

MUSCHIETTI, Delfina (dir.). *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante*. Buenos Aires: Paradiso, 2014. 199pp.



Mary Anne Warken Soares SOBOTTKA¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Traducir Poesía. Mapa rítmico partitura y plataforma flotante [Traduzir Poesia. Mapa rítmico, partitura e plataforma flutuante] conta com detalhada introdução de Delfina Muschietti. O livro, publicado em 2014, é a continuação do trabalho anterior: *La tarea de repetir en otra lengua* (2013). Nas suas 199 páginas, temos acesso ao fruto do trabalho de um projeto que conta com a colaboração de María Celeste Cabré, Rodrigo Caresani, Lucas Margarit, Violeta Percia, Walter Romero e Alejandra Vignolo.

Nas primeiras páginas do livro (p. 9-33), Delfina Muschietti apresenta a obra e a concepção do grupo sobre a tradução do texto poético que, ao ter como referências Iuri Tinianov (1924) e Walter Benjamin (1923), vai ao encontro do poema como “*máquina rítmica*” (p. 9). O poema, para ser traduzido, é pensado além dos seus elementos linguísticos. É apontada a escuta do poema, e ao citarem-se o poeta Williams Carlos Williams e Gilles Deleuze, entre outros, são enfatizados os elementos poéticos que remetem ao poema como construção de sons e imagens (p. 12).

Dividido em dois capítulos principais: *Reflexiones y experiencias de traducción* [Reflexões e experiências de tradução] (p. 37-99) e *Mapas, alcances y proyecciones* [Mapas, dimensões e projeções] (p. 125-178), esta obra oferece um apanhado de referências importantes para quem pretende dedicar-se ao estudo do texto poético, da sua musicalidade e da tradução do verso. Para confrontar a áurea do intraduzível que circunda esse tipo de texto literário, são necessárias ferramentas, e na reunião dos artigos deste livro o leitor pode obter reflexões, referências importantes e direções para aprofundar seu conhecimento sobre o poético e sua tradução. Os textos reunidos remetem a Darío, Mallarmé, Beckett, entre outros poetas fundamentais para o estudo do ritmo e da arquitetura do poema.

O primeiro capítulo: *Reflexiones y experiencias de traducción* [Reflexões e experiências de tradução] (p. 37-62) é inaugurado por Violeta Percia, poetisa, tradutora, ensaísta e professora da Universidade de Buenos Aires.

A primeira seção desse capítulo, sob o título *Palabra total y nudo rítmico. Variaciones Mallarmeanas sobre poética y traducción* [Palavra total e nó rítmico. Variações Mallarmeanas sobre poética e tradução] se detém nas traduções de Stéphane Mallarmé da poesia de Edgar Poe, sob o título *Les poèmes d'Edgar Poe*. Na primeira versão de Mallarmé, se destaca uma tradução que está em verso, e não em prosa, como as traduções posteriormente publicadas. Se descreve o processo de aprendizado de Mallarmé com o idioma inglês, motivado pelo desejo de ler a poesia de Poe para poder traduzi-la. São citados por Percia alguns momentos da história dessa aproximação e se comenta o caminho percorrido por Mallarmé, iniciado no ano de 1860 em uma primeira tradução em verso, tal qual os poemas de Poe. Aponta-se um processo de amadurecimento que se dá no ato de traduzir e retraduzir, plasmado em manuscritos e nas versões do projeto tradutório de Mallarmé, que vai desembocar em uma tradução em prosa. Sobre esse prosaísmo é que se detém o artigo, que se divide em três momentos. No primeiro, sob o título *La simpatía con la otra lengua* [A simpatia com a outra língua], é descrito o contato de Mallarmé com o outro idioma, que é para ele o inglês. A motivação de acessar essa língua para poder ler melhor Poe está de mãos dadas com a vontade de traduzir esses textos. Essa dedicação ao estudo desse idioma confere ao poeta o estatuto de professor. No artigo, é citado o livro *Les Mots anglais* (1877), texto pensado para o ensino da língua inglesa, que foi encomendado a Mallarmé. Essa seção se encerra mencionando a busca por uma outra linguagem, a “da tribo”, conforme Mallarmé plasma na epígrafe “*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*”. Para a autora, esse sentido mais puro da linguagem influenciará a reflexão sobre a tradução (p. 42), o que apresenta o segundo momento do artigo, que tem como título: *Traducción y poética* [Tradução e poética] (p. 43-52). A autora aponta, ainda citando Mallarmé, o processo de aproximação deste poeta ao que ele mesmo chamou “poética do efeito”. Percia comenta que, para Mallarmé, existe no poema uma estrutura calculada, mas que também pode ser espontânea. É citado o livro *Crise de vers* (1897), texto no qual encontramos o pensamento Mallarmeniano sobre o poético, a linguagem que está entre o processo de tradução e leitura.

Na última seção deste capítulo, chamada *Prosificación de los poemas* [Prosificação dos poemas] (p. 53-62), são colocados marcos no que se refere à prosificação no momento de se realizar a tradução de poemas. O leitor é localizado no contexto histórico, uma vez que essa

discussão, de acordo com Percia, foi instalada no século XIX. São informados os antecedentes importantes, como foi Chateaubriand, que traduziu *Paradise Lost*, de Milton, em 1836. Dentro desse mesmo capítulo, são evidenciados o ritmo e a sonoridade inerentes à tradução do poema. A autora discorre sobre as reflexões e trabalhos de traduções realizados por Mallarmé e o leitor tem acesso às reflexões sobre o “nó rítmico”. O capítulo finaliza com elementos que tangem a musicalidade do poema.

Lucas D. Margarit é o autor do segundo capítulo do livro, que tem como título: *Traducción, autotraducción y apropiación en la obra de Beckett* [Tradução, auto-tradução e apropriação na obra de Beckett]. Ao introduzir o capítulo, Margarit discorre sobre Samuel Beckett e suas considerações sobre a tradução (p. 63-75). De acordo com o autor, Samuel Beckett faz suas primeiras construções teóricas sobre a tradução e as registra em uma carta escrita em alemão, no ano de 1937. Nesse texto, o leitor se aproxima da construção de uma concepção do ato de traduzir que tem como elemento de destaque a linguagem. O autor se debruça sobre a relação de Beckett com os idiomas: o irlandês, que deixa de lado pelo francês e o inglês. Enfatiza que o silêncio é também um elemento importante para a reflexão do texto poético.

295

No segundo momento dessa introdução, Margarit abre a seção *Traducción y Apropiación* [Tradução e Apropriação] (p.76-82). O texto é inaugurado apresentando a primeira publicação de Beckett: *(W) Horoscope* (1930), na qual, através do uso de máscara, replica pensamentos de René Descartes. Nessa publicação estão presentes alguns “irlandismos” e, em momentos posteriores, a intercalação do francês e inglês. Margarit afirma ser clara a intencionalidade desse jogo, e a busca por uma linguagem própria (p. 79) remete para o pensar a traduzibilidade dessa linguagem. São trazidos para o texto exemplos em que, através do “eu poético”, Beckett insere versos de Rimbaud (p. 81).

Na seção seguinte, com o título: *Dos tradiciones, dos traducciones. Los poetas del Surrealismo* [Duas tradições, duas traduções. Os poetas do Surrealismo] (p. 82-89), Margarit estabelece a relação de Beckett com o movimento surrealista e é detalhada a aproximação do poeta irlandês ao surrealismo por intermédio da tradução. Foi o poema “*L’union libre*” (1931), de André Breton, uma das figuras mais importantes deste movimento, que Beckett traduziu ao inglês. Na seguinte seção, chamada *Los poetas mexicanos* (p. 89-98), Margarit apresenta o projeto de tradução impulsionado pela UNESCO nos anos 50, para traduzir literaturas consideradas “marginais” para os idiomas canônicos, especialmente inglês e francês. A antologia organizada

por Octavio Paz em 1952, sob o título *Antología de la poesía mexicana* [Antologia da poesia mexicana], traduzida ao inglês por Samuel Beckett (1958), teve várias republicações. Para Margarit, a importância do tradutor permite que essa tradução continue circulando na língua inglesa. O texto se encerra com a reflexão do autor do artigo sobre o trabalho tradutório de Beckett sobre textos seus e de outros autores, e são apontados as diferenças e os principais elementos do método que se pode visualizar nessas publicações em inglês.

No artigo de Rodrigo Javier Caresani, *Poetas traductores de la modernidad latino-americana: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig* [Poetas tradutores da modernidade latino-americana: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig] (p. 99-125), a introdução se apresenta com o subtítulo: *Un desafío para la crítica y la teoría* [Um desafio para a crítica e a teoria]. Nesse texto introdutório são citados José Martí (1853-1895), Ruben Darío (1867-1916), Julian de Casal (1863-1893), entre outros, para referir-se aos poetas modernistas e seu trabalho como tradutores.

No segundo momento, sob o título *Traducir el ritmo: entre una “interlingüística” y una “intersemiótica”* [Traduzir o ritmo: entre uma “interlinguística” e uma “intersemiótica”], Caresani discorre sobre o distanciamento da mimesis e cita Baudelaire, Darío y Casal, poetas que vão construir em seus versos o “*ut pictura poesis*”, inaugurado por Baudelaire, e que Caresani ilustra com uma citação desse poeta: “*Escribo ahora un salón que nunca he visto*”ⁱⁱⁱ (p. 101). São expostas no texto as articulações dos poetas modernistas com as artes e o seu papel como críticos dela. Essa seção vai ao encontro da proposta do livro, que remete a um mapa rítmico que traz a palestra, a pintura e a música para pensar o poema e, por conseguinte, sua tradução. Tomando como exemplo os trabalhos de Casal e Darío, se faz a reflexão acerca dos elementos “interlinguísticos” e “intersemióticos” (p. 104). No seguinte momento, titulado *Los calcos de Casal* [Os calques de Casal], (p. 106-112), Caresani introduz comentando um ensaio de Carmen Suárez León sobre os trabalhos de Casal, que discorre sobre as traduções e as posteriores revisões e correções feitas pelo poeta tradutor modernista. No momento seguinte, chamado *Darío: la écfrasis como profecía* [Darío: a écfrase como profecia], encontramos os enlaces de Darío com a música e sua poética relacionada ao intersemiótico. É citado como exemplo o livro *Sinfonía en gris mayor* [Sinfonia em cinza maior], composto em 1889 e publicado em um jornal de Buenos Aires em 1894, e que, para o autor desse artigo, pode ser lido nas seguintes direções: “um poema que acrioula os modelos franceses e um texto que torna a marcar distância entre escritura e imagem” (p.121).

O segundo capítulo do livro, sob o título *Mapas, alcances y proyecciones* [Mapas, dimensões e projeções], é inaugurado com o artigo de María Celeste Cabré. Essa seção intitula-se: *El corazón es el órgano de la repetición: ensayo sobre una técnica* [O coração é o órgão da repetição: ensaio sobre uma técnica]. O texto é dividido em dez seções que têm seus títulos em números romanos. Cabré apresenta um texto que, em movimento crescente, vai estabelecendo a importância da oralidade do poema, e destaca seus elementos prosódicos para a memória. No fragmento intitulado como IX, destaca a musicalização do poema, sendo esta uma forma de leitura crítica (p. 133). O texto aponta para um enlace entre a leitura e a tradução, enfatizando a importância da escuta para observar a música do poema. Nessa visão crítica, conecta-se a tradução com o performático, colocando luz a voz enunciativa e sua sonoridade.

Na seção de Walter Romero, com o título *325 Apotegmas em torno a la práctica y la poética de la traducción de poesía entendida como Nueva Filología* [Apotegmas em torno da prática e da poética da tradução de poesia entendida como Nova Filologia], Romero faz a compilação de 325 apotegmas que têm como temática a tradução. Cabe observar que um apotegmaⁱⁱⁱ, palavra que deriva do grego, é uma sentença breve e concisa, uma máxima ou aforismo. Ao final do artigo, o autor apresenta um texto explicativo (p. 158-159). Nessas duas páginas, cita Delfina Muschietti e sua visão do estudo da tradução do texto poético, que é visto como “Nova Filologia”. Romero comenta o seu interesse de pesquisa na obra do poeta francês Ives Bonnefoy, inclusive apresenta em sua lista alguns apotegmas desse autor. De acordo com Romero, os conceitos apresentados por Muschietti, entre eles: ritmo, forma e escuta flutuante, podem ser encontrados nessas frases concisas.

O próximo capítulo é de Alejandra Vignolo, sob o título: *Potencia poética/ danza y traducción: la emergencia del “solo” de danza* [Potência poética/dança e tradução: a emergência do “solo” da dança]. Esse artigo faz parte de sua tese de doutorado: *Cuerpo, forma y traducción, el origen del “solo” de Iris Scacheri* [Corpo, forma e tradução, a origem do “solo” de Iris Scacheri]. A autora inaugura o artigo citando Walter Benjamin, o que oferece pistas do debate ao longo do texto. Na primeira seção, sob o título *Dimensiones histórico-cultural de traducción en Benjamin: relación vital y potencia poética* [Dimensão histórico-cultural da tradução em Benjamin: relação vital e potência poética] (p. 161-168), Vignolo destaca e enfatiza a abrangência do trabalho de Benjamin com relação à tradução e, ao citá-lo, comenta as relações inerentes à vida e suas manifestações, estabelecendo o enlace das obras com suas traduções. Vignolo denomina *potência poética* o vínculo que se estabelece na tradução de uma

obra, que vai além da sobrevivência desta (p. 163). Para discorrer sobre a arte, é citado Agamben e, através desse diálogo, comenta-se sobre as características e estrutura de uma obra original. Na seguinte seção, intitulada: *Isadora Duncan; supervivencia de la potencia poética en la danza* [Isadora Duncan; sobrevivência da potência poética na dança], centrada na figura e na arte de Duncan, a introdução comenta uma notícia que visualiza a arte dessa artista como uma “tradução coreográfica”, o que faz surgir uma nova percepção do poético. Para Vignolo, a dança de Duncan é um pensamento na música. Para pensar o ritmo, a música e a dança, a autora traz para o texto a tragédia grega e estabelece um enlace entre o trabalho artístico de dançarina e as artes na Grécia antiga. É citada *La danza de los gregos* (1912) para expor elementos importantes da dança, especialmente o “coro”. A tradução é relacionada a essa associação entre dança, música e palavra. Para Vignolo, a dança emerge como um pensar a dança de Isadora como “tradução coreográfica da música” (p. 173).

Encerrando o livro com o artigo *Epílogo: Borges en el laboratorio de traducción* [Epílogo: Borges no laboratório de tradução], Delfina Muschietti apresenta um texto que problematiza e discute os trabalhos do escritor argentino Jorge Luis Borges com respeito à tradução. Muschietti traz à palestra a práxis crítica do escritor, resgatando considerações por ele expressas de que uma tradução pode valer tanto quanto o texto original. Para o desenvolvimento do artigo, a autora resgata alguns textos breves e marginais de Borges em que se evidencia o que Muschietti chama o “Laboratório de tradução” borgiano, e são apontadas contradições entre o enunciado por Borges e sua prática crítica. São resgatados observações e comentários de Borges aos trabalhos tradutórios de Artur Symons, Silvina Ocampo, León Felipe. Deste último, é apresentada em sete fragmentos numerados a crítica de Borges à tradução de Felipe dos textos de Whitman.

Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante traz, ao longo dos capítulos, perspectivas e projetos tradutórios diferentes que oferecem reflexões importantes para enfrentar o desafio que é a tradução do texto poético. São destacados os elementos rítmicos, assim como temos nesses textos as aproximações com as artes pictóricas, indo ao encontro de uma coreografia dos sons do poema. Com várias citações e referências aos grandes poetas e pensadores da tradução, podemos, através dessa leitura, estabelecer contato com indicações para outras leituras que podem contribuir para o pensar a tradução da poesia. Neste livro, estão apontadas concepções teóricas que se relacionam com as artes de forma dialógica com a tradução.

RECEBIDO EM: 22 de agosto de 2017

ACEITO EM: 17 de novembro de 2017

PUBLICADO EM: dezembro de 2017

ⁱ Mary Anne Warken Soares Sobottka – Doutoranda e Mestre (2017) em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Graduada em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhol (2014) pela mesma universidade. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7707356833300677> E-mail: warkenespanholufsc@gmail.com

ⁱⁱ “Escrevo agora um *Salón* sem tê-lo visto” (p.101). Tradução nossa.

ⁱⁱⁱ Dito notável de pessoa ilustre; sentença breve; dito sentencioso; AFORISMO; MÁXIMA [F.: Do gr. apophtegma, -atos 'sentença'.] Disponível em: <http://www.aulete.com.br/apotegma> Acesso em: 5 de julho de 2017.