

REFLEXÕES EM TRADUÇÃO Ó DE NUNO RAMOS: QUANDO A PROSA É MAIS POESIA

Irma Caputo*

Resumo: O presente artigo visa analisar algumas questões nascidas no momento da tradução do livro *Ó*, de Nuno Ramos (2008). Partindo da análise prática das escolhas tradutórias, serão abordadas questões mais teóricas que direcionaram cada escolha prática. Serão abordadas principalmente questões de tradução formal relativas ao ritmo e às figuras de som, já que a prosa de Nuno Ramos pode ser considerada prosa poética.

Palavras-chave: *Ó*. Prosa poética. Tradução.

METRO, RITMO E SOM: QUE TRADUÇÃO? PARA UMA FÍSICA DA VOZ

■ **A**o assumir a tarefa de traduzir o livro *Ó* de Nuno Ramos para o italiano, tenta-se partir de uma consideração básica, preliminar e necessária, respondendo a uma pergunta: o que seria a tradução? Sem retornar a fundo as questões teóricas mais clássicas, usaremos uma definição concisa de Paulo Henriques Britto (2016, p. 28-29):

Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original.

A partir dessa definição, pode-se dizer que sem dúvida as questões de som e de estilo não são secundárias, pois especialmente em poesia e no caso de um

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: irma.caputo@gmail.com

texto que se serve de recursos poéticos, como a prosa poética de Nuno Ramos, o som é também parte integrante do sentido. O próprio Jakobson (2007 [1958]), em “Linguística e poética”, aponta que todos esses recursos poéticos servem na verdade para “mistificar”, no sentido de tornar ambígua, a função referencial da linguagem, criando uma hierarquia em que a função poética se sobreponha às outras. A função poética da linguagem é a atenção na própria mensagem, esse tipo de função gera uma mensagem em que se condensam ambiguidades graças ao uso de diversos recursos poéticos como as figuras de linguagem e de som. O linguista russo, no texto *Linguística e poética* (1960), realça, citando Poe, que “O Som deve ser um eco do sentido” (JAKOBSON, 2007, p. 154). Essa última afirmação, junto à citação inicial, que parecem ser mais do que compartilhadas no âmbito dos estudos literários e da tradução, acabam por não encontrar uma verdadeira aplicação na prática tradutória. Henri Meschonnic (1999b), um dos autores que mais se ocuparam da questão do ritmo na tradução, afirma que muitos tradutores, especialmente os que também são poetas, no ato de traduzir fazem grandes afirmações de intentos que logo depois são abandonados em face das dificuldades objetivas encontradas ao longo da execução da tarefa. Citando o caso de Malaparte (*Le silence du pentametre jambique* [O silêncio do pentâmetro iâmbico] 1999), ele aponta como o poeta tradutor afirma com grandiloquência a exigência de uma tradução com base nas noções de rimas e ritmo, “pois só o verso pode traduzir o verso”¹, para logo depois admitir a possibilidade de abandonar alguns dos objetivos prefixados, quando esses últimos entram em choque com outros (MESCHONNIC, 1999b, p. 273). Essa desistência seria para Malaparte “uma triste necessidade, à qual o tradutor não deve ceder, a não ser que ele já tenha tentado o impossível para reconciliar todas as dimensões da obra” (MESCHONNIC, 1999b, p. 273).

Lendo as afirmações de Malaparte, surgem novas perguntas: quais são as questões verdadeiramente imprescindíveis na tradução? Dizer que alguns objetivos podem ser abandonados quando entram em contraste com outros parece definir que o sentido tem um lugar privilegiado nessa hierarquia. Essa suposição é confirmada quando Malaparte fala que a seleção dos objetivos a serem mantidos deve ser funcional à tarefa de não trair *a alma* da obra (MESCHONNIC, 1999b, p. 273). *A alma da obra* parece ser a ideia de um significado, eventualmente imanente, que não é negociado e vinculado também pelas figuras de som. Dessa forma estabelece-se uma hierarquia de objetivos, atuando uma cisão entre o significado e sua construção através dos efeitos de som. Talvez na euforia do *Manifeste pour un parti du rythme* ([Manifesto em defesa do ritmo]), o próprio Meschonnic (1999a) – apesar de algumas lacunas de definição – tivesse razão em falar numa *ditadura do signo*. Ampliando esse conceito em outro texto, ele escreve:

É que cheio de si, pela antiguidade e universalidade de seu uso, na sua fraqueza não consegue pensar no que está além dele. O corpo, o ritmo, o poema. Ele não consegue se enxergar. Ele basta-se, já que pensa ser toda a linguagem (MESCHONNIC, 1999b, p. 143).

1 Quando não indicadas nas referências, as traduções das citações são de minha autoria. Original: “*Seule les vers peuvent traduire les vers*” (MALAPARTE apud MESCHONNIC, 1999b, p. 272).

Por signo, Meschonnic entende a ideia de base da semiótica: o signo na sua função referencial, pela qual esse remete a alguma outra coisa, como dizer ou escrever a palavra *cadeira* e imaginar um quadrado de madeira sustentando por quatro pés e um espaldar.

Para a presente tradução, o ponto de vista que se pretende adotar é o de que não existe uma hierarquia na construção do sentido entre semântica e forma, mas que todos os elementos concorrem simultaneamente no processo de significação do texto, todos eles são funcionais para levar a *significância* do original na tradução, como diria Mario Laranjeira (1993, p. 12). A dicotomia *significante* e *significado* ou *forma* e *sentido* não será aqui tratada como cesura, mas sim como convergência.

O som, na prosa poética de Nuno Ramos, tem um lugar privilegiado, marcando uma passagem da poética do próprio autor. O escritor, na entrevista concedida no dia 28 de abril de 2017 em São Paulo no seu ateliê no Catumbi, insiste em sublinhar que para ele o livro *Ó*, com relação aos anteriores (*Cujo* de 1993 e o *Pão do corvo* de 2001), simboliza e marca uma passagem importante da *matéria* para uma *física da voz*. Assim ele escreve, por exemplo, no texto *Cujo*:

Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho, que saiu inteira, sem quebrar. Tive de descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. A pele do cimento era a mais fina de todas e a dos azulejos refletia como um espelho. Debaixo destas peles parecia haver outra pele, idêntica porém enrugada (RAMOS, 1993, p. 29).

É evidente a sobra de “plasticidade” transbordante desse trecho do livro de 1993. É o relato da matéria na sua terceira dimensão e no seu fluxo de constante transformação. Ele, portanto, com *Ó*, libera o texto da matéria no seu sentido mais puro, mais pesado, mais inerte, para passar ao sopro, ao som da voz *que projeta uma materialidade* feita de vento. A voz como veículo de articulação da linguagem insere-se novamente naquela reflexão, que Nuno Ramos vem tematizando, de descompasso entre as palavras e as coisas, sendo no caso de *Ó*, para além de uma realização poética, entendida como efeito de som, também uma metarreflexão temática, virando assunto da escrita. A seguir, propõem-se dois trechos para exemplificar:

Mas é com o sopro que nos dirigimos a tudo, com a voz que o frágil fole da garganta emite, com o hálito que carrega nossas enzimas, é com o pequeno vento de nossa língua que chamamos o vento verdadeiro (RAMOS, 2008, p. 20).

Não vejo o ar onde ele cede e verga, em suas juntas, não vejo onde o espaço, transparente dobra e dança, e cresce feito maré ou leite fervendo, não sei ainda quando o que é sólido vira espuma, a qual temperatura exatamente, nem por que isso acontece, nem posso apertar a alcatéia entrelaçada da vontade e da poesia, não posso soltar essa matilha – estrela, estrada, estrume – porque não ouço o que para mim é ó ainda (RAMOS, 2008, p. 93).

Na primeira citação podemos ver a tematização da voz como frágil veículo para a articulação do som-linguagem, enquanto na segunda, para além de po-

der entrever a ideia eliotiana do *metro fantasma* (ELIOT apud BRITTO, 2011, p. 128) com marcações de acentos rítmicos bem repetidas (especialmente na segunda e na quarta sílabas), há um recurso maciço às figuras de som, tais como aliteração, assonância etc.

Quadro 1 – Análise formal do texto a ser traduzido

1	Não ve jo o ar	4	(2-4)
2	On de e le ce de e ver ga,	6	(2-4-6)
3	em su as jün tas,	4	(2-4)
4	não ve jo on de	4	(2-4)
5	o e spa ço, tran spa ren te	6	(2-6)
6	do bra e dan ça,	4	(1-4)
7	e cre sce fei to ma ré	7	(2-4 -7)
8	ou lei te fer ven do,	5	(2-5)
9	não sei a in da	4	(2-4)
10	quan do o que é só li do vi ra es pu ma,	9	(1-4-7-9)
11	a qual tem pe ra tu ra e xa ta men te,	10	(2-6-10)
12	nem por que is so a con te ce,	7	(1-4-7)
13	nem po sso a per tar a al ca té ia	8	(2-4-8)
14	en tre la ça da	4	(1-4)
15	da von ta de e da po e si a,	8	(3-6-8)
16	não po sso sol tar e ssa ma ti lha	9	(2-4-6-9)
17	- e stre la, e stra da, e stru me -	8	(2-4-6)
18	por que não ou ço o que para mim é ó	10	(4- 8-9-10)
19	a in da	3	(2)

Os números em verde indicam a contagem de sílabas, assinalada no texto através do traço divisório |

A cor vermelha indica assonância

A cor roxa indica paronomásia

A cor azul indica aliteração

Anáforas: não, nem, onde

Sem entrar em especificações, pois nos parágrafos sucessivos serão tratados todos esses elementos singularmente, o Quadro 1, que leva a ideia de um

metro fantasma às últimas consequências, assinala como essa prosa poética se aproxima, apesar do *layout*, muito mais da poesia propriamente dita do que da prosa.

O que faz a diferença é a ideia jakobsoniana de reiteração de uma medida, célula métrica/sonora, com base na seleção de unidades e suas respectivas combinações (JAKOBSON, 2007, p.130). Lembremos que Jakobson só se refere à poesia metrificada e aqui se estende esse conceito para a prosa poética. Um exemplo dessa aplicação é o “verso”² 17, em que há a reiteração de uma mesma célula sonora ESTR [Ijtr]³ (fazendo uso da paronomásia) para três palavras seguidas, visando através do efeito de som a uma concatenação de significados.

O uso da paronomásia no verso 17 mostra que não pode existir uma hierarquia dentro da função poética entre o som e a semântica, pois o uso de figuras específicas serve exatamente para a significação do texto. Nesse caso, abrir mão do uso da paronomásia na tradução mataria completamente a passagem do alto para o baixo (estrela, estrada, estrume), do inefável para a matéria pura em decomposição. Aliás, o fato de essas palavras compartilharem também a acentuação rítmica alternando curvas frouxas a piques de proeminência durante três vezes determina uma aceleração do ritmo, acompanhando um pouco a ideia de que a passagem do inefável para a matéria acontece no tempo de uma piscada de olho, as coisas são mutáveis e tudo se transforma:

- / || - / || - / -
Estrela, estrada, estrume

Esse pequeno *excursus* reflexivo leva, portanto, à ideia haroldiana de informação estética que não pode ser cindida da sua execução (CAMPOS, 1981). O signo em si não é só portador de uma informação de caráter semântico, como *estrume: esterco de animal*, mas também possui um valor estético que veicula um significado imprescindível da forma. A ideia é recuperar, segundo as diretrizes haroldianas, “a reprodução do mesmo na diferença” (CAMPOS, 1981, p. 183), ou como refletia Meschonnic (1999b) interrogando-se sobre opções tradutórias que pudessem reproduzir efeitos análogos em línguas diferentes: o que poderia traduzir no francês a intensidade do pentâmetro iâmbico. Esse tipo de preocupação com a realização de efeitos similares na tradução, sem copiá-los como se fossem resíduos do texto fonte na língua de chegada, caracterizará o presente trabalho de tradução. A inquietação que norteará todas as escolhas tradutórias será: como propiciar a experiência que o leitor de língua portuguesa brasileira tem ao ler o livro de Nuno Ramos para o leitor italiano.

Nos parágrafos sucessivos serão analisados singularmente, ao fim da tradução de *Ó*, as noções de ritmo, das várias figuras de som e das rimas, acrescentando-se alguns exemplos. Um último parágrafo servirá para concluir essa seção dedicada a interferências desses elementos sonoros na tradução e às escolhas que guiarão a tradução de *Ó* para o italiano.

2 Colocam-se as aspas porque o original não está com essa divisão em *enjambement*.

3 Na fala paulistana será [str].

O ritmo: que ritmo?

Todo o mundo ao ler a Bíblia, comenta Meschonnic (1999a, p. 100), tem uma forte sensação rítmica atingindo os ouvidos. Portanto, a prosa não é totalmente isenta de ritmo, não é o corte em verso que o determina necessariamente. Isso valoriza a intuição que se tem ao traduzir textos de prosa poética mantendo piques de proeminência alternados aos mais frouxos, seguindo o andamento do original. Introduce-se aqui a ideia de que o ritmo não é algo exclusivamente ligado à metrificação. Mas por mais que consigamos reconhecê-lo, ainda não existe uma definição científica suficientemente abrangente e exaustiva para isso. Paul Fussell (1979, p. 5) acrescenta, às outras definições teóricas, que o ritmo é a organização natural do discurso coloquial, e Jakobson (2007, p. 131) ressalta vários exemplos de produções verbais que se servem de piques de acentuação rítmicas incorporados na nossa memória auditiva desde a infância, utilizadas com fins específicos como a rima que as crianças aprendem para memorizar os meses do ano *Thirty days has September [...]*. Torna-se claro, como mostrado pela breve escansão do Quadro 1, com piques acentuais reiterados, especialmente nas segundas e quartas sílabas, que Nuno Ramos faz amplo uso do recurso de células rítmicas para a construção do seu texto, apesar de não dividir o texto em versos. O autor, na entrevista mencionada, afirmou que a passagem poética dos primeiros livros mais travados, em que a matéria estava forte, para *Ó*, em que tenta ir mais para uma *física da voz*, foi muito provavelmente condicionada por um conjunto de obras de artes plásticas que ele chama de *Séries fala*. São obras como *Monólogo para um cachorro morto* (2008), *Ai de Mim!* (2006), *Carolina* (2006), *Soap opera* (2008), em que trabalhando com uma interseção de suportes, do plástico ao sonoro, realiza produções artísticas em que a gravação de textos falados é fundamental. Digamos que a voz torna-se protagonista imprescindível do processo expressivo e de significação da obra. Esses textos emitidos por alto-falantes são altamente cadenciados e, em alguns casos, são musicados, como em *Soap opera*, e interpretados por cantores. A partir do momento em que a voz torna-se o foco de algumas obras artísticas, contamina-se também uma parte da sua produção literária, mantendo em alta conta o papel da projeção física da voz e o efeito de som que combinações diferentes lidas em voz alta podem produzir.

Paul Fussell (1979), Cavalcanti Proença (1955), Henri Meschonnic (1999b), Said Ali (1999) e Rogério Chociay (1974) concordam – apesar de sustentarem definições que diferem por alguns poucos elementos – que a noção de ritmo está intimamente ligada ao fisiológico e, portanto, facilmente identificável a um nível sensorial. Todos eles servem-se de exemplos, tais como o tic-tac do relógio, o batimento cardíaco, o bater do pé ao escutar uma música, como elementos de identificação rítmica incorporados ao nosso cotidiano e ao nosso físico. Segundo Fussell (1979), o batimento do nosso coração até tentaria ficar sincronizado com os piques acentuais do pentâmetro iâmbico da poesia de língua inglesa, e isso seria devido à sensação de excitação experimentada, muitas vezes, ao escutar um poema cadenciado. O ritmo, portanto, aponta Fussell, está incorporado nas nossas funções básicas, seja quando respiramos, seja quando fazemos amor. Essa seria a razão pela qual conseguimos discerni-lo em música e em poesia, porque a potência da acentuação rítmica, resultado global de vários fatores,

está no nosso *becoming patterns*, ou seja, o leitor não se deixa levar pelo ritmo, mas torna-se ritmo ele mesmo, porque no fundo o ritmo caracteriza nossas atividades fisiológicas desde sempre (FUSSELL, 1979).

O conceito de base que subjaz ao ritmo é o de reiteração, ou seja, repetição de unidades acentuais em conjunto com outros efeitos de som. Esse ponto poderia ser resumido com as palavras de Said Ali (1999, p. 29): “Ritmo é o que nos impressiona quer a vista, quer o ouvido, pela sua repetição frequente com intervalos regulares. Condição essencial deste conceito é que os nossos sentidos possam perceber com facilidade a reiteração”.

É importante pensar no ritmo não só como repetição de unidades acentuais ou alternância de piques fortes e curvas frouxas regressivas em uma contagem métrica, mas também como um conjunto de fatores intervindo dentro de um sistema-texto, senão ele só seria relegado à poesia métrica. Ele é a resultante de uma interação solidária entre vários elementos. A preocupação teórica com a transversalidade de fatores que criam o ritmo pode ser bem resumida nas palavras de Chociay (1974, p. 2):

Mas um poema rigorosamente metrificado nunca é, em sua concretização verbal, apenas um poema rigorosamente metrificado. Nele atuam também e principalmente o jogo dos valores vocálicos e consonânticos, as reiterações fônicas de toda ordem, a duração maior ou menor de certas sílabas, a entoação, etc. e nada disso é desvinculado da expressão global veiculada pelo poema. Na sequência destas ideias, o que entendemos por ritmo é justamente a resultante percebida da solidariedade desses níveis da linguagem que encorpam o poema; profundamente arraigado à expressão, não surge devido a um aprendizado de preceitos, mas ao próprio dinamismo criador e verbalizador do artista. É antes de tudo, percebido, sentido, e não como efeitos parciais ou colaterais, mas como uma resultante global.

Para entender melhor a ideia de interação solidária ao fim da construção do ritmo, e ver como influi na significação do texto, propõe-se a análise de duas linhas do primeiro capítulo de *Ó*, “Manchas na pele, linguagem”. No período proposto para análise, ver-se-á a interação de diferentes camadas de articulação sonoras: acentuação rítmicas (alternância forte-fraco), aliteração e rimas, todas funcionais à interpretação e desambiguação da mensagem poética: “Como uma via intermediária, procuro entrar no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca” (RAMOS, 2008, p. 18).

Notam-se aqui quatro pausas marcadas: uma pela primeira vírgula, outra pelo travessão, a terceira pela pequena pausa de entoação antes do pronome relativo *que*, e a última dada pelo ponto final, podendo ser a frase dividida com *enjambement* da seguinte forma:

Como uma via inter mediária,	8
procuro entr ar no reino da perg unta –	10
ou de uma expli cação	6
que não expli ca nunca.	6

Ainda que as pausas sejam fatores obviamente concorrentes à ideia de proeminências alternadas com curvas ondulatórias regressivas, elas também dizem algo. Ao continuar a análise, notar-se-á o uso reiterado de assonância (u /u/) e aliteração (c /k/, p /p/, r /r/). A repetição do grupo consonântico **nt** aproxima as palavras *intermediária* e *entrar*, construindo um jogo de rimas internas nas palavras e com isso uma associação de significados, assim como na escolha das palavras *pergunta* e *nunca*, associadas pela rima toante. Essas palavras aproximadas pelo som podem ser interpretadas por contraste ou similaridade. O autor até se dá a liberdade de colocar em um espaço breve duas palavras com a mesma raiz, *explica* e *explicação*, a fim de reforçar uma ideia de reiteração quase irritante, similar à das frase repetidas até o enjoo. No conjunto, o efeito desse período é o das ladainhas, que são executadas até o infinito, esvaziando-se do significado inicial, puro som executado e replicado. A ladainha é uma oração feita de respostas sempre iguais, donde a repetição é um fim em si mesmo, exatamente como a pergunta que o autor está colocando em discussão. Por extensão, usa-se a definição ladainha para tudo o que é irritadamente reiterado, como queixas e perguntas de criança. A pergunta que o autor coloca é para ser reiterada e não para ser respondida⁴. Ao aprofundar o encadeamento de palavras unidas pelo som, *procur* liga-se a *pergunta*, e *pergunta* a *nunca*, formando o tríptico *procur*, *pergunta*, *nunca*, que reforça o significado da busca de uma pergunta que não ajudará jamais.

Essas microanálises mostram como o efeito de som, e nesse caso específico, a reprodução de algo similar a uma ladainha, interfere na construção do significado do texto. Repropõe-se a tal propósito um trecho de Meschonnic sobre a importância de a tradução reproduzir não só o sentido, mas algo que ele chama *maneira de significar (mode de signifier)*. Podem-se dizer coisas similares com formas distintas, de todas as maneiras, a forma escolhida para articulá-las é parte da significação. Propõe-se um exemplo fora da poesia e da prosa poética, para que seja mais fácil identificar esse conceito: se alguém disser “E aí amigo, me dá um cigarro!” ou “Me daria um cigarro, por gentileza?” os efeitos produzidos seriam completamente distintos, apesar de que em ambos os casos tudo o que se quer é um simples cigarro. No caso da poesia, a diferenciação na forma de dizer passa pelos recursos sonoros e não só pelo registro entre outros recursos de linguagem. Assim, nas palavras de Meschonnic (1999b, p. 99):

Não entendo mais o ritmo como alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e fracos. Seguindo as considerações de Benveniste, que não mudou a noção de ritmo de Demócrito, ou seja, a organização de algo em movimento, eu entendo por ritmo a organização e o andamento do próprio sentido dentro do discurso. Ou seja, a organização (da prosódia à entoação), da subjetividade e da especificidade de um discurso. Isso é o que de imediato impõe-se como objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é o sentido em si, mas bem mais do que isso e o que inclui: o modo de significação.

⁴ Essa pergunta insere-se dentro de um mito de fundação da linguagem em que a voz que fala interroga-se sobre as potencialidades do uso dessa ferramenta, tentando entender como superar o descompasso entre algo de artificial/convenção e seu poder de representação de coisas reais.

Como último ponto importante para o entendimento do ritmo poético, pode-se dizer que com base na tipologia de texto que abordarmos e com base no padrão que o próprio texto vai estabelecendo ao lê-lo, cria-se uma espécie de horizonte de expectativas sonoras, aceleradas ou lentas. Essas expectativas também podem ser quebradas, assumindo eventualmente um papel no processo de significação do texto. Jakobson (2007) no já mencionado texto de 1960, “Linguística e poética”, mostra como no verso binário russo, cuja forma baseia-se em uma mistura de metro acentual e silábico, o desatendimento de padrões acentuais esperados possa gerar frustração no leitor, podendo ser esse efeito criado propositalmente.

Em suma, para entender a noção de ritmo é importante levar em conta:

- a reiteração, seja de marcação de acento, seja de outros recursos sonoros;
- que o ritmo não é resultado único da marcação de acentuação, mas sim de vários fatores concorrentes como entoação e outros recursos sistematizados e solidários, tais como aliterações, assonâncias, paronomásias, onomatopeias e rimas;
- que o ritmo não pertence exclusivamente à métrica clássica ou moderna, mas que possui uma função transversal aos diferentes tipos textuais;
- que atinge o lado fisiológico, afetando conseqüentemente o psicológico. A sensação de prazer deriva sempre da tensão que se cria em outros níveis de interação (forte-fraco, sons contrastantes, sons repetidos, alternância vocálicas etc.);
- existem elementos que não são mensuráveis, mas perceptíveis como a intensidade de algumas pronúncias, o timbre, o caráter do som de algumas vogais e consoantes;
- o som de um texto cria um horizonte de expectativas rítmicas e sonoras cujo cumprimento ou desatendimento pode ser funcional à inscrição de um significado dentro do texto (estranhamento etc.).

Aliteração e assonância: figuras de som e função poética

Como já mencionado, é a camada articulada de efeitos sonoros que constitui o ritmo, portanto aliteração, paronomásia, assonância e onomatopeia estão envolvidas nesse processo. Partimos de definições básicas desses três recursos extraídos de um livro bem didático de Norma Goldstein (2005)⁵, apenas para fixar a função de base de cada uma dessas figuras:

Aliteração é a repetição da mesma consoante ao longo do poema. O leitor deve buscar seu efeito, em função da significação do texto. [...]

Assonância é o nome que se dá à repetição da mesma vogal no poema. [...]

Repetição de palavras é um recurso muito frequente. Quando acontece sempre na mesma posição (início, meio ou final de vários versos), recebe o nome de anáfora. [...]

5 O livro é citado não como referência teórica, mas exclusivamente na função de um dicionário de verbetes de métrica.

Chama-se onomatopeia a figura em que o som da letra que se repete lembra o som do objeto nomeado [...] (p. 50-52; 54) (versão digital sem paginação).

Analisamos esses efeitos de som em vários trechos selecionados de Ó, que podem representar realizações condensadas desses recursos, abordando em segunda instância as várias saídas tradutórias. Antes de chegar ao trecho em questão, uma premissa é necessária: ao traduzir esses efeitos de som, se faz própria a ideia de pragmática do traduzir exposta por Haroldo de Campos no famoso ensaio “Post Scriptum| Transluciferação mefistofáustica”, segundo a qual é importante re-correr o percurso configurador da função poética (CAMPOS, 1981, p. 181) que não só se dá através da semântica, mas também através da forma. Uma vez que esse percurso é reconhecido no texto inicial ele deve ser re-escrito no texto de chegada, em “uma nova festa sígnica” (CAMPOS, 1981, p. 181). No início das suas elaborações teóricas, Haroldo de Campos costumava falar que o *poema transcrito* é o fruto de um projeto *isomórfico*, onde por isomórfico entende-se a igualdade na *di-ferença*, ou melhor, *produção da diferença no mesmo* (CAMPOS, 1981, p. 183). Basta pensar no percurso de tradução que ele faz com o Fausto de Goethe:

GREIF schnarrend:

Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es
gern,
Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte
klingt
Der Ursprung nach, wo es sich her
bedingt:
Grau, grämlich, griesgram, greulich,
Grämlich, [griesgram, greulich, Gräber,
grimmig,]
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.

(CAMPOS, 1981, p. 181)

UM GRIFO, resmungando:

Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!
Do gris de giz, do grisalho de velho
Ninguém se agrada. O som é um espelho
Da origem da palavra, nela inscrito.
Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris
Concertam-se num étimo ou raiz
Rascante, que nos desconcerta.

Em um segundo momento, o próprio Haroldo mudará o conceito de *isomórfico* para o de *paramórfico* (CAMPOS, 2013, p. 93)⁶, em que o prefixo *para-* sugeriria a ideia de um paralelismo de mecanismos que ativam a função poética entre o texto inicial e o de chegada. Prefere-se manter uma atitude tradutória menos radical daquela proposta em alguns momentos para o *Fausto* de Goethe, em que a análise dos recursos que ativaram a função poética daquele texto levou até a pensar reproduzir na tradução portuguesa palavras compostas como no alemão. Essa escolha de Campos é muito radical, pois um número elevado de palavras compostas na mesma oração em português soa altamente estranho. Nesse caso, o tradutor estaria marcando no texto português algo que na língua

6 O ano aqui refere-se ao ano de publicação do texto usado para a citação, o ensaio original é de 1983, publicado nos cadernos do MAM, Rio de Janeiro, n. 1.

alemã não seria marcado, indo bem além da busca dos mecanismos ativadores da função poética e agindo visivelmente sobre o texto com escolhas estéticas altamente autorais. Prefere-se aqui adotar a ideia de isomorfismo e paramorfismo das seguintes formas:

- no primeiro caso, da “produção do mesmo na di-ferença” (CAMPOS, 1981, p. 183), poder-se-á dizer, por exemplo, que se no texto inicial houver algumas aliterações que produzem um som consonântico ligado a um campo semântico específico, a escolha não será reproduzir necessariamente a mesma consoante do texto inicial, mas sim uma que possa ter na língua de chegada a mesma conexão semântica. Adota-se a mesma atitude para o uso de outras figuras de som que influenciam o significado;
- no segundo caso, ao falar de paralelismo de mecanismos ativadores da função poética, imagina-se, por exemplo, que se no texto inicial houver um tom rítmico popular, tentar-se-á achar para a tradução um equivalente tom rítmico popular, até se a contagem métrica for distinta. Esse ponto é muito importante, pois entram em jogo equivalências de valores de formas e estruturas dentro de uma cultura literária e linguística de um país. Se Nuno Ramos serve-se de uma forma de prosa poética, a tradução para o italiano será muito mais próxima ao estilo de um Erri De Luca⁷ do que de uma Elena Ferrante⁸. Nesse sentido, um exemplo indicativo e explicativo é a acusação de Meschonnic de que os tradutores franceses só traduzem em alexandrinos, sem refletir sobre o valor da forma do texto fonte dentro da cultura de chegada. Igualmente Britto (2016, p. 48) solicita a busca de elementos que não sejam iguais na forma, mas sim no efeito.

Estabelecidas essas premissas, segue o primeiro exemplo:

Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes. Taleio minuciosamente as pequenas saliências da pele, os pequenos pelos que vão crescendo enquanto caem, e empalidecem, e parecem aos poucos, cobertos de giz.

Il mio corpo mi assomiglia molto, ed è nonostante certe volte non lo riconosco. Palleggio con cura le piccole e protuberanze della pelle, piccoli peli che crescono mentre altri cadono, poco a poco impallidiscono ricoperti dal gesso.

No trecho analisado, a aliteração com **P /p/** tem o valor de remeter constantemente ao campo semântico (**pele-pelo**), que é assunto do parágrafo inteiro, ou seja, como crescem os pelos na pele. Por isso, na tradução é fundamental manter a aliteração que remeta à mesma conotação semântica no italiano (*pele e pelos*).

7 Erri de Luca (Napoli, 1950), escritor italiano contemporâneo de grande fama, escreve livros em prosa poética.

8 Pseudônimo de uma autora desconhecida, que escreveu a trilogia “L’amica geniale”, best-seller mundial do momento, escreve em prosa simples e coloquial, por isso seus livros são muito usados também para leituras avançadas visando o ensino de língua italiana L2.

O caso quer que em italiano as palavras *pele* e *pelo* tenham a mesma raiz latina do português *pelle* e *pelo*, por isso também na versão italiana é o **P /p/** a ser preservado. Embora não se tenha conseguido manter o **P /p/** na primeira linha com a tradução do verbo *parecer* por *assomiglia* (meu corpo se parece muito comigo > *Il mio corpo mi assomiglia molto*), compensa-se essa falta na linha sucessiva em que se opta, entre as muitas possibilidades tradutórias, pelo verbo *palpeggiare*, na conjugação *palpeggio*, em que o grupo sonoro *pe* consente de repetir além da consoante, também a vogal serial *e*. O grupo *pe* remete ao começo tanto da palavra *pelo* quanto da palavra *pele*, em italiano *pelo* e *pelle*. O autor de fato propõe uma sequência que é *pequenas, peles, pequenos, pelos*, em seguida os grupos repetidos serão **PA/PO /pa/, /po/**, dos quais se considera como importante exclusivamente a reiteração da consoante **P**. Para reproduzir esse efeito de aliteração se deu preferência em traduzir a palavra *saliências* como *protuberanze* para que se pudesse aliterar novamente com os outros **P /p/**, sendo que outras escolhas possíveis não teriam ajudado na criação de nenhuma outra figura de som presente no período, e em alguns casos teriam puxado o texto mais para a prosa coloquial. Se pensarmos no uso da aliteração para ativar a função poética, poder-se-ia dizer, nesse caso, que a repetição do **P /p/** e do grupo **PE /pɛ/** não só serve para evocar semanticamente, como dito, a *pele* e os *pelos*, mas também esconde outra potência imagética. Há algo de mais profundo nessa reiteração de som: a ideia de criar através da continuidade sonora a mesma continuidade da pele como superfície, interrompida por outra contiguidade sobreposta, os pelos da barba. Essa contiguidade sonora também remete ao fluxo contínuo com que crescem os pelos: eles crescem sem parar. A parte imediatamente sucessiva a esse trecho é o relato do narrador lutando contra esse processo de crescimento de pelos que, por não ser uniforme, cria espaços brancos *embarçosos* na contiguidade interrompida da barba, deixando à vista a pele, coisa que o deixa muito incomodado. O fluxo sonoro é também o fluxo constante dessa luta reiterada.

O advérbio *minuciosamente* foi substituído para uma formulação analítica *con cura* para poder recuperar a aliteração do **C /k/**. A aliteração do **S /s/** vem sendo substituída pelos **L /l/** em palavras sucessivas (o mesmo na diferença) “minuciosamente as pequenas saliências da pele, os pequenos pelos que vão crescendo enquanto caem, e empalidecem” > *Palpeggio con cura le piccole protuberanze della pelle, piccoli peli che crescono mentre altri cadono, poco a poco impallidiscono*.

A sequência com a fricativa pós-alveolar surda /ʃ/ (*estranhe às vezes*) é compensada por um outro grupo fônico africado pós-alveolar surdo /tʃ/ (*ciô nonostante certe volte*). Também nesse caso, as escolhas tradutórias eram múltiplas, até poderia ter sido mantida a conjunção *nonostante* sem o *ciô*, pois esse último demonstrativo só vem reforçar o valor concessivo, mas a escolha final foi feita exatamente visando o caráter poético da prosa. Em uma escrita desse tipo, é muito fácil cair no erro trivial de transformar o texto inicial em uma prosa normal, perdendo a parte literária mais interessante. Mudando *tateio minuciosamente* com *palpeggio con cura* perde-se a reiteração do *te*, o que não é considerado grave, pois as duas substituições foram integradas em outros processos de compensação sonora.

Passamos agora para a assonância, ou seja a reiteração de um mesmo som vocálico, como exemplificado por Norma Goldstein (2006) no poema de Caetano

Veloso dedicado a uma mulher Clara: “quando a manhã madrugava/ calma/ alta/ clara/ Clara morria de amor”. Os versos do poema contêm palavras com uma reiteração de **A /a/**. Essa vogal serve para evocar abertura, clareza e luminosidade, efeito típico de uma vogal anterior ou central. Esse efeito da vogal **A /a/**, exemplificado por Norma Goldstein, é o que Roman Jakobson (2007, p. 153) identifica como “simbolismo do som”. Muitos sons vocálicos possuem uma força imagético-sugestiva muito forte. Os efeitos das vogais posteriores e arredondadas, nos povos de línguas neolatinas e germânicas, suscitam com certeza sensações sombrias, de fechadura, que se adaptam bem a situações em que se quer recriar a sensação de falta de luz, de ar, uma atmosfera triste, ou mórbida. O que sabemos comparando os dois trapézios vocálicos do português brasileiro e do italiano é que as vogais são quase iguais, sendo que em português acrescentam-se as nasais, mas as imagens e sensações ativadas no uso reiterado das mesmas têm efeitos correspondentes nas duas línguas.

Está vendo aquele prédio? Vire a segunda à esquerda depois dele. Agora imagine, depois de tanto tempo fechado, a pureza de cada metro em seu interior, como um portico de sono, um museu, do esquecimento. Ali que seriam veladas, sem que ninguém soubesse, as mortes inúteis, o verdadeiro soldado desconhecido, cujo túmulo outro túmulo engoliu, e ainda o pobre diabo que poderia ter sido o que não foi (RAMOS, 1998, p. 163).

Lo vedi quel palazzo? Superalo, prendi la seconda a sinistra. Ora immagina, chiuso dopo tanto tempo, che purezza ogni metro al suo interno, come un portico del sonno, un museo dell'oblio. Lì, si sarebbe fatta la veglia, senza che nessuno lo sapesse, alle morti inutili, al vero milite ignoto il cui tumulo inghiottì un altro tumulo e anche a quel povero diavolo che potrebbe essere stato ciò che non fu.

Nesse trecho, eliminando as duas primeiras frases sublinhadas, pois serão consideradas em raciocínio posterior, pode-se notar uma assonância de **O /o/** e **U /u/** que coincide com uma descrição de um prédio fechado metaforicamente associado à ideia de túmulo, portanto à imagem de morte. O número de assonâncias seguidas se intensifica no momento em que se fala de morte e túmulo (frase em negrito). Obviamente que o uso dessas duas vogais arredondadas é funcional à temática: um prédio fechado, depósito de coisas esquecidas, talvez segredos de morte, de coisas que ninguém nunca vai poder descobrir e por isso misteriosas. Isso referenda também a ideia haroldiana da importância de traduzir o tudo icônico do texto, símbolo, imagem, evocação das imagens pelos sons.

Na tradução ocorreram algumas mudanças necessárias; muitas vezes foi mudada um pouco a estrutura da frase com a inserção de pronomes diretos⁹ que em italiano servem em alguns casos só para reforçar, como na frase *Lo vedi quel palazzo?* Aqui por exemplo o pronome direto *lo* é uma redundância, pois já está expresso o objeto direto por *quel palazzo*. Preferiu-se colocá-lo porque é um recurso utilizado propositalmente em frases sucessivas e consiste em recuperar as assonâncias de vários **O /o/** que se perdiam no resto da tradução. Aliás, esse uso redundante do pronome direto faz parte da oralidade italiana, oralidade que

9 O pronome direto italiano corresponderia a um pronome oblíquo átono com função de objeto direto.

essa pergunta no início de parágrafo tenta reproduzir. Na segunda frase o *depois dele* foi trocado por um acréscimo deslocado, posto no início, um imperativo com objeto direto enclítico *superalo* de forma a colocar a repetição de *lo* não muito longe da da primeira frase e mantendo o ritmo cadenciado do original. De fato, dois imperativos seguidos conseguem manter a marcação firme. A voz do original depois de uma pergunta que pede a atenção do interlocutor, coloca uma série de ações para ele cumprir, encadeando-as com ritmo marcado como quando se dão as instruções para alguém fazer algo. Na tradução coloca-se um imperativo a mais (*superalo*), sem o qual a frase traduzida perderia a cadência das instruções, ficando frouxa. Com essa solução chega-se a ter na frase italiana 12 sílabas com uma contagem mais próximas a da escansão portuguesa que conta 10. Vejamos a diferença entre duas opções de tradução possíveis: tradução sem considerar a forma *gi/ra al/la/ se/con/da a/ si/ni/stra/ do/po/ di/ lui* (14 sílabas com acentos 1-5-8-14), *Su/pe/ra/lo/, pren/di/ la/ se/con/da a/ si/ni/stra* (13 sílabas com acentos na 1-6-9-12), *Vi/re a/ se/gun/da à e/squer/da/ de/pois/ de/le* (10 sílabas com acentos na 1-4-6-9-10). Esse acréscimo (*superalo*), que literalmente significa *vai além dele, supera ele*, serve para traduzir a ideia de virar *depois dele*. O *depois dele* traduzido só pelo sentido e literalmente colocaria vários problemas. A solução *dopo di lui*, além de resultar cacofônica, seria também incorreta, pois *lui* só indica pessoas. De fato muitas formas pronominais tônicas, além de substituírem os antigos pronomes sujeitos de terceira pessoa singular e plural antigos¹⁰, são usadas depois de preposições ou locuções, como nesse caso *dopo di*. Como forma tônica da terceira pessoa do singular para coisas inanimadas, só existe o arcaico *esso*, que hoje em dia ninguém usa a não ser na escrita científico-acadêmica, por isso em italiano tanto *dopo di lui* quanto *dopo di esso* seriam ambas soluções inviáveis; algumas pessoas poderiam usar a primeira, mas ainda assim esta resultaria um tanto estranha.

O uso do pronome direto enclítico com o imperativo *immaginalo* determinou algumas mudanças estruturais. *Ora immaginalo, chiuso dopo tanto tempo, che purezza ogni metro al suo interno* literalmente seria *agora imagine-o, fechado depois de tanto tempo, que pureza cada metro ao seu interior*. A pureza não é mais o objeto direto de imaginar. Na tradução, *o prédio* é o objeto direto do verbo imaginar, junto com as consequências de ele ter estado fechado tanto tempo. A palavra *esquecimento* foi traduzida como *oblio*, que apesar de elevar o registro, encontra-se em plena concordância com a palavra *tumulo*, que em italiano também pertence a um registro bem elevado. Buscaram-se outras soluções para não elevar demais o registro, mas tudo o que podia substituir *tumulo* ou *esquecimento* baixava demais o registro e fazia com que se perdessem completamente as aliterações necessárias *u* e *o* para falar de morte e de um lugar fechado e abandonado. Com a tradução de soldado, feita com *milite*, palavra obrigatória na expressão *milite ignoto*, manteve-se o registro alto. Em italiano nunca se fala em *soldato ignoto/soldato sconosciuto*. A expressão *milite ignoto*, composta por duas palavras de registro alto, acaba se conformando a *oblio* e *tumulo*. Na palavra “soldado” a vogal acentuada é o *a*, portanto não há necessidade de repetir os *o* presentes em soldado uma vez que não são portadores de acento. A palavra *milite*, aliás, cria um efeito sonoro com o adjetivo *inutile* imediatamente anterior,

10 *Egli > lui, ella > lei, esso/essa >* não tem uma forma moderna, corresponderia ao *it* em inglês ou ao *es* em alemão, *essi/esse > loro*.

recuperando, dessa forma, as aliterações de *l* em *túmulo* e *outra* *túmulo engoliu*. O verbo *engoliu* traduz-se com o *passato remoto* *ingoiò*, perdendo a repetição do *l*, que eventualmente poderia ser recuperada traduzindo com *degluti*. Por várias razões decidiu-se que o conjunto fônico-semântico proporcionado por *ingoiò*, fosse melhor que *degluti*, pois seu uso (*ingoiò*) é desde sempre também figurado e não associado de forma exclusiva a uma ação de um sujeito animado. A perda do *l* em *ingoiò* não é considerada grave, pois a falta da linha inferior é compensada pela linha anterior *inutile milite*. Por fim, o verbo na conjugação oxítona *ingoiò* foi deslocado entre o sujeito e o objeto direto (*tumulo*, em ambos os casos) perdendo uma construção original a fim de evitar a repetição de duas frases no mesmo período que terminassem com verbos oxítonos (*ingoiò* e *fu* no final de período). Essa escolha tem duas razões: a primeira é ligada ao fato de frases seguidas que terminam por verbos oxítonos evocarem lengalenga de crianças, então preferiu-se evitar esse tipo de ritmo. A segunda razão que norteia essa escolha é tentar evitar uma outra forma, além das escolhas lexicais obrigatórias *oblio*, *milite ignoto*, que possa elevar demais o registro. Parecem ser duas razões contrastantes, lengalenga de criança e elevação de registro; de qualquer maneira preferiu-se em cada caso evitar ambas as possibilidades. Por fim, opta-se por traduzir o pretérito perfeito do indicativo português com o *passato remoto* italiano e não com o *passato prossimo* constituído com um auxiliar, para ter menor número de sílabas e manter um enfoque maior nos sons fundamentais dessa assonância O e U, amplificados por serem portadores de acentos tônicos no *passato remoto*. Em termos de valor aspectual, temos em ambos os tempos verbais uma ação terminada, concluída, só muda a sua colocação na linha do tempo, especialmente se relacionados a outros fatos no passado.

Essas considerações valem também para a paronomásia e as onomatopéias, essas duas figuras ainda mais difíceis de se traduzir, pois realmente palavras que começam com o mesmo som, unidas por relações de significados (contraste-semelhança, causa-efeito, conteúdo-contentor), podem ser um efeito muito difícil de se recuperar, sendo preciso às vezes mudar até o campo semântico ou o tipo de concatenação de significados.

Rimas: uma condensação do paralelismo

Segundo Jakobson (2007, p. 146), “a rima é apenas um caso particular, condensado, de um problema muito mais geral, poderíamos mesmo dizer do problema fundamental de poesia, a saber, o paralelismo”. É preciso analisarmos as rimas sob vários pontos de vista; cada perspectiva de análise inscreve nelas um significado diferente. Sem ser necessário fazer referências teóricas, pois algumas noções que serão recuperadas fazem parte do conhecimento básico de versificação e poesia, far-se-á um brevíssimo *excursus* das possibilidades interpretativas das rimas. “A rima” – comenta Said Ali (1999, p. 121) no seu tratado de versificação portuguesa – “sendo coisa diferente de ritmo, deve entretanto, considerar-se como seu complemento. Num caso repete-se a acentuação, de espaço a espaço, no mesmo verso; noutra reiteram-se sons do fim das linhas”.

As construções de cadeias de significados dentro da rima são variadas, podendo os pares de rimas trabalhar tanto com a ideia de semelhança quanto com a de dessemelhança. Nesse sentido, a ideia jakobsoniana das rimas como con-

densação poética do problema do paralelismo aparece muito claramente. Cada par de rima engendra uma reflexão sobre o tipo de paralelismo estimulado: trata-se de um paralelismo por diferença ou por semelhança, existe algum diálogo com algumas rimas sucessivas? No caso das rimas em versos, há uma outra análise a ser feita, que abrange o posicionamento dos pares que rimam: referimo-nos aqui às rimas emparelhadas, alternadas etc. Não é esse o nosso caso de análise, se bem que por razões de melhor aplicabilidade do raciocínio a prosa foi cortada em versos *enjambement*.

No intento de uma boa análise poética e de uma boa tradução deve-se considerar se as rimas são:

- graves (rimam palavras paroxítonas), agudas (rimam palavras oxítonas), esdrúxulas ou proparoxítonas (rimam palavras com o acento na antepenúltimasílaba);
- consoantes (rimam consoantes e vogais) ou toantes (rimam as vogais tônicas finais e quaisquer átonas que vierem depois delas);
- ricas ou pobres. Podem ser consideradas ricas as rimas de palavras de classes gramaticais distintas e pobres as rimas de palavras de classes gramaticais iguais.

Propõe-se uma análise de rima usada anteriormente:

Quadro 2 – Comparação texto a ser traduzido e tradução

<p><i>Como uma via intermediária, procuro entrar no reino da pergunta ou de uma explicação que não explica nunca</i></p>	<p><i>Come una via di mezzo, le domande, tento entrare e rimanere nella loro culla o nel regno di una spiegazione che non spiega nulla.</i></p>
--	---

Nesse trecho (Quadro 2), considera-se fundamental a manutenção da rima na tradução. Ficou decidido, portanto, aplicar algumas mudanças e deslocamentos a fim de preservar o efeito de som funcional ao significado. Limitar-nos-emos aqui a analisar o processo tradutório na necessidade de preservação da rima. As palavras *pergunta* e *nunca* constituem um exemplo de rimas toantes ricas. Toantes porque só rimam as partes vocálicas portadoras de acentos e as átonas postônicas, e ricas porque se trata de duas classes gramaticais diferentes: substantivo (*pergunta*), advérbio (*nunca*). Uma primeira tradução trivial, que se mantenha no mero nível do sentido, poderia ser *Come in una via di mezzo, provo a rimanere nella regno delle domande – o di una spiegazione che non spiega mai*. Perder-se-ia completamente a beleza poética do texto e o som não seria considerado, eliminando a ideia subjacente da ladainha irritante e reiterada, exatamente como a pergunta colocada. Assim, optou-se por construir uma frase elíptica no verbo, *Come una via di mezzo, le domande*, o sujeito falante não entra mais no reino das perguntas, mas é como se se realizasse um espelhamento direto metonímico entre *pergunta* e *via intermediária*. Muitas vezes, em italiano, um elemento separado por duas vírgulas ou introduzido pelos dois pontos pode

ser a exemplificação do que vem anteriormente dito, é desse recurso de interposição de que se serve aqui. Também poderia haver outra leitura como se antes de *domande* tivéssemos uma forma verbal elíptica *sono*.

Tento entrare e rimanere nella loro culla nessa outra frase recuperam as aliterações do **r** e a reiteração do grupo **ent** é utilizado para ligar *tento entrare*, que na versão portuguesa aliteram entre eles (*procuró entrar*), diferentemente, pelo **r**. Preferiu-se a tradução com o verbo *tentare* em vez de *provare* para criar esse efeito de som *tento entrare* e porque o verbo *provare* pediria também preposição. A aliteração do **r** se perde também na tradução de *reino* com *culla* (berço), mudança necessária para manter a rima com a palavra final *nulla*, para reproduzir o efeito de *pergunta* e *nunca*. Essa menor aliteração de palavras com **r** é de uma certa forma compensada por uma outra aliteração, os **l** (*nella, culla, nel* na segunda e terceira linha, Quadro 2). Literalmente, a tradução italiana, a um nível de sentido, até aqui seria a seguinte: *Como uma via intermediária, [são] as perguntas, procuró entrar no berço delas*. Na segunda frase constrói-se um paralelismo entre *berço* e *reino*, de fato recupera-se a palavra *reino*, mas no domínio da *explicação, nel regno di una spiegazione*. O que se faz para recuperar a rima é deslocar alguns elementos, formando uma frase elíptica e aportando o acréscimo da palavra *culla*. Na última frase, *che non spiega nulla*, soluciona-se o problema da rima substituindo o *mai* (nunca) pelo *nulla* (nada), literalmente seria *ou de uma explicação que não explica nada*. Mantém-se a rima rica, pois *nulla* e *culla* são duas classes gramaticais distintas, mas substitui-se a toante do original com uma consoante.

CONCLUSÕES

As reflexões feitas mostraram que tanto se chamarmos de *significância poética* (LARANJEIRA, 1993), quanto de *iconicidade* (CAMPOS, 2013 [1983]), a poesia é um gênero cuja compreensão não pode ser reduzida ao sentido das palavras e sua função referencial. Esse fato, portanto, deve ser levado em conta para fins tradutórios. Superando o estéril dualismo tradutibilidade *versus* intradutibilidade, adota-se aqui a visão de Paulo H. Britto (2016, p. 50) ao dizer que para que haja tradução sem frustração é necessário relativizar os objetivos da tarefa tradutória e selecionar as características imprescindíveis que necessitamos preservar no texto meta. Isso não significa nem um pouco rebaixar o objetivo, mas sim tentar assumir uma atitude prática que possa realmente alcançar como resultado uma tradução satisfatória que preserve o texto como um todo. O mesmo autor abre uma reflexão sobre a importância de se ter parâmetros de avaliação da tradução, acrescentando que “a falta de uma avaliação absolutamente irrefutável não significa que não haja avaliação” (BRITTO, 2016, p. 125-126): muito pelo contrário, a análise formal combinada à análise dos planos semânticos, sintáticos e lexicais pode servir de base de comparação com o texto de chegada, para avaliar quais efeitos do original “foram recriados com êxito” (BRITTO, 2016, p. 125-126). Claro é que as reflexões abordadas e os trechos de prosa poética analisados nessa seção mostraram que uma tradução aceitável de *Ó* tem que considerar necessariamente efeitos de som e levá-los a cabo de forma exitosa, pois sem isso a prosa poética viraria prosa simples. Segue-se o caminho trilhado por Haroldo de Campos (2013 [1983]) no intento de traduzir a materialidade do

signo que se exterioriza nos traços e recursos sonoros em combinação solidária entre eles, ao considerar que o sonoro possui sua carga imagética tanto ao nível da simbologia do som quanto ao nível de construções de significados por meio da reiteração consonântica, vocálica e paronomástica. Quer-se, portanto, recuperar o *modus operandi* da função poética dentro do texto a ser traduzido, tentando reproduzir o percurso de ativação dessa função por meio das figuras de som combinadas às figuras de imagem.

O som em Nuno Ramos se torna plástico, ele próprio afirma, na entrevista de abril de 2017, que em Ó ele imagina a voz como projeção de uma materialidade no ar. Essa visão casa muito bem com a poética de um artista híbrido que se mantém sempre entre matéria e palavras, tanto pelas vocações artísticas que assumiu, tanto pelas projeções que as palavras têm na sua produção como artista plástico.

Em resumo, consideraremos fundamental, na tradução de Ó, preservar, na medida do possível, os seguintes recursos:

- efeitos de unidade rítmicas;
- usos de figuras de som (que também contribuem à criação do ritmo) tais como aliterações, assonâncias, paronomásias, anáforas e onomatopeias;
- rimas.

Tendo como objetivo final:

- a produção de um texto que possa representar efeitos sonoros análogos ligados à construção da significância/significado do texto e que possa ser considerado uma *leitura italiana* do original.

REFLECTIONS IN TRANSLATION – Ó, BY NUNO RAMOS: WHEN PROSE IS MORE TO POETRY

Abstract: The present article has as its aim to analyse some issues that came about during the translation of Ó, by Nuno Ramos. From the practical analysis of translation choices, we intend to approach the theoretical issues that influenced each practical choice. Formal translation issues relating to rhythm and figures of sound will also be discussed, due to the fact that Nunos Ramos's prose can be considered as poetic prose.

Keywords: Ó. Poetic prose. Translation.

REFERÊNCIAS

BRITTO, P. H. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 19, n. 8, p. 127-144, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

- CAMPOS, H. de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, H. de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- FUSSELL, P. The nature of the meter. In: FUSSELL, P. *Poetic meter and poetic form*. New York: ed Rev, 1979. p. 3-14.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 99-118.
- LARANJEIRA, M. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MESCHONNIC, H. *Manifeste pour un partie du rythme*. 1999a. Disponível em: <<http://www.berlol.net/mescho2.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999b.
- RAMOS, N. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- RAMOS, N. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SAID ALI, M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

Recebido em agosto de 2017.

Aprovado em setembro de 2017.