiva na (re)construção do objecto literário-textual, são, por vezes, difíceis ou impossíveis de diferenciar. A isto acresce o fenómeno de não todas as polissemias do texto literário poderem ser dissolvidas, permanecendo a possibilidade de duas ou várias interpretações. Mas também não é a tarefa da teoria de eliminar a ambivalência onde esta se revela de forma intencionada, determinando, provavelmente, a qualidade estética de um texto literário. A tarefa dialéctica da teoria poderia consistir em intermediar entre monossemia e polissemia e em demonstrar que a existência de estruturas linguísticas básicas idênticas não exclui a possibilidade de existirem ambiguidades.

Uma possibilidade de miscigenação metodológica é a ideia da *Para/Tradução*<sup>6</sup>. Ela compara, cumpre e (re)constitui as regras de jogo entre as línguas da monossemia e da polissemia ao designar a relação inseparável entre uma dinâmica tradutiva e o seu contexto (seja este constituído por paratextos, normas, estéticas ou outras determinantes). Este contexto paratradutivo é também o âmbito da reflexão metatradutiva, um segundo modo discursivo que ilustra a interdependência de universalismo e particularismo, de identidade e alteridade numa realidade que sempre está sujeita à dinâmica transgressora e subversiva da tradução. Tanto o próprio acto de percepção (aisthético), como as suas condições (estéticas, utópicas, ideológicas) e as suas manifestações e pervivências na realidade (anestéticas, heterotópicas) podem ser descritas e explicadas como processos para/tradutivos. Praticar uma análise para/tradutiva dum fenómeno literário significa perguntar pelos elementos do texto ou da cultura que ficaram sujeitos a um deslocamento tradutivo e identificar as classes, os procedimentos, as intenções e os valores dos respectivos aspectos con-, micro- e/ou macrotextuais. A finalidade desta análise é poder definir as intenções estéticas, ideológicas, políticas ou

---

<sup>6</sup>Para um tratamento holístico do conceito cf. Baltrusch 2006 e para uma aplicação literária e cultural Baltrusch 2007.

económicas da entidade tradutiva, dos seus sociolectos, idiolectos e das suas normas preliminares (Toury). Esta repercussão da tradução sobre o contexto cultural representa tanto uma tentativa de entendimento transcultural como uma recriação igualitária do original (e não uma representação estética diferente e inferior a este). A perspectiva para/tradutiva procura descrever a imersão transideológica das traduções num estado cultural e/ou ideológico diverso (também através de paratextos e contextos). Em extensão, todos os processos de percepção e de criação podem ser analisados como traduções dirigidas por uma confluência de interesses ideológicos, muitas vezes exteriores à volição do indivíduo criador/tradutor — sejam eles éticos, estéticos ou idiossincrásicos.

A para/tradução oferece uma solução à heterogeneidade ideológica da crítica literária através da sua prática natural de uma transdiscursividade que nem o individualismo pode obstaculizar (uma vez que sempre ficará sujeito à prática tradutiva). Um método precursor, entre outros, tinha sido aquele que Michel Butor propôs para o *nouveau roman*, devido ao destaque que outorga à auto-reflexividade modernista:

O romance procura a sua própria explicação — é o que deve fazer. [Confronta o seu modo de escrita reflexivo e crítico com os modos de escrita tradicionais] que não são capazes de reflectir sobre si mesmos sem desvelar, imediatamente, a própria inoportunidade, a própria mentira [...]. (1960: 11)

A crítica literária deve reflectir e traduzir a autonomia crítica do indivíduo, o ponto de vista que o sujeito enunciador assume dentro de um sociolecto específico e desde o qual realiza selecções terminológicas e classificações segundo critérios de relevância (cf. Prieto 1975 e Mooy 1979). Um texto literário não é um facto que se apresenta a toda a gente da mesma forma, mas sim um objecto que cada conjunto de receptoras/es, cada grupo de investigadoras/es (re)constrói de formas diferentes, seguindo outras disposições estéticas, seguindo outros argumentos técnicos e ideológicos. A

descrição de um texto é já uma tradução/interpretação, pois reconstrói o objecto numa forma nova e tradu-lo a uma língua diferente. E sempre permanece a possibilidade de reconstruí-lo ao retraduzi-lo a outra língua ou discurso.

Resta a pergunta “se os objectos não existentes, como os *facta*, podem ter aquelas características que lhes são atribuídas. E se temos que admitir isso, fica a pergunta como se relacionam com aquelas características que geralmente denominamos *factos*.” (Haller 1986: 49). Desde uma perspectiva de crítica idealista, a única via de acesso a uma resposta razoável parece ser a do construtivismo radical, cujo espírito basicamente tradutológico é supremamente pós-moderno, no melhor dos sentidos. A sua tese principal é que só podemos perceber objectos *construídos* por nós ou por outrem (mas nunca como *Dinge an sich*): “Verdade e falsidade existem, portanto, só no âmbito de referência determinado por um/a observador/a” (Maturana 1987: 108). Em consequência, uma aproximação à objectividade só se daria numa tradução e crítica dialogadas, se tomássemos em conta uma das conclusões principais do construtivismo: “Por isso não existe nenhum nível de percepção livre de organização. Não existe uma divisão entre percepção e interpretação.” (Glaserfeld 1981: 25) – e entre percepção e tradução, como devemos acrescentar. Segundo este cepticismo gnosiológico, a percepção não é transmitida através de estruturas socioculturais e de normas sociolectais, mas também através de mecanismos individuais (também intencionalmente idiossincrásicos e que nem sempre precisam de se inclinar para um diálogo intersubjectivo ou transdiscursivo). Neste diálogo e nesta tradução entre discursos heterogéneos, o dissentimento resulta tão importante como o consentimento, porque desfaz os prejuízos que se formam nos discursos sociolectais de críticas literárias individualizadas.

Irremediavelmente, a fundamentação est/ética e o procedimento técnico e metodológico desta ‘desconstrução construtiva’ sempre permanecerão

problemáticos. A condição pós-moderna com impulso ético consiste na aceitação destas limitações epistemológicas. A transdiscursividade pós-moderna e para/tradutiva será, então, um caminho e nunca uma meta dentro de um vago e subjectivamente belo objectivo de sensibilização estética da pessoa e da sua libertação de padrões com aspiração totalitária.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. (1970, 1998), *Ästhetische Theorie*, vol. 7 dos *Gesammelte Schriften*, ed. por G. Adorno e R. Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ARTAUD, Antonin (1956), *Lombic des limbes*, in *Œuvres complètes*, vol. 1. Paris: Gallimard.
- (1964), *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris: Gallimard.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1977), *Competência Linguística e Competência Literária. Sobre a Possibilidade de uma Poética Gerativa*. Coimbra: Almedina.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1967, 1986), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- BALTRUSCH, Burghard (1994), “Estéticas en combate - apontamentos acerca dun cambio cultural e buscas de identidade na literatura galega contemporánea”, in *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 85-96.
- BALTRUSCH, Burghard (1997), *Bewußtsein und Erzählungen im Werk Fernando Pessoa*. Frankfurt / New York / Paris: Peter Lang.
- BALTRUSCH, Burghard (1998), “Teoría e práctica sincrónica da retranca a partir do refraneiro e da literatura galega vangardista”, in *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 117-140.
- BALTRUSCH, Burghard (2000a), “A traducción da lírica vangardista - teoría e práctica a partir da análise dun poema de Antón Reixa, in *Anovadores Nós - Anosadores de Vós. Estudios de Traducción e Interpretación*, ed. por A. Álvarez Lugris e A. Fernández Ocampo, Vigo: Universidade de Vigo, vol. I, pp. 149-157.
- BALTRUSCH, Burghard (2000b), “Erzählungen des postmodernen Bewußtseins - Grundlagen einer postmodernen Literaturtheorie, in O. Grossegessé e E. Koller (eds.): *Literaturtheorie am Ende? 50 Jahre von Wolfgang Kayzers "Das sprachliche Kunstwerk"*. Tübingen: Francke, pp. 77-91.
- BALTRUSCH, Burghard (2006), “É todo tradución? Elementos socioculturais, neurocientíficos e meméticos para unha teoría holística da para/tradución, in *Viceversa*, 12, pp. 9-38.
- BALTRUSCH, Burghard (2007), “Teoría e Práctica da Tradução Paratradução de Literaturas e Culturas Contemporáneas”, in *À Beira*, 6, pp. 11-53.
- BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité*. Paris: Seuil.
- BERGSON, Henri (1932, 1959), *Les deux sources de la morale et de la religion*, in *Œuvres*, ed. por A. Robinet. Paris: Les Presses universitaires de France.
- BOURDIEU, Pierre (1991), “Le champ littéraire”, in *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 89, pp. 4-46.
- BUTOR, Michel (1960), *Répertoire I*. Paris: Minuit.
- COQUET, Jean-Claude (1972), *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*. Tours: Mame.
- DERRIDA, Jacques (1967<sup>a</sup>), *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967b), *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1967c), *La voix et le phénomène*. Paris: Les Presses universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*. Paris: Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1978), *Eperons. Les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion.
- DERRIDA, Jacques (1981), *Glas*, 2 vols., Paris: Denöel/Gonthier.

- DERRIDA, Jacques (1987), [Entrevista com P. Engelmann], in *Jacques Derridas Randgänge der Philosophie*, ed. por P. Engelmann, Wien.
- DERRIDA, Jacques (1988), *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1991), "Ulysses Grammophon: Hear Say Yes in Joyce", in *Acts of Literature*, New York / London: Routledge, pp. 253-309.
- DINZELBACHER, Peter (1993), *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner.
- ECO, Umberto (1962), *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1967, 1990), "Andere Räume", in *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, ed. por K. Barck / P. Gente et. al., Leipzig: Reclam, pp. 34-46.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- FREEMAN, Barbara (1995), *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Womens Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- GIDDENS, Anthony (1991), *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*, Cambridge: Polity Press.
- GLASERSFELD, Ernst von (1981), "Einführung in den Radikalen Konstruktivismus", in *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, ed. por P. Watzlawick, München: Piper.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- HALLER, Rudolf (1986), *Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen*. Stuttgart: Reclam.
- HEIDEGGER, Martin (1977), *The Question of Technology and other Essays*, ed. por W. Lovitt. New York: Harper.
- JAKOBSON, Roman (1960), *Linguistics and Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAKOBSON, Roman (1973), *Questions de poétique*. Paris: Seuil.
- JOHNSON, Barbara (1994), "Die Treue, philosophisch gesehen", in *Schreiben und Übersetzen - "Theorie allenfalls als Versuch einer Rechenschaft"*, ed. por W. Gössmann e Ch. Hollender, Tübingen: Gunter Narr, pp. 197-202.
- JOYCE, James (1986), *Ulysses*, ed. por P. Gabler. London: Penguin.
- KOLZYBSKI, Alfred (1958), *Science and Sanity. An Introduction of Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville: Institute of General Semantics.
- LYOTARD, François (1979), *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- LYOTARD, François (1983), *Le différend*. Paris: Minuit.
- LYOTARD, François (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée.
- DE MAN, Paul (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- MANNHEIM, Karl (1965), *Ideologie und Utopie*. Frankfurt: Schulte-Bulmke.
- MATURANA, Humberto Romesín (1987), "Kognition", in *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, ed. por S. J. Schmidt. Frankfurt: Suhrkamp.
- MOOY, J. J. A. (1979), "The Nature and Function of Literary Theory", in *Poetics Today*, 1-2, pp. 111-135.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1970), *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- MURKO, Matias (1929), *La Poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle*. Paris: Champion.
- NESTLE, Wilhelm (1940, 1975). *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*. Stuttgart: Kröner.
- NIETZSCHE, Friederich (1976), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. Stuttgart: Kröner.
- PARRY, Milman (1928, 1971), "The Traditional Epithet in Homer", trad. por Adam Parry, in *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. por Adam Parry. Oxford: Clarendon Press.

- PESSOA, Fernando (1966), *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, ed. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando / CAMPOS, Álvaro de (1924/25, 1989), "Apontamentos para uma estética não-aristotélica", in *Textos de intervenção social e cultural*, ed. por A. Quadros. Mem Martins: Europa-América, pp. 229-235.
- PESSOA, Fernando / CAEIRO, Alberto (1986), *O Guardador de Rebanhos*, in *O manuscrito de "O Guardador de Rebanhos" de Alberto Caeiro*, ed. por I. Castro. Lisboa: Dom Quixote.
- POUND, Ezra (1954), *The Literary Essays of Ezra Pound*, ed. por T. S. Eliot. London: Faber.
- PRIETO, Luis J. (1975), *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*. Paris: Minuit.
- TODOROV, Tzvetan (1984), *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil.
- WELSCH, Wolfgang (1988), *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH.
- WELSCH, Wolfgang (1990, 1993), *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- WELSCH, Wolfgang (ed., 1993), *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Fink.
- WELSCH, Wolfgang (1996), *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1989), *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, vol. I, Frankfurt: Suhrkamp.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1987), *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, trad. de M. S. Lourenço, Lisboa: Gulbenkian.
- ZIMA, Peter V. (1989), *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*. Tübingen: Francke.
- ZIMA, Peter V. (1991, 1995), *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen / Basel: Francke.

recibido: marzo 2009

acceptado: mayo 2009