



“NOCTURNO”, DE DELMIRA AGUSTINI: DIÁLOGO, EXPERIÊNCIA E REFLEXÃO EM TRADUÇÃO INTERLINGUAL E INTERSEMIÓTICA

DELMIRA AGUSTINI’S NOCTURNO (NOCTURNE):
 DIALOGUE, EXPERIENCE AND REFLECTION IN INTERLINGUAL
 AND INTERSEMIOTIC TRANSLATION

Maria Selenir Nunes dos Santos – Sela¹, Pablo Cardellino Soto²

RESUMO

Este artigo é uma dupla tradução comentada do poema “Nocturno”, da poeta modernista uruguaia Delmira Agustini. A exegese do poema envolve uma análise qualitativa e subjetiva, e uma análise técnica baseada fundamentalmente em Antonio Quilis (1969) Uma tradução é interlingual, do espanhol para o português, e a outra, intersemiótica, do espanhol para a pintura, executadas por cada um dos autores do artigo. Em ambas, face ao ano de publicação do poema (1913), recusamos explicitamente a abordagem sincrônica. Questionamos os tipos de tradução de Jakobson (1959), observando que há aspectos intersemióticos em todos eles. O fundamento teórico acolhe também os trabalhos de Julio Plaza (2001), Umberto Eco (2003) e Haroldo de Campos (1963). Assumimos estas traduções como experiência e reflexão, conforme Antoine Berman (1989). No comentário é exposto o processo de tomada de decisão com ênfase nos aspectos intersemióticos e nas escolhas necessárias em função das diferenças de matéria. Nas considerações finais, damos destaque ao diálogo entre os autores durante o processo de pesquisa e às mútuas influências.

Palavras-chave: tradução interlingual; tradução intersemiótica; experiência e reflexão; Modernismo da América Latina; poesia; pintura.

ABSTRACT

This article is a double commented translation of the poem Nocturno, by Uruguayan modernist poet Delmira Agustini. The critical appraisal of the poem involves a qualitative and

¹ Artista Plástica. Bacharela em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Nome artístico: Sela. Orcid: 0009-0001-0406-6774

² Professor Adjunto do curso de Letras Tradução – Espanhol, da Universidade de Brasília. Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Orcid: 0000-0002-7155-775X

*subjective analysis, as well as a technical analysis based primarily on Antonio Quilis (1969). One of the translations is interlingual (from Spanish into Portuguese), while the other is intersemiotic (from Spanish into painting), done separately by each author of the article. We explicitly ruled out the synchronic approach in both translations, given the year when the poem was published (1911). We discuss Jakobson's (1959) types of translation, noting that there are intersemiotic aspects in all of them. The theoretical foundation also includes works by Julio Plaza (2001), Umberto Eco (2003), and Haroldo de Campos (1963). We take on these translations as experience and reflection, as stated by Antoine Berman (1989). The decision-making process is laid out in the commentary, with emphasis on the intersemiotic aspects and the choices required due to differences in matter. In the final considerations, we highlight the dialogue between the authors throughout the research process and the mutual influences.*³

Keywords: *interlingual translation; intersemiotic translation; experience and reflection; Latin American Modernism; poetry; painting.*

INTRODUÇÃO

A célebre e oportunamente esclarecedora classificação dos tipos de tradução que Roman Jakobson formalizou em 1959 deu aos estudiosos da tradução um quadro de referência muito útil para estabelecer os limites da tradução, no sentido que Antoine Berman estabeleceu como “verticais” na sétima tarefa da tradutologia que ele refere em “A tradução e seus discursos” (Berman, 1989). A sucinta e aparentemente singela formalização define a tradução intralingual, ou reformulação, que acontece dentro de uma mesma língua; a tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, que acontece entre duas línguas diferentes; e a tradução intersemiótica, ou transmutação, que se dá entre sistemas semióticos diferentes (Jakobson, 1959, p. 64). Certamente, em seu sentido mais superficial, esta distinção organiza e abrange atividades tradutórias que vão desde a atualização ortográfica das obras até as adaptações de obras para o cinema, quadrinhos, dança e outros sistemas semióticos, passando por todas as possibilidades da tradução “propriamente dita”. Tal tríade traz em seu bojo, no entanto, um complexo e sofisticado conceito semiótico que, a despeito de se manifestar de forma explícita apenas no neologismo “intersemiótico”, atravessa todas suas categorias e concebe a tradução como um processo único de formação de sentido, manifesto de modos variados. As décadas seguintes à proposta de Jakobson foram testemunhas do fervilhar do interesse na tradução e da consolidação dos Estudos da Tradução como campo do conhecimento por direito próprio, e nessa esteira surgiram inúmeras contribuições que adentraram, com maior ou menor ênfase, essa caracterização. Passamos a analisar a contribuição de Octavio Paz (1971) e, um pouco mais extensamente, a de Julio Plaza (2001).

Octavio Paz inicia seu ensaio *Tradução: literatura e literalidade* afirmando que “Aprender a falar é aprender a traduzir” (Paz, 1971, p. 9) e mais adiante complementa: “Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro” (Paz, 1971, p. 13). Embora Paz não cite os tipos de tradução de Jakobson, é possível perceber aqui um desenvolvimento da noção de tradução intralingual. Nota-se que o pensamento literário de Paz é compatível

³ Agradecemos a Lídio Rodrigues a tradução do resumo para o inglês.

com o pensamento semiótico de Jakobson também na afirmação de que a tradução literal, embora não impossível, “não é uma tradução” (Paz, 1971, p. 15): é possível interpretar que, para o autor, a tradução literal não se origina numa operação literária, que no momento, não sem certa liberdade, podemos entender como uma operação semiótica, pois é “um dispositivo, geralmente composto por uma fileira de palavras, para nos ajudar a ler o texto em sua língua original” (Paz, 1971, p. 15).

Tal pensamento de Paz é corroborado por Julio Plaza, que em sua obra *Tradução intersemiótica* argumenta que o próprio pensamento já é intersemiótico (Plaza, 2001, p. 21). O autor retornará a esse conceito e o desenvolverá ao longo da obra a partir de análises da formação sónica e produção de sentido, pois, por exemplo, “os signos se interpõem entre nós e o mundo, mas ao mesmo tempo nos presenteiam com significações e apresentações de objetos que, sem eles, não viriam até nós e com situações até mesmo previamente inexistentes” (Plaza, 2001, p. 49). Outra derivação de tal conceito:

Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e, fundamentalmente, com o código oral do qual é tradução (Plaza, 2001, p. 47).

Decorre de tais noções que as operações intersemióticas, na verdade, podem ser consideradas inerentes a todas as categorias de Jakobson: tanto a tradução intralingual, que traduz pensamento em discurso, quanto a tradução interlingual, que está mediada por formação sónica – particular e significativamente na língua escrita, código visual, seja esta mediada por língua oral ou advinda diretamente do pensamento semiótico – e, naturalmente, a tradução que ele nomeia “intersemiótica”. Nem por isso tais categorias se tornam arbitrarias, mas ganham em complexidade e abrangência. Também é preciso pontuar que nem todos os teóricos compartilham dessa percepção: para Eco, a tradução intersemiótica implica a mudança de matéria e, no caso da tradução interlinguística, ele considera que há apenas mudança de substância (Eco, 2003, p. 331). No entanto, Eco chega a uma formulação que é compatível com a de Plaza, ao perceber que há no texto poético elementos extralinguísticos – entre os quais se contam aspectos que serão explicitamente abordados adiante, tais como ritmo, metro e valores fonossimbólicos –, que nem por serem extralinguísticos deixam de ser semióticos e que isto nos diz que “uma linguística, sozinha, não pode dar conta de todos os fenômenos de tradução, que devem ser considerados, em vez disso, de um ponto de vista semiótico mais geral”⁴ (p. 333).

A partir dessa percepção inicial do sentido, nos propusemos fazer um estudo sobre tradução intersemiótica na forma de uma tradução comentada. O objetivo aqui é observar e registrar processos tradutórios, com ênfase nos processos intersemióticos, a partir da reflexão e da experiência (Berman, 2009, p. 347). O *corpus* escolhido para esse fim é o poema “Nocturno”, da poeta uruguaia Delmira Agustini, e as modalidades de tradução escolhidas são a interlingual, para o português, e a intersemiótica, para a pintura, executadas, respectivamente, por Pablo Cardellino e Sela – Maria Selenir Nunes dos Santos. Do confronto dessas duas *experiências reflexivas* em tradução surge o diálogo que buscamos.

É preciso estabelecer que ao mesmo tempo em que os processos intersemióticos se apresentam em todas as três categorias de Jakobson, estas ajudam a identificar tipos de tradução que,

⁵ “una lingüística, ella sola, no puede dar razón de todos los fenómenos de traducción, que deben considerarse, en cambio, desde un punto de vista semiótico más general.”

no primeiro momento, em função da imediata identificação do sistema semiótico predominante – o linguístico e o pictórico – julgamos essencialmente distintos. Tal distinção será útil neste artigo para identificar as duas traduções envolvidas, mesmo que no fundamento teórico desta experiência esteja presente a tipologia de traduções proposta por Plaza, que não define categorias estanques e sim “nuanças diferenciais [...] dos processos tradutores” (Plaza, 2001, p. 89). De outro modo, não ajudaria como instrumento de identificação, pois as citadas nuances se apresentam concomitantemente na tradução como pensamento intersemiótico, ou seja que se referem a ambas as traduções aqui propostas. Além disso, outros autores, como Umberto Eco (2003) adotam sem qualquer empecilho a taxonomia proposta por Jakobson.

Para finalizar esta introdução, é necessário dizer que a escolha da poeta e do poema obedeceu a alguns critérios. Quanto à poeta, a distância histórica e estética foi central, uma vez que estamos um século distantes dela, embora Delmira povoe nosso imaginário desde sempre: acreditamos que essa distância favorece a reflexão tradutória, por nos permitir uma aproximação do *outro*. Quanto ao poema, o critério principal é este se tratar de um poema com uma imagem central única – sem uma sequência narrativa composta de variedade de imagens e cenas –, o que, estimamos, o tornaria mais propício, especialmente, ao tratamento pictórico e, com isso, abriria o caminho para o aprofundamento da discussão.

CONTEXTO

Se, como afirma Borges, “com os livros famosos, a primeira vez já é segunda, posto que já os abordamos sabendo-os” (Borges, 1932), entendemos que a formação de sentido na leitura do poema não começa do zero, e sim de uma formação memorial que data de momentos difusos do passado. Com efeito, já iniciamos sabendo que Delmira Agustini, além de uruguaia, é uma poeta modernista tardia; que o modernismo da América Latina transita intensamente pelo simbólico e se caracteriza por esmeradas formas poéticas e musicalidade; que para além da temática mitológica e cosmopolita o modernismo encontra em Delmira a presença marcante e ousada do erotismo e do feminino; que Delmira foi vítima de feminicídio aos 28 anos. São essas, e provavelmente outras, as informações que trazemos no nosso substrato cultural e perfazem o ponto de partida para a leitura do poema⁵ e, embora em alguns casos demandem confirmação e uma análise mais detalhada, influenciam a formação de sentido e o processo de tomada de decisão na tradução.

“Nocturno” foi publicado em 1913 em *Los cálices vacíos*, último livro de Delmira antes de sua morte prematura, em 1914. Não é um poema inédito em português: há uma versão intitulada *Os cálices vazios*, em tradução de Rodrigo Labriola e Jessica Machado (Agustini, 2020), que contém a tradução do poema. Neste caso, no entanto, essa tradução não foi levada em consideração.

ANÁLISE E EXEGESE DE “NOCTURNO”

Nas leituras que fizemos para escolha dos poemas candidatos a esta tradução comentada, “Nocturno” se destacou pela musicalidade e força das imagens. Duas abordagens foram adotadas para a exegese do poema e o mapeamento de características a serem levadas em conta na tradução,

⁵ Por isso mesmo não citamos fontes para estas informações, embora mais adiante algumas delas sejam discutidas a partir da literatura.

e ambas serão mais desenvolvidas ao longo do comentário. A primeira foi qualitativa, baseada na percepção subjetiva e na sensibilidade. No sentido dessa abordagem, entendemos que a distância temporal de Delmira para nós é central pois recusamos decididamente a possibilidade de uma abordagem sincrônica:

Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (Plaza, 2001, p. 21).

Com efeito, se em “Pierre Menard” Borges (1939) nos mostra que o tempo muda os textos, e se pensamos que a percepção é um fato do leitor, como Arrojo (1986) sustenta, devemos compreender o poema como um artefato capaz de desencadear a produção de sentidos e que, de forma coerente, as intenções de Delmira durante sua produção estariam fora de alcance para nós. Por outro lado, Plaza (2001, p. 19) observa que:

O pensamento pode existir na mente como signo em estado de formulação, entretanto, para ser conhecido, precisa ser extrojetoado por meio da linguagem. Só assim pode ser socializado, “pois não existe um único pensamento que não possa ser conhecido”.⁶

Ou seja, para Plaza não se trata da “ficção do original estável e consciente” alegada por Paulo Henriques Britto (2001, p. 45) e sim de uma visão de sentido que envolve uma dimensão social. Em outras palavras, nossa experiência como seres semióticos nos conduz necessariamente a assumir o poema como expressão do outro. Cientes de nossa própria historicidade e da subjetividade inerente à leitura e à produção de sentido, seria ingenuidade tratar o sentido como valor absoluto, mas ao mesmo tempo, o viés social do signo nos habilita a compreender que há uma dimensão invariante do sentido à qual temos acesso, e tal dimensão nos permite tentar uma abordagem empática a um gesto estético performado mais de um século atrás.

Sobre tal base teórica, passamos a descrever a leitura que fazemos do poema, com liberdade para expressar a subjetividade do olhar e impressões não necessariamente verificáveis ou intersubjetivas, no entendido de que de qualquer modo nossa leitura condicionará nossas traduções. Assim, o primeiro ponto é a percepção de se tratar de um poema com três estrofes, dois tercetos e um dístico, bem diferenciadas no que se refere à organização das pessoas do discurso:

Nocturno
Engarzado en la noche el lago de tu alma,
diríase una tela de cristal y de calma
tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
espejo de pureza que abrillantas los astros,
y reflejas la sima de la Vida en un cielo...

⁶ Plaza está citando Peirce, C. S., “Escritos coligidos”, *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, p. 747 .

Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
voy manchando los lagos y remontando el vuelo.
(Agustini, 1913, p. 60).

Na primeira estrofe, o eu-lírico se dirige a um interlocutor e tece considerações sobre a alma através de: a imagem “el lago de tu alma”; a comparação da alma com uma gema e da noite com uma joia, ambas implícitas no termo “engarzado”, que em seguida se transforma em teia de aranha; a alusão à “calma” e ao “desvelo”, que se alinham com a alusão à noite numa rede de significantes que contribui para criar um ambiente de quietude e parcimônia. O tom nos parece baixo e a estrofe nos evoca uma coloração escura, com alguns termos que nos sugerem cores mais claras, como “cristal”.

Na segunda, há um deslocamento do interlocutor, pois o eu-lírico interpela diretamente a joia citada – fala com a alma do tu. No primeiro verso, de transição, há alusão ao ritualístico na “agua lustral” e ainda é fundamentalmente metafórico. Os outros dois são mais descritivos, pois explicitam, até certo ponto, o sentido metafórico do engaste: trata-se do reflexo do céu no lago imóvel. O terceiro, particularmente, passa da descrição à alegoria na alusão à “sima de la Vida”. O tom transmitido por estes versos nos parece um pouco mais claro, pois a luz aparece, e, ainda que sejam também continuação da imagem estática anterior, há algum dinamismo no reflexo da luz no lago.

A última estrofe conclui o deslocamento do foco de atenção, pois o eu-lírico fala sobre si mesmo. Aparece aqui a figura do cisne, símbolo convencional da literatura no modernismo da América Latina, que sugere uma chave de sinal metalinguístico para o poema, com autorreferencialidade em função da explicitação do “eu”. No entanto, a principal característica desta estrofe é o dinamismo vigoroso da imagem do cisne num rompante, manchando os lagos com sangue e alçando o voo. A coloração nos parece mais clara em função da presença do cisne, que imaginamos branco, e do movimento.

Assim, percebemos que o sentido noturno do poema vai além do título, e perpassa as três estrofes, que vão do escuro para o claro e da quietude para o gesto.

A segunda abordagem de análise do poema é técnica e tem objetivo de elencar características formais e, a partir delas, identificar suas relações com os aspectos levantados na primeira análise, e novos aspectos. Esta análise busca compreender o jogo dos significantes, que Berman (1999, p. 21) situa no âmago do trabalho sobre a letra, o que é importante para ambas as traduções aqui propostas.

“Noturno” consta de 8 versos alexandrinos, ou seja, compostos por dois hemistíquios hexassílabos.⁷ O metro é regular, ou isossilábico, e ocorrem metaplasmos diversos, tais como sete sinalefas (“Engarzado en”, “que abrillantas”, “de agua”...) e uma crase (“cisne errante”), que concentram sílabas gramaticais nas sílabas métricas. Há também um hiato, ou dialefa, (“tu | alma”), porém não se trata de uma licença poética e sim de uma tendência preferida pelo fato de a sílaba inicial da

⁷ Cabe apontar a diferença de nomenclatura entre as líricas hispânica e lusófona, que denominam os versos seguindo critérios divergentes: em português, contam-se as sílabas métricas até a última tônica, e em espanhol até a seguinte à última tônica – mesmo que se trate de um verso ou hemistíquio oxítono ou proparoxítono: no primeiro caso, a última sílaba métrica está vazia, mas nem por isso deixa de ser contada, e no segundo a última sílaba gramatical é ignorada. Por isso, em português o alexandrino é considerado um dodecassílabo composto por dois hemistíquios hexassílabos e em espanhol considera-se tetradecassílabo, com dois hemistíquios heptassílabos. Ainda assim, trata-se rigorosamente do mesmo metro. Adotamos aqui o critério habitual em português, mesmo para o poema em espanhol, para uniformidade e maior clareza. Uma última observação: Mittmann (2016, p. 13) observa que o sistema português é chamado de “agudo” ou “francês”, em oposição ao “grave” ou “espanhol”, e ainda que este último tenha sido usado em português até pelo menos o final do século XVIII.

segunda palavra envolvida, “al-”, ser uma sílaba rítmica, o que tende a impedir a sinalefa (Domínguez Caparrós, 2014, p. 58); no entanto, nesse sentido a sinalefa em “de agua” é, sim, uma licença poética necessária para o metro e o ritmo por subverter precisamente a mesma tendência. No Quadro 1 podem ser observados todos esses fenômenos, e outros que serão descritos na sequência.

Quadro 1 – Análise métrica e rítmica de “Nocturno”

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
En-	gar-	za-	do en	la	no-	che	el	la-	go	de	tu	al-	ma,
di-	rí-	a-	se u-	na	te-	la	de	cris-	ta-	l y	de	cal-	ma
tra-	ma-	da	por	las	gran-	de-	s a-	ra-	ñas	del	des-	ve-	lo.
Na-	ta	de a-	gua	lus-	tral		en	va-	so	de a-	la-	bas-	tros;
es-	pe-	jo	de	pu-	re-	za	que a-	bri-	llan-	tas	lo-	s as-	tros,
y	re-	fle-	jas	la	si-	ma	de	la	Vi-	da e-	n un	cie-	lo...
Yo	soy	el	cis-	ne e-	rran-	te	de	los	san-	grien-	tos	ras-	tros,
voy	man-	chan-	do	los	la-	go-	s y	re-	mon-	tan-	do el	vue-	lo.

Fonte: Os autores, sobre a base do Aoidos.⁸

Percebe-se que o primeiro hemistíquio do quarto verso é oxítono, e que, portanto, há uma sílaba poética vazia na cesura. Todos os demais hemistíquios são paroxítonos.

Percebe-se no quadro uma grande prevalência de versos com apenas duas sílabas rítmicas, com fundo cinza, por hemistíquio, sendo geralmente a segunda ou a terceira, mais a sexta – que, aliás, constitui os dois eixos rítmicos do poema. Isto dá a cada um desses versos uma cadência lenta, com duas sílabas átonas a cada sílaba tônica. Não há pausas para além das cesuras e das pausas versais.

É notável também, no que se refere ao ritmo, que Delmira use pontuação apenas nas pausas versais. O ponto mais chamativo, quanto a isso, está no primeiro verso: o encontro vocálico presente entre os hemistíquios do primeiro verso (“noche | el”) não se realiza em sinalefa pois a cesura impede. Porém, não se trata apenas de uma convenção rítmica, e sim de uma sugestão importante do poema: a sinalefa poderia ocorrer na declamação, mas o sentido do poema solicita uma pausa ou, ao menos, uma modulação de tom (mais elevado na sílaba precedente, “-che”), que, se fosse prosa, aceitaria uma vírgula (em português com mais ênfase), por “Engarzado en la noche” ser um adjunto adnominal anteposto. Não apenas não há, como há uma vírgula no final do verso, vírgula essa que está separando o sujeito (de núcleo “lago”) do verbo (“diría”). Em outras palavras, o uso das vírgulas não é gramatical, e sim abertamente poético e rítmico.

Da cadência rítmica e da ausência de outras pausas que as próprias do verso alexandrino, se obtêm versos de dicção longa e, portanto, de tom mais baixo:

Da longitude do grupo fônico: quanto mais longo for, tanto mais baixo será o tom, e vice-versa. Daí que o decassílabo impausado (grupo fônico médio máximo) tenha um tom mais baixo que o heptassílabo e resulte, portanto, mais solene, mais cerimonioso [...] (Quilis, 1969, p. 73).

⁸ O Aoidos (Mittmann, 2016) é um sistema de escansão automática de versos desenvolvido por Adiel Mittmann. Em sua versão atual (janeiro de 2023, não numerada), ele não consegue lidar bem com versos compostos quando há hemistíquios oxítonos e paroxítonos misturados, e também apresenta algumas questões muito específicas no que se refere às licenças poéticas e ritmo em situações em que pode haver mais de uma interpretação. Também não oferece resultados num formato amigável para a exportação e edição. Mesmo com esses problemas, é de grande ajuda, pois o nível de precisão, para além deles, é muito alto. Disponível em: <https://aoidos.ufsc.br>

⁹ Todas as citações em língua estrangeira estão traduzidas no corpo do artigo, e o original posto em nota: “De la longitud del grupo fónico : cuanto más largo sea éste, tanto más bajo será el tono, y viceversa. De ahí que el endecasílabo impausado (el grupo fónico medio máximo) tenga un tono más bajo que el octosílabo y resulte, por lo tanto, más solemne, más [...]”

A cesura é uma pausa formalmente inescapável no alexandrino no que se refere à escansão, mas na dicção ela não implica uma pausa efetiva no grupo fônico. Inclusive, há *enjambements* em duas cesuras: no terceiro (“grandes | arañas”) e no sexto verso (“sima | de la Vida”), que solicitam uma leitura sem pausa. Assim, o ritmo vagaroso e o tom baixo dão a pauta dos dois tercetos iniciais.

No entanto, uma mudança brusca de ritmo acontece no sétimo verso, cujo hemistíquio inicial apresenta quatro sílabas tônicas, iniciando com uma sílaba antirrítmica, ou seja, tônica unida a outra tônica que é rítmica (“**Yo soy el cisne errante**”). O primeiro hemistíquio do oitavo verso tem três tônicas, iniciando com uma sílaba extrarrítmica.¹⁰ Os dois hemistíquios finais desses dois versos, no entanto, voltam para a cadência lenta, inclusive iniciando com três átonas seguidas, que somadas à sílaba final (pós-tônica) do hemistíquio anterior correspondente forçam uma longa curva de entonação baixa, bem marcada: o primeiro hemistíquio inicia ágil e o segundo se alonga. Soma-se a isto o fato de que nesses dois versos há nada menos que quatro tônicas terminadas em nasais, três delas acompanhadas de nasais átonas (“errante”, “sangrientos”, “manchando” e “remon-tando”), aliteração que aumenta sua ressonância e convida a alongar a dicção.

Continuando com as aliterações, esta não é a única do poema. Há uma grande quantidade de “s”, com destaque para o final do quinto verso (“abrilantast los astros”) e, principalmente, para o penúltimo (“Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,”). Quanto à essa aliteração, cabe observar que o “s”, com sua capacidade mimética em relação ao vento pode remeter ao elemento ar e ao voo do cisne.

Também há vários “l”, que se apresentam em aliteração em alguns casos (“el lago de tu alma”), inclusive em ambos os hemistíquios do último verso, que o repetem nas últimas sílabas (“los lagos”, “el vuelo”). Analisaremos a qualidade subjetiva deste som junto com as assonâncias vocálicas em função de sua marcada sonorização. Outro som muito presente é o tepe representado por “r” (erre suave). No entanto, este som parece apresentar menos aliterações. Uma muito marcada aparece no penúltimo verso, reforçada pelo erre vibrante (“sangrientos rastros”), cujas sextas sílabas – ou seja, a última tônica de cada hemistíquio, correspondentes portanto aos eixos rítmicos – são, sugestivamente, os únicos lugares do poema onde aparece também o “r” vibrante (“errante”, “rastros”).

A presença de sons vocálicos se caracteriza por uma alta incidência de “a”, especialmente em sílabas rítmicas, e uma baixa incidência das vogais altas, “i” e “u”, com “e” e “o” em quantidade próxima da média em espanhol¹¹ e com a presença dos “l”, “r” tepe e “r” vibrante, que também

¹⁰ Seria possível entender que são dois troqueus (tônica + átona) e um jâmbico, mas esse entendimento nos parece forçado para o ritmo do poema na dicção.

¹¹ A metodologia adotada para esta pesquisa não envolve análises quantitativas no poema, para além das questões de métrica e ritmo. No entanto, para poder confirmar a percepção intuitiva da qualidade das vogais do poema, e particularmente para averiguar se esse perfil corresponderia ao perfil vocálico geral da língua espanhola ou se o perfil vocálico do poema seria idiossincrático, fizemos um microestudo quantitativo cujos resultados apresentamos aqui:

Vogal	a	e	i	o	u
CorpEsp	26,85%	29,53%	15,39%	19,44%	8,79%
“Nocturno”, total	37,10%	28,23%	18,55%	9,68%	6,45%
“Nocturno”, nucleares	40,54%	27,93%	9,01%	18,92%	3,60%
“Nocturno”, tônicas	55,56%	25,00%	11,11%	8,33%	0,00%

Fonte: Os autores.

Metodologia: usamos o CorpEsp (Humble, 2002) para obter quantitativos do uso de vogais no espanhol. Usando um editor de texto comum, o Notepad++, retiramos do *corpus* quaisquer caracteres que não fossem vogais e separamos as vogais individualmente com espaços, de modo que cada uma aparecesse como uma palavra. Pesquisamos o arquivo resultante com o Antconc (<https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>) para obter a “lista de palavras”, que no caso corresponderam às vogais, e sua

têm sonorização vocálica. Este perfil empresta ao poema uma intensa sonorização que, em termos de tradução intersemiótica, se revela sugestiva:

Em virtude das leis neuropsicológicas da sinestesia, as oposições fônicas podem chegar a evocar relações com sensações musicais, cromáticas, olfativas, táteis etc. A oposição dos fonemas agudos e graves, por exemplo, é capaz de sugerir a imagem do claro e escuro, do agudo e do arredondado, do fino e do grosso, do leve e do pesado etc. (Plaza, 2001, p. 60).

Nesses termos, pensamos que a forte incidência de vogais abertas¹² “e” e “o”, somadas às vocalizações mais graves de “l” e “r”, cria um âmbito soturno, ao mesmo tempo que aberto, consoante com as alusões à noite, ao ar e ao céu. Por outro lado, embora o “i” seja um fonema menos frequente, ele aparece em algumas situações muito específicas, tais como “cristal”, “abrilantadas”, “Vida” e “cisne”, que nos transmitem uma sensação mais luminosa, e a ampla prevalência de “a”, o mais aberto dos fones vocálicos, especialmente em sílabas rítmicas, empresta uma sonoridade clara que nos parece identificada com o eu-lírico, como veremos um pouco adiante.

Para concluir a análise técnica, resta abordar brevemente a rima, que é consoante e apresenta o esquema AAB CCB CB, com destaque para a rima B, em “-elo”, que fecha todas as estrofes. Esta rima resume, nos três termos em que acontece, “desvelo”, “cielo” e “vuelo”, as sensações gerais descritas para cada estrofe: a inquietação soturna inicial, a percepção do sagrado como visada esperançosa e a ação rápida e integradora.

O movimento cíclico e continuado do cisne, aspecto que resulta dos gerúndios e o plural em “voy manchando los lagos y remontando el vuelo”, o coloca, junto com o que ele simboliza, em muitos lugares, em muitos lagos. É importante, assim, entender a presença do cisne no poema.

O CISNE

Dedicado a Apolo desde Homero (Matangrano, 2014, p. 128) e símbolo do “poeta inspirado” (Cuello Privitera, 2017, p. 138) o cisne se associa, portanto, desde a antiguidade grega, à poesia e a música (Matangrano, 2014, p. 128) e foi retomado por Baudelaire – e pelos simbolistas franceses – no século XIX:

[...] ao propor uma imagem da ave deslocada, incompreendida e isolada, fazendo as vezes de poeta, [...] Baudelaire retoma a imagem do cisne apolíneo – símbolo da poesia e da morte –, em confluência com o espírito da época (Zeitgeist) e com a cenografia literária na qual se insere, encontrando equivalência imagética ao poeta em situação de degredo e de exílio, apesar de seu intrínseco caráter altivo, profético e divino (Matangrano, 2014, p. 130).

quantidade de ocorrências. Somamos as vogais acentuadas e não acentuadas e obtivemos o quantitativo procurado, que convertemos em porcentagem referente ao total de vogais. Em seguida repetimos o processo com o texto do poema integral e a continuação repetimos novamente o processo eliminando do poema vogais não nucleares nas sílabas métricas que apresentassem ditongos ou metaplasmos, que são realizadas como semivogais, e em seguida deixamos apenas as vogais nucleares tônicas. Este processo não foi repetido no poema em tradução interlingual: isso não fazia parte da metodologia. Demais, não teria sido efetivo face à presença de alofones abertos e fechados de é e ó.

¹² No sentido que a esta palavra se dá tradicionalmente em espanhol, ou seja, vogais “a”, “e” e “o”, em oposição às fechadas, “i” e “u” – um sentido claramente diferente ao que tem em português.

Assim, o cisne tem caráter apolíneo, e como tal foi retomado também por Rubén Darío, segundo Sylvia Molloy (1983, p.17), para operar de modos diversos conforme o poema: nova poesia, enigma da criação artística, erotismo, hispanismo...: “é, em suma, símbolo cambiante que Darío, com sua habitual tendência a cumular, preenche, motiva, com todas as cargas possíveis”.¹³ Por sua vez, o cisne de “Nocturno” é, para Molloy, “destruidor de harmonia, violador de pureza, maculador: mancha (borra, corrige) e foge. Há identificação total com o cisne – mas com o cisne em outro signo – em Agustini como não há em Darío, onde o eu nunca é finalmente seu emblema”¹⁴ (Molloy, 1983, p. 18). Sobre essa base, Molloy sugere “ler ‘Nocturno’ como resposta, violenta e iconoclasta, a um mestre de cuja poesia [Delmira] se separava”¹⁵ (Molloy, 1983, p. 18). Então, entendemos que se o cisne dariano é apolíneo, este cisne de “Nocturno”, que perturba, que mancha, que sangra, em sua substância matéria e terrena, e em sua recorrência contumaz, é dionisíaco.

É a voz de Delmira, transmutada nesse eu-lírico feito corpo e presença no cisne – e na letra do poema –, que identificamos em nossa leitura como claridade, de forma um pouco mais evidente nas escolhas léxicas em que aparece, em majoritária presença, o fonema “a” – significativamente vogal associada ao gênero gramatical *feminino* em função da flexão nominal e da vogal temática dos substantivos.

A partir das duas análises realizadas – em que a percepção e, portanto, a subjetividade foram acolhidas sem reservas – observamos que o poema – que, por incluir as noções simbólicas de “abismo”, “vaso”, “lentidão”, “cristal”, “água”, “voo”, o próprio título “Nocturno” e outras, se inscreve no que Gilbert Durand chama “regime noturno da imagem” (Durand, 1992, p. 191) – se apresenta como hipotipose (Eco, 2003, p. 254) descritiva de um cenário e uma ação. O cenário é soturno, mas tem aspectos de beleza e veneração nas metáforas de “joia” e “ritual”: nesta leitura, o brilho parece ser irônico. A ação é, no dizer de Molloy, iconoclasta em relação ao objeto metaforizado: o modernismo conforme Darío. O âmbito do cisne de “Nocturno” é a água e ele está em contato, mas é um contato fugaz: seu destino é a errância. Seu sangue nutre a vida, e perturba. O cisne desce e fecunda, e volta para o espaço celeste, espaço da criação, âmbito da arte.

As páginas precedentes dão conta da complexidade de “Nocturno”. Com Haroldo de Campos podemos nos atentar para a fragilidade da informação estética (Campos, 1963, p. 33), que ele conceitua a partir de Max Bense, e antever o grande desafio que temos pela frente ao tentar traduzir o poema de Delmira em dois sistemas semióticos diferentes. Se Eco postula que o tradutor só pode dizer *quase* a mesma coisa, também postula que “é interessante ver onde é que o tradutor, às vezes, sabendo que pode dizer apenas um *quase*, vai procurar o *núcleo da coisa* que quer verter (ainda que quase) a todo custo”¹⁶ (Eco, 2003, p. 359).

Nas páginas seguintes apresentaremos nossa busca nesse sentido. Até agora o texto tem sido comum, mas nas duas seções seguintes cada um de nós comenta sua tradução de maneira individual, e posteriormente voltaremos ao texto comum. Ambos os comentários individuais e o texto comum nos parecem importantes como forma de documentar diferentes aspectos da experiência, termo bermaniano, de traduzir Delmira.

¹³ “es en suma símbolo volante que Darío, con su habitual tendencia a colmar, llena, motiva, con todas las cargas posibles”

¹⁴ “destructor de armonía, violador de pureza, maculador: mancha (borronea, corrige) y escapa. Hay identificación total con el cisne —pero con el cisne cambiado de signo— en Agustini como no la hay en Darío, donde el yo nunca es finalmente su emblema”

¹⁵ “leer el ‘Nocturno’ como respuesta, violenta e iconoclasta, a un maestro de cuya poesía se separaba”

¹⁶ “es interesante ver dónde el traductor, a veces, sabiendo que puede decir solo un *casi*, va a buscar el *núcleo de la cosa* que quiere verter (aunque sea casi) a toda costa”

“NOCTURNO” EM TRADUÇÃO INTERLINGUAL DE PABLO CARDELLINO SOTO

Se traduzir Delmira Agustini é um desafio para qualquer poeta, para quem não é poeta e está traduzindo para sua segunda língua, como eu, mesmo com uma longa experiência em tradução, se apresenta como uma dificuldade ainda maior. Já escolhido o poema, as sucessivas leituras e diálogos que fomos desenvolvendo ao longo de mais de um mês foram tornando cada vez mais claro o que já suspeitávamos desde o início: a certa impossibilidade de acolher na tradução, mesmo na interlingual, a totalidade das características do poema em espanhol. Eco, ao analisar algumas traduções, afirma ter identificado o que cada tradutor queria salvar e o que queria perder (Eco, 2003, p. 371). No meu caso, o desejo consciente é não perder nada: este é, desde logo, um horizonte inatingível, mas um horizonte enfim, que impõe o fazer escolhas.

O que, então, escolher? O critério, no fundo, é o fugidio, e em grande medida subjetivo, conceito de literariedade trabalhado por Paz (1971), uma vez que um poema busca produzir um efeito estético e “a apreciação estética não se resolve no efeito que experimentamos, mas também na apreciação da estratégia textual que o produz”¹⁷ (Eco, 2003, p. 381). O caminho me parece ser interrogar o poema, no nível sógnico, como expressão do outro, conforme a visão de Plaza que trouxemos acima. Na leitura que estamos fazendo dessa proposta teórica, há claramente um propósito ético de acolher o outro, e tendo em mente a muita informação que tenho sobre o jogo de significantes, é possível identificar, sempre latente, a proposta bermaniana de tradução da letra (Berman, 1999). Contudo, conforme a proposta inicial, darei relevo às questões intersemióticas envolvidas nesta tradução. Incluo aqui, desde logo, a versão final do poema traduzido que proponho nesta experiência (e, no anexo, as duas traduções junto com o original):

Noturno

Engastado na noite o lago de tua alma,
semelha-se a uma teia de cristal e de calma
que tramam as aranhas do desvelo perplexo.
Nata de água lustral em vaso de alabastros;
espelho de pureza que abrilhanta os astros,
e aos abismos da Vida no céu dás seu reflexo...
Eu sou o cisne errante de ensanguentados rastros,
vivo manchando os lagos e alçando o voo convexo.

A primeira decisão foi traduzir o poema como poema, reproduzindo tanto quanto possível os aspectos formais descritos na seção anterior. Assim, a tradução iniciou pela composição de alexandrinos. Como é habitual, a proximidade linguística do português e com o espanhol propicia em muitas circunstâncias situações em que uma tradução literal se sugere de forma mais ou menos imediata. Assim, por exemplo, o primeiro verso aceitaria a forma “Engastado na noite o lago de tua alma”. No entanto, o segundo hemistíquio, neste caso, poderia ter sete sílabas métricas, uma a mais das seis necessárias. Assim, para concentrar a sílaba excedente seria possível trocar a preposição “de” por “em”, que daria o metro graças à sinalefa “-go-em”. Esta forma apresentaria, porém, três sílabas rítmicas:

¹⁷ “La apreciación estética no se resuelve en el efecto que experimentamos, sino también en la apreciación de la estrategia textual que lo produce.”

Quadro 2 – Escansão e ritmo de “o lago em tua alma”

1	2	3	4	5	6	7
o	la-	go em	tu-	a	al-	ma,

Fonte: O autor.

O ritmo, então, se veria afetado, pois teríamos maior concentração de tônicas: 1:1 em vez de 1:2 que, como vimos, é um aspecto importante na cadência lenta dos versos iniciais do poema, um aspecto intersemiótico pelo que tem de extralinguístico, que nestes casos, segundo Eco, é um xeque ao tradutor (Eco, 2003, p. 385). Outras opções, que pensei, caíam nesse mesmo problema em função da naturalidade com que o hiato se forma em “tua” na dicção, tornando tônica e, portanto, rítmica, a sílaba “tu-” – e a vogal “u”. Por isso, me pareceu viável manter a versão literal inicial, sugerindo, como licença poética, a sínérese em “tua” que, no mesmo processo, se tornaria uma partícula átona, reproduzindo a lentidão do ritmo, ainda que a dicção não resulte tão natural:

Quadro 3 – Escansão e ritmo de “o lago de tua alma”

1	2	3	4	5	6	7
o	la-	go	de	tua	al-	ma,

Fonte: O autor.

Mais uma solução que envolve ajuste de dicção foi adotada com o mesmo fim: a sinalefa um tanto forçada em “de água” (verso quarto). Aqui, porém, a dicção parece ser mais confortável na licença poética proposta que no caso anterior. Ainda sobre o ritmo, diante do exposto usei pontuação idêntica à de Delmira em espanhol, reproduzindo o uso poético que dela a autora faz no primeiro verso. O ritmo da tradução proposta não ficou tão concentrado como é no texto fonte, mas se mantém bastante próximo:

Quadro 4 – Escansão e ritmo da tradução interlingual

En-	gas-	ta-	do	na	noi-	te	o	la-	go	de	tua	al-	ma,
se-	me-	lha-	se a u-	ma	tei-	a	de	cris-	tal	e	de	cal-	ma
que	tra-	mam	as	a-	ra-	nhas	do	des-	ve-	lo	per-	ple-	xo.
Na-	ta	de á-	gua	lus-	tral		em	va-	so	de a-	la-	bas-	tros;
es-	pe-	lho	de	pu-	re-	za	que a-	bri-	lhan-	ta-	s o-	s as-	tros,
e ao-	s a-	bis-	mos	da	vi-	da	no	céu	dás	seu	re-	fle-	xo...
Eu	sou	o	cis-	ne e-	rran-	te	de en-	san-	guen-	ta-	dos	ras-	tros,
Vi-	vo	man-	chan-	do os	la-	go-	s e al-	çan-	do o	voo	con-	ve-	xo.

Fonte: O autor, sobre a base do Aoidos.

Quanto ao perfil vocálico, que no texto fonte identificamos como sendo tão sugestivo de sensações em seu valor simbólico, não consegui manter os “i” estridentes e claros de “diríase”. Poderia manter a métrica do hemistíquio com:

Quadro 5 – Escansão e ritmo de “dir-se-ia uma teia”

1	2	3	4	5	6	7
dir-	se-	i-	a u	ma	tei-	a

Fonte: O autor.

A mesóclise, porém, pareceu anacrônica, com um quê de sincrônica, para nossa abordagem. Daí a escolha de “semelha-se a uma teia”, onde aparecem “e” fechados.

Uma das grandes dificuldades impostas a mim nesta tradução, por ser para segunda língua, tem a ver com o timbre das vogais abertas do português. Na tradução proposta, há quatro “é”: um em “céu” e os outros nos três versos rimados em “-exo”. Esta poderia ser uma pequena compensação da mudança de perfil vocálico em relação a “diríase”: os “é” abertos parecem mais claros, ainda que não brilhantes como os “i”.

Com isso chego à rima. Nas primeiras versões do poema tentei manter a rima em “-elo” iniciada com “desvelo”. Nesse momento, ficou claro que alguma coisa deveria fazer para resolver o “cielo”, pois a tradução imediata seria “céu”, e “vuelo”, cuja tradução seria “voo”. Em português, palavras terminadas com “-elo” variam, apresentando às vezes “e” fechado, e às vezes aberto. Nenhuma das palavras que rimam com “desvelo” me sugeriu imagens ou re-textualizações – nos termos de Costa (2005) – compatíveis com o poema, nem sequer mudando o padrão de rima. Assim, só consegui a primeira versão completa do poema, mantendo métrica e o mesmo padrão de rima consoante, passando para a rima em -urno, usando “desvelo noturno”, “céu soturno” e “voo diuturno”. Esta solução tinha dois problemas que me pareceram importantes: primeiro, que se o poema é intitulado “Nocturno”, a palavra “nocturno” não aparece em nenhum momento no texto fonte. Explicitar e reforçar a “noturnidade” percebida no poema não me pareceu desejável nos termos da letra do poema, ainda que o fosse em termos das questões intersemióticas envolvidas na tradução interlingual, principal objeto de interesse; o segundo, a perda da formação da rede de significantes *desvelo-cielo-vuelo*, que resume, como foi observado, o espírito de cada uma das estrofes do poema, e a palavra “soturno”, que finalizava a segunda, remetia antes bem à primeira, onde já “noturno” fazia seu papel nesse jogo. Assim, decidi passar a buscar outra solução rimada que permitisse evitar essa situação, e surgiu a rima em “-exo”, que demandou um esforço de recriação, como postulada por Campos (1963), bastante significativo: as aranhas deixaram de ser “grandes” para o desvelo ser “perplexo” e o verso “y reflejas la sima de la Vida en un cielo...” foi re-textualizado como “e aos abismos da vida no céu dás seu reflexo...”.

Para além da re-textualização, que consegui manter todos os elementos temáticos e imagéticos do texto fonte apenas reordenando-os, ficou a dúvida em relação às aranhas. A imagem nos pareceu estranha desde o início, tentando entender a relação entre elas e a noite. Conforme André Fiorussi, a origem desta associação poderia estar em Julio Herrera y Reissig, poeta uruguaio, modernista tardio como Delmira, de quem foi contemporâneo. Segundo o pesquisador, é possível argumentar que para Herrera y Reissig a aranha é a tecedora da escuridão noturna (Fiorussi, 2012, p. 212). Com efeito, em dois fragmentos do poema “Tertulia lunática” é possível identificar essa ideia: “Ante el augurio lunático, / capciosa, espectral, desnuda, / aterciopelada y muda, / descende en su tela inerte, / como una araña de muerte, / la inmensa noche de Buda...” (Herrera y Reissig, 1909, p. 47) e “El infinito derrumba / su interrogación huraña / y se suicida, en la extraña / vía láctea, el meteoro, / como un carbunclo de oro / en una tela de araña.” (p. 54). Note-se que, no primeiro, a aranha é algoz e que, no segundo, uma interrogação cai, o que me traz à memória o enigma do cisne dariano que, na leitura de Molloy, é imolado. Além dessa relação, também observamos que a aranha é símbolo noturno:

A aranha é considerada animal lunar, por causa de que a lua (por seu carácter passivo, de luz refletida; e por suas fases, afirmativa e negativa, crescente e decrescente) corresponde à esfera da manifestação fenomênica (e, no psíquico, à imaginação)¹⁸ (Cirlot, 1958, p. 88).

¹⁸ “Se considera la araña como animal lunar, a causa de que la luna (por su carácter pasivo, de luz reflejada; y por sus fases, afirmativa y negativa, creciente y decreciente) corresponde a la esfera de la manifestación fenoménica (y en lo psíquico a la imaginación).”

Ou seja, as “grandes aranhas”, símbolos da própria noite, trabalham a imaginação durante o desvelo, daí que o desvelo causar perplexidade tenha me parecido uma imagem isomórfica de acordo com as propostas de Campos (1963, p. 34) e Plaza (2001, p. 90).

O último verso não demandou uma alteração em relação à versão que usava “diuturno”: apenas a troca pela palavra “convexo” foi necessária. Ora, se o voo é “diuturno”, isso reforça a duratividade presente nos gerúndios “manchando” e “remontando”, no texto fonte. Ou seja, o uso de “diuturno” seria, fundamentalmente, redundante. O mesmo acontece com “convexo”: o voo é convexo porque o cisne não para no lago, mas mancha e segue em frente, embora a redundância seja menos evidente por trazer uma imagem visual, não temporal. No entanto, essa palavra veio precisamente do diálogo propiciado por esta experiência tradutória, como se especificará nas considerações finais, e na verdade foi precisamente a que deflagrou esse processo de recriação: a rima em “-exo” nasceu de “convexo”. Avaliei também que o jogo *perplexo-reflexo-convexo* dava melhor conta do jogo dos significantes *desvelo-cielo-vuelo*, o que o caracteriza por sua vez como isomórfico.

Assim, do trânsito pelos aspectos sonoros do poema, tais como perfil vocálico, ritmo e rima, cujos sentidos foram identificados muito além da musicalidade característica do modernismo, excedendo a substância linguística e transitando pela extralinguística, nos termos de Eco, e pelos imagéticos, decorrentes principalmente das imagens e das formas poéticas, como a organização estrófica e versal, também extralinguísticas, surge esta proposta de uma tradução interlingual de “Nocturno” prenhe de aspectos intersemióticos.

“NOCTURNO” EM TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE SELA

Se a tradução interlingual é um desafio para quem não é poeta, a proposta de uma tradução intersemiótica pode se afigurar do mesmo modo para quem, como eu, não transita diariamente pela tradução, mesmo sendo artista visual. Contudo, conforme pude perceber desde o início e pude ir compreendendo melhor durante a pesquisa, se a tradução “parece destinada a ilustrar a discussão estética” (Borges, 1932, p. 103), a tradução intersemiótica se apresenta como um espaço instigante para a discussão estética em dois campos da arte que me são caros: a poesia e a pintura. Trata-se de dois campos que se relacionam desde a antiguidade clássica grega: como lembra Jasmine Malta, é creditada a Simónedes de Céos a afirmação de que “pintura é poesia muda” e “poesia é pintura falante” e a partir daí há uma série de contribuições que passa por Gotthold Efraim Lessing (Malta, 2012, p. 2) e chega ao trabalho intersemiótico desenvolvido por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, objeto de pesquisa da autora.

Na minha contribuição plástica para este diálogo em tradução intersemiótica passarei da matéria linguística escrita para a matéria pictórica. Nesse tipo de proposta, conforme Eco, é preciso escolher quais aspectos do poema, neste caso, devem ser acolhidos e quais não. O autor também sugere que algumas informações que não estavam presentes no texto (o não dito) aparecem na tradução em função da mudança de matéria (Eco, 2003, p. 425). Porém, se a tradução é uma forma cuja lei reside no original, encerrada em sua traduzibilidade, como anuncia (Benjamin, 1923, p. 205), é preciso observar a forma do original para identificar os aspectos que serão recuperados na tradução. Nesta proposta, para além das várias referências teóricas que dão suporte à leitura, busco uma tradução isomórfica, como proposto por Campos (1963, p. 34) e Plaza (2001, p. 90), de “Nocturno”. Porém, é importante esclarecer um aspecto do processo, porque essa busca não é necessariamente metódica e cartesiana.

Este trabalho é um exercício que posso considerar familiar no sentido de que já traduzo minha percepção de mundo através de minha pintura. Mais estranho, para mim, nesta tradução intersemiótica, foi, inicialmente, o fato de que “o modelo proposto à sua imitação é um texto visível, não um labirinto inestimável de projetos pretéritos ou a acatada tentação momentânea de uma facilidade” (Borges, 1932, p. 103). Ou seja, o pensar em planejar a pintura com diretrizes de poética externa, a da Delmira no caso, e a tarefa, claro, de fazer a transmutação intersígnica da poesia para a pintura. No entanto, a transmutação poética acontece muito ligeiro, e às vezes é num lapso que se acessa a imagem poética, o signo poético, que repercute, no sentido que Gaston Bachelard dá à palavra:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser (Bachelard, 2008, p. 7).

O signo poético repercute em outro(s) signo(s), inclusive em outros signos poético(s) do *Museu imaginário* do pintor, neste caso pintora-tradutora: “Do mesmo modo que a nossa civilização tecnocrata e planetária autoriza paradoxalmente o *Museu imaginário*, também permite um inventário geral dos recursos imaginários, uma *arquetipologia geral*” (Durand, 1992, p. 430). Assim, foi já nas primeiras leituras do poema, antes de qualquer pesquisa bibliográfica e mesmo antes de escolhermos o poema a ser traduzido, que ele repercutiu no meu *museu imaginário* e dessa repercussão surgiu a imagem poética que posteriormente traduziria “Nocturno”. A repercussão, no caso desta tradução intersemiótica, envolveu, portanto, signos oriundos de outra matéria.

Começo a descrição pelo fim, considerando que o poema é autorreferencial, como sugerido na última estrofe: “Eu sou o cisne...”. Entendo que a autora se coloca como una, ocupando um lugar sinérgico com a literatura e, por conseguinte, com a poesia. Tomei a imagem poética do cisne como protagonista da tradução pictórica, que desde já incluo:

Figura 1– Nocturno. Delmira Agustini. Acrílica sobre tela. 50 cm x 70 cm. Tradução intersemiótica de Sela. 2023



Fonte: A autora.

De Delmira, estou distante no espaço e no tempo, não somos contemporâneas nem sou modernista, e na história da arte moderna e contemporânea, entre nós, houve uma variedade de expressões artísticas a que não posso renunciar, que não posso deixar de saber. Daí a recusa a uma abordagem sincrônica com técnicas de pintura vigentes ou em voga nos primeiros anos do século XX.

A escolha da técnica tachista¹⁹ me pareceu apropriada para traduzir o “Nocturno”, de Delmira, poeta viçosa, corpórea, erótica; nesses sentidos é perceptível nela a mesma batida de asa do espírito do tachismo, ainda que este tenha surgido décadas depois da produção da poeta. Assim, a tradução proposta é uma pintura gestual. O cisne branco sobrevoa abismos existenciais, toca as águas, os lagos do subconsciente: o ambiente selvagem e potente da criação artística. E a noite remete ao período em que os poetas costumam criar.

Expresso o cisne transmutado em uma pincelada enérgica e contundente que ocupa boa parte do quadro: a *tache* de tinta branca lembra o jorro do clímax sexual, a libido da criação, o erotismo presente na poesia de Delmira. O movimento do gesto é rápido, como é mais acelerado o ritmo do poema na última estrofe, em que o cisne aparece. Para além das leituras simbólicas propostas acima, é possível também associar com a vida da autora, que, se posicionando através de seu *alter ego*, o eu-lírico, toca e marca seu período e contexto social no campo da arte. A era do modernismo apontava para a rapidez da era tecnológica que viria a seguir. O cisne deixa rastros de sangue nos lagos, avisando que a dor e entrega dele são vitalidade e *tache*, significativamente “mancha” em francês, a marca que Delmira oferta ao mundo.

Nietzsche nos lembra que quando se aceita a dor e o sofrimento abre-se a possibilidade de superação:

É assim que vejo agora aquele longo tempo da enfermidade: é como se eu tivesse redescoberto a vida de novo, incluindo-me dentro dela; eu degustei todas as coisas boas, e até mesmo coisas insignificantes, como outro as podem degustar com tanta facilidade – eu fiz de minha vontade para a saúde, para a vida, a minha filosofia... (Nietzsche, 1908, p. 25).

Assim, o sangue me faz ler dor e potência de vida no poema de Delmira, seja em função das vicissitudes inerentes a um eu-lírico lidando com seu tempo, seja em função da mais concreta necessidade de se posicionar como modernista, de acordo com a proposta crítica de Molloy (1983). Na pintura escolhi expressar o sangue, transmutado em tinta vermelha, manchando a base do quadro, onde está o lago. Os pingos e respingos de tinta vermelha e branca trazem também a técnica gestual de pintura *action painting* (gotejamento de tinta) dos expressionistas abstratos dos anos 1940 e 1950, como Jackson Pollock, e remetem, pela natureza do gesto, à materialidade líquida e gotejável dos fluidos corpóreos, matérias mais básicas para a vida. Eles falam da substância vital consagrada pelo deus Dioniso, que considera a totalidade da vida:

[...] seu domínio é o todo – não só o fogo líquido na uva, mas a seiva que se lança em uma árvore jovem, o sangue pulsando nas veias de um animal jovem, todas as misteriosas e incontroláveis marés que fluem e refluem na vida da natureza (Dodds, 1966, p. XII, *apud* Toledo; Telles, 2019, p. 81).

¹⁹ Do Tachismo, também chamado abstracionismo lírico: arte informal de pinceladas rápidas e manchas de tinta livres, inspirada na escrita oriental e relacionada ao expressionismo abstrato. Surgiu no pós-guerra, nas décadas de 1940 e 1950.

Ter começado o comentário pelo final do poema tem um motivo específico: contrário à percepção de um poema de imagem única, sem sequência narrativa, que fundamentou inicialmente a escolha, percebi que há efetivamente dois momentos do quadro relevantes elegíveis para uma cena estática: a calma inicial – com o céu refletido no lago – e a irrupção do cisne que perturba e sangra. Essa última é que foi captada na repercussão em que a estrutura visual do quadro surgiu. Esse lago, metáfora da alma do tu a que o eu-lírico se dirige, já não está em calma, pois foi perturbado pelo vigor e o sangue do cisne. Estaria esse lago perturbado, com sua natureza terrena, vida matéria, líquida, refletindo a vida celestial de Apolo? Já não. Na tradução intersemiótica eis que surge a irrupção do cisne também no reflexo, e a alma já não é espelho cristalino do espírito, mas sim espelho imperfeito do corpo. O lago foi movimentado pelo dionisíaco.

Outro ponto a comentar do tachismo e da *action painting* é o fato de o pintor, em relação ao seu processo, sentir-se parte da obra: tal vivência recupera a postura parecida com a lírica da poeta em “Nocturno”, que a nosso ver é autorreferenciado. Essa leitura me levou diretamente à escolha das técnicas: a pintura “Noturno” foi executada na horizontal, no chão, com meu corpo em cima do suporte, meu corpo fazendo parte da obra no processo; há uma relação corporal da pintora com a pintura, um processo de gesto corporal, também dionisíaco. Assim, pareceu haver isomorfismo também no processo tradutório: se o cisne e o eu-lírico são o *alter ego* de Delmira, por sua vez a pintora assume a poeta como seu *alter ego* em sua experiência tradutória. De fato, apresentei o quadro, na Figura 1, como tradução, citando Delmira como autora – tal como é feito na tradução interlingual – apesar do caráter eminentemente autoral desta tradução.

Assim, em atenção às propostas de Eco, Campos e Plaza, a pintura, em tanto tradução, resultou sintética, por escolha conceitual e técnica e por ser sintético o próprio poema. Contudo, sintético não significa minimalista, e para além das tonalidades brancas e vermelhas já descritas, há também um trabalho minucioso de cor e tonalidades no céu de tinta, várias tonalidades tramadas entre o azul profundo da “noite” e marrons, azuis, verde e violetas. Identifico nessa paleta o perfil vocálico do poema, descrito acima, como transmutação do trabalho meticuloso da modernista na letra do poema. Assim, à *tache* e *action painting*, somam-se técnicas variadas no tratamento dado ao lago e ao céu, tais como o espatulado, pincelada com carga de tinta, com pincel seco e com pincel quase seco, retirada de tinta... A noite vem do céu e, para o azul de fundo não parecer somente um fundo azul no quadro, apliquei pequenos pontos claros de branco e pontos coloridos claros que remetessem a estrelas de um espaço noturno, parcialmente refletidas no lago.

Outro elemento compositivo ainda não mencionado me parece importante. Na área do horizonte aparece uma região escura que faz parte do registro figurativo e representa a terra firme após o lago: fronteira e transição entre lago e céu, com seus simbolismos já detalhados. As bordas esfumaçadas são efeito de perspectiva que confere profundidade. Nesse sentido, espontaneamente, sem premeditação, depois de quase finalizado o quadro, nos pareceu uma fenda escura sugestiva da genitália feminina. O símbolo, que remete à matriz, potência de vida e renovação, resulta compatível com o imaginário presente na pintura-tradução. Imagens espontâneas são muito comuns no fazer pictórico, e talvez sejam também no fazer da poesia, sem que sequer o próprio criador controle tudo que surge na obra. Poderíamos supor que essa imagem seja o feminino e o erótico, sempre latentes ou explícitos na poesia de Delmira, ainda que no caso de “Nocturno” não sejam tão evidentes? A subjetividade da fruição do poema e a repercussão que me causou nos sugere essa leitura, o casamento de pares antagônicos ou complementares: o celeste com o terrestre do aquático e o apolíneo com o dionisíaco, lembrando que se trata de duas esferas divinas e que o cisne arrebatada

o estado de calma e cristalinidade inicial do lago da alma do tu, manchando os lagos de sangue e alçando o voo. Da interrelação dos “opostos” nasce o movimento do cisne.

Assim, as leituras e o gesto tradutório, recepção e fazer, para além de se configurarem como recepção, surgem como um par dialético, tantas vezes pensado em termos de oposição teoria-prática. Nesse sentido, as palavras de Andréia Guerini e Tânia Mara Moyses não poderiam ser mais pertinentes:

Seria a relação entre teoria e prática uma espécie de pedra filosofal ou da quinta-essência dos tradutores intersemióticos? Tudo depende do valor do material que se transmuta e da capacidade do transmutador em transitar pelos diversos meios de expressão, sobretudo na “era das mídias”. Mas talvez seja o caso de acrescentar que algo precioso e abstrato paira sobre ambas as matérias envolvidas na transmutação e só se tornará concreto por meio da arte (Guerini; Moyses, 2013, p. 73).

É o não dito que aparece na transmutação, nos termos de Eco: o horizonte não é mencionado no poema, mas precisou ser explicitado por estar implícito na hipotipose, e na nova matéria ele se manifesta de forma natural, aprofundando, inclusive com sua perspectiva, os sentidos. Talvez o precioso e abstrato de que falam Guerini e Moyses (2013) seja o aquiescer ao fluxo misterioso e incontrolável dos símbolos das imagens poéticas, se tornar uma com elas, tanto na obra fonte quanto na obra transmutada, e seja esta a via do artista que se entrega corajosamente ao enlevo do selvagem dionisíaco e frui, seguindo o fluxo vital dos líquidos germinativos do inconsciente, o ambiente de trabalho e alquimia, a oficina dos poetas e artistas.

Em termos de tradução, desejo concluir voltando a um elemento representado no poema e na tela: o eu lírico, estético e discursivo. Delmira diz: “Eu sou o cisne errante...”, e se coloca como ação e mudança. Oriunda do tachismo e do *action painting*, a pincelada de tinta branca diz: eu sou tinta, eu sou *tache*, eu sou mancha, eu sou uma pincelada, eu sou grafismo, eu sou matéria... consumando a transmutação. Consequentemente, nesta experiência, gosto de pensar que o quadro diz: eu sou tradução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas semanas em que desenvolvemos a pesquisa e o trabalho que resultaram neste artigo, tivemos inúmeras conversas críticas, teóricas e metodológicas. Embora tenhamos executado as traduções de forma relativamente independente, essa metodologia acabou promovendo a identificação de inúmeras diferenças de tratamento do poema e, principalmente, o diálogo intenso e constante. Assim, por mencionar apenas dois elementos, a rima em -exo na tradução interlingual surgiu a partir da palavra “convexo” por um processo efrástico (Eco, 2003, p. 270) da pintura, cujo trabalho de cores, principalmente no lago e no céu, se beneficiou das discussões sobre a qualidade subjetiva dos sons vocálicos no poema e na tradução interlingual.

As leituras teóricas e críticas; os aspectos técnicos envolvidos nas duas traduções; os múltiplos efeitos de sentido vivenciados; o ânimo de acolher o texto de Delmira Agustini, buscando forma e identidade no poema em espanhol e nas duas traduções executadas, no espírito de verdadeiramente dialogar com o outro; a própria escrita do artigo, que embora nas duas seções precedentes tenha sido assinado de forma individual foi feita de maneira colaborativa; tudo isso foi uma vivência que nos parece corresponder profundamente à proposta bermaniana de entender a tradução como experiência e reflexão.

REFERÊNCIAS²⁰

- AGUSTINI, D. (1913). *Poesías completas*. Prólogo y selección de Alberto Zum Felde. 4. ed. Buenos Aires: Losada, 1971.
- AGUSTINI, D. (2020). *Os cálices vazios*. Tradução de Jéssica Machado e Rodrigo Labriola. São João do Meriti: Desalinho, 2020.
- ARROJO, R. [1986]. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios, n. 74).
- BERMAN, A. (1999). *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2012.
- BERMAN, A. (1989). A tradução e seus discursos. Tradução de Marlova Aseff. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, jul./dez. 2009.
- BORGES, J. L. (1932). As versões homéricas. In: BORGES, J. L. *Discussão (1932)*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, J. L. (1939). Pierre Menard, autor del Quijote. In: BORGES, J. L. *Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie*. 1.^a reimpr. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.
- CAMPOS, H. de (1963). Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed., 1.^a reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 31-48.
- CIRLOT, J. E. (1958). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2006.
- CUELLO PRIVITERA, T. B. (2016). El símbolo del cisne en Rubén Darío. *Revista de Literaturas Modernas*, v. 47, n. 1, p. 135-150, 2016. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=12344>. Acesso: 23 jan. 2023.
- DODDS, E. R. (1966). Introduction. In: EURIPIDES. B. *Tradução, introdução e comentário de Eric Robertson Dodds*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2014). *Métrica española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014.
- DURAND, G. (1992). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ECO, U. (2003). *Decir casi lo mismo*. Tradução de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- FIORUSSI, A. (2012). *Inundação musical: a música da poesia modernista hispano-americana*. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e

²⁰ Nas citações deste artigo informamos o ano original da publicação do texto citado a fim de evidenciar a temporalidade das referências, pois entendemos que a temporalidade da discussão teórica aqui proposta é tão relevante para a pesquisa quanto a do próprio *corpus*, ainda que, diferentemente da última, não seja aqui problematizada. Nas referências, informamos esse ano após o nome do autor, entre colchetes quando não informado na mesma obra, e na sequência o restante das informações bibliográficas, incluindo o ano de publicação do volume consultado.

Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-26062013-094151/publico/2012_AndreFiorussi.pdf. Acesso em 3 fev. 2023.

HERRERA Y REISSIG, J. (1909). Tertulia lunática. In: HERRERA Y REISSIG, J. *Poesias*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997. p. 44-58.

JAKOBSON, R. (1959). Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

MALTA, J. S. R. (2012). Poesia e pintura: uma análise intersemiótica de oswald de andrade e tarsila do amaral. In: ENCONTRO DA ABRALIC, 13., 2012, Campina Grande. [Anais...]. Campina Grande: Realize Editora, 2012. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/1935>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MITTMANN, A. (2016). *Escansão automática de versos em português*. 2016. Tese (Doutorado em Ciência da Computação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/175819/345441.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 5 jan. 2023.

NIETZSCHE, F. (1908). *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

PAZ, O. (1971). *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PLAZA, J. (2001). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIRCE, C. S. (1980). *Escritos coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

QUILIS, A. (1969). *Métrica espanhola*. 3. ed. Madrid: Alcalá, 1975.

TOLEDO, T.; TELLES, L. (2019). Dioniso: uma revisitação ao selvagem. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 74-84, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/28891/20231>. Acesso em: 31 jan. 2023.

Sites

<https://aoidos.ufsc.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

<https://www.laurenceanthony.net/software/antconc>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ANEXO

Apresentamos aqui, para melhor cotejo, as três versões do poema: em espanhol, de Delmira Agustini; em português, em tradução interlingual de Pablo Cardellino Soto; e em pintura, em tradução intersemiótica de Sela.

<p>Nocturno</p> <p>Engarzado en la noche el lago de tu alma, diríase una tela de cristal y de calma tramada por las grandes arañas del desvelo.</p> <p>Nata de agua lustral en vaso de alabastos; espejo de pureza que brillantas los astros, y reflejas la sima de la Vida en un cielo...</p> <p>Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros, voy manchando los lagos y remontando el vuelo.</p>	<p>Noturno</p> <p>Engastado na noite o lago de tua alma, semelha-se a uma teia de cristal e de calma que tramam as aranhas do desvelo perplexo.</p> <p>Nata de água lustral em vaso de alabastos; espelho de pureza que abrilhantas os astros, e aos abismos da Vida no céu dás seu reflexo...</p> <p>Eu sou o cisne errante de ensanguentados rastros, vivo manchando os lagos e açando o voo convexo</p>
	