



Nuno Ramos e as letras nos campos expandidos: quando o texto é uma escultura sonora e a escrita, a escuta de uma voz

Nuno Ramos and Literature in the Extended Fields: When the Text is a Sound Sculpture and Writing, the Hearing of a Voice

Irma Caputo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

irma.caputo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8312-1259>

Resumo: Este artigo pretende apresentar os estudos da obra literária de Nuno Ramos, propedêuticos à tradução da sua obra para o italiano, visando mostrar a importância de embasar as escolhas tradutórias nos parâmetros estéticos identificados e considerados centrais. Os procedimentos estéticos aqui identificados situam-se no âmbito de uma estética do som; uma instalação será trazida como exemplo de comparação com a literatura a fim de relacionar o uso de tais procedimentos. No final, serão apresentados exemplos de trechos traduzidos a partir das considerações feitas. A reabilitação do elemento som-ruído-barulho será abordada como uma virada epistemológica, partindo de reflexões de autores como Jean-Luc Nancy e Cecile Malaspina.

Palavras-chave: Nuno Ramos; estética do som; literatura brasileira contemporânea; tradução português-italiano.

Abstract: This article shows the studies of the literary work of Nuno Ramos, propaedeutical to the translation of his work into Italian, demonstrating the importance of basing translation choices on aesthetic parameters identified and considered as central. The aesthetic procedures identified here are situated in the scope of sound aesthetics; it will introduce an installation as an example in comparison with the literature to relate the uses of such procedures. Finally, it will present some translated excerpts as illustrations. It will approach the reappraisal of the sound-noise element as an epistemological turning point, based on reflections of authors such as Jean-Luc Nancy and Cecile Malaspina.

Keywords: Nuno Ramos; sound aesthetics; contemporary brazilian literature; portuguese-italian translation.

E cantar bem alto a mesma vogal: áá.
(RAMOS, 2010, p. 93)

Escuto vozes. Ouçam as vozes que
escuto. São essas vozes aí.
(RAMOS, 2015, p. 138)

Introdução

Ao traduzir um texto literário contemporâneo, uma das perguntas mais frequentes que se colocam para uma tradutora é: “que tipo de texto estou traduzindo?” Pois traduzir, antes de qualquer execução prática, necessita de um estudo literário profundo do texto, do qual, bem ou mal, uma tradutora será como uma coautora na língua de chegada.

A leitora e tradutora têm grande responsabilidade na seleção do que ler e do que traduzir, quando ela tem a possibilidade de exercer essa escolha livremente, porque a prática da tradução, inserida num contexto de pesquisa, não está vinculada a exigências de caráter econômico-editorial. Neste contexto de maior liberdade, parece impossível não direcionar a escolha para textos que se apresentam esteticamente interessantes, que perturbam e ao mesmo tempo, como arte, reconfortam. Como nos lembra Jacques Rancière (2005), é na estética que hoje em dia se desdobra um grande terreno de luta e de tensão ético-política.

Ao falar de estética em literatura está-se, sem dúvida, a falar das diferentes formas nas quais a linguagem verbal pode se organizar. Mas de que maneira a literatura, partindo de uma matéria essencialmente verbal, consegue renovar-se? Na história literária há muitas variações no que concerne à mudança e ao nascimento de gêneros, o uso de técnicas de escritas tais como o fluxo de consciência, ou ainda a renovação na relação entre suporte e escrita, como nos poemas concretos. Todavia, como isso se daria na literatura contemporânea, na esteira de tanta inovação, ruptura de cânones e invenções de formas?

Comparando a literatura com as outras artes – plásticas, visuais, performáticas e musicais – uma outra pergunta surge: será que as possibilidades de renovação da escrita são sempre mais limitadas, já que este limite é posto por uma necessidade de sentido da própria escrita, que ainda quando desconstruída serve-se de uma matéria principal – a linguagem – na sua forma articulada (pois se fosse desarticulada já não seria da ordem da linguagem)?

Aliás, poder-se-ia entrever outro limite: a literatura, à diferença das artes plásticas, apresenta uma relação mais necessária/intrínseca com o suporte – o papel –, pois, ainda que se fale em vídeo-poemas, a associação destes últimos é muito mais com a vídeo-arte. A abertura para a reflexão, portanto, envolve estes dois pontos: i) de que maneira, ainda que partindo de um material verbal, fundamentado e enraizado na articulação, a escrita literária pode escapar a um padrão e renovar-se nas formas; ii) como a literatura, considerando a sua ligação com o suporte de papel, consegue hibridizar-se sem incorporar fisicamente outros elementos, como, ao contrário, acontece nas instalações onde o verbal, o audiovisual e outras formas se incorporam facilmente em um único contexto comunicativo-expressivo.

Olhando para a obra literária de Nuno Ramos¹ ou outros autores brasileiros e latino-americanos, como Veronica Stigger (*Delírio de Damasco*, 2013), Laura Erber (*Benedicte não se Move*, 2014), Allan da Rosa (*Reza de Mãe*, 2016), Mario Bellatin (*Salão de Beleza*, 1994), Severo Sarduy (*Cobra*, 1972), constata-se que estes conseguem renovar a linguagem a partir da própria matéria verbal e de formas distintas. Alguns, como Verônica Stigger, Laura Erber e o próprio Nuno Ramos, incorporam e absorvem elementos expressivos de outras artes: os desenhos, no caso de Laura Erber, o layout de páginas, como painéis expositivos, no caso de Veronica Stigger em *Delírio de Damasco*, e a “semantização dos procedimentos de artes plásticas”, para Nuno Ramos. (OLIVEIRA, 2018, p. 19) Em outros casos, Ramos também aplica à literatura procedimentos estéticos que provêm das próprias artes plásticas, ou seja, trata-se o material verbal como se fosse matéria (justaposição de palavras com apagamento de fronteiras, diferente de uma simples enumeração) ou como pura sonoridade (criando esculturas sonoras, o som agindo para além do sentido). Outros, como Allan da Rosa ou Severo Sarduy, e em alguns casos os mesmos autores acima mencionados, conseguem ativar um processo de renovação através de uma recomposição profundamente opaca do próprio material verbal, ainda que em estruturas sintáticas convencionais.

¹ Nuno Ramos (São Paulo, 1960) é artista plástico, escritor e diretor. Inicialmente estreia no âmbito das artes plásticas, unindo-se, em 1983, ao grupo de artistas no ateliê Casa 7 de São Paulo. Ao mesmo tempo, dá continuidade a sua carreira de artista de modo autônomo, expondo no Brasil e no exterior. Em 1993, debuta como escritor com o livro *Cujo* e, em 2008, publica o livro *Ó*, com o qual ganhou, em 2009, a sétima edição do prêmio Portugal Telecom de Literatura, hoje prêmio Oceano.

Uma análise atenta da obra literária de Nuno Ramos que a compare com a sua produção plástico-instalativa e, mais recentemente, decididamente performática, levou à formulação da seguinte consideração: a trajetória de renovação e o ecletismo da escrita de Nuno Ramos, além de se valer de várias técnicas das artes plásticas aplicadas à escrita, insere-se essencialmente em dois movimentos contextuais e harmônicos:

- Na produção plástico-instalativa, a matéria se rarefaz em prol da *phoné*, do sopro, que não deixa de ser uma forma de materialidade, ainda que mais leve, até as últimas performances, em que o elemento sonoro performático é mais exacerbado, apresentando uma ligação muito forte com a performance de caráter teatral;
- Concomitantemente, na produção literária, a escrita se desmaterializa em prol do lado mais performático da expressão verbal, que se afirma no seu caráter mais melopaico e menos logopaico, escapando da função referencial e ordenadora que *a priori* lhe é atribuída; esse movimento se realiza através da aplicação de procedimentos de manipulação sonora que têm como operação subjacente uma poética de uma estética do som.

Para uma análise do texto: entre esculturas sonoras, audição performativa e polifonia

A aplicação de uma estética do som, através de vários procedimentos, permite trabalhar com a linguagem verbal literária de duas maneiras: afirmando sua performatividade na projeção oral, isto é, recuperando, realçando e valorizando as características que já são próprias da linguagem verbal, e de outro lado, de forma mais inovadora, criando, através desta projeção sonora da escrita, esculturas sonoras e situações de audição performativa (FÉRAL, 2015 *apud* ZUMTHOR, 2007), abrindo o espaço para a percepção de um descompasso entre o suposto (e real) suporte da escrita (o papel e a tinta) e a pura percepção sonora. Quando se fala em criação de esculturas sonoras, faz-se referência a um encadeamento de palavras dentro de uma estrutura sintática que, através da reiteração de células sonoras, correspondência de rimas, acentos tônicos e contagem silábicas

iguais em orações seguidas, desencadeiam a percepção de que aquilo que está se escutando é uma pura sonoridade. É como se o som prevalecesse ao processamento do sentido, e o sentido se esvanecesse no som, para só num segundo momento este último intervir no processamento de sentido e ativá-lo. Muitas vezes a ativação de sentidos possíveis a partir do acoplamento sonoro gera também associações lógicas inesperadas. Com base nessas reflexões, vamos analisar alguns trechos retirados de vários livros de Nuno Ramos: “Sargaço, alga, sal, elevação cíclica da água (marola), espuma, cilindro se desfazendo, rebentação, areia, areia”. (RAMOS, 2011, p. 41)

Nesta primeira citação, extraída de *Cujo* (2011), livro no qual a presença da matéria com os relatos de ateliê (MASSI *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 15) é ainda muito forte, já se pode começar a registrar em alguns pontos – graças à valorização de elementos fonéticos e acentuação tônica nas mesmas sílabas de palavras sequenciais – a criação do que chamamos de escultura sonora. Encontra-se de fato uma presença marcada do fonema /s/, fricativo alveolar surdo – “sargaço”, “sal”, “cíclica”, “cilindro”, “rebetação” – na pronúncia do português da variante do Rio de Janeiro, podendo ser acrescentada também a palavra “desfazendo” na variante falada em São Paulo. Essa sensação auditiva reverbera, apesar de o acento tônico cair na sílaba portadora desse fonema só nas palavras “sal”, “elevação”, “cíclica”, “rebetação”, pois nas outras palavras em que o som [s] se repete, o acento tônico está colocado em sílabas com outras sonoridades. A reiteração da célula sonora [s], portanto, confere um impacto de continuidade – quase como se, transportados pelo som, não se conseguisse, como num quadro visto de longe, identificar de maneira definida todos os elementos composicionais.

Esse efeito de continuidade parece ser realçado pela junção da repetição vocálica do som [a], agora sim, na maioria das vezes com correspondência de acento tônico (“sargaço”, “alga”, “sal”, “água”). Também se cria uma remissão recíproca entre dois outros substantivos de orações sucessivas acopladas pela rima completa pobre (-ação) no par “elevação/rebetação”. Então, se num primeiro momento, mesmo numa leitura mental, o ouvido é transportado por uma sensação de continuidade sonora igual a um trava-língua em que a junção das sonoridades das palavras pronunciadas esvazia a oração de sentido, num segundo momento é essa mesma sonoridade (quem sabe até numa leitura repetida) a introduzir novas lógicas capazes de gerar significados possíveis para o texto.

Buscando entender melhor a formulação anterior, às vezes é a partir da lógica sonora que outras lógicas podem ser desencadeadas. Duas palavras associadas pelo som oferecem também a possibilidade de pensar em outros elementos em comum por semelhança, diferença ou gradualidade de qualidade, apoiando-se, portanto, em outras possibilidades classificatórias. A continuidade sonora do fonema /s/, além de lembrar o barulho das ondas em fluxo constante, também remete à continuidade do mar que, contudo, revela-se falsa, apresentando variações de níveis de água inesperadas, e causando assim a arrebentação do cilindro dos navios. Um mar que, além de ser contínuo, se apresenta, graças à sonoridade dos [a], amplo e aberto. A variação do nível das águas parece ser representada pela sequência destoante na acentuação tônica das palavras “cíclica” e “cilindro” (o acento cai sempre no som [i], só que de duas sílabas diferentes), ambas as palavras de três sílabas, apresentando dois [i] nas duas primeiras sílabas e o fonema /s/ logo na primeira. A variação de acentuação ocorre exatamente no momento em que aparece a palavra “cilindro”, que é o elemento do navio que quebra com a mudança repentina do nível das águas. As duas palavras parecem acopladas por analogia sonora e por diferença tônica. Além do mais, pode-se reparar que o fonema /s/ remete, em termos icônicos, devido a sua forma gráfica, à forma ondulada da marola, isso também nos casos das palavras “elevação”, “cíclica”, “cilindro”, “rebentação”, já que, independentemente da grafia, a associação imagética por excelência de uma fricativa alveolar surda é o [s].

Ostra melada, sem casca. Caramujo gosmento, sem concha. Rabo sujo com mofo viscoso, crescente. Sebo quente. Cu de puta. Deus lavado. Grão de desgraça semeada que o vento rancoroso espalha. Gralha clara, criança grisalha. (RAMOS, 2011, p. 73)

No excerto anterior – sem entrarmos numa análise sonora detalhada, apontando apenas para algumas correspondências através de grifos –, podemos reparar como a junção pela lógica sonora leva a outras possibilidades de processamento do sentido. De fato, os elementos enumerados nas primeiras linhas evocam uma relação entre um interior e um exterior, o primeiro mole e o segundo mais duro, e a presença de alguma outra materialidade viscosa atravessando esses elementos ou atuando como conector das materialidades. A partir de “Deus lavado”, há uma quebra de continuidade de sentido (interno/externo/viscosidade), e a associação

de termos, tornada puramente sonora, leva o leitor a pensar: qual seria o denominador comum, para além do oxímoro, que poderia acoplar uma “gralha clara” e uma “criança grisalha”? Seria possível que o autor estivesse nos convidando a desistir do sentido desvendado através de relações lógicas de ordem clássica, só para abriremos a mente para novas possibilidades de afecção dos nossos corpos?

No âmbito de uma estética do som, foi também mencionada a criação de uma situação de audição performativa. (FÉRAL, 2015 *apud* ZUMTHOR, 2007, p. 42) Este conceito indica a capacidade de um texto lido, que a rigor, na classificação de Zumthor (2007), seria o texto com o grau mais baixo de performatividade – pois só haveria um texto e uma pessoa lendo, eventualmente só silenciosa e mentalmente –, de recriar uma situação como aquela vivenciada diante de uma performance. O leitor, então, ainda escutando só a leitura da sua própria voz mental, pelas características e peculiaridades do texto, capazes de criar um espaço performático, teria a sensação de estar vivenciando uma performance em ausência, ou seja, sem a presença física de outro(s) corpo(s) no mesmo lugar. Nuno Ramos consegue reproduzir essa situação na escrita de várias maneiras, às vezes colocando, como no caso dos *intermezzi* do livro *Ó* (2008), textos que parecem reproduzir falas cantadas de *chóros* teatrais, recitando advertências, ou dando pareceres, fazendo incitações, ou filosofando sobre o mundo, servindo-se maciçamente de recursos de ordem poética. Em outro caso, como em *Adeus, cavalo* (RAMOS, 2017), o livro em si poderia ser confundido com um roteiro, ainda que não nasça com essa intenção, e o leitor estando consciente de não estar lendo um roteiro de teatro, encontra-se como se estivesse assistindo a uma peça, só que acompanhando todos os bastidores da direção e tendo também acesso privilegiado ao pensamento das personagens, que não conseguimos mais distinguir das falas que profeririam em voz alta:

(Desmaio aparente. Um bar. O velho apoiado na fórmica bebe. Um pouco de chuva escorre por sua pele enquanto caminha na calçada. Fala baixo para dentro, mas com uma empostação tão perfeita que todos parecem compreender.)

O bege dessa fórmica

(gesto lento e majestoso)

sou eu. Tenho a voz de um cavalo. CAVALO CONTINÊNCIA

Minha garganta é cheia de rosas. E muco. Ouça: vou contar. Mas

(gesto apontando as coisas ao seu redor)

do tablado. Que palavra! Não digo nada ali. Nunca mais. Eu, o mizão do Nelson Cavaquinho. Uns restos de tabaco [...]. (RAMOS, 2017, p. 10)

Destaca-se enfim, como resultado de um procedimento estético no uso das vozes, o caráter polifônico que parece qualificar a escrita de Nuno Ramos, especialmente a da prosa híbrida (composição de colagens de gêneros). A voz – fantasmática, evanescente e intermitente – substitui o narrador, especialmente em *Ó* (2008) e *Adeus, cavalo* (2017). Essa voz é não apenas um elemento sonoro – um tagarelar que de algum modo se escuta – como também um recurso de desconstrução da unidade textual, impedindo a linearidade da narrativa. Essas vozes diferem muito das de um fluxo de consciência, porque, ainda que muitas vezes reproduzam uma conversa mental, elas não parecem estar vinculadas ao espelhamento do fluxo psicológico de uma pseudopersonagem,² que afinal, através do fluxo, consegue contar algo da ordem diegética, mesmo que de uma forma desconstruída e apoiando-se em lógicas psicológicas e não cronológicas e causais. Mas não se pode pensar nas vozes e no seu uso dentro da escrita sem retomar os estudos de Bakhtin sobre a polifonia em Dostoiévski, os quais podem servir de referência e base de comparação para pensar a polifonia em Nuno Ramos. A polifonia na escrita de Ramos se configura como um recurso que permite leituras multivocais e multilineares da maioria de seus textos.

Paulo Bezerra, na introdução da quinta edição do livro de Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (2018), publicado pela primeira vez em 1963, inicia advertindo que a polifonia, em Dostoiévski, é usada como método discursivo de um universo aberto em formação e que seria essa uma forma de representar as personagens na sua pluralidade de consciências, não se tratando, por isso, de uma consciência reconduzível a um indivíduo único e indiviso. Em Nuno Ramos, é possível afirmar que essas vozes no lugar do narrador podem representar sim a abertura e a pluralidade de um universo em formação (a maioria das observações retrata a transmutação da matéria, o acontecer das coisas, a fenomenologia das percepções no seu devir), mas elas não são funcionais à representação de uma consciência plúrima dos personagens, já que elas mesmas não são falas produzidas por verdadeiras personagens, mas sim vozes que, quase fantasmaticamente onipresentes, intervêm para observar o mundo e relatar os fenômenos em contínua metamorfose. Bakhtin observou que na obra de Dostoiévski essas vozes funcionavam de forma independente (BAKHTIN, 2018, p. 23),³ e assim acontece para Nuno Ramos.

² Diz-se “pseudopersonagem” porque a rigor, não havendo uma narrativa de fatos que envolvam histórias de pessoas, não há personagens.

³ Para Bakhtin, a independência dessas vozes que contribuem para a polifonia é fundamental, pois isso diferencia o romance polifônico do romance europeu romântico,

Mas se, para Dostoiévski, a pluralidade de perspectivas, no âmbito do romance estruturado como gênero, é dada pela expectativa de resposta dialógica perante a fala de um personagem, até quando esta resposta não se concretiza,⁴ na obra de Nuno Ramos a pluralidade de perspectivas é dada pela mesma voz que, na maioria das vezes, postula e cogita todas as possibilidades e nuances com relação ao assunto que está se desenvolvendo. O interlocutor ao qual caberá “responder”, assumindo um dos pontos de vista formulados, discordando ou elaborando outras visões, será o próprio leitor. Então estas vozes falantes (com o perdão da tautologia necessária) da escrita de Nuno Ramos, espelham a fragmentação e a falta de univocidade do mundo, já são elas mesmas portadoras desses fragmentos, postulando, na sua unicidade e independência uma da outra, as diferentes perspectivas e pluralidades de visões através de um tagarelar sem fim.

Portanto, como diz Bakhtin a respeito de Dostoiévski, se a pluralidade de vozes representa a desagregação da consciência solipsista do herói (BAKHTIN, 2018, p. 9), para Nuno Ramos esta consciência já não existe, ela já se encontra fragmentada, pois não há herói, não há história e a própria literatura é a tentativa de firmar ou acompanhar o fragmento e a metamorfose inesgotável do mundo.

O mesmo incansável processo, nas obras plásticas, na tentativa de acompanhar os saltos da matéria em transformação, é aplicado à literatura, que através da sua estrutura semântica tenta se aproximar o máximo possível de uma fenomenologia da vida, tentando ser a própria vida. As vozes em Nuno Ramos, além de conferirem uma sensação de zumbido ou burburinho – que amplifica a ideia de uma situação de audição performativa, como se estivéssemos num grande palco com várias personagens, ou com uma única personagem que pula de um assunto para o outro, assumindo diferentes pontos de vistas – contribuem para a desconstrução da unidade textual, porque (1) substituem um narrador unificador; e (2) a variedade dos assuntos que retratam permite atravessar gêneros distintos, criando, além da polifonia, uma escrita poliestilística.⁵ À diferença do que ocorre em um

em que tudo era reconduzível a uma voz única, a do personagem em formação, ou à voz do autor que através do protagonista colocava suas visões de mundo.

⁴ A ideia é de que mesmo quando uma personagem não responde, o leitor pode eventualmente formar expectativas de respostas.

⁵ Termo tomado em empréstimo de Bakhtin.

romance de Dostoiévski, a polifonia, conforme estruturada na literatura contemporânea, deixa abertas possibilidades de leituras multilíneas, ou seja, não será estritamente necessário ler as páginas em ordem progressiva crescente, mas poderão ser escolhidos caminhos de leituras diferenciados, sem que isso interfira na recepção.

Nas citações seguintes podemos observar que a primeira voz (a) reproduz uma fala mental, cheia de raciocínios, concatenações, considerações e hipóteses (efeito tagarelice); na segunda (b) alguma(s) voz(es), que poderia ser uma única para os versos e a prosa, ou ainda, duas vozes distintas para cada gênero em justaposição – a notar que nem existe espaçamento no layout entre os dois –, que fala em versos, embora prosaicamente, das partes íntimas de uma mulher para depois discorrer sobre o fim de um amor. Na terceira citação (c), uma voz que, depois de longa arguição, em parágrafos anteriores, sobre uma primeira hipótese acerca do nascimento da linguagem, postula uma outra e dentro do mesmo parágrafo citado, também a contradiz:

(a) É estranho essa gente que tem certeza. Sabem o próprio nome como quem recita: Sou Ana! Sou Magnólia! Pode me chamar de Mônica – e sorriem. Eu não faço assim. Raul? Louzada? Quantos milhões de lituanos ou de tchecos, altos e louros bebedores de vodca, fabricantes de cruzeiras estranhas, tiveram que ficar na lama, num barranco comum com uma bala na nuca, sem ninguém saber – [...] E quando me perguntam Tudo bem?, isso para mim é sério, muito sério, e preciso começar do começo, pensando bem no que farei ou direi, acordo na verdade todos os dias para essa exata pergunta, Tudo bem? (RAMOS, 2010, p. 11-12)

(b) Não vem da fenda pingando
mas do mais puro desespero.
É com desespero que a procuro agora
a mais antiga das carneiras,
de volta, à boceta que conheço
de cor, lembro cada estalagmite mole
o primeiro poema, a n
úmero

um, em suma, 1. ROSA IMEDIATA – Nós deixamos amor (foi amor, e há muito tempo) entrar com ele quase filhos, quase meias e calcinhas na gaveta, quase conta de luz. E sabe o quê? Éramos tão fortes, construtores de lares, arquitetos poderosos erguendo cidades

novas, conjuntos habitacionais e rodoanéis, desde nosso colchão até o piso empoeirado do planalto. (RAMOS, 2015, p. 66)

(c) Para terminar, há uma última hipótese que quero examinar. Vim considerando que os primeiros homens teriam se dividido entre seres linguísticos e heróis mudos, e que os últimos, isolados e pouco gregários, teriam sido extintos. Mas não consegui descrever sua mudez, em tudo diversa das dos bichos. De que era feita? Tinham os olhos cheios, concentrados, pareciam sempre ocupados, distraíam-se? O que lhes preenchia os dias, além das tarefas básicas? Talvez, ao contrário do que viemos postulando, fossem seres radicalmente linguísticos a ponto de que tudo para eles pertencesse à linguagem. Cada árvore seria assim o logaritmo de sua posição na floresta, cada pedregulho parte do anagrama espalhado em tudo e por tudo. (RAMOS, 2008, p. 28)

Contra a ditadura retiniana: para uma virada epistemológica

Não podendo detalhar aqui por razões de espaço a cronologia da produção plástico-instalativa e performática de Nuno Ramos como elemento de análise linear para avaliar a inteira trajetória poética do autor, examinar-se-á uma única obra, *Mar Morto* (2008),⁶ como elemento de comparação com a escrita no uso de procedimentos estéticos sonoros. Nessa obra a projeção sonora já se torna elemento fundamental no conjunto da criação, constituindo um marco significativo na produção instalativa e performática do autor em direção a uma estética do som. *Mar Morto* é uma instalação que reúne: “uma traineira e uma canoa, incrustadas uma na outra, remodeladas em sabão, com caixas de som que reproduzem o texto *Mar morto* [...]”.⁷

A leitura performática do texto, simulando apitos e outros barulhos através de vogais alongadas, o cruzamento e junção de vozes (há literalmente mais de uma voz lendo), retomando textos de natureza diferente,⁸ reproduzindo a polifonia da qual falamos acima, são elementos mais do que fundamentais na significação da obra. Aliás, as partes em coro são realmente extraídas de coros de tragédias gregas, e, observando o ano de realização da

⁶ As fotos da obra e o áudio que a acompanha estão no site de Nuno Ramos. Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/mar-morto/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

⁷ Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/mar-morto/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

⁸ Mallarmé, Joseph Conrad, Herman Melville, Ésquilo, Sófocles.

obra, 2008, percebe-se que coincide com a data de publicação do livro *Ó*, que, como já apontado, apresenta *intermezzi* postos em itálico, intercalados aos capítulos, remetendo exatamente ao formato e ao caráter dos coros trágicos. Isto também confirmaria a ideia de que a obra literária de Nuno Ramos dialoga fortemente com as suas realizações plásticas, sendo fruto de uma mesma poética e que, portanto, a tradutora, nesse caso específico, deverá conhecer a poética do autor no conjunto da sua ação criativa.

Relevam-se a pluralidade de vozes (real, na leitura, e figurada, pelas multiplicidades de autores em performance), o uso de expedientes que fazem concentrar o leitor no som/ruído/ressonância mais do que no sentido (vogais alongadas, vozes sobrepostas e cruzadas, associação de trechos por semelhanças de células sonoras). Há então a recriação de esculturas sonoras, como na escrita, só que dessa vez puramente projetadas no ar, soltas de qualquer tipo de suporte, em forma de encenação. Também há uma pluralidade de registros e de gêneros decorrentes da presença de mais vozes que se entrecortam, sucedem e alternam, reproduzindo obras diversas.

É claro que Nuno Ramos, na sua trajetória de criação, não abandona a matéria concreta por completo, assim como não começa a usar repentinamente apenas recursos sonoros, mas é diferente a tônica e o peso conferido a cada recurso com base na mudança da própria poética do autor. O que se pode registrar é uma convergência crescente em procedimentos estéticos que vão em direção da performatividade, e muitos desses procedimentos estéticos, como em parte já mostrado, são ligados ao uso do som, por vezes “torcido”, incompreensível, enigmático, ainda que dentro de linguagens convencionais.

As vezes se pode escutar sem, porém, processar os sentidos em forma de logos (alguma linguagem ordenadora), ou melhor, os próprios sentidos podem ser processados mesmo na ocorrência de alguma presença ruidosa, pois os ruídos também contribuem para a construção da informação, são parte dela, e não são mais entendidos como um obstáculo à construção de uma suposta informação “pura”, como algumas teorias da informação e da epistemologia postulariam.

O barulho e os ruídos em si – os sons – podem ser elementos epistemológicos na construção de saberes e conhecimentos da realidade circundante, agindo contra a ditadura retiniana. Trabalhando o elemento sonoro e ruidoso, nas obras artísticas e literárias, pode-se incidir na educação *sentiente* dos corpos do público fruidor.

A visão, como sentido, como capacidade do corpo humano *sentiente* de processar a realidade, tem desde sempre tido um lugar de supremacia se comparada à escuta. Desde a publicação, em 1766, do *Laocoonte* de Gotthold

Ephraim Lessing, é colocada de forma cabal a questão nunca resolvida da capacidade de representação intrínseca à pintura e à escrita como artes. Para o estudioso alemão, a pintura era a arte ligada à representação do espaço, e dos corpos dentro deste, enquanto a poesia era a arte ligada ao tempo, das narrações dos fatos num arco temporal, sem, porém, conseguir restituir a tensão dos corpos. A questão, no fundo, para Lessing, era acerca de qual das duas artes conseguia representar melhor a narratividade de histórias, a concatenação dos fatos, e qual das duas conseguia melhor representar a realidade física e material dos corpos e das coisas do mundo. Evidentemente, a literatura seria mais bem sucedida na primeira tarefa, e as artes plásticas e visuais, na segunda.

Os princípios de capacidade de imitação e estrita correspondência têm consolidado a visão como o sentido mais exato e menos equívoco, e têm condicionado a escrita a se conformar a esse princípio de exatidão imitativa. Isso é o que deixa entender, sem dúvida, Jean-Luc Nancy (2002) quando afirma que não há reciprocidade entre visão e escuta, mas sim uma discrepância hierárquica, reconduzindo a primeira, como acabamos de dizer, à ordem da mimesis (imitação) e a segunda à ordem da méthexis – tendo um caráter de contágio, partilha e participação – (NANCY, 2002), pois, quando há escuta, há também uma pluralidade de fatores coagentes. Na escuta acontece primeiramente um reenvio a partir de um elemento/sujeito produtor, há a propagação e atravessamento desse som pelo espaço e a penetração em um outro sujeito receptor. O som, que reenvia a um sentido possível, é por sua vez reenviado a um sujeito que o captará num estado fenomenológico de propagação e que para atribuir-lhe um sentido possível deverá acessar a reverberação desse mesmo som dentro de si, a ressonância. (NANCY, 2002) Aqui aproveitam-se uma pergunta e uma consideração colocadas por Nancy para tentar elaborar algumas ponderações finais antes de mostrar exemplos de trechos traduzidos:

Um dos aspectos da minha pergunta será então de que segredo se trata quando se escuta propriamente, quer dizer, quando nos esforçamos por captar ou por surpreender a sonoridade mais do que a mensagem? Que segredo se confia – que, por conseguinte, se torna também público –, quando escutamos, por eles mesmos, uma voz, um instrumento ou um barulho? E o outro aspecto, indissociável, será: o que é então ser à escuta, tal como se diz “ser no mundo”? O que é existir segundo a escuta, para ela e por ela, o que é que da experiência e da verdade aí se põe em jogo? O que é que aí se joga, o que é que aí ressoa, qual é o tom da escuta ou o seu timbre? Seria a própria escuta sonora? (NANCY, 2014, p. 15)

[...] escutar é estar inclinado para um sentido possível, e consequentemente não imediatamente acessível. (NANCY, 2014, p. 17)

Uma estética que caminha em direção ao som, fazendo da escuta e não da visão e da escrita imitativa seu cerne, recupera de alguma forma a ideia da escuta como possibilidade de sentidos não imediatamente acessíveis, já que ela é ressonância e não informação. Na construção de sentidos possíveis também se considera o processo de propagação (que pode não ser linear), ou seja, tudo o que ocorre entre a produção e a captação; no caso da escrita podemos dizer também tudo que intercorre no meio de um acoplamento sonoro e as lógicas que este desencadeia, como em algumas das sequências acima analisadas – “Grão de desgraça semeada que o vento rancoroso espalha. Gralha clara, criança grisalha”. (RAMOS, 2011, p. 73)

A aplicação maciça de procedimentos sonoros na escrita e nas artes plásticas e performáticas trabalha na direção de um sentido possível, ou uma suspensão do sentido, uma afirmação do enigmático, uma afirmação da multiplicidade.

Cecile Malaspina, em seu livro *An Epistemology of Noise* (2018), mostra como várias teorias científicas que embasam nossa epistemologia têm colocado o ruído/barulho como se fosse um obstáculo à construção de informação “transparente” e como se fosse um elemento que vem interferir dentro de um sistema, perturbando o processamento de sentido e a comunicação, quando na verdade ele integra o processamento da informação. É difícil aceitar, nas visões consolidadas do mundo ocidental, que formas expressivas não organizadas por logos (linguagem convencional musical ou verbal) possam ser produtoras de sentidos, isso porque, seguindo Foucault, as linguagens dentro de ordens discursivas são funcionais ao disciplinamento dos corpos *sentientes*. Parece então que a repressão ou a demonização de formas expressivas que não se encaixam em lógicas convencionalmente decodificadas é produto de uma forma de organizar os saberes e disciplinar os corpos *sentientes* de modo que eles se acostumem a determinadas formas de sentir e adotem determinadas formas de processar.

As letras nos campos expandidos: traduzindo cosmo sonoridades

Os estudos literários da obra de Nuno Ramos aqui apresentados servem de base necessária para uma tradução (em qualquer idioma) capaz de desencadear no texto de chegada efeitos similares ao texto de partida, tomando como ponto de início particularmente a tentativa de reproduzir os expedientes estéticos sonoros que fazem que os textos se apresentem de forma muito peculiar, exigindo novas abordagens epistemológicas.

Feitas essas premissas, não se está afirmando que Nuno Ramos inventa uma nova linguagem (verbal ou sonora), mas sim que ele usa formas expressivas já existentes distorcendo-as, apresentando-as sob prismas diferenciados. O uso da manipulação sonora pode implicar (1) a negociação do sentido com os outros agentes; (2) o surgimento de novas lógicas possíveis através da associação de palavras por sonoridade reiterada; e (3) a criação de cadeias puramente sonoras (esculturas verbais sonoras) que podem chegar a suspender por algum um momento o processamento sintático, em todos os casos se estabelece um reenvio para acessar sentidos possíveis. Nestes contextos de criação, cai a ideia de informação pura, como postulada pelas epistemologias tradicionais, de barulho como elemento que distorce e da linguagem verbal na sua função comunicativa. Não há transparência e univocidade, só há ressonância e negociação. Esses procedimentos, inerentes a uma estética do som, configuram-se, segundo essa interpretação, como cabais na restituição de um texto para uma outra língua, porque seu uso faz que as obras, literárias e plásticas, afetem os corpos leitores de tal forma a resgatar afetos e sensações adormecidas. As formas clássicas de educação perceptiva do público – isso pensando na sonoridade – são baseadas especialmente na ideia de som “prazeroso” (musical ou sempre concebido em forma de logos, como, por exemplo, a linguagem musical convencionalizada em partitura) e produção de fala verbalmente inteligível, ou seja, uma cadeia falada produtora de significados. Poder-se-ia supor então que algumas produções contemporâneas que não são fatalmente captadas pelo capital, parafraseando Rancière (2005), parecem atuar num sentido de virada epistemológica, subvertendo as hierarquias sensoriais e introduzindo construção de saber e de informação a partir de lógicas não puramente lineares e não essencialmente ordenadas dentro do padrão da linguagem expressiva à qual pertencem.

Essas reflexões levam a uma prática tradutória que considera todos esses recursos, reproduzindo-os na tradução, o que faz, portanto, muitas vezes prevalecer a lógica sonora sobre outras lógicas de natureza lexical ou semântica. Trata-se então de traduzir cosmo-sonoridades, o mundo e percepções sobre ele construídas a partir do som, para, a partir das cosmo-sonoridades, construir aberturas dos sentidos para sentidos possíveis. O conceito de cosmo-sonoridade é aqui usado em contraponto ao termo cosmovisão, este normalmente faz referência à visão/percepção do mundo própria de dadas culturas. Novamente, com esse termo, a construção dos sentidos atribuíveis à realidade do mundo é mediada pela visão. Por isso,

aquí, usa-se o termo *cosmossonoridades*, para afirmar, quase como uma provocação epistemológica, que existem percepções do mundo, construções de sentido do mundo que podem ser concebidas a partir de outros sentidos e outros parâmetros. Pode-se afirmar, assim, que na prática tradutória dos textos de Nuno Ramos, a reconfiguração do percurso desencadeador de sensações e sentidos na língua de chegada não pode desconsiderar essa virada epistemológica, colocando escuta e tato, ainda que como formas diversas de materialidades, em primeiro lugar. Considerando o trecho anteriormente analisado, vamos observar algumas passagens antes de chegar a uma tradução que considere de forma satisfatória os aspectos estéticos e sonoros expostos:

Sargaço, alga, sal, elevação cíclica da água (marola), espuma, cilindro se desfazendo, rebentação, areia, areia. (RAMOS, 2011, p. 41)

Tradução literal:

Sargasso, alga, sale, elevazione ciclica dell'acqua (ondina), spuma, cilindro che si disfa, battigia, sabbia, sabbia.

Tradução seguindo algumas diretrizes semânticas e sonoras em ordem de relevância (versão I):

Sargasso, alga, sale, sollevamento ciclico dell'acqua (scia d'onda), spuma, cilindro che si smantella, battigia, sabbia, sabbia.

Tradução final seguindo algumas diretrizes semânticas e sonoras em ordem de relevância (versão II):

Sargasso, alga, sale, sollevamento ciclico dell'acqua (scia d'onda), spuma, cilindro in smantellamento, battigia, sabbia, sabbia.

Como se pode observar, especialmente depois de uma leitura em voz alta, da primeira tradução literal até a última versão ocorrem várias transformações a fim de reproduzir o efeito mais próximo possível do original, ainda que com dispositivos distintos, algumas modificações e algumas perdas. A sequência das primeiras três palavras em italiano “*sargaço*”, “*alga*”, “*sale*” não apresenta grandes problemas, pois a irmandade entre as duas línguas muitas vezes favorece uma recuperação rápida das sonoridades reiteradas. Já com as sucessivas sonoridades do [s], em “*cíclico*” e “*cilindro*”, ocorre um problema quase insolúvel que a pessoa que traduz terá de resolver através de uma política de compensação. Essas duas palavras, por uma questão de coerência interna de sentido, não podem se afastar muito do significado básico em português, pois são fundamentais para a coerência semântica, uma indicando uma situação vinculada ao reiterar-

se da onda e do engano que essa produz na percepção do desnível do mar e a outra a peça que, devido ao engano, encalha na areia, arrebatando-se. Estas foram então deixadas em italiano como “ciclico” e “cilindro”, tendo-se em mente, porém, que a letra *c* antes do [i] se lê como uma fricativa palato alveolar surda /tʃ/, bem diferente do som [s]. Assim, foi adotada uma política de compensação, para a qual “marola” foi traduzida com uma perífrase “scia d’onda” (literalmente “rastros de onda”), reproduzindo o fonema /ʃ/, fricativo alveolar surdo, que se insere na continuidade dos alofones ligados à articulação do [s]. A palavra onda usada na perífrase constrói um reenvio fonético com [nd] da palavra sucessiva “cilindro”. O gerúndio português “se desfazendo”, que precisaria ser traduzido com uma oração relativa explícita *che si disfa* ou *che si smantella* (versão I e II), foi substituído por *in smantellamento*, para compensar a perda que se apresentaria da rima interna entre “elevação-rebentação”. “Rebentação”, de fato, só pode ser traduzida com “*battigia*”, por essa razão a rima foi deslocada para a oração anterior. A ambiguidade da palavra “rebentação”, que indica tanto o rebentar das ondas (*battigia*, em italiano) quanto o rebentar do cilindro, se perde, pois em italiano deveríamos optar necessariamente ou por um significado (o quebrar das ondas) ou por outro (o ato de rebentar do cilindro), uma vez que não há uma palavra capaz de sintetizar os dois. Deu-se preferência à palavra “*battigia*”, que mesmo indicando só o bater das ondas, contém no radical o sema de *battere* (bater), que além de reenviar ao contexto, também coloca em seguida três palavras com o fonema /b/, oclusivo bilabial sonoro, reforçando, através dessa reiteração, a ideia de continuidade e falsa continuidade, intercalando as palavras “*battigia-sabbia*”, uma indicando a água que, pela movimentação, não deixa ver claramente o fundo, a outra indicando a areia que emerge quando a onda recua.

Uma última observação a ser feita é que a palavra *battigia* também contém uma dupla como a palavra *sabbia*. Estas duas palavras postas em sequência resultam em um som dental duplo [tt] seguido por um som bilabial duplo [bb] (*battigia, sabbia, sabbia*). Na Tabela 1, colocam-se mais exemplos de tradução grifando os elementos relevantes:

Tabela 1 – Trechos originais de obras de Nuno Ramos e exemplos de tradução italiana. Destacam-se através de grifos elementos sonoros relevantes

Original	Tradução ^{<?>}
1. Meu rato e meu abutre feitos reis – reis dos meus mas não da minha pá, com que cavava, nem da cal com que selava o corpo deles sob a terra. (RAMOS, 2011, p. 77)	Il mio gristatoio e il mio avvoltoio fatti re – re dei miei ma non della mia vanga, con cui cavavo , né della calce con cui celavo il loro corpo sotto terra.
2. <i>que é que fica quando não sei dizer se o dia justo coube inteiro no meu gesto, quando a solidão compartilhada – a borra de um café – é quase suficiente e posso respirar os postes em sua luz clara, aquelas janelas assobradadas, a rua soturna entrando pela minha blusa (incêndio vermelho).</i> (RAMOS, 2008, p. 95, grifo do autor)	<i>cos'è che resta quando no so più dire se il giorno esatto è entrato intero nel mio atto, quando la solitudine condivisa, – il fondo del caffè – quasi basta e posso respirare i lampioni avvolti da una luce chiara, quelle finestre di piani rialzati dal tetto, la strada tetra mi entra nel petto (incendio rosso).</i>
3. E se o sol for pálido e pequeno, se o feno for seco, a lâ farrapo, a mortalha cobrir os deuses de trapo, e se o verbo for zurro e o zurro elegia? (RAMOS, 2008, p. 196)	E se il sole fosse pallido e piccolo, e se il fieno fosse secco e la lana strofinaccio, il sudario coprisse gli dei di straccio, e se il verbo fosse un raglio e il raglio un'elegia?

Fonte: elaboração própria.

No primeiro excerto (1) traduzido, é possível ver que foi recriada uma rima entre “*gristatoio*” e “*avvoltoio*”, inexistente no original. Ainda que para a tradução de “rato” o italiano ofereça várias possibilidades, preferiu-se *gristatoio*, isso porque algumas vezes as escolhas tradutórias são aplicadas como forma de compensação de efeitos sonoros perdidos em porções anteriores ou posteriores do texto. Nesse caso específico as palavras “rato” e “abutre” se colocam numa sequência de escultura sonora em que se reiteram os sons [t] e [r]: “Meu rato e meu abutre feitos reis – reis dos meus mas não da minha pá”. Observando o trecho seria possível identificar um primeiro bloco de escultura sonora na oração “Meu rato e meu abutre feitos reis”, o segundo bloco seria constituído por “reis dos meus mas não da minha pá”, no qual a repetição da palavra “reis” serve de elemento de conexão entre os dois blocos, para em seguida deixar espaço para a reiteração do fonema bilabial /m/. Apesar de se tratar da repetição somente de três palavras (“meus”, “mas”, “minha”), o efeito é bastante forte porque o acento tônico cai na primeira sílaba, em que consta o som [m], e em se tratando de monossilábicas seguidas de uma dissílaba, potencia-se o efeito de reiteração, já que a distância entre um som e sua repetição é curta. O terceiro bloco de

escultura verbal sonora seria “com que cavava, nem da cal com que selava o corpo deles sob a terra”, onde há uma repetição do fonema /k/ seguido de várias vogais, além da rima completa pobre das desinências verbais do imperfeito do indicativo (selava-cavava). Em tradução tentou-se criar do mesmo jeito, ainda que com sonoridades diferenciadas, a sensação de três blocos sonoros em sequência e em alguns casos foram colocadas também sonoridades compensatórias, como no caso da escolha da palavra “vanga” (embora haja outras possibilidades tradutórias) para traduzir “pá”, de forma a construir uma polaridade sonora com “cavavo”.

No segundo excerto (2), tentou-se, através de um grande trabalho de marcenaria linguística, que fosse mantida a rima entre “justo” e “gesto”, restituída com “*esatto*” e “*atto*”. Todavia, a mudança mais radical está na tradução de *janelas assobradadas*, obtida com uma perífrase, já que o conceito em italiano não existe expresso por uma palavra só. A perífrase *finestre rialzate dal tetto*, ainda alongando a frase, criando uma quebra na velocidade de sucessão dos fotogramas, resulta, dentre as várias possibilidades tradutórias, a mais adequada para remeter à ideia de um segundo andar inicialmente não contemplado, assinalando a ideia de casas de periferia, mais do que de casas de bairros planejados. O uso da palavra *tetto*, não presente no original, motivou o acréscimo seguinte, por metonímia, da palavra “*petto*” (*peito*), que entra no lugar da palavra “*blusa*” (em italiano *maglietta* ou *camicia*). A mudança de palavras se justifica pela contiguidade entre o elemento *blusa* e o elemento *peito*. Se algo penetra pela blusa, por continuidade física, o que encontra logo depois é o peito. Usando a dupla *tetto-petto*, tentou-se criar uma forma de harmonia e correspondência entre as duas orações consecutivas, apesar de a primeira possuir uma contagem silábica inevitavelmente mais longa do que a segunda, pelo uso obrigatório da perífrase para a tradução de *assobradadas* (catorze sílabas e onze sílabas, segundo a métrica italiana).⁹

O último trecho (3) se apresenta como um exemplo mais exitoso do que os outros, já que se conseguiu, de forma quase integral, restituir os efeitos

⁹ A imagem que Nuno Ramos vai construindo ao longo desse trecho, junto com o parágrafo anterior e o imediatamente sucessivo, parece ser extraída de uma “caminhada plástica” em uma das gravuras de Oswaldo Goeldi – pensou-se particularmente em *Céu vermelho*, de 1959 – procedimento de escrita que ele já usou no capítulo 5 e que o próprio autor assinala ser construído a partir de uma colagem de gravuras desse artista de referência. (RAMOS, 2008, p. 284)

de esculturas verbais sonoras do original e ainda com a convergência das mesmas sonoridades (o som [f]), com reconfiguração da rima nos mesmos pares semânticos “farrapo-trapo”, *strofinaccio-straccio*.

Em conclusão, esses exemplos de tradução, por mais que sejam parciais e pouco extensos, demonstram que, na prática tradutória de literatura contemporânea, sobretudo o layout da página em forma de prosa não deve confundir a tradutora, encaminhando-a para uma tradução prosaica que perca a riqueza de elementos estéticos presentes. Também, porém, em muitos casos não se trata só de olhar para as figuras de som como se se estivesse traduzindo poesia, mas sim de combinar os elementos sonoros a outras peculiaridades textuais e performativas, que na literatura contemporânea equivale muitas vezes a uma língua em ação, que metalinguisticamente mostra o seu devir e a sua construção de significados. Nesse caso específico os elementos sonoros são parte de uma poética mais ampla, embasada na recuperação do lado melopaico da escrita. Uma tradução que não considere esses elementos estaria apagando todas as marcas estéticas que, muito mais que meros elementos formais, agem na contraeducação *sentiente* dos corpos leitores, chamados ativamente a inscrever significados no mundo a partir de uma relação ativa com a obra.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

MALASPINA, Cecile. *An Epistemology of Noise*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *A invenção de uma pele*. Nuno Ramos em obras. São Paulo: Iluminuras, 2018.

RAMOS, Nuno. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: 34, 2011.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, Nuno. *Sermões*. Iluminuras: São Paulo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. Estética e política. São Paulo: 34, 2005.

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