

3.1. o mundo mediado

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
– que é uma questão
de vida ou morte –
será arte?

Ferreira Gullar (*Traduzir-se*)

Do latim *opus*, com plural *opera* ou *opuses*, obra se aplica em vários sentidos desde sua origem, como trabalho, inclusive agrícola, obra intelectual, obra de arte, edifício, construção, ou ainda militarmente para designar uma estratégia de guerra. Nas locuções latinas, *opus* pode assinalar necessidade, utilidade ou esforço (por exemplo, “*opus est*” significa “é necessário”). E por mais que se possa dizer das obras de deus e das obras da natureza, o cerne semântico indica um dado concretamente humano, que é o de formar ou transformar algo por meio de seu labor. Obra como resultado de um trabalho de (trans)formação, de (trans)criação. Obras de arte, obras de pensamento, obras de arquitetura, de pesquisa, obras alquímicas, obras culinárias, obras de operários.

Desses sentidos, depreendem-se duas faces, uma que aponta para o processo, a operação, o transcurso da ação, e outra que denota o produto dessa ação, a obra-coisa. Obra como transformação: uma determinada forma torna-se outra por meio de uma operação transcriativa de ordem humana. O fluxo de uma obra acabada – um romance, uma pintura, uma peça musical – não se encerra em sua constituição como obra-coisa, mas continua como virtualidade, potencialidade, abertura às leituras, às interpretações, apropriações, recriações etc. A última pincelada em *La Gioconda* certamente não foi de Leonardo da Vinci. A obra é assim um vértice, um *vertex*, “o mais alto”, o ápice de um processo de criação, como o topo de uma construção que guarda no entanto a memória de sua formação. Esse vértice não é entretanto um fim, mas um ponto; se de um lado é o encontro dos processos de

criação que resulta numa obra, de outro é o ponto irradiador que faz com que uma obra opere na formação de outras obras.

O *Romeu e Julieta* de Shakespeare atrela-se remotamente ao mito de Píramo e Tisbe, transformado ao longo das gerações e transcriado pela estética shakespeariana. Mas a obra não termina com o ponto final de Shakespeare, pelo contrário, é aí que ganha novo fôlego para numerosas outras transformações, por meio de adaptações cinematográficas, uma nova montagem teatral ou mesmo numa referência rápida num livro infantil. Pouco importa, portanto, a versão final dada ao público pelo autor. Conta mais o poder de transformação pelo qual uma obra nasce e continua a renascer. Valem mais as condições que possibilitam que uma obra continue viva que o golpe final que a deu por acabada. Convém mais as apropriações e interpretações que são feitas de uma obra, seu valor relativo, que qualquer critério absoluto de valor, seja estético, moral ou de qualquer outra ordem.

Se de fato os homens se dão a conhecer por meio de suas obras – tese que afinal defendo neste estudo – é porque suas obras operam uma mediação. Mediação entre os homens e o mundo: mais do que significarem o mundo, dizerem o que é, as obras habitam, moldam, ornar, contaminam, destilam, transformam, reformam, deformam, destroem e reconstróem imaginariamente o mundo. Mas também mediação entre os homens e os homens: as obras, como as línguas, aproximam e afastam os homens uns dos outros; são as obras de cultura que permitem a partilha de um povo, é a invenção do amor que inaugura as obras de Eros. E por fim mediação do homem consigo mesmo: obra como espelho, ação de refletir, ato de reflexão, mas sobretudo criação, ou ainda transcriação de si.

As obras refletem um processo dinâmico de transcriação. A invenção, a construção, o engendramento, a engenharia, a maquinação e a compreensão fazem parte desse processo criativo. Poderíamos aglutinar todas essas operações sob a faculdade da imaginação, cujo *modus operandi*, disposto já desde a epígrafe do capítulo, é deformar e reformar as imagens percebidas pelos sentidos. A imaginação opera,

desse modo, diretamente nas sensações. É por isso que Durand (1997: 30), na esteira de Bachelard, afirma ser a imaginação o fundamento de toda vida psíquica.

Isso significa que as obras, muito antes de se concretizarem como obras, são gestadas pela imaginação, são formadas (ou transcriadas) pela deformação e reformação das sensações. A base, portanto, de toda obra, seu nascedouro, são as sensações. Mas as sensações não fabricam obras. São antes a matéria-prima que a imaginação transforma em obras, sejam obras de pensamento, de devaneio ou de construção; seja a construção de sentidos ou de objetos; seja de modo consciente, por meio de projetos, seja inconsciente, como os produtos oníricos gestados no sono.

Uma pedra afiada ou uma lança são obras de imaginação, nasceram provavelmente da sensação de fome e fizeram a mediação do homem com o javali. Esculpir uma pedra-arma, entranhá-la nas vísceras do javali, limpar sua carne e cozê-la equivale à maquinação de uma obra, é uma operação que transcria o javali, mediação que o homem engendra entre sua fome e o mundo, é o mundo como fome.

Se a percepção e a sensação são a matéria-prima da imaginação, e a imaginação o processo dinâmico que opera a transformação dessa matéria-prima, então o fundamento das obras não pode ser sua funcionalidade, utilidade ou finalidade (derivações da razão), mas sua dimensão estética. Isso não quer dizer que as obras não tenham funcionalidade, utilidade, finalidade ou que a razão não opere na fabricação das obras. Não se trata de isolar ou proscrever a razão, mas compreendê-la transpassada pela imaginação. Os dados da percepção, as sensações, são operadas pela imaginação, que anima, dá vida ao vivido. A razão opera nas conexões e dissensões, nas torções e inversões, no corte e na montagem, na construção, edificação, lapidação dos sentidos (e de suas ausências) que transitam na dinâmica dos fluxos que atravessam a existência. Imaginação e razão operam como motores que movimentam o gesto criador.

Entretanto é possível efetivamente uma criação? O que fazemos dos fluxos que nos atravessam pode ser chamado de criação, no sentido de trazer à existência algo

que, sob qualquer outra forma, jamais existiu? Para Clément Rosset (1989a: 183), toda criação é impossível “se se entende por criação uma modificação trazida ao estatuto do que existe”. E isso porque é impossível transcender o acaso. Assim, o artista celebra o que existe acrescentando mais acaso ao acaso, essa é a única criação possível, experimentar esteticamente o acaso do mundo por meio da “aceitação sem reticências do acaso ambiente, e acolhimento benevolente do acaso de seus próprios achados” (Rosset, 1989a: 186). A criação é um artifício que não se contenta com o acaso do que existe, contribuindo com “arranjos imprevistos – ainda que em última instância previsível – ao jogo sem regras da existência” (ibidem). Mais do que expressar uma faculdade “criadora”, a criação estética apresenta-se como “a expressão de um *gosto*” (p. 183).

Esse “gosto”, pelo qual a filosofia trágica designa simultaneamente o que é chamado ora talento, ora gênio, ora potência criadora ou capacidade produtiva, não significa uma aptidão em transcender o acaso em criações que escapariam ao acaso, mas uma arte (originalmente sofisticada) de discernir, no acaso dos encontros, aqueles que dentre eles são agradáveis: arte, não de “criação”, mas de *antecipação* (prever, por experiência e delicadeza, os bons encontros) e de *retenção* (saber “reter” sua obra num desses bons encontros, o que significa que se pode apreender no voo o momento oportuno) (Rosset, 1989a: 183).

A obra nasce do artifício (manipulação do acaso ao acaso), resulta na evocação das sensações, é um processo de organização, de corte e montagem que congela determinado arranjo de dados a partir de certas escolhas estéticas. Portanto, expressão de um gosto. Dentre as cores disponíveis, o artista elege as que comporão sua tela e as imprime de modo a produzir texturas, contornos e contrastes. O músico escolhe entre uma série muito limitada de notas determinadas combinações, elege intervalos, experimenta durações, organizando no tempo frases melódicas que se encadeiam na formação da melodia. O mesmo ocorre com a literatura, o cinema, as roupas, a culinária: separação de ingredientes e subsequente rearranjo de dados, combinação de fluxos e intensidades, mistura de sons e paladares, artifício que opera mediações estéticas no trato com o mundo.

Se a arte não pode criar, uma vez que a criação é impossível (trazer à existência o que não existe), pode por sua vez expressar os gostos que experimentamos na lida com a vida e o mundo. E por mais dolorosa que seja a experiência com o real, sua

transcrição em arte pode provisionar prazer, injetar mais intensidade à alegria de viver, como uma aprovação adicional da vida aprovada. Nesse sentido, a arte não está apenas nos objetos, mas na própria vida, que é fruto do acaso da existência (artifício da natureza) e do acaso de nossas escolhas (artifício humano).

A vida como obra de arte inscreve-se como sua afirmação, como *amor fati*, ou seja, amor pelo destino, não como futuro preestabelecido, mas como o sentido que dou à minha história, somatória das escolhas que faço com o fortuito da existência. Daí a necessidade de uma *pedagogia da escolha*, que restabeleça a faculdade criativa na própria inscrição da arte de viver (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 151).

Toda criação é, portanto, transcrição, formas em transformação. Trata-se, no fundo, da aparência do mundo. Se a realidade não está escondida na profundidade é porque a própria profundidade flutua na aparência. O mundo é o que aparece, o que se dá a ver, não como índice de algo que deve ser ultrapassado ou que aponta para outro mundo, outra verdade. A aparência é a própria realidade e o trabalho do artista é o de selecionar, intensificar, corrigir o que aparece no mundo, a aparência do mundo.

No mundo das aparências nenhuma arte está apta a fabricar ilusão, pois a ilusão se disseminou em fábulas que ocupam o lugar do “mundo verdadeiro” – maior ilusão de todas, de acordo com *O Crepúsculo dos Ídolos* de Nietzsche (2014). Liberada da ilusão, a arte dissemina-se nos mínimos gestos e já não é mais arte, um procedimento específico de criação operado pelo gênio do artista, mas transcrição estética, manipulação casual das aparências, instantâneos de uma vida fugaz que se tornou indiferente à duração do mundo.

Através da liberação das formas, das linhas, das cores e das concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa sociedade produziu uma estetização geral, uma promoção de todas as formas de cultura, sem esquecer as formas de anticultura, uma assunção de todos os modelos de representação e de anti-representação. Se a arte não era no fundo senão uma utopia, ou seja, alguma coisa que foge a toda realização, hoje essa utopia encontra-se plenamente realizada: através da mídia, a informática, o vídeo, todo mundo tornou-se criativo potencialmente. (...) Toda a maquinaria industrial do mundo veio a ser estetizada, toda a insignificância do mundo veio a ser transfigurada pela estética (Baudrillard, 1997: 73).

Baudrillard não está propriamente satisfeito com a constatação da “passagem dos signos que dissimulam alguma coisa aos signos que dissimulam que não há nada” (p. 29), o que ele chama de simulacro, arte que simula a desapareição da arte, pois sua exigência é por uma arte cuja ilusão se separe do real, que lhe contraponha outra cena, outro jogo (p. 91).

Mas como constata Favaretto (2011), a ampliação do campo da arte e da estética liquidou o princípio moderno de uma arte compromissada com o novo, com a ruptura. “A prática artística está desterritorializada, para bem e para mal; isto é, para o exercício das singularidades ou para a efetuação da razão comunicativa, quando não para o oportunismo modista” (p. 105). Esse deslocamento da arte das obras para uma arte de viver manifesta-se na estetização da vida cotidiana: lugares, cenas, acontecimentos. “Assim, o alargamento da experiência artística, interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida, permite que se pense na possibilidade de se fundar uma estética generalizada que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver” (p. 108).

Essa disseminação estética contemporânea requer, paradoxalmente, a desapropriação da própria estética praticada nos moldes modernos. Não mais estética como julgamento, como ciência, disputa de regras para a boa apreciação ou estudo do estado da arte pelo conjunto das obras significativas de uma época ou de seus artistas, mas abertura às proposições de toda ordem, às transcrições coletivas, aos *embelezamentos* gratuitos do mundo. Não se trata de uma hiper-estética como desejo desesperado de camuflar o vazio com a proliferação dos excessos – tese de adoecimento da arte por metástase (Baudrillard, 1997) –, mas de revisar as significações da estética rumo ao dinamismo das transcrições dadas ao acaso pela injeção de aparências na aparência do mundo. Estética do acaso que se quer como intensificação da vida.

Do grego *aisthesis* ou *aestesis*, estética significa a capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo pelos sentidos, é o exercício das sensações. A historiografia oficial da filosofia, que define estética como o estudo da arte e do belo, termina por cindir estética e vida, estética e conhecimento e inclusive estética e obras (somente

algumas obras mereceriam uma apreciação estética). A arte é reclusa à condição de *expressão*, confinada à função de *imitar* ou *construir* o mundo e a estética limitada a *pensar* essa *excêntrica* relação *sensível* do homem com o mundo. Como para a filosofia de tradição platônica o mundo sensível é o mundo do erro e do engano, a arte vê-se preterida pela ciência, pelo pensamento, pela moral, na reivindicação dos domínios da verdade. A arte é assim excluída do domínio do conhecimento. Ou melhor, sua função é submeter-se às políticas do conhecimento.

Assim, a estética como pensamento oficializa as discussões em torno da função da arte (por exemplo, educar), dos modos de imitação da realidade (seus graus de adequação), expressão de sentimentos (o gênio romântico), produção de *weltanschauung* etc. Para além de seu papel instrumental, há o caráter de mediação, fabulação, imaginação, transcrição da arte, seja a que produz obras concretas, seja a que impregna gestos, movimentos e modos de olhar. Não somente a materialização de estilos, mas também os estilos de vida.

A estética não requer uma fundamentação racional do gosto como norma universal, mas seu efetivo exercício manifesto por meio das escolhas. Aprovar uma poética e descartar outras em nome de um fundamento pressuposto – ideológico, moral ou estético – é renunciar à escolha, que se efetiva por uma manifestação de gosto; no ápice, de uma paixão, quando não de uma obsessão. A estética é dada na relação primeira do homem com o mundo, quando o homem prova do mundo e o aprova e/ou reprovava, em partes ou *in totum*. Não é somente intuição, mas sobretudo sensação.

Para Nietzsche, a existência só se justifica como fenômeno estético. A arte torna a existência suportável: “a tragédia realiza a única justificação aceitável e legítima do sofrimento, da dor da falta de sentido – a justificação artística, extramoral” (Giacoia Junior, 2014: 296). Essa manifestação de uma estética afirmadora da vida sustenta-se em sua gratuidade. Não há razão que justifique a vida, que a aponte como necessária. Mas há o gosto de viver. Aprovação da aparência do mundo.

O termo *transcrição* difundiu-se sob a tutela linguística e definiu um modo de traduzir obras poéticas, compreendidas como criações de uma língua que demandam recriações em outra. Mas o conceito já havia sido utilizado por Leibniz (2014: 236) na *Teodiceia* (I, § 91) para designar a ação com a qual Deus dotou de razão as almas sensíveis ou animais, preexistentes à criação do homem. A razão, faculdade que nos diferenciaria dos animais e que é característica da alma humana, seria efeito de uma transcrição divina e não decorrência de uma elevação natural da alma animal. A possibilidade de Deus transcriar suas obras serve aqui de metáfora para pensar as transcrições humanas, ou melhor, serve para pensar que as criações humanas operam como e por meio de transcrições.

Assim, no campo da tradução, podemos entender a transcrição como uma “transposição criativa” (Jakobson *apud* Campos, 1969: 110), já que não se trata da reconstituição da mensagem, mas da reconstituição “do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica” (Campos, 1969: 100). Desse modo, a tradução não se restringe a processos de câmbio linguístico, e eu acrescentaria que não se restringe também à recriação estética entre-línguas, embora sejam estes processos que propiciam o melhor modelo para a compreensão do próprio termo *compreensão*. Em outras palavras, compreender um texto, uma situação, uma época, uma intenção ou um gesto é um ato de tradução.

George Steiner (2005: 53) explicita o ato por meio da palavra francesa *interprète* (em comparação com o inglês *interpreter*):

Um ator é *interprète* de Racine; um pianista dá *une interprétation* a uma sonata de Beethoven. Por meio do envolvimento de sua própria identidade, um crítico torna-se *un interprète* de (alguém que dá vida a) Montaigne ou Mallarmé. (...) Quando lemos ou ouvimos qualquer enunciado verbal do passado, seja saído do Levítico ou do *best seller* do último ano, nós traduzimos. O modelo esquemático da tradução é aquele no qual uma mensagem passa de uma língua de saída para uma língua de chegada por meio de um processo transformador.

Na página seguinte, Steiner afirmará que a “tradução diacrônica no interior da própria língua é tão constante, nós a realizamos tão inconscientemente que

raramente paramos para observar seja sua complexidade formal, seja o papel decisivo que ela exerce na própria existência da civilização”.

Não são poucas as implicações de tal perspectiva. A primeira delas é o reconhecimento de que a *experiência do passado* é um construto verbal. A cultura não poderia existir se não borbulhassem sentidos múltiplos em torno do sentido unificado da palavra. Essa multiplicidade de sentidos dada pela *tradução* impede o silêncio definitivo da cultura, pois é o atrito da vontade de compreender e de uma *imprecisão* sempre renovada da palavra (do que se compreende dela) que põem em movimento a compreensão e gera a ilusão de apreensão do passado e da própria apreensão do real.

O conhecimento é, portanto, uma obra de tradução, mas não meramente de *passagem* de uma forma a outra, de uma língua a outra, de uma gramática a outra, de um imaginário a outro, mas sobretudo de transcrição de construtos de linguagem (e entendo linguagem num sentido amplo, não restrito ao universo das palavras e dos sons, mas também da gesticulação, das artes, dos projetos, das imagens e outras mediações articuladas entre os homens e o mundo).

Steiner (2005: 72) postula que a tradução é um “caso especial do arco de comunicação que cada ato de linguagem bem-sucedido fecha no interior de uma dada língua”. Portanto, a recepção de uma mensagem é um ato de tradução: “*entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução*”.

Compreender assemelha-se a traduzir na mesma proporção em que ler um gesto, um texto ou uma imagem implica conferir-lhe sentido. A compreensão decorrente das *leituras* de mundo (suas traduções) é um ato de interpretação. No entanto, esse processo elementar não passa de um dado de base da relação do homem com o mundo, é a forma primeira pela qual o homem opera uma mediação com o mundo e com os outros mas que não constitui ainda suas obras.

As obras advêm de um processo secundário e mais complexo, de decantação, destilação, reelaboração, perlaboração e materialização desses numerosíssimos dados da compreensão, da leitura do mundo. É quando o mundo disforme, amorfo, indiferente, insignificante e incompreensível transforma-se em obra. Enunciar um mundo, renunciar a um sentimento do mundo ou anunciar sua aprovação é transcriá-lo, seja como outro mundo (duplo), seja como mundo-aqui (*amor fati*).

As obras mais óbvias na ilustração do mundo transcrito são as derivadas das artes: as obras plásticas, arquiteturas, musicais... As obras de literatura, como as tragédias, os poemas épicos, líricos, os romances e contos são transcrições de mundo. Se imitam o mundo (*mimesis*), como nas concepções poéticas clássicas, não o imitam necessariamente por meio da duplicação. Imitam uma dada (ou dadas) compreensão(ões) de mundo. Pluralizam o mundo. Por meio da tradução, uma palavra ou um texto torna-se compreensível, seja na passagem de uma língua para outra, seja no interior de uma mesma língua. Processo idêntico ocorre com as obras, que transcriam mundos.

O sentimento de estar só no mundo, flutuando misteriosamente sob um céu de estrelas, quando o silêncio me faz lembrar que a vida é esse brilho fugaz entre dois nada, transforma-se em obra, um poema por exemplo, se me esforço, isto é, se uso minha força para torná-lo mais *durável* que o mero instante no qual o sentimento se aviva. E a vida não passa dessa sucessão de instantes. Todo o esforço do neurótico para não esquecer redundava num incessante repetir. É a repetição que o aprisiona, que o impede de seguir adiante. Assim, o *modus operandi* da memória não é a retenção, mas o esquecimento. É a sucessão de esquecimentos que possibilita lembrar, trazer de volta à consciência um fragmento de sensação, uma informação, uma imagem esfumada do passado. A obra é então o resultado de um exercício que forja uma duração. O meu sentimento de estar só no mundo é transcrito em poema, perdura em palavras, posso enfim esquecê-lo, posso deixar de repeti-lo, pois sei que vive na obra, como obra.

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas da roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.*

Na última estrofe de *Autopsicografia*, Fernando Pessoa (1980: 104) emprega uma metáfora nova à já gasta metáfora do coração ao estabelecer uma comparação implícita com o trem de brinquedo (comboio de corda) que gira nos trilhos (calhas da roda) para entreter a razão. O processo é circular: forjamos racionalmente nossa dor, isto é, transcriamo-la em obra. Mas a obra é lida e transcrita em sentimento. E é essa nova dor que realimentará o circuito no qual razão e sentimento se retroalimentam na mediação do homem consigo e com os outros.

O poeta não mente sua dor, mas a finge de tal forma que a dor fingida é a que ele mesmo sente. Esse duplo da dor, dor transformada esteticamente em palavras, possibilita a comunicação, por meio da mediação poética, entre o poeta e os leitores. Nessa relação, o leitor sente, não a dor do poeta – nem a primeira, sentida, nem a segunda, seu duplo poético – mas a que ele não tem. Ou seja, o poeta nutre-se de sua dor para imaginar uma dor que assume a forma estética de um poema. O leitor, ao ler a dor imaginada no poema, não vivencia a dor primeira do poeta nem sua dor imaginada, mas uma terceira dor, a que ele, leitor, imagina. A dor fingida do poeta toca, pelo artifício estético, alguma dor que o leitor de fato viveu e que serve de matriz para sua dor imaginada. O sentido do texto irrompe, então, da relação do leitor com o texto, num complexo jogo de mediação simbólica e experiência estética (Almeida, 2011a: 173).

As obras atestam que a relação do homem com o mundo é criativa, ou mais especificamente transcriativa, pois as mediações se dão menos por invenção que por (trans)formação, criação de formas que formam, informam, deformam, reformam a experiência de estar no mundo. Iludem-se os que acreditam que a *função* ou a razão de existir da língua e das linguagens seja a comunicação dos fatos, a expressão dos pensamentos ou a informação do mundo. Acredito, como Steiner, que essa seja uma parte secundária do discurso humano.

Os potenciais da ficção, da contrafactualidade, de uma futuridade incerta caracterizam profundamente as origens e a natureza da linguagem. Eles a

diferenciam ontologicamente dos diversos sistemas de signos disponíveis no mundo animal, determinam a maneira peculiar e geralmente ambígua da consciência humana e tornam criativas as relações desta consciência com a “realidade”. Com a linguagem, boa parte da qual é voltada para dentro de nossas próprias pessoas, rejeitamos a inevitabilidade empírica do mundo (Steiner, 2005: 494-495).

Essa relação criativa da consciência humana com o mundo é fundamentalmente estética, dá-se como uma mediação simbólica, pela qual o imaginário, tal como o concebeu Gilbert Durand (1988; 1997), realiza sua função de *eufemização* do mundo. O símbolo se diferencia dos signos arbitrários por se referir a um *sentido* e não a um objeto sensível, é “signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação” (Durand, 1988: 19).

O mundo é insignificante, irracional, insensível, incompreensível; o símbolo é significativo, racional, sensível e compreensível; é dessa incongruência, dessa desarmonia, dessa ruptura que surge a inadequação que o símbolo busca preencher. Os sentidos operam uma mediação inconciliável entre os homens e o mundo, mas é justamente esse desacordo que origina as culturas, que gera conhecimento, que produz obras.

Por fim, é preciso não abolir do termo transcrição o papel do leitor, espectador, receptor das obras. Não é somente por meio da elaboração de obras que se opera a mediação do mundo, lê-las, compreendê-las, traduzi-las, interpretá-las são atos complexos e em certo sentido – dada a inadequação inerente do símbolo e a imprecisão renovada da língua – criativos. Somos coautores das obras com as quais interagimos, enquanto as desfrutamos e sempre que refletimos sobre elas. Como nos lembra Durand (1998: 252), “leitura e interpretação são, em última análise, 'tradução' que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta. Através da 'tradução', a minha própria linguagem torna-se uma com a do criador”.