

**DA ESCRITA DIVINA AO LUGAR DO IMAGINÁRIO:
O DESEJO DA INVISIBILIDADE NOS CAMINHOS DA
TRADUÇÃO LITERÁRIA**

Denise Vallerius de Oliveira¹

RESUMO

A pretensão à invisibilidade talvez se deva à crença do sujeito-tradutor de saber-se como uma identidade estável. Da crença na possibilidade de uma espécie de *escrita divina*, derivou-se o culto ao autor do texto *original* – eis que somente ele detinha a *chave* para desvendar a leitura de seu texto. No entanto, a destruição e os flagelos causados pelas duas grandes guerras do século XX trouxeram o fim da crença no progresso, no pensamento cientificista e positivista e no homem pleno de sua consciência. É o fim da identidade estável e indivisível e o início do reconhecimento do sujeito fragmentado, composto de várias identidades. Declara-se, portanto, a morte do *pai-autor*, reconhece-se as múltiplas faces do *filho-texto*, e a tradução passa a ser vista como um novo texto, essencial nas relações com o Outro, inscrevendo subjetividades e transformando-se em lugar do imaginário. Refletir sobre esse percurso constitui o objetivo deste trabalho.

Palavras-chave: Tradução. Invisibilidade. Alteridade. Imaginário.

A pretensão à invisibilidade talvez se deva à crença do sujeito-tradutor de saber-se como uma identidade estável. Alguns movimentos históricos, principalmente o Iluminismo, definiram o homem como uma consciência plena, centrada e una. Tal idéia caracteriza o homem moderno, sujeito cartesiano que se pretende dono absoluto de todas as ações e pensamentos. A pressuposição de um ser que se atualiza em si mesmo caracteriza o que Derrida ([s/d]) denominou de *metafísica da presença*, originando polarizações cujo funcionamento é determinado por um centro irradiador de sentidos que não está sujeito à causalidade da estrutura. Desse pensamento deriva a desconfiança com que a tradução foi tratada ao longo da história: sempre vista como texto inferior, cópia imperfeita de um original, infiel aos seus sentidos ou, melhor dito, ao seu *espírito*. Da crença na possibilidade de uma espécie de *escrita divina*, derivou-se o culto ao

autor do texto *original* – eis que somente ele detinha a *chave* para desvendar a leitura de seu texto. No entanto, a destruição e os flagelos causados pelas duas grandes guerras do século XX trouxeram o fim da crença no progresso, no pensamento cientificista e positivista e no homem pleno de sua consciência. É o fim da identidade estável e indivisível e o início do reconhecimento do sujeito fragmentado, composto de várias identidades. Declara-se, portanto, a morte do *pai-autor*, reconhecem-se as múltiplas faces do *filho-texto*, e a tradução passa a ser vista como um novo texto, essencial nas relações com o *outro*, inscrevendo as subjetividades e transformando-se em lugar do imaginário.

Percorramos, então, mais detalhadamente os caminhos dessa reflexão.

A ESCRITA DE DEUS

O desejo da invisibilidade instaura-se na crença de que o texto mais *flutuante*, que apaga as diferenças linguísticas e culturais, seja mais fiel, tentando dissimular o fato de ser uma tradução – como se fosse possível traduzir sem deixar marcas no texto, sem que nela esteja inscrita a subjetividade daquele que o traduz. Familiarizando-se à cultura receptora, tentando transformar toda a diferença em igualdade, o texto traduzido aspira a ocupar o lugar de seu *original*, crê na possibilidade de uma palavra completamente impecável da qual se extraíam significados plenos e independentes. Seria a crença, portanto, na existência de uma palavra divina, transparente e sem espaço para equívocos; enfim, uma palavra que contenha a plenitude.

O desejo de uma linguagem transparente, a busca pela *verdade* que se instala nas palavras, mas que não se funde a elas, caracteriza o que Derrida (1971) designou como *logocentrismo*. A ele deve-se o desejo de controle sobre a linguagem que dá ao sujeito a ilusão de ser a origem do que diz, negando a ela sua condição de sombra, tentando em vão dissimular suas fendas, seus intervalos, quando na verdade há sempre espaço na linguagem. O projeto logocêntrico pretende, portanto, apagar a *différance* que é justamente o intervalo intransponível entre significante e significado.

Para Rosemary Arrojo (1993), se toda tradução *falha* ao tentar reproduzir a totalidade de seu original, é exatamente porque não existe essa totalidade como uma presença plasmada no texto e imune à leitura e à mudança de contexto, mesmo dentro do que chamamos de uma *única* língua, desestabilizando, assim, esta concepção logocêntrica de origem e plenitude e, conseqüentemente, a crença na possibilidade de significados estáveis e independentes do jogo linguístico. Afinal, “na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso, isto é, sistema no qual o significado originário ou transcendental, nunca está

absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação” (DERRIDA, 1971). Ora, o jogo linguístico só é possível, então, devido à opacidade que constitui qualquer língua, devido ao seu lado *sombra*, que faz com que sua natureza aproxime-se muito mais de uma fonte demoníaca do que divina.

Não podendo ser Deus, o autor/tradutor tenta, ao menos, aproximar-se dele, tentando ser um deus no seu próprio texto. No entanto, o mito de um sujeito como fonte absoluta do seu próprio discurso não mais se sustenta. Fimda a crença na possibilidade de controle sobre os sentidos, reconfigura-se o papel do autor/tradutor: desacreditada a escrita divina, autoriza-se o parricídio.

A MORTE DO PAI

Uma vez que não há mais sentidos plenos à espera de serem corretamente resgatados a despeito do signo que os veicula, rompe-se com a lógica de um pensamento *binário*, hierarquizado, que pensa a linguagem como um sistema fechado. Nesse sistema de oposições, os pólos não são apenas ilusões, mas principalmente uma forma de agressão que não permite o estabelecimento de uma relação de alteridade, cabendo, então, atentarmos para as inúmeras violências cometidas em nome de hierarquias como *essência/aparência*, *natureza/cultura*, *centro/margem*, *eu/outro*, *original/tradução*, *autor/leitor*, nas quais sempre o primeiro termo assume caráter primordial.

Roland Barthes, em vários momentos de sua extensa obra, denuncia justamente a oposição existente entre autor e leitor. Barthes considerava um abuso a censura imposta ao lugar de destino da obra, considerando o autor como seu eterno proprietário e os leitores simples usufruários. Destarte, o autor teria plenos direitos sobre o leitor, constringendo-o determinado sentido da obra, e “esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro” (DERRIDA, 1971, p. 27) no qual procura-se estabelecer o que o autor quis dizer e de modo algum o que o leitor entende.

Declarada, no entanto, a morte do *pai* (autor), este não é mais considerado a fonte de sentido. O autor assume outra categoria, torna-se um lugar de entrecruzamento de citações e repositário de vários discursos. Com o esvaziamento da categoria *autor*, redimensiona-se o leitor que não tem mais as coordenadas e referenciais tradicionais de origem do sentido. O texto passa a ser visto como tecido, confeccionado por diferentes fios que se entrecruzam, pela trans formação de outros textos, havendo, por toda parte, apenas vestígios e constituindo-se, portanto, em um local de mobilidade onde os sentidos sempre estão

deslizando para se estabelecerem num entre-lugar – espaço intervalar do jogo da linguagem. Daí que, para Barthes, o texto não seja considerado mera coexistência de sentidos, mas, sobretudo, passagem, travessia.

Pode-se, portanto, reconhecer o papel do leitor/tradutor não mais como sujeito passivo, mas como sujeito que transforma e recria o texto, de acordo com as várias modulações de sua subjetividade, reconhecendo nele não mais um *pai* detentor da verdade e origem de todo o sentido, mas um *filho* multifacetado e órfão.

AS MÚLTIPLAS FACES DO FILHO

O sentido produzido pelo autor de um texto pode gerar várias leituras que serão produzidas de acordo com as diferentes condições de recepção. O objeto da tradução será, justamente, um desses sentidos gerados – uma das faces do texto acaba preponderando. No entanto, ao identificar-se com um desses sentidos, o tradutor acaba inscrevendo na sua produção a(s) sua(s) própria(s) face(s) (manifestando as modulações de sua subjetividade). Como exposto anteriormente, declarar a morte do autor é acabar com a ilusão de que aquele que fala no texto traduzido é o autor do original, tornando o tradutor um intruso cuja voz acaba exercendo o papel da voz de um outro, devendo, pois, ser apagada ou, pelo menos, dissimulada. Na verdade, o que se encontra no texto traduzido é a voz do tradutor, delegando ao autor do suposto *original* o papel do *outro* (que não se encontra completamente ausente, mas ofuscado pela figura do tradutor) e, no entanto, alimentamos a ilusão de ser dele a única voz presente no texto.

O texto-fonte, assumindo o papel do *outro*, não é o objeto do qual parte o texto traduzido. Este apenas refere-se àquele, mas (*re*) cria-o a partir da imagem que o tradutor faz dele. Também a voz do autor *original* passa a ser uma imagem construída pelo tradutor, bem como a interpretação que faz do texto. O texto mostra, mas também esconde do leitor/tradutor suas múltiplas faces, estabelecendo um jogo sobre o corpo da língua que coloca em movimento as várias faces que também possui o sujeito-tradutor. Uma vez mobilizadas, as faces podem coexistir ou, então, travarem profunda batalha pelo estabelecimento de uma das vozes como sendo a verdadeira.

O *canto das sereias*, de Maurice Blanchot (1992) parece ser exemplar para a compreensão de tal fenômeno textual: as sereias cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia ao navegante, pois seu canto era imperfeito. A busca do tradutor por encontrar a verdadeira face do pai-autor e do seu filho-texto, tentando estabelecer uma ‘verdade’, uma ‘origem’, tentando recriar sua fonte, compara-se a uma navegação empenhada em descobrir o lugar de origem do

“canto”. No entanto, “a música, nesta região de fonte e origem, desapareceu mais completamente do que em nenhum outro lugar do mundo” (id., p.9), ilustrando a impossível tarefa de encontrar o sentido *per se* que qualquer texto veicula – eis que o verdadeiro não está apenas no “canto” que pode ser ouvido, mas também no “canto” que está ausente. Logo, assim como o canto que, ao alcançar os ouvidos de outrem, suscita diferentes sensações que não podem ser previstas ou controladas por aquele que canta, o texto perde sua origem a partir do momento em que encontra um leitor que o coloca a serviço de suas intenções.

As sereias convidam o navegador ao desconhecido, impulsionando-o a abandonar o que é, para transformar-se em algo novo. Temê-las é, portanto, temer a transformação, a perda de controle sobre a face que, como tradutor, desejo revelar e sobre aquelas que me convém esconder. Trata-se de um combate semântico, uma luta pelo estabelecimento dos sentidos no interior da incompletude que cada texto carrega, exigindo escolhas para que se construa uma outra margem do texto. Cada face do sujeito-tradutor deseja impor-se como verdadeira, mas simultaneamente deseja coexistir com as demais – melancolia, portanto.

O melancólico é, não obstante, “um estrangeiro na sua língua materna” (KRISTEVA, 1989, p. 55), eis que para todo escritor/tradutor, a língua apresenta-se como insuficiência e resistência, pois “se não é fácil para o tradutor, achar o dizer exato, também não o foi para o escritor, ao enfrentar sua própria língua” (PERRONE-MOISÉS, [s/d]).

A sensação de “insuficiência e resistência” deve-se também ao fato de que tanto o texto-fonte quanto o texto traduzido também se configuram como uma pluralidade de faces (ou vozes), constituída pela “orientação dialógica” (BAKHTIN, 1988, p. 86) própria a toda a linguagem, interpondo-se, sempre, entre o discurso e aquele que o produz, um meio flexível - mas frequentemente difícil de ser penetrado - de discursos alheios sobre o mesmo tema. Esses discursos envolvem a língua por um sistema de valores, imprimindo-lhe uma carga afetiva e, conseqüentemente, orientando as faces que se deixarão perceber no texto, de acordo com a subjetividade de cada leitor/tradutor. Através da voz do tradutor, falarão a voz imaginada do autor e muitas outras, dentre as quais deverá ressoar a sua própria voz. O tradutor assume, assim, uma posição de autoria, imbuindo-se da tarefa de organização das diversas vozes que interpenetram o texto – escolhas que deixarão entrever suas faces.

O DESEJO DA INVISIBILIDADE

Retomemos a questão da invisibilidade, agora, sob a luz das considerações precedentes.

O desejo do tradutor em manter-se *invisível* no processo tradutório leva-o a optar pela familiarização do texto-fonte à língua, ao tempo, ao lugar e à cultura receptora, esforçando-se por realizar o apagamento de toda e qualquer diferença. Acredita, assim, não estar inscrevendo sua subjetividade no texto traduzido, no entanto, ignora a presença de suas diferentes faces, atuando como mediadoras de suas escolhas.

O tradutor opta, portanto, por ser o autor de um texto de prazer e não de um texto de fruição. Barthes, em sua obra *O prazer do texto* (2002), considera a leitura uma incessante busca da outra margem do texto, uma vez que a primeira margem é sensata, conforme, plagiária (eis que trata de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela cultura). O prazer do texto instalar-se-ia, pois, entre a primeira margem (que é dada) e a segunda margem (que deve ser construída). No entanto, quando a margem perde sua estabilidade e o leitor entra em deriva, instaura-se a fruição, no vazio, na fenda, ao passo que o prazer instala-se na cultura, na segurança da margem sólida do texto.

Considerando o texto uma malha labiríntica, um tecido, Barthes relaciona este tecido ao imaginário do vestuário, concluindo que o lugar em que esse vestuário é mais erótico, é justamente onde ele se abre em fendas e de onde se entrevêm as formas. Destarte, o texto de prazer é aquele que “contenta”. Aquele que, vindo da cultura, nega-se a romper com ela, estando ligado a uma prática confortável de leitura, podendo, então, ser comparado a uma tradução cuja única preocupação é ser *legível e fluente* ao seu leitor. Já o texto de fruição é aquele que coloca o leitor em estado de perda, aquele que o desconforta, que abala suas bases históricas, culturais, psicológicas, bem como a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, fazendo entrar em crise sua relação com a linguagem. Esse texto, por sua vez, pode ser comparado à tradução que não nega o *estranhamento* causado pela língua/cultura traduzida, eis que não teme o aparecimento do *outro* no texto e permite que suas múltiplas faces coexistam.

O texto de prazer, que realizaria a familiarização do texto, retira-lhe o privilégio da ambigüidade, da instabilidade que, nas palavras de Blanchot (1997), torna extraordinárias tantas grandes obras que, por mais bem adaptadas que sejam à nova língua, ameaçam a cada momento retornar à língua de origem e oscilam misteriosamente entre várias formas cuja perfeita conveniência não basta para retê-las.

A tradução como texto de fruição não tem a ilusão de aclimatar o texto eliminando diferenças, simplesmente porque se sabe possibilidade, sabe-se portadora de faces *adormecidas* que podem ser despertadas pelo leitor, sabe-se portadora dos *outros* do texto e, principalmente, sabe que não há um único sentido, não havendo um centro estável – mas reconhece que o que há são apenas margens que se abrem dentro da nossa própria língua, permitindo-nos entrever a *metamorfose* que constitui esse processo. Muitas vezes o desejo do tradutor por apagar-se no texto é inconsciente, no entanto, a tradução passa a ser reinvenção justamente quando trai o desejo de seu tradutor, não logrando a diluição dos intervalos e das distâncias entre o mesmo e o outro, entre a minha identidade e a do “estrangeiro”.

É Julia Kristeva (1994) quem aponta para as inúmeras perseguições e violências sofridas por aqueles designados como estrangeiros ao longo da história. No entanto, Kristeva atenta para a perpetuação dessa violência, também, na contemporaneidade, eis que “a absorção do estranho proposta por nossas sociedades revela-se inaceitável para o indivíduo moderno, defensor de sua diferença, não somente nacional e ética, mas essencialmente subjetiva, irreduzível” (p. 10). Apontando para o problema do extremo individualismo do homem moderno, postula, então, a sua subversão, pois

a partir do momento em que o cidadão-indivíduo cessa de se considerar unido e glorioso para descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas ‘estranhezas’, [...] a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser. (KRISTEVA, 1994, p. 10)

O desejo de invisibilidade do tradutor manifestado, principalmente, pelo esforço de homogeneização e familiarização da cultura alheia à sua própria língua e cultura, pode ser refletido segundo a lógica de que viver com o outro (estrangeiro), confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro – daí a necessidade de seu apagamento – “o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo” (id., p. 21). A questão colocada por Kristeva é, justamente, como podemos tolerar um estrangeiro se não nos soubermos um estrangeiro para nós mesmos? Assim, quando fugimos ou combatemos o estrangeiro, lutamos contra o nosso próprio inconsciente, pois “inquietar-se ou sorrir, esta é a escolha quando o estranho nos assalta; ela depende de nossa familiaridade com os nossos próprios fantasmas” (id., p. 200). Segundo a crítica, o *sobrenatural* (designado como sinônimo de choque, espanto, coisa insólita que acarreta a desestruturação do *ego*, o desmoronamento das defesas conscientes, a partir

dos conflitos que o ego sente frente ao 'estranho', frente ao 'outro') não existe para a pessoa que goza de um poder reconhecido e de uma imagem "esplêndida". O tradutor que se quer invisível através da tentativa de apagamento das marcas do outro, pretende-se, talvez, detentor desse poder (devido a crença na possibilidade de encontrar significantes que abarquem o sentido exato do texto primeiro), ou ainda, pretende-se *representante* desse poder, representante soberano do pai-autor, devendo adequá-lo aos padrões da cultura-alvo para que o poder do pai não seja ameaçado pelo reconhecimento da voz de outrem no seu *filho-texto*.

No entanto, a tentativa de fazer-se indiferente ao insólito que a *estranheza* do outro proporciona, acarreta uma espécie de paralisação no tradutor, uma vez que o insólito pode ser metamorfoseado em força criativa, em movimento dinâmico que nos apresenta às nossas várias faces, propiciando o reconhecimento de nossa própria *estranheza*, impulsionando-nos a revisitar constantemente o sobrenatural causado pelo 'outro' (texto-fonte), para "elucidá-lo, dar-lhe novas fontes em nossas despersonalizações e somente assim acalmá-lo" (id., p. 199). Há, portanto, um contínuo movimento de retorno ao outro e ao seu insólito, havendo também contínuos movimentos de retorno do tradutor sobre o seu "eu", caracterizando um trânsito onde ocorrem reconfigurações: a cada movimento de retorno, as impressões e percepções de cada passagem não são apagadas, mas sim superpostas. A tradução, portanto, pode ser comparada ao que Blanchot (1992) denominou "metamorfose": travessia que não exclui a primeira forma, pois sempre os elementos que se transformam remetem-nos ao seu lugar de origem.

Essa parece ser, também, a posição de Derrida (1999, p. 62). Em entrevista concedida a Carmen Gonzáles-Marín, em 1986, interrogado se acreditava que seus textos traduzidos diziam o mesmo que os textos franceses, afirmou: "os textos traduzidos nunca dizem as mesmas coisas que os textos originais, sempre ocorre algo de novo; o paradoxo da tradução é o fato de que um texto traduzido chega à outra coisa, mas outra coisa que está em relação consigo mesma".

DA TRADUÇÃO COMO TRAVESSIA: LUGAR DO IMAGINÁRIO

A tradução vista, portanto, como movimento de travessia, como "metamorfose" que transforma, mas não exclui o lugar de origem que é sempre revisitado e reinventado, gera no sujeito-tradutor a consciência da percepção incompleta com relação à língua e à cultura do outro, mas também com relação à sua própria língua e à sua própria subjetividade. Configura-se, assim, o que Jean

Bessière (1999) denomina "Fábula do Lugar": um processo que permite articulações - umas das quais é a própria composição dos lugares. Pode-se, assim, pensar o texto-fonte e sua alteridade como um local ("lugar") que sempre carregará uma zona de sombra - a qual o sujeito-tradutor não consegue dominar, deixando-se apreender apenas em sua incompletude.

Para Bessière, a composição dos lugares não aparece apenas como estruturação de uma paisagem, mas como uma transformação, como um constante processo de ressimbolização. Assim, o sujeito-tradutor deve compor seu texto, seu *lugar do imaginário*, realizando uma travessia em direção à *estranheza* do outro: quanto maior o estranhamento, maior a consciência da alteridade e quanto maior esta consciência, maior será o efeito de ficcionalização, oportunizando a tradução como recriação. Afinal, toda ficção que se dá no sujeito ocorre pelo estranhamento que é provocado pelo imaginário, pela maneira como vejo e percebo o outro - sempre em uma tentativa de completude, mas que nunca logra realizar-se, uma vez que a "fábula do lugar" não se contenta com a mera descrição do outro, não se contenta em ser uma imaginação que é fruto do óbvio (o que originaria uma tradução literal). Essa fábula vai mais além, porque começa, justamente, onde a confrontação com o outro ultrapassa os parâmetros do dicionário, indo para além das fronteiras textuais e tradutórias: percebe a multiplicidade, reconhece a existência das várias faces e vozes inscritas no texto, repercutindo em sua própria subjetividade. Trata-se, portanto, de uma imaginação que é fruto do obscuro e que origina uma tradução criativa, lugar do imaginário por excelência - eis que a imaginação, nas palavras de Baudelaire (1993), graças à sua natureza substitutiva, contém o espírito crítico.

No entanto, em meio a esta multiplicidade, conseguimos nomear apenas alguns de seus vestígios, jamais a sua totalidade - já que "todo lugar remete a outro lugar" (BESSIÈRE, 1999), ou seja, todo texto remete a outro. Note-se a importância da subjetividade para a configuração da tradução como um dos lugares do imaginário: é ela que irá reciclar os "lugares" (leia-se aqui 'textos'), mas não o fará impunemente à medida que o lugar também passa a reciclá-la. Por isso, embora se reconheça a multiplicidade do *lugar-texto*, constituído de várias faces e vozes, ao sujeito-tradutor só é possível apreendê-lo em sua incompletude, através dos seus vestígios, pois a cada novo encontro seu com o *lugar-texto*, novas serão as possibilidades de escolha; eis que a cada novo encontro os envolvidos já não podem ser os mesmos: encontram-se continuamente em transformação, em "metamorfose", onde um reconfigura e ressignifica o outro. O *lugar-texto* afeta o leitor/tradutor, inscreve-se em sua memória onde estabelecerá ligações com o seu repertório. Não obstante, o leitor/tradutor também afeta o *lugar-texto*, uma vez que este será reescrito pela dinâmica da leitura, associado-o a um novo contexto que irá redefiní-lo.

Portanto, nesse processo de *travessia* do conhecido ao outro que se inscreve no texto a ser traduzido, a prática tradutória configura-se como *lugar do imaginário* a partir do momento em que se reconhece como instrumento que possibilita o trânsito do texto primeiro, constituindo-se como prática revitalizadora que não apaga o outro, mas, ao contrário, permite-nos conhecê-lo. Destarte, a tradução como *lugar do imaginário* só pode ser pensada no âmbito da Literatura Comparada à medida que “o comparatismo se encontra quase-sinônimo de uma teoria da tradução” (BASSNETT apud CARVALHAL, 2003). Tânia Carvalhal considera a alteridade, e não a semelhança, como principal questão proposta pela tradução literária, não cabendo ao texto traduzido dar-se como uma reprodução fiel do texto primeiro. Traduzir é, assim, “recriar numa operação que transporta as intenções primeiras, fazendo-as ressurgir com vitalidade no novo código que as abriga” (id., p. 229).

Tradução e Literatura Comparada – sinônimos para os quais não há fronteiras demarcadas e intransponíveis. Afinal, para que se realize o importante diálogo entre as culturas, entre o “eu” e o “outro”, entrecruzando-nos e transformando-nos, faz-se necessária a constante *travessia* que possibilita a criação, que se torna espaço de produtividade, permitindo o reconhecimento da minha própria alteridade graças ao olhar do outro.

FROM THE DIVINE WRITING TO THE IMAGINARY SPACE: THE DESIRE OF INVISIBILITY ALONG THE PATHS OF LITERARY TRANSLATION

ABSTRACT

The claim for invisibility is perhaps due to the belief that the subject-translator regards himself as a stable identity. From this belief in the possibility of something like a *divine writing*, the cult of the *original text's* author came up – here is that only the author held the *key* to unveil the reading of his text. However, the destruction and the calamity caused by the two world wars in the XX century brought about the end of the faith either in progress, in the scientific and positivist thinking or in a humanity with individuals fully aware of their consciousness. It is the end of the stable and indivisible identity and the beginning of the recognition of a fragmented subject, made up of several identities. Thus, the death of the *father-author* is declared and the multiples faces of the *son-text* are acknowledged, then translation begins to be seen as a new text, which is essential concerning the relationships with the Other, revealing subjectivities and becoming a place for the imaginary. This research aims at considering the path of this development.

Keywords: Translation. Invisibility. Alterity. Imaginary.

Notas

1 Doutoranda em Literatura Comparada (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de Guinsburg, J. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKTHIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: _____. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BÈSSIERE, Jean. Cendrars: lieux et frontières. In: CHEFDOR, Monique (Org.). *La fable du lieu: études sur Blaise Cendrars*. Paris: Honoré Champion, 1999, p.11-31.
- BLANCHOT, Maurice. El canto de las sirenas. In: _____. *El libro que vendrá*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila, 1992, p.8-16.
- _____. Traduzido de... . In: _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.172-185.
- CARVALHAL, Tania Franco. Tradução e recepção na prática comparatista. In: _____. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo, RS: Edit. Unisinos, 2003, p.217-259.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. Lo Legible. In: _____. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid, Espanha: Cuatro Ediciones, 1999, p.49-64.
- _____. *Margens da filosofia*. Porto, Portugal: Rés Editora, [s/d].
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

- _____. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perone-Moisés. 11. ed. São Paulo: Cultrix, [s/d].