

Zumbe um Zumbido e o Corpo Também. Diário Fonético de uma Tradução Ruidosa

Irma Caputo¹

Resumo:

O presente texto introduz uma tradução comentada para o italiano de um dos capítulos *intermezzos* do livro *Ó* (2008), de Nuno Ramos. Na parte introdutória, são apresentadas algumas questões prático-teóricas de natureza geral sobre o trecho traduzido e sobre a escrita de Nuno Ramos. Na segunda parte, a tradução italiana é acompanhada por notas detalhadas sobre escolhas lexicais, fonéticas, semânticas e sintáticas.

Palavras-chave:

Tradução comentada; *Ó*; Nuno Ramos; Estética do som.

A Buzz Buzzes and the Body Does Too. Phonemic Diary of a Noisy Translation

Abstract:

This text introduces a commented translation into Italian of one of the *intermezzo* chapters in Nuno Ramos book *Ó* (2008). In the introductory part, some general practical-theoretical questions about the translation and Nuno Ramos's writing are presented; in the second part the Italian translation is presented with detailed footnotes regarding lexical, phonetic, semantic and syntactic choices.

Keywords:

Commented translation; *Ó*; Nuno Ramos; Sound aesthetics.

1. Doutora pela PUC – Rio de Janeiro, onde atualmente desenvolve a pesquisa de pós-doutorado. Natural de Nápoles, Irma estudou língua e literaturas comparadas no Instituto Universitário Orientale da sua cidade de origem. E-mail: irma.caputo@gmail.com.

1 Introdução

A presente tradução é parte de uma pesquisa de doutorado *Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade* (CAPUTO, 2020), composta por duas partes. Na primeira, analisavam-se os procedimentos estéticos utilizados na escrita do livro *Ó* (2008) pelo multiartista Nuno Ramos e a segunda parte consistia no trabalho prático de tradução deste mesmo livro com relativos comentários sobre as escolhas de tradução e o processo tradutório. As escolhas tradutórias foram todas embasadas nas análises elaboradas na primeira parte. Isso porque é impossível atuar num processo de tradução literária sem considerar as peculiaridades textuais específicas. Para a tradutora em questão, existem, sim, posturas éticas que são imprescindíveis e que são aplicadas para a tradução de qualquer tipo de texto, mas há também escolhas e opções do processo de *translatio* que apresentam uma ligação intrínseca e indissociável com o texto de partida e que por isso mudam. Só para entender melhor o que seria uma postura ética geral aplicável a qualquer tipo de texto e o que seria uma escolha ligada especificamente ao texto a ser traduzido, trarei dois exemplos significativos para mim:

- no primeiro caso, uma postura geral seria evitar a “aclimatação do texto do outro” (BERMAN, 2012, p. 35), ou seja, uma restituição mastigada do texto de partida, anulando e diluindo pontos de resistência do texto na versão de chegada;
- no segundo caso, pode-se apontar para um exemplo banal, mas, ao meu ver, eficaz: Como traduzir os cantos da *Divina Comédia*, que em italiano são em *terzine incatenate* de hendecassílabos em esquema de rima ABC CDC DED, sem ter esses elementos em mente? Conforme a perspectiva adotada, versões em prosa poderiam ser consideradas paráfrases ou adaptações, não traduções *stricto sensu*.

Neste segundo caso, na avaliação dos recursos estéticos importantes, teremos que pesar os elementos mencionados no âmbito do texto como conjunto a fim de não obtermos resultados desequilibrados, ou seja: esses elementos deverão ser considerados em combinação solidária com outros fatores (semânticos, lexicais etc.). Rosmarie Waldrop, em seu artigo *Translating the sound in poetry: six propositions* (2009), mostra como casos de desequilíbrio entre os elementos considerados prevalentes e os restantes podem produzir resultados surpreendentes (num sentido negativo), que trazem à tona a importante tarefa de tentar achar parâmetros mínimos para obter uma tradução que possa ser considerada uma tradução *stricto sensu*. Tarefa essa que Paulo Henriques Britto tenta cumprir no seu ensaio *A tradução literária* (2016), no qual lembra que a fidelidade, ainda que não seja entendida como conceito absoluto, continua sendo uma meta almejada pelos(as) tradutores(as), meta essa realizável através de escolhas tradutórias pessoais do(a) tradutor(a), justificadas por uma leitura específica do texto.

Assim, nas suas palavras:



A fidelidade absoluta é uma meta perfeita mente válida, ainda que saibamos muito bem que, como todos os absolutos, ela jamais pode ser atingida. O tradutor responsável é aquele que, com os recursos de que dispõe e com as limitações a que não pode escapar, produz um texto que corresponde de modo razoável ao texto original. [...] na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados. Claro está que essa avaliação, como de resto todo o processo de tradução, é subjetiva, e portanto há de variar de um tradutor para outro. Mas o fato de que duas traduções de um mesmo texto jamais são idênticas não constitui um argumento contra a meta de fidelidade, e sim apenas contra a possibilidade de se atingir uma fidelidade absoluta. Assim, sustento que o tradutor tem a obrigação de se esforçar ao máximo para aproximar-se tanto quanto possível da inatingível meta da fidelidade, e que ele não tem o direito de desviar-se desse caminho por outros motivos (BRITTO, 2016, p. 37).

No caso reportado por Rosmerie Waldrop, Ernst Jandl, considerando só o aspecto sonoro do poema de partida, e não o seu sentido, na vontade de restituir as mesmas e idênticas sonoridades no texto de chegada, traduz o poema de Wordsworth's, *My heart leaps up when I behold*, de uma forma realmente peculiar, operando uma *tradução de superfície* (*oberflächeübersetzung*), assim como ele a define no título, ou seja, uma tradução da camada físico-fonêmica do poema, sem se preocupar com os demais elementos e da parte semântica. Obviamente o autor podia estar atuado uma operação crítica propondo esse tipo de tradução, – quase irônica, um *non-sense* – isso, porém, não impede, qualquer que seja o projeto tradutório, de poder afirmar com toda a certeza que o texto de chegada não tem correspondência próxima ao texto de partida. A seguir, o exemplo dos primeiros três versos no original e na versão de chegada:

*My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began;*

Ficou na caneta de Ernst Jandl, escritor austríaco, como:

*mai hart lieb zapfen eibe hold
er renn bohr in sees kai
so was sicht wenn mai läuft begehn* (WALDROP, 2009, p. 61)

O exemplo acima mostra que, para uma tradução ser considerada razoável, há que ter equilíbrio, os elementos prevalentes não podem ser os únicos levados em consideração. De fato, uma vez selecionados, será sempre preciso combiná-los com outros, ou, caso contrário, haverá uma desnaturalização do texto, o cumprimento do objetivo de uma fidelidade possível fracassará em prol de outras operações possíveis. André Lefevere, ainda sobre a possibilidade da existência de traduções fonéticas (1975), faz uma ressalva: a ideia para ele seria não só reproduzir as mesmas sonoridades, mas juntar esse empreendimento à preservação do sentido original, tarefa dificilmente exitosa se pensarmos em grupos linguísticos distintos. Talvez seja mais fácil empreender o caminho haroldiano da paramorfia, ou seja, tentar alcançar o mesmo efeito com recursos distintos, isto é, aqueles oferecidos pela língua de chegada, rearticulando e reconfigurando o processo desencadeado no original em tradução partindo de elementos de base mudados.

O caráter central de algumas obras de literatura contemporânea – onde se insere o excerto traduzido – parece estar voltado para a recuperação de uma performatividade do texto através de



diferentes procedimentos, dentre os mais poderosos, há os de manipulação sonora. Não é preciso ir muito longe, basta pensar na *slam poetry*, a qual já é pensada segundo uma performatividade vocal. Existem, porém, outras obras escritas que, ainda que não tenham sido gestadas para a encenação oral, aproveitam o lado intrinsecamente performático da linguagem realçando a projeção sonora da mesma e seu lado mais puramente fonético. Considera-se nesses casos o significante na sua fisicidade vocalizada, mesmo que os suportes permaneçam a tinta e o papel. Zumthor (2007), partindo de um estudo sobre leitura e oralidade, e Ponge (1961 *Apud* NANCY, 2002), analisando o seu próprio processo de escrita, afirmam que o texto tem sempre algo da escuta. Para Zumthor (2007), cada leitura é a escuta de uma voz e para Ponge seu processo de escrita acontece pronunciando as palavras, pensando-as vocalmente articuladas (1961 *Apud* NANCY, 2002). O que se quer sustentar de alguma maneira é que há som até onde os suportes não seriam um claro sinal da presença imediata e real deste mesmo. A escrita de Nuno Ramos parece se inserir nessa linha de textos performáticos, nos quais um dos caracteres identificáveis é uma estética ligada à projeção sonora da escrita. Na arte sonora contemporânea, usa-se o termo *soundscape* (paisagem sonora), mas, para que entendamos melhor alguns textos performáticos da literatura contemporânea, seria mais apropriado falarmos em *sound sculptures* (esculturas sonoras) ou melhor ainda *verbal sound sculptures* (esculturas verbais sonoras). Usando essa expressão, libertar-se-ia o som das metáforas visuais. Ainda que a ideia de escultura reconduza ao tátil, parece mais adequado nessa análise mudar os termos que remetem à visão, já que se trata de um tipo de escrita que faz uso de recursos expressivos que a afastam do princípio de exatidão imposto por uma linguagem imitativa, que é fundamentalmente de matriz retiniana, isto é, onde as coisas escrevem-se “como elas são”. O som produz sentidos possíveis a partir de reenvios e ressonâncias (NANCY, 2002), a partir, portanto, das possibilidades abertas que se criam da relação entre mais elementos: o sujeito/elemento produtor, o lugar de propagação, os elementos e ambiente atravessados ou que *acontecem em concomitância*, a reverberação, o sujeito receptor. Tentaremos entender como essas ressonâncias, esses sentidos possíveis ecoados pelos aspectos fonéticos da matéria verbal podem se articular num texto contemporâneo. Analisaremos, portanto, um trecho do capítulo traduzido que se encontra logo após a presente introdução em tradução integral. Trata-se de uma parte do capítulo quatro que pertence a uma série de capítulos breves em itálico, interpolados aos capítulos maiores e que funcionam como *intermezzo* à maneira de um coro:

Mais alto que o som das notícias rasgando as revistas, a pancada de chuva, um único ó que seja mas seja contínuo, não um mantra mas um zumbido de vespa, um zangão na avenida, nas cinzas do último dia, atrás do vidro natural que me separa de tudo, da lâmina de luz, como um dia (como um dia) onde o corpo bate e zumba, zumba um ó, uma lâmina metálica, constante, um hino ríspido, zurro, o que será isto no meio da avenida (RAMOS, 2008, p. 60, itálico do autor, grifos meus).

Nesse trecho podemos registrar a reiteração de células consonantais, criando continuidades auditivas, como se fossem blocos sonoros nos quais o próprio som sobressai ao sentido. Ou seja, a percepção do puro som é anterior ao processamento do sentido do material verbal na sua forma articulada – dentro de uma cadeia falada.

A voz desse *intermezzo* está à procura de um ó. Algo que não seja um mantra, mas um zumbido. É interessante notar como foneticamente é desatendido o que se afirma metalinguisticamente. Pois, o som da sequência de palavras dessa cadeia falada desatende o sentido semântico



daquilo que se está afirmando, ou seja, o próprio trecho, ainda em uma leitura pausada, resulta num *quase-mantra* pela reiteração de sonoridades vibrantes como o [z]. Efeito esse amplificado porque o [z] encontra-se em combinação com o som vocálico [u] e nas palavras *zumbido-zumbe* a vogal é seguida por uma bilabial [m], como acontece com frequência nos mantras. Robert A. Yalle, no livro *Explaining Mantras* (2003), afirma que os mantras como linguagem natural tentariam remediar a aporia das nossas linguagens convencionais ordinárias que instituem uma correspondência com a realidade sem de fato tê-la. Como os mantras, de fato, não precisam indicar o real, pois eles são intraduzíveis, e já representariam o real na sua integridade, é como se encarnassem o sonho de perfeição imitativo-representativa de qualquer linguagem que se quer perfeita. Mas aqui não se procura nem a linguagem verbal insuficiente, tampouco uma suposta linguagem natural aderente às coisas (os mantras), o que se busca é um ruído, um zumbido repetido, um ó. Seria talvez a procura do grito primordial, a nostalgia de uma fase pré-linguagem, a busca da desconstrução de qualquer cadeia de sentido possível? Ou quem sabe o anélito para uma linguagem que sinestesticamente seja capaz de gerar adesão entre as palavras, as distintas sensações e os sentidos possíveis, uma realidade em que o significante das palavras possa aderir cratilianamente ao seu significado. Se pensarmos bem, as onomatopaicas usadas *zumbido* e *zurro* remetem a essa capacidade, perdida e primeva, em que as palavras reproduziam na forma os seus significados. Assim a voz (no lugar do narrador) no primeiro capítulo tagarela:

Restam hoje apenas algumas pistas desta origem ou, para dizer de outro modo, alguns sinais *fora* da linguagem. Parece uma experiência cotidiana, ainda acessível a todos, *estranhar subitamente o som de determinada palavra como demasiado abstrato ou inverossímil* em relação àquilo que designa, e o velho jogo infantil de repetir indefinidamente um mesmo vocábulo até que perca completamente qualquer ligação com aquilo que procura indicar talvez queira nos conduzir, apenas, de volta a uma época em que cada coisa tinha seu peso sinestésico, e tanto a cor como o sabor como a imagem eram o índice livre para aquele pássaro flechado (RAMOS, 2008, p. 23, grifos do autor).

Desde o início, através das sonoridades reiteradas se desencadeiam percepções auditivas, o par *rasgando as revistas* (através do som [r]) evoca um primeiro barulho que abre o parágrafo. O ruído produzido pelo rasgar do papel é bastante invasivo porque tem algo do golpe e algo da continuidade, pois começa de maneira abrupta e sucessivamente se propaga durante o tempo todo em que a folha está sendo rasgada. A ação de rasgar é uma ação de duração, ainda que breve, o som entra como um golpe e depois se protraí, dependendo do tamanho do papel e da quantidade de folhas que se juntam para rasgar. Esse barulho, que pode chegar a ser um incômodo, se dissolve em outro, por substituição, *a pancada de chuva*, que por sua vez se dilui no *zumbido*. Há uma sequência de sons que mudam, mas justapostos de forma a manter uma continuidade ruidosa. A *pancada de chuva* talvez funcione só como janela de descontração entre dois ruídos irritantes. Já que, na pronúncia vocal, realmente o que cria impacto sonoro é a sequência *rasgando as revistas* e as palavras encadeadas uma atrás da outra: *zumbido, zangão, cinzas, zumbe* (duas vezes), *zurro*. O barulho da pancada de chuva, ainda sendo forte, é associado a algo de meditativamente relaxante. A continuidade do fonema fricativo alveolar sonoro /z/ é amplificada pela rima incompleta entre *contínuo* e *zumbido* em orações consecutivas, onde dessa vez metalinguisticamente se transcreve o que se realiza foneticamente. Há mais uma palavra que, sem fazer parte dessas sequências sonoras, ecoa a reverberação do zumbido, que é a palavra *vespa*, pois a associação imediata é para com o seu verso.



Pode-se chegar à conclusão de que em termos perceptivos essas sonoridades repetidas geram um efeito de escultura sonora verbal, em que as palavras quase parecem desligadas do seu significado e o que permanece é o som para além do sentido. Em apresentação em grupo de pesquisa, além de associar esta última reflexão à análise de outro trecho, também acrescentei que em um segundo momento essas mesmas sonoridades contribuem para a construção do sentido, que em uma primeira abordagem haviam opacizado. Um colega presente, também poeta e tradutor, André Capilé, me fez notar, porém, que depois de ter lido sequências sonoras imponentes, o que sobrava, como sentido evidente, na sua percepção, eram os poucos sintagmas que não se inseriam dentro dessa escultura sonora verbal. Observação essa que tem me feito refletir bastante, sobre algo que como leitora já havia experimentado, mas que, todavia, não conseguia identificar claramente. Há três movimentos identificáveis nessa estética do som: a) a criação de blocos sonoros, o som para além do sentido e, por vezes, suspensão do mesmo; b) os blocos sonoros que em segunda instância ativam a construção de sentidos; c) o sentido que *sobra* ou que permanece como risco evidente, e que não entra nas cadeias de sonoridades presentes. No trecho proposto, o que parece sobrar é exatamente “a pancada de chuva/atrás do vidro natural que me separa de tudo”.

2 Algumas considerações à margem

Na tradução italiana do texto selecionado, portanto, foi impossível desconsiderar esses aspectos performativos do texto. Um texto performativo em literatura se daria com a exposição do processo, a ação metalinguística constantemente presente, a língua mostrando constantemente o que faz ou o que suspende em termos de sentido, o próprio sentido está em processo de negociação constante, sem se dar como fechado. Um sentido em ação está em continuo devir, até porque ele, pelos recursos estéticos escolhidos, cria-se a partir de afeições corporais diversas que acontecem junto com a leitura. No caso do efeito sonoro é preciso acessar, parafraseando Nancy, a reverberação dentro de si. Josette Féral, ao falar do teatro performativo, o define da seguinte maneira:

Uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final, mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance. O desenrolar da ação e a experiência que ela traz, por parte do espectador, são bem mais importantes do que o resultado final obtido (FÉRAL, 2015, p. 132-133).

Sem a intenção de citar Josette Féral para, de forma instrumental, validar as reflexões acima formuladas, acredita-se realmente que o que se fala sobre performance e teatro performativo tenha muito a ver com os procedimentos de escrita da literatura contemporânea. O próprio Nuno Ramos tem se inspirado sempre mais no teatro e na performance, tanto para a literatura – pensa-se aqui em *Adeus, cavalo* (2017) – quanto para a produção artística não verbal (*Carreata em marcha a ré*, 2020) realizadas em alguns casos em parceria com atores e performers ou grupo teatrais, como a Companhia Teatro da Vertigem. Se esse aspecto sonoro é considerado como cabal no texto de Nuno Ramos e, portanto, na hierarquia pessoal da presente tradutora constitui um dado relevante que tem condicionado muitas escolhas de tradução; por outro, lado não foram desconsiderados outros aspectos contextuais. A própria Féral lembra que o texto performativo



(desta vez ela fala realmente da parte escrita, o guião) não se configura como um dado estético unívoco, que sozinho seria suficiente para criar um nível de ação constante. Ao contrário, ele deve ser pensando como agente numa rede de relações, “um novelo fechado de interpelações com os demais componentes da encenação” (FÉRAL, 2015, p. 254), ao final, comparáveis, no seu ver, com as partituras musicais para vários instrumentos lidas contemporaneamente só que com ênfases diferenciadas em momentos distintos (FÉRAL, 2015, p. 254).

Conclui-se acrescentando que, para além das referências básicas que os tradutores trazem para questões de ritmo, como os escritos de Antoine Meschonnic, seria interessante começar a refletir mais sobre a ligação estética e política que o uso de recursos diferenciados pode significar. Duas referências que podem servir para abrir uma discussão desse tipo são o livro de Jean-Luc Nancy *À escuta* (2015, [2002]) e o livro *An epistemology of noise*, de Cecile Malaspina, isso porque, partindo de pressupostos distintos, o primeiro filosófico-literário (em Nancy) e o segundo científico-filosófico-epistemológico (em Malaspina), ambos autores colocam questões para problematizar como a hierarquização das formas representativas e expressivas dentro da nossa sociedade – versões essencialistas ou imitativas das artes – ou a consolidação de *percursos corretos* para chegar à formulação de conhecimento do mundo – confiar na visão, a realidade tal como ela é, desconfiar da escuta, percebida como imprecisa, considerar o ruído como elemento perturbador – na verdade, mascaram um movimento endógeno à sociedade de disciplinamento através das linguagens convencionais aceitas, que se inserem na ideia de ordem, e que endereçam um processamento e uma construção de sentidos com bases lógico-científicas, mais racionais, sintomáticas de uma sociedade ainda muito ligada a arcaísmos cartesianos. De fato, para um(a) tradutor(a), a preservação de uma estética a partir do som e do ruído é parte de um processo mais amplo de abertura de um discurso político que parte da estética. Malaspina resume muitas das reflexões apresentadas no seu livro da seguinte maneira:

Colocar em oposição ordem e barulho, de fato continua a implicar que a desordem, a incerteza e o erro são a negação de uma regra, de um objetivo, de um valor de uso ou de trabalho. Nesse sentido todo empreendimento do discurso racional e científico, na medida em que se apoia na ideia de ordem, tanto no discurso quanto no mundo empírico, deve ser entendido como a afirmação do poder de impor a ordem e objetivos onde há confusão, onde o erro e a incerteza parecem ser grandes. Esse poder, talvez não seja nada mais que a tentativa, mais ou menos bem sucedida, de exercer o controle, temporariamente, no meio de um desenrolar basicamente contingente dos eventos que explicam a irreversibilidade histórica do tempo e a irredutibilidade do futuro (MALASPINA, 2018, p. 202, tradução própria).

A partir dessa citação de Malaspina, reitera-se a importância de ponderação de cada escolha no ato de tradução, já que traduzir é fazer parte desse amplo processo de inscrição de signos, aberturas de sentidos e significados possíveis nas comunidades que recebem o texto, nem que seja a uma porção limitadíssima de leitores. Poder-se-á ver, portanto, que na tradução a seguir a escolha de cada detalhe, do mais incisivo ao menos evidente, foi fruto de um importante processo de preservação do potencial político libertado pelo lado estético.



Feitas essas premissas explicativas sobre a *enargheia* que impulsionou essa tradução, os demais comentários gramaticais, estilísticos, semânticos e sonoros são apresentados em forma de rodapé pontualmente referenciados junto ao texto de chegada.²

4. Ó

Portando³ frutti e pietre nello stomaco (come il lupo delle favole) e camminando sulla cenere⁴ dei nostri⁵ piedi di cenere, la cenere delle suole,⁶ la cenere del renio⁷, la cenere delle foglie, provando le polveri della cenere depositate su ogni dove

allora una cosa come un canto esce da una cosa come una bocca, una cosa come un un'á, un'ó, un'ó enorme, che prima prende le orecchie e poi scende giù per la schiena, la peluria del ventre - seducenti

2. RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=98QA-DAAAQBAJ&pg=PT29&dq=ao+carregar++no+estô+magô+frutos&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjru4i6r1AhV1rJU-CHcMCAzwQuwV6BAGLEAk#v=onepage&q=ao%20carregar%20%20no%20estômagô%20frutos&f=false>. Data de acesso em: 23 ago. 2022.

3. Escolheu-se o verbo *portare* em vez de *caricare*, mais próximo do original *carregar*, para fazer uma ligação sonora (*po*) com a parte final do parágrafo *provar do pó cinza pousado em tudo* (linhas 3 e 4). Por mais que esse remande sonoro (*carregar/provar do pó de cinza pousado em tudo*) não esteja presente no texto original, ele serve como forma de compensação para algumas perdas de reiteração de células sonoras sucessivas. No nível da significação, esse atacador sonoro em intermitência entre as ações que estão sendo cumpridas – particularmente entre a primeira e a última –, serve para traçar dois pontos de um mesmo círculo entre duas ações, as quais conduzem circularmente a *alguma coisa como um ó*, o círculo almejado. Entre a primeira ação e a última é como se não se construísse um avanço cronológico, mas ambas levassem a um mesmo ponto, o caminho de procura do *ó*, retomando a ideia de um tempo eináutico e cairológico.

4. Todas as ocorrências da palavra *cinzas*, no plural, foram transformadas no singular *cenere* em vez de *ceneri*. Como já foram perdidas todas as reiterações dos *s* do plural que criam uma certa continuidade e ainda mais as reiterações com a vogal aberta do feminino (*as* → *cinzas*, *solas*, *folhas*), tentou-se pelo menos manter, através de uma célula diferente, a reiteração entre as últimas duas sílabas *-as* da palavra *cinzas* e as primeiras duas da palavra *asfalto*. Isso só seria possível mudando radicalmente a palavra *asfalto* para uma outra materialidade. Primeiro, tentou-se achar alguma materialidade como artefato humano, porém composta por elementos naturais (como o asfalto) e que começasse por *ri-*, já que se queria manter o plural *ceneri*. Na impossibilidade de encontrar uma sonoridade com *ri-*, a pesquisa foi direcionada para acharmos alguma materialidade que começasse com o *re-* do singular *cenere*. Depois de uma busca, chegou-se à opção *renio*, obtendo *cenere del renio*. O *rênio* é um elemento químico presente na natureza que tem a mesma cor da platina, lembrando portando a cor cinzenta que remete visualmente à própria palavra *cinza*, que apesar de ser usada como substantivo, também é o homônimo adjetivo que indica a cor. Esse material é normalmente comercializado em forma de pó, o que se ligaria novamente com a ideia da materialidade e consistência da *cinza*, entendida como pequenas frações de um elemento antes maior e integral. Além disso, se for moldado em altas temperaturas, o *rênio* tem a propriedade de ser altamente dúctil; antes de esfriar, exatamente como o asfalto, ele pode ser rolado, esticado, torcido e dobrado.

5. Foi colocado o acréscimo *nostri* (*nossos*) e retirado o particípio passado *feitos*, para deixar mais forte o efeito acústico da sequência de repetições de *cenere*.

6. As palavras em rima toante pobre *solas* e *folhas* foram reproduzidas graças à proximidade linguística com outra rima toante pobre *suola/foglia*.

7. Ver nota 2.



*macerie*⁸, *un naufragio nella bassa marea*⁹, *un pugno di riso lanciato verso l'alto*,¹⁰ *è nella nostra voce il rintocco remoto di una campana, canto e mi spavento*,¹¹ *rimando la brutta novella*,¹² *dimentico l'immeritata paura*¹³, *dimentico la tristezza*¹⁴ e grido e vibro i cembali come se le mie tonsille sterrassero al

8. *Seducanti macerie*, que é um atributo de *la peluria del ventre*, foi anexado através de sinal de pontuação, especificamente um travessão. Normalmente tudo o que está depois de um travessão funciona como um aposto ou especificação de algo anteriormente enunciado. A similitude que é explicitada através da palavra *feito* em tradução foi omitida, deixando um pouco mais opaca a relação entre as duas imagens.

9. Decidiu-se traduzir *seco* com *bassa marea* para criar uma correspondência sonora entre *macerie* e *marea*. Afinal, ambas são etapas de passagem ou lugar de chegada *de alguma coisa como um ó*.

10. Na tradução dessa oração, perde-se a assonância de *a* (*punhado de arroz atirado para o alto*), vogal que repetida em sequência transmite uma sensação de abertura, espaço, ar, exatamente como o ato libertador e de festa de jogar o arroz para o alto. A perda é devida ao fato de a maioria das palavras italianas necessárias para a tradução dessa oração não possuírem a vogal tônica *a*.

11. A rima original, pobre, mas completa (*canto* e *me spavento*), na tradução resulta em uma rima incompleta *canto* e *mi spavento*. Tentou-se, todavia, recuperar parte da sonoridade na ação sucessiva, traduzindo *demoro* com *rimando* (literalmente *adio*), construindo, portanto, uma rima entre *canto* e *mi spavento*, e uma reiteração parcial de célula sonora do interno *-an-* entre *canto* e *rimando*, tendo como resultado final *canto, mi spavento, rimando*. Em conformidade com a escolha do primeiro parágrafo, aqui também tentou-se unir através da sonoridade a primeira ação da fileira com a última, a fim de indicar a circularidade temporal que caracteriza o texto. No final do círculo, *rimando (adio)* remete a uma não-ação, portanto a essa temporalidade feita de situações e não de ações lineares e consecutivas.

O verbo *espantar* em italiano foi traduzido com *mi spavento* (*tomo um susto, sinto medo* literalmente). Acredita-se que no texto em português, apesar do verbo apresentar também o significado de *sentir medo*, ele esteja mais próximo da ideia de *sentir* e *experimentar maravilha*, outra acepção presente no verbete. Ainda assim, para a tradução italiana, optou-se pela ideia de susto, em prol da questão sonora, sem interferir no tom geral da afirmação.

12. A palavra *novella* eleva um pouco o registro, todavia preferiu-se ela a *notizia* porque está mais ligada a expressões tais como *portare/annunciare/dare la buona/cattiva novella*. Como explicado pela enciclopédia Treccani online (2021), a ideia de *novella*, de uso mais antigo, é a de novidade, fato novo, fora do ordinário, enquanto comunicado ou algo que se venha a conhecimento. TRECCANI. Vocabolario on line. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/novella/>. Acesso em: 27 dez. 2021.

13. Em português, a sequência *esqueço o medo imerecido*, com uma relação entre as últimas duas palavras, foi restituída com igual reiteração da célula *me*, só que foi trasladada no verbo *dimentico* (*esqueço*), acoplando outras palavras (verbo e adjetivo) diferentes do original (substantivo e adjetivo). Para poder colocar visual e sonoramente em sequência as células reiteradas, optou-se por uma inversão de adjetivo e substantivo (*esqueço o medo imerecido* > *dimentico l'immeritata paura*). Quebrou-se, infelizmente, a ênfase da palavra *medo* criada através da reiteração sonora que a interessava.

14. Nessa oração, optou-se por uma simplificação através da estrutura *verbo + objeto direto* em vez da construção do período complexo formado por uma principal (*esqueço*), seguida por uma substantiva objetiva direta (*que sou triste*). As traduções descartadas são *dimentico che sono felice* e *dimentico di essere felice*, as quais pareciam deixar mais pesado o parágrafo em termos de leitura rítmica. De fato, a contagem silábica da primeira opção corresponderia a um decassílabo e da segunda a um hendecassílabo, enquanto na versão utilizada seriam oito.



nemico il cammino per il mio timpano, pipa collettiva che inspira e brucia il contorno del colle,¹⁵ l'ombra di una nuvola, l'orizzonte della spuma, il canneto di samba¹⁶

Più forte del clamore delle notizie che lacerano le riviste, un rovescio¹⁷ di pioggia, che sia un unico ó che sia continuo,¹⁸ non un mantra ma un roncio¹⁹ di vespa, un calabrone que ronda dove passava la

15. Mesmo sabendo que a palavra *morro*, além de indicar um promontório de altura modesta, pode indicar uma *favela*, optou-se aqui pela tradução de *collina*, porque a passagem parece realmente estar esboçando o visual de uma paisagem, usando essa palavra desincrustada do seu significado cultural. Pareceu necessária essa observação pensando no relato de Paulo Rónai, quando afirma ter achado com frequência a tradução da palavra *morro* como *hills* para o inglês, quando essa última indicava a favela e não um elemento de paisagem bucólica (RÓNAI, 1976, p. 121).

16. A palavra *sombra*, traduzida com *ombra*, encontra-se numa cadeia de elementos mencionados em sucessão e em correspondência sonora com o último elemento, *o samba nos juncos*, traduzido com a modificação como *il canneto di samba*. Em italiano, foi preservada a correspondência da célula *mb* e perdeu-se o *s*. Já a mudança de *o samba nos juncos* (literalmente em italiano *il samba nel canneto*) para *il canneto di samba* (literalmente *junção de juncos de samba*) é bastante radical. O que o autor parece apontar é um grupo de juncos dentro dos quais desponta um samba, outra planta medicinal selvática. Na versão italiana é como se o formato da primeira espécie de planta (vários ramos saindo do chão ou superfícies aguadas, apertados e agrupados), o junco, se aplicasse ao samba. É como se a espécie samba tomasse visualmente a forma do agrupamento de juncos. O jogo de Nuno Ramos baseia-se na mistura, um elemento dentro de outro, enquanto em tradução é como se um elemento se tornasse visível com a aparência de outro. A escolha foi feita com base na leitura em voz alta, através da qual notou-se que na versão original, tirando a primeira palavra, todas as outras justapostas levavam sempre acento tônico na primeira sílaba (*contorno*, **sombra**, *linha*, **samba**). Em italiano, pelas opções usadas, o acento tônico recaía na maioria das vezes sobre a penúltima sílaba, com exceção para a palavra em segunda posição (*contorno*, **ombra**, *orizzonte*, **canneto**). Assim, para construir uma sequência rítmica mais linear, optou-se pela mudança de significado invertendo as palavras *samba* e *canneto*, de maneira a colocar essa última em posição anterior e poder construir uma sequência de palavras com a tônica na penúltima sílaba.

17. A sequência *rasgando as revistas, a pancada de chuva* foi traduzida como *che lacerano le riviste, un rovescio di pioggia*, perdendo-se assim a sequência *ra-re (rasgando-revistas)* e transpondo-a para a palavra sucessiva, através da tradução de pancada como *rovescio*, obtendo-se então o par *ri-ro* com **riviste-rovescio**.

18. A sequência *um único ó que seja mas que seja contínuo* mudou, tendo sido colocado em primeira posição o conjuntivo em função optativa, pois achar a coisa desejada, em primeiro lugar, em italiano, resultaria altamente estranho. Assim a solução final é a seguinte: *che sia un unico ó che sia continuo* em vez de *un unico ó che sia ma che sia continuo*.

19. No original, a palavra *zumbido* e a sonoridade *z* são os fios condutores de todo o texto, que se liga às sucessivas *zangão*, *cinzas*, *zumbe* (duas vezes). A ideia parece ser a reprodução de um som de fundo petulante e continuado como o produzido pelas vespas, som que se espalha e se propaga aumentando sempre mais e agregando barulhos, rumores e sons distintos. A primeira questão a ser resolvida é a falta de possibilidade de associação sonora no italiano das palavras *zumbido* e *zangão*, pois o próprio nome de animal que produz o *zumbido* evoca esse verso. Em italiano, a palavra *calabrone* (*zangão*) não contém a sonoridade do som que emite, ainda assim, não seria possível trocar a tipologia do animal, porque todo o parágrafo é regido pela ideia da sonoridade do *zumbir*, a partir do qual se constroem as imagens que vão se ligar a outras imagens. Também é mencionada a *vespa*, que é uma "versão reduzida" do *zangão*, e mudar o animal traria ainda mais mudanças. A solução, portanto, foi colocar um acréscimo verbal, fazendo o *calabrone* cumprir a ação de dar uma volta na avenida (*rondare* > *ronda*) construindo uma repetição sonora entre as duas partes baseada no *ro-* de *roncio* e *ronda*, em vez de como aparece no original, já colocado na avenida através de uma preposição de estado em lugar. Já que as perdas sonoras são muitas e a troca de tipo de sonoridade repetida se desdobra desde o início, decidiu-se trabalhar o parágrafo inteiro segundo a linha dos acréscimos com sonoridades compensatórias, pois alguns versos mais a frente apresentam as seguintes orações: *um corpo que bate e zumbe, zumbe um ó* em que também tivemos que abrir mão do som com *z*.



sfilata,²⁰ al vespro,²¹ tra le ceneri dell'ultimo giorno, dietro un vetro naturale che mi separa da tutto, dalla lama di luce, come un giorno (come un giorno) in cui il corpo freme e vibra,²² vibra un'ó la lama di una sega, metálica e costante, un inno aspro, un raglio,²³ che sará mai questo, proprio dove passava la sfilata²⁴

come un rimbombo, un ó come un crescendo tra le bestie, negli sciámi, nel pelo²⁵ degli orsi, nella lanuggine delle farfalle e delle lonomie, nel ruggito del leone sdentato que segue da lontano il suo branco senza sentire l'ó crescente delle iene que mangiano, mangiano adesso il loro mesmo cadávere, un ó per i topi, per l'astúzia intanata,²⁶ zampa con scheggia infilata²⁷, un'ó in do, in si, di lat-ta, di lat-ta e pentole di cherosene incendiate, un'ó per il bambino assassinato da um outro bambino, un'ó per il suo assassino, un'ó per tutti i bambini sbarbati,²⁸ senza pelo e castigo

20. A palavra *avenida*, que se refere claramente à avenida do desfile de Carnaval, referência evidente para um brasileiro, não o seria para um estrangeiro que não tenha passado um tempo no Brasil e conheça a língua. Por isso, a palavra foi traduzida com a perífrase *dove passava la sfilata*, literalmente *no lugar onde passava o desfile*. Esse ponto foi transformado não a fim de facilitar a leitura, mas a fim de esboçar a sequência de imagens que a voz está evocando. Nesse contexto específico, é muito mais importante o leitor conseguir visualizar o elemento “avenida” ligado ao Carnaval para encaixá-lo na montagem do que deixá-lo ambíguo, já que o texto inicial não traz essa marca.

21. Aqui foi colocado um acréscimo, como forma compensatória para algumas sonoridades perdidas relativas ao *zumbir*, pois mais à frente também se perde a passagem *corpo que bate e zumbe, zumbe um ó*. Assim, foi acrescentado *al vespro* (que significa *ao entardecer*), cuja sonoridade remete à palavra *vespa*, já presente no mesmo parágrafo, que indica uma espécie da mesma família do zangão, que também zumbe. O tríptico *vespa, vespro* e a sucessiva *vetro* constituiriam uma cadeia evocativa do animal que produz a sonoridade perdida ao longo da tradução.

22. Perdeu-se a repetição do verbo *zumbe*, substituído diretamente por duas ocorrências diferenciadas, já que seria impossível reproduzir o mesmo som através de qualquer outro verbo que servisse para o corpo e para o som das vespas. Optou-se então por restituí-los com dois verbos distintos, *che freme e vibra*. Ambos poderiam ter o mesmo significado de *tremere* e *vibrar*, e a colocação em sequência enfatiza a ideia de vibração. O verbo *vibra*, aliás, reconecta-se com o anterior *vibro i cembali*. Poderia, portanto, remeter a uma vibração que se espalha – exatamente como a ideia do zumbido –, estendendo-se dos címbalos para o corpo e vice-versa. Em geral, as compensações foram específicas sobre orações e pequenas porções do mesmo parágrafo e não conseguiram reproduzir a repetição em bloco dos *z*, foram trabalhadas em porções menores de texto, que no conjunto não conseguiram restituir a mesma sensação do original.

23. A palavra *zurro*, outro verso associado aos burros, jumentos e cavalos, em italiano, é *raglio*. Como também não há como mudar um verso tão específico inserido nessa sequência de “escultura sonora” de sonoridades em expansão e contaminação, deixou-se a palavra *raglio*, que, precedida pela palavra *aspro*, cria o efeito *ra/ro > aspro/raglio*.

24. Ver nota 18.

25. No parágrafo inteiro, há a referência aos pelos humanos e de animais. Em vários pontos, são mencionados *pêlo, lâ, barba*, cuja força imagética parece aumentar pela reiteração gráfica na página do *l* que, de fato, poderia lembrar um pelo (*pêlo, pelo* [por+o], *lâ, leão, longe*). A preposição contraída *pelo*, nesse contexto, pode gerar também um efeito de labirinto, reforçando a evocação do substantivo homônimo. Em tradução foram repetidos os *l* (*lanuggine, farfalle, lonomie, leone, lontano*), mas perderam-se, por construção linguística obrigatória, todas as preposições contraídas *pelo/s*.

26. *Intocada* foi traduzido como *intanata*, que se refere à ação dos animais ao se abrigarem nos seus refúgios. Usou-se *intanata*, palavra pertencente ao campo semântico dos animais, em relação à *astúcia*, porque ao longo do intermédio fala-se muito de bichos, havendo cruzamento de vocabulário e metáforas de referência ligadas aos mesmos. O uso de um vocabulário físico e de ação (*intanare*) aplicado a algo abstrato é um procedimento da escrita de Nuno Ramos.

27. *Ao espinho na pata* foi traduzido como uma inversão e uma perífrase (*zampa con scheggia infilata > pata com uma farpa enfiada*), a fim de se poder criar a rima entre os dois participios passados *intanata* e *infilata*, diferentemente do original, em que *intocada* rimava com *pata*.

28. Em vez da utilização de *senza barba*, preferiu-se o participio passado em função adjetival *sbarbato*.



allora mi presenterei al mare, al vecchio lupo, ó maggiore e grave, sabbioso, mi presenterei all'acqua vasta che mi lecca per intero i piedi (i miei piedi, fatti²⁹ di cenere, si presenterebbero), aprirei le braccia senza nuotare, non io, forse fluttuare, e lascerei il grosso tronco con le mie digitali e la mia età con tutti i suoi parassiti peli, calli, mezze-parole e mezzi-termini, il suo parassita amore perduto là in dietro nel tempo,³⁰ allontanandomi dalla spiaggia cui mi ero abituato, mi separerei dalle sue luci, forse dalle sue vulve, nere, viola, grigie, fissando il cielo cenere,³¹ il contorno della montagna verde flutuando nella mia sugna,³² appiccando la fiamma³³ della fuliggine della memoria (chi ricorda, teme) immobile sull'onda alta andante³⁴ dove passa prossimo un cargo, volto nero e enorme, ó di morte e di oblio, anche lì c'è un ó

Referências

- BERMAN, Antoine. *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Florianópolis: Copiart PGET/UFSC, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAPUTO, Irma. Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade. 2020. Tese (Doutorado) – Curso de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites – teoria e prática do teatro*. Tradução de Jacob Guinsburg, Fany Kan, Aimee Amaro de Lolio, Antonio Araújo, Silvia Fernandes e Ligia Borges. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MALASPINA, Cecile. *An epistemology of noise*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edição chão da feira, 2014.
- RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RAMOS, Nuno. *Adeus, Cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

29. A rigor, para se respeitar uma coerência interna, já que no primeiro parágrafo a ocorrência *os meus pés feitos de cinza*, foi traduzido omitindo a palavra *feito*, o que resultou em *i miei piedi di cenere* para enfatizar as sequências de *cenere*, deveria se aplicar a mesma lógica, mas preferiu-se manter *fatti* (*feitos*), para uma marcação rítmica mais forte.

30. Acrescentou-se a palavra tempo, porque em italiano deixar só *là in dietro* teria exclusivamente uma referência espacial e não temporal.

31. A palavra *sombrio*, em referência ao céu, foi traduzida como *cenere* (*literalmente cinza*), no lugar das outras opções, tais como *fosco*, *cupô*, *oscuro* para evocar um vocábulo anteriormente presente.

32. Conseguiu-se manter a rima *montanha-banha* através de *montagna-sugna*, a diferença residindo na vogal tônica. A palavra *banha* poderia ser melhor traduzida com *strutto*, indicando em ambas as línguas o produto obtido por fusão de gordura subcutânea, diferentemente da *sugna*, extraída das entranhas. Ainda assim, em italiano, as pessoas costumam confundir os dois tipos de gordura, trocando os nomes arbitrariamente. Na solução final, optou-se pela preservação da rima, já que realmente *strutto* e *sugna* podem ser trocados, apesar da diferença, aleatoriamente.

33. A palavra *pira* foi substituída pelo seu conteúdo *fiamma* (*chama*).

34. O efeito sonoro *a onda onde* foi recriado através de um acréscimo, *onda alta andante* (*literalmente onda alta que se movimenta*).



YELLE, Robert A. *Explaining Mantras. Rithual, Rhetoric and the dream of a natural Language in Hindu Tantra*. New York: Routledge New York&London, 2003.

WALDROP, Rosemary. Translating the sound in poetry: six propositions. In: PERLOFF, Marjori; DWORKIN, Craig (ed.). *The sound of poetry, the poetry of sound*. Chicago and London: The University Press Chicago and London, 2009. p. 60-65.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sueley Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1990].



