

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Irma Caputo**

**Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade**

**TESE DE DOUTORADO**

**DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Programa de Pós-Graduação em  
Estudos da Linguagem

Rio de Janeiro  
Abril de 2020



**Irma Caputo**

**Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Henriques Britto  
Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Alessandra Vannucci

Rio de Janeiro  
Abril de 2020



**Irma Caputo**

**Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Paulo Henriques Britto**

Orientador  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof.<sup>a</sup> Alessandra Vannucci**

Escola de Comunicação (ECO) - UFRJ

**Prof. Charles Feitosa**

UniRio

**Prof.<sup>a</sup> Carolina Correia dos Santos**

UERJ

**Prof. Eduardo Jorge de Oliveira**

Universität Zürich (UZH)

**Prof. Emanuel França de Brito**

UFF

Rio de Janeiro, 3 de abril de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

## Irma Caputo

Irma Caputo mestre na área de literaturas e culturas comparadas (português e alemão) com ênfase em tradução literária e estudos pós-coloniais conseguido na Universidade Orientale de Nápoles, atua como tradutora, intérprete e docente. Especializada também como professora de língua e cultura italiana para estrangeiros. Estudou e trabalhou em instituições na Itália, em Portugal, na Alemanha, na Argentina e no Brasil.

## Ficha Catalográfica

Caputo, Irma

Ó de Nuno Ramos : traduzir a densidade / Irma Caputo ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto ; co-orientadora: Alessandra Vanucci. – 2020.  
300 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.  
Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Nuno Ramos. 3. Ó. 4. Tradução português-italiano. 5. Prosa poética. 6. Literatura nos campos expandidos. I. Britto, Paulo Henriques. II. Vanucci, Alessandra. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 400

## Agradecimentos

Ao meu orientador, Paulo Henriques Britto, por ter me ensinado o que é método e rigor, por ter sido o exemplo de um acadêmico e escritor de excelência que é capaz de não perder a humildade e especialmente a capacidade de falar de forma clara e acessível. Por ter me ensinado o sentido profundo do fazer oficial e do *botar as mãos na massa* que acompanha o trabalho da tradução.

A minha coorientadora, Alessandra Vannucci, por me ter me estimulado a encarar o trabalho de tradução artisticamente, pelas críticas pontuais, por vezes severas, mas que me fizeram avançar e refletir na pesquisa.

À professora Erica Rodrigues, que foi coordenadora do PPGEL durante a maior parte do meu doutorado, por sua profunda humanidade e profissionalismo ao ter sido um grande apoio na resolução de todas as controvérsias que acompanham o percurso de estudo de um estrangeiro no Brasil.

À Chiquinha, que desde o primeiro dia na Puc foi o elemento de apoio fundamental para desvendar toda a burocracia e vida acadêmica, mostrando-se sempre disponível, profissional e pontualíssima.

A todas as colegas e os colegas da Puc que enriqueceram meu percurso e aos professores que cruzei no meu caminho sem os quais minha perspectiva de pesquisa não teria se ampliado tanto.

Aos membros da banca por aceitarem o convite, todas pessoas pensadas minuciosamente e cujo trabalho admiro muito.

Aos meus pais, Anna e Antonio, o operário e a costureira que sempre me sustentaram nessa escolha, ajudaram e impulsionaram.

À Graziella, que apesar dos buracos de comunicação, me repassou todos os ensinamentos de sobrevivência e economia que ainda hoje me acompanham (como cortar o tubo da pasta de dente para usar até o final, por exemplo).

As minhas irmãs, Maria e Raffaella, e amigas-irmãs, Letizia e Lisa, fontes inesgotáveis de assistência emocional (e por vezes financeiras) a distância.

Às amigas Francesca Menegon, Maria Paola Della Rocca, Federica Oddone, Federica Ciacci e ao amigo Stefano, que em circunstâncias variadas me recolheram com uma colher quando estava em baixo do chão.

A minha mãe de adoção Katia Fiz, por ter me ajudado nos momentos mais difíceis que vivi aqui no Brasil.

À Valéria, Maria Amélia, Monica, Maria, Lourdes, Vera, Ewandro, Mario, Pedro, Antonio, Cristina, Daniel, para cada coisa que fizeram para mim e pela confiança incondicional.

À CAPES e ao CNPq pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

## Resumo

Caputo, Irma; Britto, Paulo Henriques. **Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade**. Rio de Janeiro, 2020. 300 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho de pesquisa concentra-se na área de estudos da linguagem, constando de dois troncos principais: um primeiro de análise teórica, em que se abordam questões de filosofia da linguagem e filosofia estética; e um outro de linguística aplicada, com a tradução comentada para o italiano de trechos do livro *Ó* (2008), de Nuno Ramos. Consta também um apêndice com a tradução integral do livro. Particularmente na primeira parte da tese serão abordadas questões relativas à análise e identificação dos procedimentos estéticos da escrita de Nuno Ramos, tentando entender suas relações com as práticas de artes plásticas e relativas contaminações, abordando a obra na perspectiva da literatura nos seus campos expandidos. Os procedimentos e técnicas usados na escrita e sua relação com as artes plásticas serão investigados de forma a entender a operação estética subjacente, investigando de que forma, a partir das características da obra, instaurar-se-ia uma relação de reciprocidade com o leitor ao qual caberia um papel ativo na produção de sentido. Os procedimentos estéticos usados pelo autor serão relacionados à sua poética de multi-artista, especialmente, na relação entre as palavras e as coisas, que se traduz no embate entre linguagem e matéria. A segunda parte, de linguística aplicada, envolve a prática tradutória *stricto sensu* a partir das análises desenvolvidas na seção anterior. Com base na leitura e análise da obra, e acrescentando uma parte teórico-metodológica específica sobre tradução, são definidas as linhas norteadoras das escolhas tradutórias, identificando técnicas, práticas e soluções de tradução que possam restituir no texto italiano a mesma operação estética do texto fonte. Particularmente importante será a realização, através de uma tradução que reescreva os procedimentos estéticos do texto português, conseguir recriar a relação de reciprocidade entre obra e o leitor, de forma a ativar o empasses de percepção, base para o desenvolvimento de espaços de pensamento ético-político. Uma vez identificadas as linhas tradutórias, elas serão desenvolvidas e exemplificadas através de trechos de tradução comentada.

## **Palavras-chave**

Nuno Ramos; *Ó*; Tradução português-italiano; Prosa-poética; Literatura nos campos expandidos; Literatura brasileira contemporânea; Linguagem e matéria; Artes plásticas; Filosofia da linguagem; Estética.

## Sommario

Caputo, Irma; Britto, Paulo Henriques (Relatore). **Ó de Nuno Ramos: densità di traduzione**. Rio de Janeiro, 2020. 300 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Il presente lavoro di ricerca — afferente all’area di studi del linguaggio — si compone di due tronchi principali: il primo di analisi teorica, in cui si affrontano questioni relative alla filosofia del linguaggio e alla filosofia estetica; un altro di linguistica applicata, con la traduzione commentata in italiano di estratti selezionati del libro *Ó* (2008) di Nuno Ramos. La traduzione integrale del libro costituisce appendice alla presente tesi. Nella prima parte saranno affrontate questioni relative all’analisi e identificazione dei procedimenti estetici della scrittura di Nuno Ramos, provando a comprenderne le relazioni con le pratiche delle arti plastiche e relative contaminazioni, investigando l’opera sotto la prospettiva della letteratura e la sua estensione in campi espressivi diversi. I procedimenti e le tecniche usate nella scrittura e la sua relazione con le arti plastiche saranno investigati in modo da comprendere e identificare che tipo di operazione estetica vi soggiace, analizzando in che modo, proprio partendo dalle caratteristiche salienti dell’opera, si instaurerebbe una relazione di reciprocità tra l’opera e il lettore al quale toccherebbe il ruolo attivo nella produzione di senso. I procedimenti estetici messi in atto dall’autore saranno relazionati alla sua poetica di multi-artista, soprattutto nel rapporto tra le parole e le cose, che si traduce in uno scontro tra linguaggio e materia.

## Parole chiave

Nuno Ramos, *Ó*, Traduzione portoghese-italiano, Prosa-poetica, Letteratura e estensione in altri campi espressivi, Letteratura brasiliana contemporanea, Linguaggio e materia, Arti plastiche, Filosofia del linguaggio, Estetica.

## Abstract

Caputo, Irma; Britto, Paulo Henriques (Advisor). **Ó by Nuno Ramos: translating the density**. Rio de Janeiro, 2020. 300 p. Tese de Doutorado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research — in the area of language studies — consists of two main sections: the first of theoretical analysis, in which we deal with issues related to the philosophy of language and aesthetic; another of applied linguistics, in which will be presented the commented translation in Italian of selected extracts from the book *Ó* (2008) by Nuno Ramos. The complete translation of the book is presented as appendix to this thesis. In the first part will be investigated issues related to the analysis and identification of the aesthetic procedures of Nuno Ramos' writing, also trying to understand their relationships with plastic arts practices and possible contaminations; the work will be also investigated from the perspective of literature and its extension in different expressive fields. The procedures and techniques used in writing and its relationship with the plastic arts will be examined in order to understand and identify what type of aesthetic operation underlies, analyzing how, starting from the salient features of the work, a relationship of reciprocity could be established between the work and the reader who would have an active role in the production of meaning. The aesthetic procedures implemented by the author will be related to his poetics as multiartist, especially in the relationship between words and things, which leads into a clash between language and matter. The second part, of applied linguistics, concerns the translation practice *stricto sensu*, realized starting from the analyzes developed in the previous section. Based on the reading and interpretation of the work — also implementing a specific theoretical-methodological part on translation —, will be defined the guidelines for the translation choices, highlighting techniques, practices and translation solutions that can reproduce the same aesthetic operation of the source text in the Italian text. It will be particularly important to recreate, through a translation that rewrites the aesthetic procedures of the Portuguese text, a relationship of reciprocity between the work and the reader, in order to activate the same impasse of perception — a fundamental element to open spaces for an ethical-political thinking. Once the

guidelines are defined, they will be developed and exemplified through extracts of commented translation.

### **Keywords**

Nuno Ramos; Ó; Portuguese-Italian translation; Prose-poetics; Literature in the expanded fields; Contemporary Brazilian literature; Language and matter; Plastic arts; Philosophy of language; Aesthetics.

# Sumário

<b>1 Introdução</b>	<b>17</b>
<b>PARTE I</b>	<b>22</b>
<b>2 As palavras e as coisas: o que é linguagem</b>	<b>23</b>
2.1 O tradutor-leitor	23
2.1.1 Um dicionário feito de coisas: arbitrariedade e inconsistência (rarefação da matéria)	31
2.2 Matéria ou linguagem? O mito de fundação da linguagem	38
2.2.1 Linguagem ou grito inarticulado: para uma physis da voz	44
2.3 Estética da voz: uma projeção estilística de uma certa visão de linguagem. A reconstrução de um agora eterno?	50
2.3.1 A lembrança de uma voz ou a dissolução do narrador	53
2.3.2 Som, vibração, corpo e poesia	56
2.3.3 Sopro e voz: tematização na escrita e uso nas artes plásticas	61
2.4 Algumas observações finais (e parciais)	65
<b>3 Linguagem e matéria: quando a montagem divide e junta</b>	<b>67</b>
3.1 Estética e percepção	67
3.2 O meio: a arte errante entre o sólido e o movediço quando o gênero desmorona	81
3.3 Práticas, procedimentos, processos: uma escrita plástica e sonora	90
3.3.1 Uma escrita do processo: entre dissolução do narrador, cairológica e suspensão cronológica	97
3.3.2 Um verbal plástico: choque e junção de palavras e estilos entre arquivos e gramática do mundo	111
3.3.3 Entender o processo sem classificar o produto: arte do inespecífico, forma fraca, inventar de peles, frase-imagem	122

3.4 Fissuras da linguagem: Ó o círculo estético ético-político	128
--	-----

## PARTE II 132

### 4 Uma dívida com o leitor: explicitação do projeto tradutório 133

4.1 O projeto de tradução: arquitetura de uma translação	133
--	-----

4.2 O porquê da obra: um texto é um texto porque não é outro texto	138
--	-----

4.3 Que texto, que projeto: quando a carcaça fala	143
---	-----

4.3.1 Que livro é esse? Quando a prosa é mais poesia	144
--	-----

4.3.2 Especificidade do texto e procedimentos estéticos: quando a carcaça fala	160
--	-----

4.3.2.1 Metro, ritmo e som. Que tradução? Para uma physis da voz ...	170
--	-----

4.3.2.1.1 O ritmo: que ritmo?	178
-------------------------------	-----

4.3.2.1.2 Aliteração e assonância: figuras de som e função poética	184
--	-----

4.3.2.1.3 Rimas: uma condensação do paralelismo	195
---	-----

4.3.2.2 Uma escrita do processo: a tradução derrete com o texto	199
---	-----

4.3.2.3 Maleabilidade da escrita: quando a língua é matéria	209
---	-----

4.3.2.3.1 Justaposição: estilos, temáticas, palavras	210
--	-----

4.3.2.4 Epifania e cairologia: traduzir a dissolução do tempo	232
---	-----

4.4 Algumas considerações finais da tradutora técnica e acadêmica	238
---	-----

4.5 Algumas considerações finais da tradutora emotiva e luciferina: quando um título é um grito e grupos de palavras são um pequeno dicionário amoroso	240
--	-----

### 5 Traduções comentadas 249

5.1 4. Ó	250
----------	-----

5.2 7. <i>Secondo Ó</i>	255
-------------------------	-----

5.3 8. <i>Terzo Ó</i>	261
-----------------------	-----

5.4 13. <i>Quarto Ó</i>	269
-------------------------	-----

5.5 15. <i>Quinto Ó</i>	273
-------------------------	-----

5.6	18. <i>Sesto Ó</i>	280
5.7	24. <i>Settimo Ó</i>	284

## **6 Considerações finais: ou alguns pontos de um caminho aberto 291**

## **7 Referências Bibliográficas 293**

## Lista de figuras

Figura 1 - Mar morto (2008), Nuno Ramos. Fase de produção da obra no porto de Santos	86
Figura 2 - Mar morto (2008), Nuno Ramos. Obra finalizada e exposta com os alto-falantes emitindo o texto Mar morto	86
Figura 3 - A sacred place (2017), Ernesto Neto. Instalação imersiva e performativa	87
Figura 4 - Choro Negro (2004), Nuno Ramos. Detalhe: mármore, breu e resistência elétrica	90
Figura 5 - Nuno Ramos, 1994 - Sem título. Espelho, vidro, acrílico, folha de ouro, metal, tecidos, algodão, folhas secas, plásticos, esmalte sintético, óleo de linhaça, terebentina, parafina, vaselina, breu, resina sobre madeira. 360x800x170 cm	113
Figura 6 - Cultura Capitale (2012), Alfredo Jaar. (640x341)	129
Figura 7 - Nuno Ramos, 1994 – Sem título -Latão, cobre, alumínio, pelúcia, plásticos, tecidos, espelho, acrílico, tinta a óleo, canos de aço inoxidável. 321x663x235 cm	205

## Lista de quadros

Quadro 1- Quadro de análise formal do texto a ser traduzido.	175
Quadro 2 - Contagem silábica original (segundo a métrica portuguesa) comparada com a contagem silábica da tradução (segundo a métrica italiana).	177
Quadro 3 - Esquema de tradução de Fausto de Goethe por Haroldo de Campos.	185
Quadro 4 - Tradução 1	187
Quadro 5 - Quadro de comparação texto a ser traduzido e tradução.	196

*Anche la sarta e l'operaio vogliono la figlia Dottoressa*

Releitura de Contessa de Paolo Pietrangeli.

## Introdução

### **Para uma psicogeografia intelectual da tese ou de como se orientar nesse percurso de pesquisa**

O presente trabalho de pesquisa, “Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade”, propõe-se através da articulação de duas partes distintas, a investigar a obra a ser traduzida e apresentar uma tradução da mesma, analisando soluções adotadas e questões abordadas. Se a primeira parte pode remeter a um objetivo muito básico para uma tese de doutorado, cabe aqui explicar que a ideia de analisar *Ó* (2008) traz à tona questões relativas às novas formas de literatura contemporâneas que, através da interseção de práticas expressivas e procedimentos estéticos, criam novos lugares para a literatura. Uma literatura órfã de gênero, um entre-lugar, não só pelo fato de um texto escrito se desdobrar segundo novas formas (a de um painel, a de uma instalação etc.) e assumir novas técnicas de realização (justaposição com borramento de fronteiras, eavesdropping etc.), mas também por questionar o valor do que é literário e o papel da literatura dentro da sociedade.

Muitas vezes já foi dito, em relação à arte contemporânea, que alguma obra poderia ter sido produzida por uma criança e que algumas dessas produções não são consideradas verdadeiras obras de arte segundo critérios estéticos ligados a princípios de execução técnica, durabilidade do produto e especificidade dos meios. Esse juízo estético também se dá na literatura, só que de forma levemente diferente; há um certo ceticismo perante textos “sem histórias” ou com formatos inovadores. Nesse caso, o espanto dos leitores, distantes do mundo acadêmico ou pouco acostumados a se engajarem criticamente com os objetos artísticos e culturais dos quais fruem, tem mais a ver com o sentido do que com a execução, como no caso das obras plásticas: o que quis dizer mesmo o autor com isso? A preocupação do público com a mensagem, no caso de um texto incontornável em um gênero, é diretamente proporcional à preocupação com as maneiras de executar uma obra de arte contemporânea. Daí entende-se o interesse cabal que apresenta a análise de obras que de uma certa maneira criam áreas de desconforto para quem as

“consome”, exatamente porque não se apresentam no formato de um produto a ser consumido, mas como algo com o que se entra em rota de colisão.

A investigação da articulação desse regime estético e da forma como ele se realiza através do questionamento de padrões dentro dessa obra literária de Nuno Ramos, é a base dos primeiros dois capítulos. Neles, tentaremos entender como funciona a contaminação de práticas entre campos de expressão artísticos distintos — particularmente entre linguagem verbal (escrita literária) e artes plásticas (nas suas várias vertentes) — e refletir como isso pode interferir na criação de novas relações com o público — partindo do princípio de que essa relação se constrói desde o tipo de *téckhne* usada, ou seja, os procedimentos estéticos e maneiras de fazer que recolocam a criação perante ao público numa pura lógica de reciprocidade. O autor, através dos procedimentos postos em ação, tenta desencadear reações a partir das quais cada receptor cria sua vivência do objeto de arte. Se cada vivência é única e individual, ao mesmo tempo a forma como o objeto de criação se apresenta, a transgressão de padrões de criação estética, o situar-se fora do cânone — num entre-lugar, num interstício entre linguagem e matéria — alcança o mesmo resultado para todos: criar uma crise de percepção estética entre o esperado e o vivenciado. Os percursos de vivência podem ser distintos de pessoa para pessoa, mas ainda assim levam a um resultado similar. O alcance desse resultado, através da adoção de diferentes tipos de procedimentos, interessa para repensar o papel da literatura e sua configuração política como contradiscurso. As estéticas, de fato, podem ser portadoras de discursos pré-existentes na sociedade ou instituírem novos discursos em tendência contrária.

Na segunda parte da tese, com base nas análises feitas na primeira, serão mostradas as escolhas tradutórias a partir da leitura-interpretação da tradutora-leitora. Serão assim mostrados trechos traduzidos, destacando problemas e soluções. No último capítulo serão colocados todos os intermédios intitulados *Ó*, traduzidos para o italiano com as notas técnicas e por fim as conclusões. Fica como apêndice a tradução integral do livro sem notas e mais uma entrevista inédita do autor.

Uma observação a ser feita sobre essa estrutura é que ela reproduz o percurso real que caracterizou o processo de tradução. A leitura da obra e sua interpretação está no início de todo o iter empreendido, sem considerar uma postura tradutória

geral, que abrange a esfera da ética e que também será objeto de análise da segunda parte. A verdade é que o fazer-se da tradução depende do texto com o qual nos relacionamos, tornando impossível, para a postura da tradutora, poder afirmar com certeza de antemão o uso de alguma teoria para nortear a tradução.

Outro elemento importante, e que se espera poder emergir da leitura, é que se tentou construir essa pesquisa como uma tese do saber e do fazer, ou seja, tudo o que foi pensado no plano teórico foi sempre ligado ao texto lido e ao fato de se ter que achar uma correspondência na nova vivência do texto italiano. Por essa razão, todas as vezes que se evidenciou algum aspecto, e ainda, foi identificado algum procedimento estético, tentou-se sustentá-lo através de exemplos retirados do livro — o que não impede que possam ser apresentados alguns erros de avaliação ou conclusão.

Como poderá ser visto, a abordagem de pesquisa, tratando-se de tradução, é claramente interdisciplinar: os campos tocados passam pela linguística, teoria da tradução, filosofia da linguagem e estética. O que teve mais destaque, e se considera cerne de interesse dessa investigação, foi a relação entre questões de filosofia da linguagem e estética. Nuno Ramos tematiza de forma peculiar, na perspectiva do artista plástico, o descompasso entre as palavras e as coisas, possibilitando a visualização evidente da relação que existe entre o uso da linguagem e o resultado estético que isso pode gerar. Quanto à disposição dos signos verbais, por exemplo, seu encaixe é uma forma de organizar e apresentar esteticamente o sensível literário contribuindo para a construção de um certo tipo de discurso que também pode vir a ser um contradiscurso. A visão não essencialista da linguagem que marca a escrita de Nuno Ramos, que questiona constantemente a relação das palavras com o mundo, faz uso de determinados procedimentos estéticos na ordenação do sensível literário que reverberam na tradução, que se a rigor pode ser vista como um instrumento em prol da transparência, tem aqui a tarefa de restituir o enigma e a opacidade. O artista contemporâneo é, segundo Nicolas Bourriaud, um “semionauta: o criador de percursos dentro de uma paisagem de signos” (BOURRIAUD, 2011, [2009]).<sup>1</sup> A criação artística hoje em dia seria, portanto, exemplificada através da metáfora da tradução que, como ato *stricto sensu*, permeia

---

<sup>1</sup> Todas as vezes que será mencionada uma obra pela primeira vez será colocado entre parênteses o ano da edição usada para a pesquisa e o ano de primeira publicação.

tudo o que caracteriza o mundo globalizado, podendo ser assumida, *lato sensu*, como metáfora da contemporaneidade. Assim, em um dos trechos mais significativos a respeito, o diretor da Escola de Belas Artes de Paris afirma:

A tradução, que coletiviza o sentido de um discurso e “aciona” um objeto de pensamento ao inseri-lo em uma cadeia, diluindo assim sua origem na multiplicidade, constitui um modo de resistência contra a formatação generalizada e uma espécie de guerrilha formal. O princípio da guerrilha é as forças combatentes se manterem em perpétuo movimento: evitam assim ser identificadas e preservam sua capacidade de ação. No campo cultural, ela se define pela passagem dos signos por territórios heterogêneos e pela recusa em ver a prática artística atribuída a um campo específico, identificável e definitivo. Desde o século passado, o ato de traduzir invadiu o campo cultural: transposições, mudanças de dimensão, constantes passagens entre diferentes formatos ou níveis de produção, diáspora dos signos... Será esse um fenômeno original? Pode-se retorquir que qualquer desenho já “traduz” uma ideia ou uma sensação, que toda obra de arte é resultado de uma série de translações, de deslocamentos normatizados em direção a uma forma. (BOURRIAUD, 2011, p. 134).

A tradução, portanto, como metáfora e prática de transladação diferenciada de signos, é o ponto de convergência dos discursos condutores e de interesse desse trabalho de investigação: em termos estéticos, a maneira como são reunidos e traduzidos signos na montagem de criação, e em termos linguísticos, a maneira como é possível reconfigurar uma língua em outra, através do ato tradutório *stricto sensu*, de uma tradução *lato sensu* que subjaz às criações contemporâneas de arte radicante, que valoriza o *estar em marcha* (BOURRIAUD, 2011, p. 51) em busca de movimentos de expansão. Os signos, como indicado na citação acima, deslocam-se em direção a uma forma que pode vir a se posicionar dentro ou fora da norma, reafirmando nesse segundo caso a necessidade de construção de novos percursos de configuração e organização do sensível. Quando essas produções artísticas não vão em busca de uma origem (BOURRIAUD, 2011, p. 51), entendida como tradição, abrem-se novos percursos-formas de articulação com o material de criação. Esse percurso, que traz algo da *polis*, é o que foi investigado, tentando-se com ousadia propor uma nova configuração do mesmo em tradução.

Realça-se que alguns parágrafos do capítulo 3 (parte II) foram reelaborados a partir de uma primeira publicação, como etapa de pesquisa da tese, no dossiê “Reflexões em de tradução” da Revista Todas a Letras (São Paulo, 12.2017) e que algumas elaborações sobre o conceito de *craca verbal* de Eduardo Jorge de Oliveira (2018) e de *physis da voz*, foram retomadas a partir das seguintes publicações: a

resenha de “A invenção de uma pele: Nuno Ramos em obra” (OLIVEIRA, 2018) na revista de *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (n. 58, Brasília, 2019) e o artigo “Adeus, cavalo de Nuno ramos: quando o corpo vibra e o texto estremece” em *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* (n. 30 jul/dez 2018).

## PARTE I

## 2

## As palavras e as coisas: o que é linguagem

### 2.1

#### O tradutor-leitor

Proceder-se-á para fins tradutórios a uma análise do texto, ou seja, a uma análise do ato de leitura que guiará a tradutora. Conscientes do fato de que cada tradução é um processo de reescrita (LEFEVERE, 2017) e que ao reescrever o tradutor toma posse do seu papel ativo na restituição<sup>2</sup> do texto de partida, seria um equívoco desenvolver e apresentar apenas a tradução com suas anotações e glosas, já que a maioria das escolhas tradutórias são ligadas à leitura que a tradutora *empoderada* faz do texto. Todavia, sem nenhuma pretensão exaustiva e sem a intenção de alcançar interpretações definitivas e unívocas, atravessar-se-ão alguns filões temáticos que parecem permear o texto e que acarretam consequências nas escolhas estéticas da escrita do autor. Entende-se por “consequências nas escolhas estéticas” que a escrita, enquanto física, enquanto composição material (montagem de som e grafia), assume algumas características conforme a trajetória e o processo estético do autor.

Nesse ato de leitura a tradutora-leitora assumirá duas linhas norteadoras, apropriando-se de algumas conclusões similares de pensadores que questionaram a centralidade autor e o conceito de autoria, mas sem abandonar completamente considerações necessárias sobre processos estéticos autorais específicos e contextos de criação. Roland Barthes nos ensaios reunidos em *O rumor da língua* (2004, [1984]),<sup>3</sup> particularmente “A morte do autor”, “Da leitura” e “Escrever a leitura”

---

<sup>2</sup> Poderia ser escolhido o termo *mediação* em vez de *restituição*. Todavia, preferiu-se esse segundo porque a ideia de mediação confere ao tradutor um papel muito parecido ao de uma instituição neutra ou como executor de uma operação quase mecânica. A ideia é que, por mais que o tradutor medeie o texto de uma língua para outra, essa mediação poderia ser renegociada ao infinito, já que se trata de um processo artístico e de leitura pessoal do tradutor. Portanto cada mediação, fruto de escolhas tradutórias, pode ser novamente modulada com base nas linhas norteadoras e nas interpretações pessoais do tradutor.

<sup>3</sup> “(...) il est avec son œuvre dans le même rapport d’antécédence qu’un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n’est d’aucune façon pourvu d’un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n’est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n’y a d’autre temps que celui de l’énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. (BARTHES, 2015, p.67).

Michel Foucault em *A Ordem do discurso* (2016, [1970]), partindo de premissas distintas, chegam a conclusões similares. Ambos tiram o *Autor* do Panteão sagrado em que havia sido colocado pela crítica, pelos sistemas literários, pelo subjetivismo imperante. Barthes rediscute o papel do autor a partir de uma reflexão sobre a forma como os textos são recebidos através do papel das instituições críticas, as quais muitas vezes criam irremediáveis ligações entre a biografia do autor e sua obra, direcionado a leitura dessa última e consequentemente sua recepção, chegando a dar algumas interpretações que se tornam lei. Foucault, por sua vez, descontrói a figura do autor partindo de uma visão crítica do excesso de subjetividade, criticando a visão do *autor criador acima de tudo* e questionando a busca de verdades definidas no interior da obra que não levem em consideração a instauração de discursos dos quais a mesma é portadora. Simplificando, essa crítica toca mais a forma como se pensa na criação, a qual pode ser influenciada pelos discursos dominantes, de forma mais ou menos consciente. A obra é espelho do conjunto de elementos contextuais e dos discursos dominantes de uma época, não podendo ser reduzida só a um reflexo de um impulso de criação independente de um indivíduo. Instaure-se, assim, ou por causa de dispositivos críticos fossilizados, ou por causa do peso dado ao sujeito autor, uma ditadura da obra como se fosse a relíquia sagrada de um *autor Deus*, ao qual pertence, e do qual seria a direta emanção.

A tradutora-leitora assume, portanto, que é preciso libertar as leituras da autoridade que a hermenêutica e o subjetivismo atribuíram ao autor — o que Eco chamaria de autor empírico (2002) — mas também acredita que as leituras individuais tampouco podem ser completamente desprovidas de elementos cognitivos que possam agir como bússolas norteadoras acerca de contextos de gestação, tendências de pensamentos do escritor e contexto de recepção da obra. Por mais que as duas atitudes possam parecer destoantes, na verdade, tenta-se definir uma perspectiva média de observação da tradutora-leitora em relação à obra. Pontos de partida desse ato de leitura são (i) a tradutora-leitora, envolvida no processo de reescrita e ressignificação do texto, (ii) e o próprio texto, que também diz e vive através do processo estético que o autor utilizou num determinado contexto para produzi-lo. Se ignorássemos isso, ou seja, a trajetória do processo estético, só continuaríamos vendo um simples mictório no *ready-made Fountain* (1917) de Duchamp. Portanto, até na recusa de posições essencialistas que buscam

uma suposta verdade imanente do texto, parece interessante e funcional à tradução manter a ideia de exigência de um método de leitura que possa ser um pacto esclarecido entre o tradutor e o leitor da tradução, senão, banalizando, a *Divina Comédia* poderia ser traduzida em prosa e em 10 páginas. A propósito, Foucault, na aula inaugural do Collège de France (1970) parece afirmar que até na desconstrução de um paradigma de leitura hermenêutico, há exigência de um método para desenvolver as tarefas de “questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso o seu caráter de acontecimento; suspender, enfim a soberania do significante” (2016, p. 48). Enumeram-se assim alguns princípios norteadores da des-leitura que será praticada, ou seja, de uma leitura desconstruída do texto, tais como *inversão*, *rarefação*, *descontinuidade*, *especificidade* e *exterioridade*. Desse modo, Foucault escreve sobre a *inversão*:

Primeiramente, um princípio de *inversão*: lá onde, segundo a tradição, cremos reconhecer a fonte dos discursos, o princípio de sua expansão e de sua continuidade, nessas figuras que parecem desempenhar um papel positivo como a do autor, da disciplina, da vontade e da verdade, é preciso reconhecer, ao contrário, o jogo negativo de um recorte de uma rarefação do discurso (FOUCAULT, 2016, p. 49, *itálico do autor*).

Um pequeno apontamento acerca da palavra *des-leitura* torna-se necessário. Harold Bloom cunhou a palavra desleitura (sem hífen e com uma referência mais circunscrita) para indicar um processo de desapropriação e reescrita do “pai”,<sup>4</sup> ou seja, do autor forte no cânone, (BLOOM, 1995, p. 30) por parte do novo escritor. A desleitura configurar-se-ia como um processo necessário para poder gerar novos textos, e, até reconhecendo o valor relacional entre os recentes e os antigos, seria necessário pôr em prática um parricídio para que o novo possa surgir. Assim, Bloom escreve sobre a influência dos poetas fortes e a libertação dos novos poetas fortes:

A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura (BLOOM, 1995, p. 15).

Entende-se porque a prática de desleitura da nossa tradutora-leitora prevê, de uma certa forma, ao mesmo tempo a incorporação e a sepultura da crítica forte. A

---

<sup>4</sup> “Para viver um poeta deve *desinterpretar* o pai, por meio do ato crucial da desapropriação, que é a reescritura do pai.” (BLOOM, 1995, p. 30)

crítica segundo Bloom “é sempre um ato de decisão, e o que tenta definir é o significado” (BLOOM, 1995, p. 15), evidentemente, pelas premissas admitidas, a tradutora-leitora de *Ó* não se contentará em ficar com um significado estabelecido por outros, assim como não ignorará as relações existentes entre o texto escolhido e seus antecedentes literários; todavia, essa relação não será considerada restritivamente, mas só como base de partida para a renovação da leitura.

Uma outra diretriz encontra-se no abandono de uma busca de uma explicação primeva e originária. Em *As palavras e as coisas* (2016, [1966]) Michel Foucault questiona, a partir da fratura na definição da *épistémè* moderna, a busca de uma origem como fundamento do saber que está sendo investigado. O mesmo tipo de questionamento caracteriza o pensamento de Derrida (*De la Grammatologie*, 1967); se o logocentrismo fez acreditar na possibilidade de uma transparência do saber (sentido, verdade, presença e ser) sujeitando-o ao movimento da significação (p. 26), a infinitude desse mesmo movimento mostra a impossibilidade da tarefa. Abandona-se, portanto, nesse processo de leitura um suposto “caminho da verdade”, mas com algumas ressalvas. Se de um lado há uma exigência de libertação da leitura de enredos críticos e de estruturas cognitivas que imprimiram na linguagem visões, discursos e narrações do mundo pré-fabricados, impondo padrões interpretativos e de leituras assim como padrões estéticos, do outro há também a necessidade de marcar, definir e acompanhar o processo de leitura da tradutora para poder mostrar porque e por quais caminhos a tradução foi feita de um certo modo e não de outro.

Nancy, levando a extremas consequências a radicalidade de Derrida, afirma que “O sentido não é uma dívida, ele não é solicitado e pode-se ficar sem ele. Sentido é um acréscimo, é um excesso do ser sobre o próprio ser” (NANCY, 2013, p. 419). Apesar de a radicalidade dessa posição antiessencialista ter o seu fascínio, especialmente ao falar de poesia ou de textos híbridos, como o de Nuno Ramos, em que o autor experimenta ao máximo as possibilidades da linguagem e da junção de estilos, também há de se admitir que a leitura de um tradutor não pode ser completamente isenta de uma pequena dívida, se não com o autor do texto, pelo menos com o público leitor. Cabe ao tradutor, até em uma interpretação/leitura original e não usual do texto, ser consciente e esclarecer, quando solicitado ou necessário, as linhas guias do seu processo de leitura e interpretação. Mas por que

isso seria necessário? Simplesmente porque o leitor de uma tradução de Proust pode afirmar que está lendo Proust sem necessariamente citar o tradutor.<sup>5</sup> Ativa-se portanto nessa tríplice relação "autor - tradutora-leitora- público leitor" a exigência de uma ética estética, que bem longe de atribuir ao tradutor a tarefa de buscar a verdade do texto de partida, diz mais acerca de uma conduta tradutória que respeite o processo estético subjacente à obra traduzida. Respeitar os processos estéticos de obras traduzidas — especialmente de obras que, desafiando a linguagem verbal nos seus padrões estéticos convencionais, criam terrenos de tensões e fricções para pensar a contemporaneidade — significa recriar esse campo de batalha na língua de chegada, repropondo questionamentos sobre a linguagem e seu uso, questionamentos que chegam a ser políticos.<sup>6</sup>

Prefere-se, portanto, fazer apelo a Roland Barthes<sup>7</sup> que define algumas características de uma leitura a um só tempo *vrai* (entre aspas) e *folle* (1984).<sup>8</sup> A ideia de leitura verdadeira não deve ser entendida em oposição a outras leituras falsas, pois o verdadeiro não se refere a uma mensagem ínsita a ser decodificada no texto, mas sim à ideia de uma leitura ousada e embasada ao mesmo tempo, que aceita a loucura, mas recusa o delírio. Assim, em suas palavras:

[...] uma leitura “verdadeira”, uma leitura que assumisse a sua afirmação, seria uma leitura louca, não que ela inventasse sentidos improváveis (“contra-sensos”), não que ela “delirasse”, mas por ela captar a multiplicidade simultânea dos sentidos, dos pontos de vista, das estruturas, como um espaço estendido fora das leis que proscurem a contradição (o “Texto” é a própria postulação desse espaço).

Essa imaginação de um leitor total — quer dizer, totalmente múltiplo, paragramático — tem talvez uma coisa de útil: permite entrever o que se poderia chamar de Paradoxo do leitor; admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é a sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobredecodifica*; não decifra, produz, amontoa

<sup>5</sup> A esse propósito pensa-se no artigo de Paulo Henriques Britto “Desconstruir para quê?”, em que ele afirma: “Por fim, constatamos também que, para Rosemary Arrojo [representante do pensamento desconstrucionista no Brasil na área da tradução], o significado pode ser considerado um objeto distinto do estilo do texto em que ele aparece. Caso contrário, ela teria citado Nietzsche e outros autores no original.” (2001, p. 44).

<sup>6</sup> Essa afirmação será justificada e ampliada no capítulo 2, em que serão tratadas de maneira mais ampla as questões relativas à interseção e contaminação entre arte plástica e literatura através da análise dos conceitos rancieranos de *frase-imagem* e *montagem*.

<sup>7</sup> Lembra-se que Barthes começa seu percurso crítico da perspectiva do estruturalista saussuriano passando em um segundo momento a um pós-estruturalismo “moderado”, mas que, na fileira dos pensadores franceses de ruptura com a tradição consagrada, tem o seu relevo.

<sup>8</sup> O autor utiliza os termos em itálico.

linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia (BARTHES, 2004, p. 41).

Uma leitura verdadeira, continua Barthes, é, portanto, aquela que aceita o deslocamento infinito, que não se fecha e se exaure nas categorias da poética. Esse movimento faz com que ela [a leitura] seja possível lá onde “a estrutura se descontrola” (idem, p. 42). Barthes ainda afirma que seria impossível exigir uma ciência ou “Semiologia da leitura”, pois seria como pedir uma ciência do incompleto, do imperfeito e do infinitamente deslocável (idem). Ainda assim, ele coloca alguns limites. Entre o direito à loucura e a limitação do delírio, o leitor tem que assumir a própria leitura. Nesse sentido, afirma-se que a tradutora, enquanto leitora, tem que assumir a própria leitura e as consequências tradutórias que ela acarreta. Essa atitude revelaria a ética da tradutora, que reconhecendo o seu papel artístico de transcriidora e recriadora, acolhe também, ao assumir suas próprias escolhas interpretativas e tradutórias, uma exigência de respeito do processo estético subjacente à obra traduzida. Se o processo subjacente reverte paradigmas e suas formas expressivas inserem-se no cânone como uma bomba-relógio, criando novos espaços nas fissuras da linguagem, esses processos não podem ser ignorados na tradução. Pois a reversão dos paradigmas, o desvio do cânone, acabam tendo um valor altamente político, sem querer sê-lo: o âmago daquilo que é estabelecido e dado é posto em xeque.

O processo de leitura da tradutora-leitora será movido por uma *energheia* — a força em ação, segundo os gregos, em oposição à *dynamis*, a força em potência. Se para Aristóteles a ação da *energheia* tinha que achar na sua circularidade uma finalização *entelecheia*,<sup>9</sup> o alcance de algum objetivo, o cumprimento de alguma tarefa, prefere-se aqui não ter esse tipo de síntese.<sup>10</sup> Deixa-se aberto o círculo

<sup>9</sup> A seguir o verbete do dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano: “**ENTELEQUIA** (gr. ἐντελέχεια; lat. *Entelechia*; in *Entelechy* fr. *Entéléchie*, ai. *Enteleckie*, it. *Entelechid*). Termo criado por Aristóteles para indicar o ato final ou perfeito, isto é, a realização acabada da potência (*Met.*, IX, 8, 1050 a 23). Nesse sentido Aristóteles definiu a alma como “a E. de um corpo orgânico” (*De an.*, II, 1, 412 a 27). O termo que Ermolau Bárbaro traduzia para o latim como *perfecti habia* (LEIBNIZ, *Théod.*, I, § 87) foi retomado por Leibniz para indicar as substâncias simples ou *manadas* criadas, pois elas têm certa perfeição ou autosuficiência que as torna origens das suas ações internas e, por assim dizer, “autômatos incorpóreos” (*Monad.*, § 18). Na filosofia contemporânea, esse termo foi retomado pelo biólogo Hans Driesch, que nele centrou o seu *vitalismo* (v.). Para Hans Driesch, a E. é o princípio da vida nos seres animados: fator espiritual, irredutível a agentes físico-químicos (*A alma como fator elementar da natureza*, 1903; *O vitalismo*, 1906)” (ABBAGNANO, 2007, p. 334)

<sup>10</sup> In secondo luogo perché tutto ciò che diviene procede verso un principio e verso un fine, e lo scopo è principio, e il divenire ha per scopo un fine; l’atto è il fine, e proprio per l’atto si ha la

movido pela *energheia* da nossa leitura, na intenção de recuperar o seu valor como acontecimento e processo, em linha com o tipo de texto que será lido, e como experiência singular, como base do processo criativo da tradutora. A leitura é por isso concebida não só como processo e acontecimento, pelo tipo de texto proposto, mas também como trabalho físico do corpo (idem, p. 29), ou seja, como ativação de todos os dispositivos arquivísticos do consciente e inconsciente pessoal — a performance física e intelectual do nosso corpo enquanto lê. Essa leitura, portanto, será aberta, no sentido de não querer afirmar verdades absolutas, mas reconhecendo a sua singularidade, explicitará seu processo só com a finalidade de deixar manifesto o porquê de determinadas escolhas na tradução no lugar de outras.

A nossa tradutora-leitora, portanto, aceitando algumas sugestões de Foucault e articulando-as com o pensamento de Roland Barthes e Umberto Eco, que abrem a leitura a interpretações múltiplas, mas delimitam caminhos:

- desiste da busca da verdade do texto e coloca seu processo de leitura como pessoal, único e não definitivo;
- toma posse do seu direito à loucura, entendida como capacidade de deslindar as multiplicidades dos caminhos de um texto e as simultaneidades de referências possíveis, mas não delirantes. O direito à loucura da leitura não dá direito ao delírio;

---

potenza. Infatti gli animali non vedono per avere la vista, ma hanno la vista per vedere, e analogamente si esercita l'arte costruttiva per costruire, e l'attività teoretica per contemplare, ma contemplano per avere l'attività contemplativa solo quelli che si esercitano; e questi in realtà contemplano solo in questo modo particolare, o perché non ne hanno bisogno. (...) L'attività è fine e l'atto è l'attività, perciò anche il nome dell'atto deriva appunto dall'attività e si riferisce all'attualità. Poiché per alcune cose tutto culmina nell'uso (come nel caso della vista e in questo caso non nasce nient'altro di diverso, oltre alla vista stessa, a opera della vista), in altri casi nasce qualcosa di distinto dall'attività (come nel caso dell'arte costruttiva, nella quale tuttavia, cionondimeno, in un caso l'atto è fine, nell'altro fine più della potenza, perché la costruzione sta in ciò che è costruito, e si sviluppano contemporaneamente l'atto del costruire e la casa. Quando ciò che diviene è qualcosa di distinto che sta al di là dell'uso, l'atto risiede in ciò che viene prodotto per esempio l'atto del costruire risiede in ciò che è costruito, l'atto del tessere in ciò che è tessuto, e qualcosa di simile avviene negli altri casi, e in generale il movimento è in ciò che si muove. Quando non c'è un'opera oltre l'atto, l'atto risiede nelle cose che agiscono, per esempio la visione risiede in chi vede, la contemplazione in chi contempla, la vita nell'anima e perciò vi risiede anche la felicità, dal momento che questa è una qualità della vita. Perciò è evidente che la sostanza e la forma sono atto. Per questa ragione è evidente che l'atto precede la potenza dal punto di vista della sostanza, e, come abbiamo detto c'è sempre un atto, c'è sempre un atto che cronologicamente precede un altro atto, fino a che si giunge all'atto di quelle che in senso primario muove sempre. (ARISTÓTELES, IX, 8, p. 428-430).

- reconhece o valor do autor do texto, pela necessidade de entender o processo estético que move a obra, especialmente se esse processo, na busca e criação de novas formas de expressão, acaba sendo político; todavia, assumindo a importância do autor empírico, ela liberta o texto de uma presunção de paternidade que agrega centripetamente ao redor de si o único caminho possível de abordagem da obra;
- ainda que se considere importante o conhecimento do contexto de gestação e a trajetória estético-poética do autor, ela recupera o caráter do texto como acontecimento, o aqui e o agora da leitura como “processo” são fundamentais; isso especialmente pelas características de uma escrita que faz o corpo trabalhar.<sup>11</sup>

Pode-se afirmar que a ideia é a de interrogar *ad infinitum* a obra na sua multiplicidade, *aquela obra* específica, como diz Eco, e não as próprias pulsões pessoais (ECO, 2002, p. 5). O que será considerado nessa retrospectiva do processo de leitura do tradutor ao longo da PARTE I será:

- a visão de linguagem que permeia a obra através do contato com o pensamento filosófico-poético de Nuno Ramos, a fim de tentar entender como isso reverbera no texto escrito em termos estilísticos e de escolhas expressivas;
- a interseção que a produção literária de Nuno Ramos tem com as artes plásticas e particularmente como isso se configura no livro *Ó*;

---

<sup>11</sup> Essa expressão refere-se ao fato de o texto de Nuno Ramos despertar os sentidos do leitor na produção de significado no ato de ler, através de uma escrita sensorializada que produz concatenações de *now effects*. A expressão “fazer o corpo a trabalhar” durante o ato de leitura, todavia não é minha, de fato já se encontra em Barthes (2004, p. 29) “ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamalotada das frases”.

- o processo estético artístico e poético que move a produção de Nuno Ramos, partindo de peculiaridades de *Ó* e dialogando de forma contrastiva com outras obras do mesmo autor;
- exploração dos conceitos de *montagem* e *frase-imagem* (RANCIÈRE 2003), *forma fraca* (RAMOS, 2011a; STUDART, 2014) e *não pertencimento* (GARRAMUÑO, 2014), *inventar peles* (OLIVEIRA, 2018) a fim de entender melhor os processos e as práticas artísticas ativas na criação dessa obra literária.

Esses pontos de análise da obra serão utilizados para embasar as escolhas tradutórias explicitadas na segunda parte do trabalho, as quais serão articuladas dentro de um conjunto de teorias sobre tradução.

### 2.1.1

#### Um dicionário feito de coisas: arbitrariedade e inconsistência (rarefação da matéria)

*E para todos os outros homens, o nome que aplicamos a cada um é o seu verdadeiro nome? Platão, Crátilo (p. 144)*

A etimologia da palavra “linguagem”<sup>12</sup> fala de qualquer tipo de forma expressiva cujo objetivo é a comunicação. Se o objetivo da linguagem é a comunicação, ela deverá, portanto, ser compartilhada e inteligível por um número mínimo de duas pessoas para que haja troca. A base da linguagem, ou seja, a partilha de um código, como dispositivo expressivo, é a grande questão em debate: como se origina essa ferramenta e como é gerado o processo de partilha? Pensando na linguagem verbal, sem ainda considerarmos suas formas — oral e escrita —, ela

<sup>12</sup> Transcreve-se em seguida o verbete consultado no dicionário etimológico em italiano: “**Linguaggio**: s.m. ‘sistema di segni per mezzo dei quali gli uomini comunicano fra di loro’ (*lengaio*: av. 1202, Rambaldo di Valqueiras, in Monaci 24; *lenguazo*: sec. XII-XIII, Leggenda di S. Caterina, in Monaci 425; *linguaggio*: 1300-13, Dante), est. ‘sistema di segni per mezzo dei quali gli animali comunicano tra di loro’ (av. 1519, Leonardo), est. ‘particolare modo di parlare di determinati individui e ambienti’ (av. 1313, Z. Bencivenni; per *linguaggio* (poco) parlamentare, V. parlamentare), ‘qualunque sistema espressivo non convenzionale’ (1771, P. Chiari), est. ‘particolare significato che l’uomo riconosce o attribuisce a determinati segni, gesti, oggetti, simboli e sim. e facoltà di esprimersi mediante il loro uso’ (av. 1835, G. D. Romagnosi). De Il nuovo Etimologico, Deli – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, de Manlio Cortellazzi e Paolo Zolli, Garzanti: Bologna, 2008, p. 878).

configura-se como o elemento de criação de comunidades, institucionalização de leis e de saberes. Qualquer tipo de linguagem, como forma de expressão, e a verbal em particular, articula visões e narrações do mundo. Com base na forma com que se aborda a linguagem há práticas de vivência, maneiras de existências, diria Lapoujade<sup>13</sup>, diferenciadas. Em Nuno Ramos, a questão da linguagem verbal e da relação desta última com a matéria é uma reflexão fundante da sua poética literária e artística. Já no primeiro livro, *Cujo* (1993), uma pequena inquietação insinua-se de forma constante:

Seria preciso, então, que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material proteico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele. Pôr um nome dentro de uma pedra não faz sentido, pois ela já tem este nome, pedra (CUJO, 1993, p. 11).

Essa reflexão reverbera nas escolhas estéticas, mas antes de chegarmos nesse ponto e para melhor entender os questionamentos de Nuno Ramos, far-se-á uma brevíssima retrospectiva das controvérsias que acompanharam os estudos da linguagem nas suas vertentes, puramente linguística e mais filosófica. Para fazermos isso aproveitaremos algumas das perguntas colocadas por Helena Martins em seu ensaio “Três caminhos na filosofia da linguagem” (2001, p. 439): *As coisas têm uma essência fixa que nos transcende? Há verdades eternas? O homem pode ser a sede de conhecimentos universalmente válidos?* Essas perguntas podem ser úteis para embasarmos as primeiras controvérsias históricas, tais como *physis-nomos* e *analogia-anomalia*. Desde que começou a reflexão sobre a linguagem, junto com o nascimento da filosofia (VI século a.C.), há duas polarizações principais exemplarmente propostas pelo diálogo *Crátilo*, de Platão: a linguagem verbal pousa na essência das coisas do mundo ou é convencionalmente estabelecida? Os seguidores do *nomos*, como Hermógenes, acreditam na absoluta arbitrariedade das palavras, conforme fica explícito no diálogo:

<sup>13</sup> O filósofo Lapoujade não relaciona as formas de existência a diferentes formas de linguagem. É aqui, fazendo uma extensão de leitura das suas ideias, que se considera a possibilidade de que diferentes formas de existência possam ser associadas a diversas formas de conceber a linguagem. Parte-se de um episódio (LAPOUJADE, 2017, p. 27) em que uma criança constrói na sua frente uma composição feita de objetos díspares e a mãe chega arrumando tudo e colocando cada coisa no seu lugar. A criança comenta com a mãe que ela destruiu tudo. Mas o que era aquele “tudo” da criança, se não uma outra forma de entender a expressão, uma linguagem fora do paradigma institucionalizado?

Hermógenes – Por minha parte, Sócrates, já conversei várias vezes a esse respeito tanto com ele [Crátilo] como com outras pessoas, sem que chegasse a convencer-me de que a justeza dos nomes baseia-se em outra coisa que não seja convenção e acordo. Para mim seja qual for o nome que se dê a uma determinada coisa, esse é o seu nome certo; e mais: se substituirmos esse nome por outro, vindo a cair em desuso o primitivo, o novo nome não é menos certo do que o primeiro. (PLATÃO, 2001, p. 146).

Enquanto os seguidores da teoria da *physis* acreditam que a natureza das coisas e as características sonoras de alguns seres do mundo sejam capazes de gerar uma linguagem verbal que as espelhe e lhes pertença nas suas características ontológicas e onomatopaicas, Crátilo acredita que:

Crátilo – Sou de parecer, Sócrates, que os nomes instruem, sendo-nos lícito afirmar com toda a simplicidade que quem conhece as palavras conhece também as coisas.

Sócrates – Certamente, Crátilo, queres dizer que quando alguém sabe o que realmente é um nome, sendo este tal qual a coisa, conhecerá também a coisa, visto ser esta igual ao nome, valendo uma única arte para todas as coisas semelhantes entre si. É nesse sentido, quer parecer-me, que afirmas que quem conhece o nome conhece também a coisa.

Crátilo – É exatamente isso (PLATÃO, 2001, p. 218).

A segunda diatribe sobre a natureza da linguagem tem a ver com a oposição entre a ordem interna de uma língua entendida como regularidade proporcional e as exceções, ou irregularidades/anomalias, que recusam a ideia de “uma palavra, um significado” (Ver ROBINS, 2004, [1979], p. 15-17). No primeiro caso, através de análises morfológicas e derivacionais, chegar-se-ia a organizar as classes e os significados das palavras segundo leis harmônicas, enquanto no segundo caso as situações contextuais concorreriam ao processo de significação das palavras. (Ver ROBINS, 2004, p. 17).

Nem num caso nem noutro escapar-se-ia de uma visão essencialista, no sentido de buscar uma solução, se não definitiva, pelo menos estável, para a decodificação da mensagem contida na linguagem verbal. Ao longo do tempo, essas vertentes assumiram várias nuances mais ou menos radicais, até chegarmos ao momento de profunda crise da visão essencialista da linguagem com a chegada da desconstrução no século XX.

Percorrendo a história no seu desenvolvimento linear, Foucault em *Les mots et les choses* (*As palavras e as coisas*, 1966) identifica as principais formas de conceber a linguagem em cada época atravessada. O interessante dessa retrospectiva é ver como a visão de linguagem é instauradora da inteira história do

homem, pois ela molda a relação com o mundo e a forma como o saber é abordado e arquivado, tanto que o contínuo paralelismo analítico de Foucault envolve linguagem, história natural (ciência) e história da riqueza (economia). Esses três campos têm a ver com formas de conhecimento, categorização das coisas do mundo e particularmente representação de valores e unidades. Apesar de que uma síntese da retrospectiva foucaultiana da história da linguagem acabe por ser demais simplificada por razões de espaço, é oportuno reportá-la para um melhor entendimento da análise sucessiva. Identificam-se cinco momentos essenciais na história da linguagem, que, mutuando formas de processamento e transmissão do saber, acabam marcando a história da *épistémè*.

i) Num primeiro momento, que coincide com o início do mundo antes de Babel, a linguagem é pura transparência; ela pousa nas coisas do mundo de forma clara, há representação sem necessidade de trabalho semiótico ou hermenêutico,<sup>14</sup> pois Adão nomeia as coisas de forma que as palavras se adiram completa e perfeitamente ao seu referencial; ii) na Idade Média, a linguagem articula-se na forma do comentário como elemento de escavação arqueológica do conhecimento e do saber e como forma de expressão verbal privilegiada. Apesar de essa fórmula redobrar as possibilidades de emendar um comentário no outro quase *ad infinitum*, ela ainda oferece a crença da possibilidade de um dia o mundo ser lido por completo, mantém-se a ideia de uma linguagem transparente; iii) é durante o Renascimento, terceiro momento marcante, que a linguagem se tornará opaca e enigmática, e compartilhará muito mais com o esotérico, já que não é mais “espelho para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular” (FOUCAULT, 2016, p. 47). O mundo é um livro a ser revelado, a linguagem tem que ser interpretada para poder revelar a mensagem críptica que nela se esconde. Assim Foucault avisa que, apesar de a linguagem não ser mais o espelho evidente do que ela nomeia, ela não é separada do mundo (idem, p. 50), pois revela o que está enigmaticamente encriptado nele segundo uma relação tripartida. Entre as palavras e as coisas instaura-se uma relação de analogia mais do que de representação binária (idem, p. 50). Assim, chega-se ao quarto momento:

---

<sup>14</sup> O fantasma do leitor inseriu-se no centro de várias teorias através de filões independentes. O primeiro a falar explicitamente em “implied author (carrying the reader with him)” foi Wayne Booth, em 1961, com o seu *The Rethoric of Fiction*. Mas a seguir desenvolvem-se, ignorando-se reciprocamente, uma linha semiótico-estrutural e uma linha hermenêutica. (ECO, 2002, p. 2)

A partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz (idem, p. 59).

iv) Nos séculos XVII e XVIII<sup>15</sup>, a linguagem torna-se binária. Também devido aos paradigmas do positivismo científico, ela assume a forma das ciências exatas. A diferença para o século XVI é que no Renascimento a linguagem é revelação, enigma a ser deslindado, enquanto nos séculos sucessivos ela é reconhecida convencionalmente como representação, onde X está para Y e não vale mais a fórmula da analogia, se X é parecido com Y e Y é parecido com Z, isso implica que X também será parecido com Z. Em todos os casos, a sua função é sempre referencial. O homem desses séculos terá que readaptar sua forma de lidar com os signos. Daí a frustração do Quixote, a concepção binária da linguagem deixa a ilusão de uma transparência do mundo, só que as semelhanças entre a escrita e as coisas, entre a prosa e o mundo serão sempre frustradas. Esse espírito é encarnado magistralmente pelo herói picaresco da literatura espanhola e mundial (1605): os moinhos não são os cavaleiros dos livros, Dulcineia não é a meiga dama das novelas:

*Dom Quixote* desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. A magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas. A erudição, que lia texto único a natureza e os livros, é

<sup>15</sup> Nos séculos XVII e XVIII, ela [a linguagem] era o desenrolar imediato e espontâneo das representações; era nela primeiramente que estas recebiam seus primeiros signos, recortavam e reagrupavam seus traços comuns, instauravam relações de identidade ou de atribuição; a linguagem era um conhecimento, e conhecimento era, de pleno direito, um discurso. Em relação a todo o conhecimento, encontrava-se ela, pois, numa situação fundamental: só se podiam conhecer as coisas do mundo passando por ela. Não porque fizesse parte do mundo numa imbricação ontológica (como no Renascimento), mas porque era o primeiro esboço de uma ordem nas representações do mundo; porque era a maneira inicial, inevitável, de representar as representações. Era nela que toda a generalidade se formava. (FOUCAULT, 2016, p. 409).

reconduzida às suas quimeras: depositados nas páginas amareladas dos volumes, os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas não se assemelham mais. Entre elas, Dom Quixote vagueia ao sabor da aventura (Idem, p. 65-66).

Nessa época a linguagem binária é a forma pela qual se passa o conhecimento, ainda assim sua condição de insuficiência no estatuto da representação será definitivamente consagrada nos séculos sucessivos. v) A partir do século XIX questiona-se de maneira definitiva e irreversível a representação como relação de significação entre as palavras e as coisas, significante e significado. A linguagem volta a ser enigmática, só que não se trata, como no Renascimento, de um enigma a ser desvelado, mas sim de uma forma de ser, o fragmento e a opacidade são constitutivos da linguagem, e as formas mais radicais de literatura incorporam essa mudança de paradigma como contradiscurso:

Destacada da representação, a linguagem doravante não mais existe, e até hoje ainda senão de um modo disperso: para os filólogos, as palavras são como tantos objetos constituídos e depositados pela história; para os que querem formalizar, a linguagem deve despojar-se de seu conteúdo concreto e só deixar aparecer as formas universalmente válidas do discurso; se se quer interpretar, então as palavras tornaram-se texto a ser fraturado para que se possa ver emergir, em plena luz, esse outro sentido que ocultam; ocorre enfim à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio. Essa dispersão impõe à linguagem, se não um privilégio, ao menos um destino que parece singular quando comparado ao do trabalho da vida (FOUCAULT, 2016, p. 419).

Vê-se, portanto, que a inquietação do artista contemporâneo pela incapacidade de a linguagem ser portadora das camadas sensoriais que a matéria expressa, insere-se no sulco da crise da ideia de representação binária. Se antes a linguagem — entendida na sua função referencial, transparente ou opaca que fosse — era suficiente para esclarecer, significar e organizar o saber, a partir do século XIX a crise da linguagem como representação também faz entrar em colapso formas de organização do saber, questionando a sua própria essência e reabrindo o debate sobre a função da literatura como prática de linguagem verbal escrita. Como artista plástico, Nuno Ramos transita por linguagens diferentes, e sente fortemente essa disparidade da ferramenta verbal com relação às possibilidades oferecidas pela matéria, pois há uma discrepância inalcançável entre as duas: as palavras em si não podem ser portadoras de sensações táteis, visuais, a não ser aquelas convencionalmente convergentes nas mesmas, mas que ainda assim criam uma

fricção de percepção, pois trata-se de percepção-impressão imaginada. Ele mesmo afirma em *Cujo* (1993) que precisa encontrar *a fração correta de fracasso* (p. 25); o fracasso não pode ser exemplificado dentro de um paradigma de representação binário. A ideia de uma duplicação frágil e rarefeita, típica da linguagem verbal, fere os sentidos do artista plástico, homem da matéria em transformação. A palavra, além de ser um dispositivo frágil de duplicação, prende a matéria nas características convencionais às quais ela remete por acordo: elas travam a metamorfose constante à qual a matéria está sujeita. Nuno Ramos, como será visto no capítulo 2, usa alguns procedimentos para tentar transpor o fluxo da matéria na linguagem, para tentar encontrar uma forma de reproduzir tudo o que é processo com as palavras. Há quem, ao estudar a obra do artista, tenha cunhado o conceito de *forma fraca* (STUDART, 2014)<sup>16</sup> quem fale de *poderosa forma de não pertencimento* ou *arte inespecífica* (GARRAMUÑO, 2014), quem tenha pensado no conceito de *inventar peles* como forma de expor os signos (OLIVEIRA, 2018). Todas estas formulações serão analisadas junto com o pensamento estético de Rancière acerca da ideia de *frase-imagem* (2013, [2003]) no capítulo 2, a fim de articular uma análise dos processos artísticos e estéticos em ato nas obras literárias de Nuno Ramos — especialmente em *Ó* — com uma reflexão que junta crítica literária às ferramentas da filosofia estética.

Assim, o autor introduz um preâmbulo ao mito de fundação da linguagem verbal:

[...] como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo – nas imagens, nos braços de outras pessoas e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, *na linguagem*. Chegamos então à beira do velho precipício – o entusiasmo das palavras vagas [...]. Talvez seja melhor tratar agora dessa estranha ferramenta, a linguagem, que me põe para fora do corpo – para tentar apreendê-la, indeciso entre o mugido daquilo que vai sob a camisa e a fatuidade grandiosa de minhas frases (RAMOS, 2008, p. 17-18, *italico do autor*).

Ao dizer que a nossa alegria física procura abrigo nos braços de outras pessoas, é como se Ramos estivesse postulando a necessidade de comunicação como causa primária da invenção da linguagem verbal. A inquietação do artista

<sup>16</sup> Esse conceito retomado por Julia Studart, baseia-se em uma entrevista que Nuno Ramos concedeu em 2011 a Rodrigo Naves em que afirma: “Acho que o que acontece no meu caso é que trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante, como se o chão estivesse quente sob os meus pés.” <Último acesso em 11 de fevereiro de 2020> [http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=36](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36).

plástico parece ser o deslocamento determinado pela palavra, a qual tem que remeter a algo que está fora dela; o fato de uma ferramenta feita de sopro e de material inefável ter a tarefa de restituir a matéria, ou de se articular com as sensações produzidas pelos cinco sentidos, parece empreendimento de difícil alcance; aliás, como diria Derrida, “*il n’y a pas dehors-texte*” (DERRIDA, 1967, p. 227, itálico do autor), senão aquilo que nós conferimos às palavras fora da leitura em um ato de transgressão em que puxamos o texto para fora dele, em direção a um referente. A real exigência de comunicar (RAMOS, 2008, p. 19) obriga a matéria e as sensações do corpo a acharem uma colocação externa, através de algum dispositivo, como a linguagem verbal. É exatamente no capítulo 1 que o autor, inventando um mito de fundação da linguagem verbal, propõe uma imagem muito clara para entender o paradoxo da palavra, esse desconforto que provém de uma ferramenta tão útil e tão ambígua, tão necessária e tão enganadora:

É aí que tudo se complica [quando queremos comunicar uma dor, uma sensação], pois aqui a única pergunta que realmente interessa é: de que é *feita* esta ferramenta? Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio. Mas é com nosso sopro que nos dirigimos a tudo, com o hálito que carrega nossas enzimas, é com o pequeno vento de nossa língua que chamamos o vento verdadeiro (RAMOS, 2008, p. 19-20).

O artista plástico tenta dar uma resposta através de um processo estético próprio para superar a rarefação da materialidade na linguagem e para diminuir o descompasso entre interno e externo, para que ela se torne parte do fluxo da matéria.

## 2.2

### Matéria ou linguagem? O mito de fundação da linguagem

O primeiro capítulo do livro, “Manchas na pele, linguagem”, começa com o relato do corpo e da matéria em transformação e metamorfose: os pelos do rosto que crescem mal, criando pequenos círculos de calvície no esperado tapete unificado da barba. Um homem que observa com preocupação o processo de crescimento dos pelos na tentativa, como um pequeno demiurgo *ex maquina*, de

controlá-lo e dominar o andamento autônomo da matéria e do corpo. Assim continua o relato, com observações e opiniões sobre a forma como o corpo muda com a chegada da velhice. O passar do tempo inscreve gretas no nosso rosto de forma homogênea, total e inadiável, como uma barragem que transborda e cujas águas se espalham em toda a área circunstante sem possibilidade de contenção (Idem, p. 16). A matéria e os corpos vivem e se transformam, não há uma verdadeira narrativa, mas o fluxo e o processo são o próprio texto da escrita.

Logo depois, a voz pensante abre uma grande digressão exatamente sobre a linguagem verbal. Não parece ser casual essa colocação filosófica sobre a insuficiência desta ferramenta vir logo depois de um relato repleto de terceira dimensão e matéria, chamativo de sensações e percepções. Essa sucessão mostra, por contraste, o quanto difere o *dizer em ausência* do *sentir em presença*. A insuficiência da linguagem, portanto, manifesta-se logo que consideramos a função que deveria cumprir, ou seja, dizer sobre matérias, corpos e fatos, fazendo-os existir até quando eles não estão presentes ou não estão acontecendo. Neste ponto, evidencia-se a grande contradição da linguagem: presentificar sem existir; trazer presença sem corpo; evocar sensações sem trabalho dos sentidos; fazer sentir sem ver, tocar, escutar ou saborear. A linguagem verbal nas suas relações de significação, nas duplas *significante-significado* e *dentro-fora*, é exemplificativa da metafísica da presença, para usar uma expressão derridiana. Através de uma suposta primazia da linguagem verbal falada, que através do *phoné*, a marca vocal, remete à ilusão de uma presença, abre-se o caminho para uma busca de significados fixos e imanentes que a própria arbitrariedade do signo linguístico está prestes a negar. A questão do duplo na linguagem e sua fragilidade são fonte de angústia e reflexão para a voz falante e, na verdade, também para o próprio autor empírico. Uma duplicação inconsistente com a pretensão de ser *o verdadeiro*, essa metafísica da presença, já criticada por Derrida, é vista pela própria voz falante como uma célula contaminada que se coloca no lugar das sadias. A falsa noção de certeza que vem da linguagem é posta em xeque. A linguagem verbal enquanto duplo engana. Isso fica explícito neste trecho do capítulo:

Mas talvez não importe tanto fabular sobre a origem da linguagem quanto compreender a enorme cisão que ela causou. (...) pois é próprio da mais estranha das ferramentas, da mais exótica das invenções (a linguagem), parecer tão natural e verdadeira quanto uma rocha, um cajado ou uma cusparada. Este é seu verdadeiro

fundamento, sua, digamos, astúcia – a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia (RAMOS, 2008, p. 22-23).

Em *De La Grammatologie* (1967), Derrida critica a busca de um significado unívoco das palavras: tomá-las como ponto de partida para o processo de significação só levará à identificação do discurso. A elas Derrida opõe a abertura do texto, verdadeiro núcleo de interesse. Assim, nas suas palavras, eis a crítica à metafísica da presença:

A metafísica ocidental, como limitação do sentido do ser no campo da presença, produz-se como a dominação de uma forma linguística. Interrogar a origem desta dominação não equivale a hipostasiar um significado transcendental, mas a questionar sobre o que constitui a nossa história e o que produziu a transcendentalidade mesma (DERRIDA, 1973, p. 28-29).

Derrida, no seu processo de desconstrução, mostra como uma concepção das palavras como pequenos cofres onde estão contidos significados só levaria à identificação de um discurso, fruto daquilo que toda a história do homem e da metafísica ocidental escreveram desde sempre naquelas palavras. Uma arqueologia das palavras poderia ser substituída por uma mais produtiva abertura à leitura do *texto*, concebido como algo que pode ser renegociado e ressignificado ao longo do tempo, por pessoas diferentes e por situações contextuais. O filósofo afirma isso depois de ter demonstrado toda a fragilidade do logocentrismo enquanto certeza da verdade plena das palavras. O *logos*, a razão, é situada por necessidade da metafísica clássica<sup>17</sup> na *phoné*, ou seja, na presença imediata da fala, na qual podem ser inscritos significados a serem decodificados no momento da escuta. Essa é a ilusão da presença, tal qual a visão de Nuno Ramos. Com isso não se entende pensar o Nuno Ramos como um leitor de Derrida, de forma nenhuma, mas sim usar ferramentas de pensamentos para desentranhar a perspectiva filosófica e o agir do artista nesse embate constante entre palavra e matéria, representação e terceira dimensão. Também tentar-se-á entender o que a perspectiva de Nuno Ramos pode acrescentar a essas ferramentas de pensamento. Como se afirma na citação acima, questionar a dominação da presença no campo do verbal como forma de limitação do sentido, não implica simplesmente afirmar que a crença de que uma pura

<sup>17</sup> A metafísica clássica faz da ontologia, a manifestação dos seres em presença, seu eixo fundamental.

abstração seja realidade é abusiva, mas sim coloca em discussão toda a estrutura dessa crença.

De fato, os conceitos saussurianos de arbitrariedade do signo (relação convencional entre significante e significado) e diferenciação/oposição (cada signo se define em oposição a outro, por negatividade) mostram que, na verdade, nunca há presença de fato, e que a busca de um significado absoluto é empreendimento impossível, já que as duas relações sobre as quais se funda a existência dos signos são lábeis. Toda a estrutura rui, não só a veracidade de uma única palavra. O movimento imotivado da *différance*, segundo Derrida, parece, ao contrário, o que mais caracteriza o processo de significação; um processo sempre adiado no tempo, que não se exaure na presença. O enigma do ser humano diante da linguagem e a inquietação da divisão entre as palavras e as coisas — marca do pensamento sobre a linguagem a partir do século XIX (FOUCAULT, 1966) — parecem encontrar em Nuno Ramos uma forma expressiva na literatura e nas artes plásticas,<sup>18</sup> colocando em jogo padrões estéticos peculiares. A voz falante de *Ó* expressa impaciência na busca de uma presença na linguagem, que se revela falaciosa e ilusória, ainda assim tão necessária. Todo homem, e o artista particularmente, oscila entre matéria e linguagem sem opção de escolha, pois ambas são funcionais ao trabalho de viver:

Sem conseguir escolher se a vida é bênção ou matéria estúpida, examinar então pacientemente algumas pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas de animais antigos, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte, olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem? (RAMOS, 2008, p. 18).

Mas como de fato nasce essa ferramenta chamada linguagem? No mito inventado *ad hoc* são formuladas duas hipóteses. Na primeira, a linguagem verbal nasceria da necessidade de alguém que, ao adoecer, ao experimentar a dor verdadeira, queria chamar a atenção de outros seres (v. p. 21). Mas um único doente não seria suficiente para inventar uma linguagem que pudesse instaurar-se como lei de comunhão; talvez fosse uma comunidade inteira em que a maioria estivesse doente e então tornou a linguagem verbal “uma moeda de troca, uma comunhão na

<sup>18</sup> Alguns exemplos desse último campo poderiam ser as obras *Vidro texto 1*, *Vidro texto 2*, *Vidro texto 3* e *Breu*, todas da década de 1990.

doença” (v. idem, p. 22). O mito postula essa ferramenta como a necessidade do ser humano de se comunicar, de o corporal sair da sua dimensão e material e físico-sensorial de pura individualidade e de tornar-se inteligível fora dele para outros seres. Assim, a voz falante começa afirmando que todos os problemas nascem exatamente ao querermos abandonar nossas carcaças, da necessidade de nos livrarmos dos nossos próprios corpos (v. idem, p. 17), isto é, de comunicar a outros e alhures como se fosse um *vício de origem* (v. idem, p. 24). A partir daí, teria sido criada uma cesura entre os primeiros grupos: de um lado os seres mudos, saudáveis, que não precisaram de um dispositivo para comunicar a sua dor; e do outro os seres linguísticos, doentes, que necessitaram articular em forma de palavra a própria dor. Uma vez realizada essa cesura ela seria irreversível, pois os doentes, uma vez salvos, não conseguiriam mais privar-se dessa ferramenta. O mito coloca em relação opositiva os primeiros seres linguísticos, os doentes, e os heróis mudos que teriam renunciado à ferramenta da linguagem, sobrevivendo na solidão da dor não expressa. Os heróis mudos teriam sido isolados, expulsos (idem, p. 24), e representariam o nomadismo e a civilização em fase inicial, enquanto os outros, os seres linguísticos, uma vez que começaram a usar a linguagem não poderiam mais voltar à fase anterior, já que “plantavam e caçavam com armas muito refinadas” (idem, p. 25). Desse modo, a entrada da linguagem verbal corresponde a um avanço da civilização, ou, de alguma forma, à ideia de uma *thékne* posta em ato, pois plantar e caçar preveem técnicas, habilidades e competências. O uso da linguagem verbal sinaliza no mito o início da civilização sedentária, o início da organização epistemológica do saber.<sup>19</sup> Ela é fundamental à sobrevivência, os heróis mudos, postos às margens das comunidades linguísticas, são comparados a Polifemo circundando a gruta de Ulisses. O segundo sobreviveu graças à linguagem e aos seus artifícios, e o primeiro morreu. As comunidades mudas estão, portanto, destinadas à extinção sem comunicação:

[...] devem ter provado da melancolia e da tristeza que tem a vida em extinção. E devem ter provado disso integralmente, em seus próprios ossos, na aspereza de sua pele, sem a anestesia das palavras. E o último deles, ao morrer sozinho, terá lançado àqueles estranhos seres falantes, que já lhe tomavam a gruta, uma terrível maldição calada. O enigma deste rancor, que paradoxalmente não chegou a ser exprimido em

<sup>19</sup> Acredita-se que uma referência para esse *excursus* possa ser o estudioso francês André Leroi-Gourhan, que escreveu respectivamente em 1965 e 1975, *La memoire et les rythmes* e *Le geste e la parole*, em que aborda a passagem humana do pré-verbal ao verbal junto com o desenvolvimento técnico. A referência para essa hipótese está no livro de Nuno Ramos de 2019 *Verifique se o mesmo*.

sons articulados ou gestos reconhecíveis, açoda de perto todas as línguas vivas ou mortas, amaldiçoando o seu pacto de origem (idem, p. 25-26).

Mas a voz coloca uma pergunta: de que teria sido feita a mudez dos primeiros homens? A resposta é um pretexto para poder postular a segunda hipótese sobre o nascimento da linguagem. Provavelmente os primeiros homens mudos podiam ler tudo no grande livro da natureza, à maneira identificada por Foucault na fase do Renascimento, quando o mundo e a linguagem se achavam em relações de analogias; os significados eram desvelados segundo relações analógicas e simpáticas entre os seres. Se em Foucault as relações eram entre coisas, seres do mundo e linguagem verbal, no caso dos heróis mudos, o grande livro da natureza seria a própria linguagem feita de carne, coisas e sentidos. As simpatias e analogias ínsitas à natureza falariam por si, sem necessidade de um dispositivo externo de expressão, tal como a linguagem verbal:

Talvez, ao contrário do que viemos postulando, [os primeiros heróis mudos] 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. Mover-se-iam entre alfabetos perceptíveis aos seus cinco sentidos (e ler talvez constituísse um sexto, que reunisse e desse significado aos demais), e cada cor seria música e cada música seria mímica, e cada gesto seria um texto. O desenho das linhas de suas mãos seria parte deste enorme texto; o sangue do cervo que derrubaram; os fios do pelo que os aquecia. Em tudo liam, nas nuvens e no hálito, no dorso de um mamífero, na luz fosforescente de um inseto que já morreu, na textura dos troncos e no seu limo, no desenho do voo de um besouro, no vasto bigode de uma morsa – e no som que grunhiam, no cuspe que cuspiam, nos olhos que piscavam e no número dos seus dias. Tudo parecia escrito para eles e bastava que tocassem um corpo de pedra ou de carne para que o enorme livro se abrisse e mais uma linha fosse escrita. Todo o acontecer parecia parte desta página, reescrita a cada momento; todas as mortes, os pios, cada gota, cada sal (RAMOS, 2008, p. 28-29, *italico do autor*).

Mas, por ser esse texto feito de matéria, ele estaria sujeito a um alto grau de metamorfose (idem, p. 29) e precibilidade, e provavelmente a ação da natureza, um cataclismo, um incêndio o emudeceram (idem, p. 30) para sempre, e foi assim que os primeiros seres mudos

Procuraram então marcar, para cada coisa que sumira, um som próprio que a substituísse e presentificasse, ainda que de modo incompleto. Preferiram esta frágil duplicação à perda que haviam sofrido. E assim, por precaução, nunca mais atribuíram matéria à linguagem, mas apenas vento e signos sem matéria (RAMOS, 2008, p. 30).

Não haveria mais perigo, pois a memória das coisas estaria escrita nos pulmões. Há nesse mito um duplo movimento: se de um lado a linguagem verbal é paradoxal na sua função representativa, já que quer dizer algo que não está nela, do outro lado essa convenção permite preservar um arquivo que a perecibilidade da matéria não deixa. Portanto, a linguagem na sua rarefação é de certa forma a certeza da lembrança, do registro do arquivo humano, consciente ou inconsciente. Ao artista plástico não resta outra coisa senão tentar integrar a matéria na linguagem e fazer com que a linguagem assuma algumas das propriedades da matéria. Esse processo acarreta escolhas estéticas que, através de um tipo de montagem, questionam indiretamente padrões estéticos conformados a uma lógica binária.

Uma pré-linguagem entendida como som desarticulado ou expressão sinestésica das coisas e o som articulado em palavras e voz, serão o objeto de análise do próximo parágrafo, já que Nuno Ramos parece dar peso à *physis* da voz, trabalhando com uma estética do sopro e da voz.

### 2.2.1

#### Linguagem ou grito inarticulado: para uma *physis* da voz

Como elemento de escolha estética, a presença da voz assume — nesse contexto específico do mito de fundação da linguagem, e, em seguida, no livro todo (ver parágrafo 3) — um papel crucial, a ponto de podermos falar de uma *physis* da voz que leva a uma estética do sopro e da voz, ou de maneira mais genérica, a uma estética do som. O *phoné* — aqui vai a perspectiva peculiar de Ramos, pegando um caminho diferente da visão derridiana — parece ser o anel de junção para dissolver o gap entre as palavras e as materialidades. Isso porque o *phoné* parece não ser mais considerado como suporte de presença de algo fora de si, mas ser percebido ele mesmo como uma forma de materialidade, autônoma do seu referente. Há projeção de voz, movimentação do ar, sopro que se articula e isso é suficiente para dar a voz o *status* e a dignidade da matéria. Além disso a junção de vários *phonés* serve para criar cadeias de sentido para além das palavras tomadas singularmente, a materialidade do som de uma palavra encadeado com a materialidade do som de outras palavras cria efeitos e desperta possíveis criações de sentido que não se baseiam no significado da *unidade-palavra*; não há mais um espectro ou efeito quimera como único referente para a produção de sentido, mas é

a voz em si que cria possibilidades de significação a partir da sua projeção puramente sonora.

A voz, especificamente, parece ser o elemento comum entre os primeiros heróis mudos e os seres linguísticos, nos primeiros ela é expressão inarticulada, grito, e non segundos ela configura-se na linguagem verbal. A mudez dos primeiros indica simplesmente falta de comunhão, pois se a voz não se articula e não chega a ter um valor compartilhado, não se configura como linguagem. Assim escreve Nuno Ramos:

Uma mulher dirigiu seus passos ao poente e sumiu; sabem o que fez aquele que ela abandonou, enquanto fitava o poente com os olhos cavos? Ele grunhiu, e este grunhido virou o nome da desaparecida. Ele lhe deu um nome, ele *ganhou* seu nome, como um coágulo, uma retenção daquilo que passava, confuso, por ele, um poente paralelo ao poente diante dele (RAMOS, 2008, p. 20).

Há um acontecimento, um abandono, e o homem de sons inarticulados não tem como reter aquele acontecimento, é preciso de linguagem para fixá-lo, para criar arquivo, para que haja um rastro do correr do tempo. A voz é a primeira ferramenta para articular a linguagem e construir esse arquivo. Assim escreve Zumthor, ao falar de leitura, performance e recepção:

A linguagem humana se liga, com efeito à voz. O inverso não é verdadeiro. A voz que temos em comum com os animais mamíferos e os pássaros, se dá como anterior às diferenciações filogenéticas. Ela situa-se entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa possibilidade. O som aí é ambíguo, visando ao mesmo tempo à sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem (ZUMTHOR, 2007, [1990], p. 85-86).

A voz feita linguagem verbal então se distinguiria das outras formas de uso pelo seu valor representativo. Já que o lugar dela é entre o corpo e a palavra, ela pode ser usada de forma articulada ou inarticulada, em ambos os casos ela estimula algo em um nível sensorial, pois a voz em berros inarticulados ou em forma de linguagem articulada sempre envolve algo físico e sempre há uma materialidade. A voz se propaga no ar, tem um espaço de pertinência dimensional, ela mexe o ar e chega aos ouvidos em forma de ondas. No entanto, se Zumthor identifica na “voz a forma arquetipal ligada à sociabilidade” (2007, p. 86), o próprio Nuno Ramos no seu mito mostra que a voz sozinha não é suficiente para criar comunidade, ela precisa se organizar sob a forma de um código compartilhado para virar elemento

de compreensão e comunicação. Os doentes criam *uma ferramenta chamada linguagem* para poder se comunicar, expressar as próprias lamentações junto com outros, para serem entendidos na sua própria dor e não morrerem na solidão da mudez e das expressões faciais; pelo menos essa seria a miragem, promessa desatendida, pois a dor é ganha pelos berros. Os ainda saudáveis que fizessem ouvidos moucos seriam expulsos; inaugura-se assim o início da lei e da sociedade com a fundação da linguagem. Onde não há articulação do som da voz é porque as coisas, os seres e as matérias falam por si. A ação, a atividade, a metamorfose da matéria não precisa de algo fora de si, não precisam criar um duplo, são autossuficientes para *dizerem em si*:

Pois se circula em toda a natureza um halo de inexpressividade – por exemplo, nas feições impassíveis com que o sapo é devorado pela cobra como se levemente espantado (e por isso arregala os olhos) com o que está lhe acontecendo, ou quando a louva-a-deus devora calmamente a cabeça de seu macho, como um pequeno galho de bambu, enquanto copula com ele – é porque nada ali precisa ser comunicado, arrastado que está pela própria e intensa atividade. Apenas a nós, que trocamos tal fluxo pelas finas modulações da voz, que entre todas as matérias internas e externas, entre todos os sólidos, os musgos e as mucosas, entre o que voa e o que afunda, entre o que plana e o que nasce do apodrecimento, **selecionamos apenas a voz e o vento, organizados em acordes, para tomar por mundo, apenas a nós é dada a labuta das expressões faciais e dos gestos, apenas em nós a dor parece alhear-se numa expressão, facial ou linguística** (RAMOS, 2008, p. 20-21, negrito meu).

É inevitável para o artista plástico de formação filosófica deixar emergir o fascínio pela fase sinestésica pré-linguagem, em que a matéria e os corpos falam por si e estimulam sensações sinérgicas em que o elemento único reconduz ao tudo. De fato, a voz falante pergunta-se de que seria feita a mudez dos *não doentes*, provavelmente para eles tudo seria linguagem, pois tudo teria uma explicação nas analogias do mundo e no grande livro da natureza. Mas ao longo da reflexão insere-se uma dúvida: será que a linguagem cumpre realmente a função que os seres humanos quiseram lhe atribuir? Destarte, a voz falante diz:

Neste ponto, há uma conclusão algo paradoxal que se impõe – será que não fizemos tudo ao contrário ao duplicar o poente e a cor do mar sem que isto sirva em nada para nos poupar da dor física verdadeira? Não seria melhor uma linguagem que servisse apenas para iludir a rebelião e o mau funcionamento do corpo de forma que nossa relação com a febre alta, a dor de dente ou a cólica pudesse, agora sim, ser apaziguada ao pronunciarmos o nome de nossa doença? Então para algo serviria. Mas parece que dirigimos, ao contrário, nosso esforço à parte livre e não linguística de nossa relação com o mundo, poupando a parte pânica, corpórea e dolorida – ali

não há linguagem e é justamente quando mais precisamos dela (RAMOS 2008, p. 27).

E ainda:

[...] Mas é o contrário que se dá: morremos quietos, ou aos ber-ros desarticulados, mas vivemos o esplendor da saúde de nosso corpo cercados por vocábulos que, à primeira chance, saltam à frente e roubam minuciosamente nosso dia (RAMOS, 2008, p. 28).

Nessas palavras emerge o sentimento de inadequação face à linguagem verbal. Os vocábulos como artefatos *roubam nosso dia*, há o elemento artificial que se antepõe à matéria; o *verbum* domina cada esfera da vida e ainda assim, no momento em que mais seria preciso ter palavras para *dizer a dor*, não há ferramenta que resista. Os gritos desarticulam-se representados com a palavra *ber-ros* dividida em duas partes por um hífen. A parte *pânica, corpórea e dolorida* não é contemplada nas palavras. A voz com a sua materialidade fica, mas articulada em forma de linguagem, um código verbal compartilhado, ela não consegue cumprir a única função pela qual seria útil: expressar a dor para além da solidão do próprio corpo.

Cogitando sobre as possibilidades de linguagem pré-verbais, a voz postula outras hipóteses plausíveis. A linguagem pré-verbal — *com seu peso sinestésico* (v. idem, p. 23), em que cada elemento da natureza é o próprio texto — teria, talvez devido a um cataclismo, emudecido, daí a necessidade de substituir a matéria por palavras:

Isolados [os primeiros heróis mudos] em seu próprio corpo, que já não parecia parte desta escrita única, tiveram de usar a matéria mais leve e de fácil manuseio que dispunham (a voz), e substituir com ela o que haviam perdido (RAMOS, 2008, p. 30).

Mas há na lembrança do inarticulado uma certa nostalgia, talvez uma nostalgia da matéria, uma melancolia da transparência perdida do mundo pré-babélico. Assim a voz falante lembra (idem, p. 23) do jogo que todos fizemos uma vez quando crianças: repetir uma palavra ao infinito até que o som se esvazie do seu referencial e volte a ser pura materialidade projetada no ar, despojada da referência convencional. Nostalgia do indizível ou inarticulado como vivência de

uma emoção extrema; a linguagem, de alguma forma, serviu para domesticar o exprimível, ainda assim às vezes volta a magia do *não ter palavras*:

Quando entramos em choque com algo inaceitável ou excessivamente belo e ficamos, literalmente, sem palavras, estamos recuperando esta etapa adormecida da nossa natureza (RAMOS, 2008, p. 24).

Mas haveria outras possibilidades de comunicação, para além da verbal, para além da palavra que apazigua a matéria? Os seres humanos — depois do cataclismo ter emudecido o texto falante da natureza — poderiam falar com pedaços e destroços? Essa é a pergunta que se coloca a voz indagativa:

Fico imaginando o que teria acontecido se tivessem desafiado ao cataclismo e construído uma linguagem com os restos da antiga calcinada (...). Se tivessem a coragem de escrever e falar com pedaços e destroços. Então seriam parte deste caos, desta correnteza de lava e de morte, mas trariam a cabeça erguida, seus passos teriam o tremor do terremoto que os aniquilou e sua risada a potência do vento lá fora (RAMOS, 2008, p. 30-31).

O gosto pelo fragmento, pelo resto e o rastro da matéria em transformação são captados e tematizados na escrita: “quem matou o azul cerúleo ao inventar seu nome, agora tem de volta na dor do próprio corpo, a antiga coincidência negada, e **pode então unir-se ao fluxo de tudo**” (RAMOS, 2008, p. 26, negrito meu). A nostalgia pré-babélica inscreve-se, portanto, em uma busca da recuperação do elemento sinestésico, no retorno ao fluxo da matéria. Mas, já que a linguagem existe, e não se pode viver sem ela, é interessante indagar segundo qual processo o multiartista consegue inscrever o fluxo da matéria na linguagem, tornando essa ferramenta mais maleável e mais próxima do mundo. O esforço de Nuno Ramos parece voltado à compensação desse descompasso de formas expressivas.

Mas, ao falarmos de voz e linguagem há um outro elemento que entra em jogo: o tempo. Se Derrida vê a voz como primeiro suporte em que se inscreve o tempo, provavelmente ligado à ideia da presença e agora do *som*<sup>20</sup>, Zumthor também o inscreve na voz feita linguagem, mas é na tentativa de emancipar a mesma do tempo biológico, o agora, que se instauraria a prática poética:

<sup>20</sup> « La voix s’entend – c’est sans doute ce qu’on appelle la conscience – au plus proche de soi comme l’effacement absolu du signifiant: auto-affection pure qui a nécessairement la forme du temps et qui n’emprunte hors de soi, dans le monde ou dans la “réalité”. » (DERRIDA, 1967, p. 33).

A linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, que ela manifesta e assume, sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de o abolir, e em contraparte destinada a dissipar-se nele. A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações e comportamentos) desse tempo biológico (ZUMTHOR, 2007, p. 48).

A ideia de um tempo biológico aplicado às palavras poderia remeter à fragilidade da linguagem; ela, diferentemente da matéria, não é perecível, mas é porosa nos múltiplos caminhos que a convencionalidade da sua natureza e o pragmatismo lhe conferem. Pelo fato de não ser material, não apresenta propriedades físicas, seu significado é constantemente negociado no tempo e no contexto, no exato momento em que é pronunciada. A prática poética é para Zumthor a tentativa de fazer a linguagem extravasar o tempo biológico, para além do contexto e do momento de produção. Nesse sentido a poesia e a escrita tendem ao mesmo fim: a literatura, um “encontro saboroso que se produziu entre a linguagem poética e essa técnica extraordinária da escritura” (idem, p. 49). A superação desse tempo biológico acontece de formas distintas, mas o certo é que “percebemos sempre essa vontade às vezes cega, mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora” (idem, p. 48). Mas a pergunta é: como essa busca de energia vital aconteceria na literatura e particularmente na escrita de Nuno Ramos? Associa-se essa *energia vital do começo da nossa espécie para subtrair a palavra da ação tempo* à busca nostálgica do valor sinestésico da linguagem, uma busca pela linguagem que sempre é, a linguagem vivida através dos sentidos cada vez que lemos uma página, uma linguagem que não é mais ligada só ao momento/tempo em que foi produzida, mas que revive a cada leitura, por isso sobrevive e resiste ao passar do tempo. Se associarmos a energia vital ao valor sinestésico da linguagem, a resposta residiria na ideia de pôr o corpo do leitor a trabalhar para revitalizar a linguagem feita literatura a cada leitura, recriando em suma um *agora eterno*. Um corpo que trabalha e comparticipa sinestesicamente do fluxo da matéria, é um corpo que sente. Voz e performatividade parecem ser dois caminhos possíveis da literatura de Nuno Ramos. O próprio título do livro é *Ó*, uma vogal, um grito, um chamado; a estética da voz ou do som, portanto, — ou seja, o uso funcional da voz e do som com intenção de trabalhar ao nível da percepção — permitiria tematizar questões caras ao autor e daria a possibilidade, através da

capacidade performática da voz de viver o texto como acontecimento, de remeter ao fluxo da matéria, de extravasar o tempo biológico na recriação de um *agora eterno*. Toda vez, ao reler o texto, haveria uma revitalização do mesmo através da experiência do corpo leitor atingida pelos recursos sonoros (e não só) no nível dos sentidos. No próximo parágrafo tentar-se-á exemplificar essa estética do som ou da voz em duas formas: i) através de trechos do texto que remetem à tematização discursiva da questão da voz e do som; ii) através de trechos do texto em que a própria escrita é o som trabalhando *no* e *com* o corpo do leitor. Também veremos como esses dois pontos são articulados através de processos estéticos específicos.

### 2.3

#### **Estética da voz: uma projeção estilística de uma certa visão de linguagem. A reconstrução de um agora eterno?**

Ao aceitarmos a ideia de que a voz e a performance são usadas como dispositivos estéticos para superar a biologicidade do tempo e para tematizar questões relacionadas à linguagem e à representação, às palavras e à matéria, é preciso superar um impasse teórico. Normalmente a ideia de performance e a noção de voz sugerem presença física em formas expressivas tais como teatro, dança, poesia oral, em suma, contextos que envolvem uma ideia de um espaço e de terceira dimensão. Mas como é possível reproduzir performance e aplicar a noção de voz em textos que são basicamente escritos? A mesma preocupação é compartilhada por Zumthor, o qual, na qualidade de medievalista com profundo conhecimento da poesia oral, conseguiu aplicar alguns conceitos relativos a esse tipo de performatividade de forma mais geral a produções literárias mais contemporâneas, conforme ele aponta:

A questão que se coloca é esta: em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos? (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

Antes de tudo, é necessário afirmar que cada leitura, por mais que seja silenciosa, é uma leitura interna, uma voz dentro de nós que de alguma maneira põe em atuação aquele texto. Assim, a “leitura solitária” torna-se “adaptação de performance” (idem, p. 34). O objetivo aqui é delimitar a afirmação de Zumthor.

Se é verdade que cada leitura silenciosa pode ser considerada performance, no sentido em que há alguém enunciando oralmente ou silenciosamente, por outro lado se quer afirmar que nem todos os textos, além da performatividade da leitura pessoal, possuem um grau de performatividade em si, pondo o corpo para trabalhar. Zumthor, longe de ser ingênuo, associa esse estudo sobre performance ao texto poético. A nosso ver, essa noção para a literatura contemporânea pode ser aplicada a um texto poético/literário que, por envolver processos estéticos diferentes, configura-se como híbrido, nutrindo-se de diversos campos de expressão e atingindo os sentidos de formas distintas.

Há dois pontos a serem esclarecidos: i) quais são os graus de performatividade que permitem considerar um texto literário escrito passível de ser lido nessa perspectiva e ii) em que medida o texto de Nuno Ramos é performativo e faz um uso performático da voz.

Ao tratar o primeiro ponto, já se esclareceu que a ideia de presença física é muito forte na noção de performance. Ainda assim, há possibilidades de afastamento desse “modelo”:

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades: a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois, uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse primeiro modelo (idem, p. 68).

Os diferentes graus de performance são assim identificados por Zumthor (idem p. 69):

- “Performance com audição, acompanhada de uma visão global da situação de enunciação”. Junta-se o oral à situação de atuação, “oposta à leitura solitária e silenciosa”. Seria o grau completo de performance;
- “Quando falta um elemento de mediação” (como, por exemplo, o elemento visual no rádio) e haveria só uma mediação auditiva (disco, rádio) ou audição sem visualização;

- e, enfim, a “leitura solitária”, que representaria o grau mínimo de performance, em que a própria voz oral ou mental lendo já constitui um grau de performatividade.

Todavia, associando o texto em questão à terceira tipologia, sublinha-se que a performatividade de uma literatura como a de Nuno Ramos não se limitaria ao momento de enunciação do leitor e à sua leitura pessoal, senão não faria sentido apontá-la como recurso estético, mas ela sim estaria ligada às características do texto que sugeririam e levariam ao trabalho do corpo no *agora*. Portanto, a ideia de performatividade estaria também em viver o texto como acontecimento além da leitura em si, que também é um acontecimento; seria a vivência do processo de significação do texto através do corpo em razão de procedimentos estéticos usados e que apontaremos logo em seguida e no próximo capítulo. Já “a noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento” (idem, p. 71), mas o processo de significação do texto de Nuno Ramos também se faz à medida que ele vai sendo lido. Nesse processo de significação *in itinere* vários elementos intervêm, e um desses é o som/voz, além de outros que serão tratados especificamente no próximo capítulo. Há, portanto, na leitura de um texto como *Ó*, e de outras escritas de Nuno Ramos, algo parecido com a criação de um *agora eterno*; o texto presentifica-se a cada leitura pelo processo vivencial corporal ativado pelas características performáticas da escrita. Trata-se de uma “relação entre o perceptível e o mental” (p. 73) e a ideia é que “alguma coisa nela [na performance] recusa-se a funcionar como signo” (idem, p. 75). Portanto, a leitura poética, segundo Zumthor, colocaria o leitor no mundo deixando-o descobrir que existe um mundo fora dele, mas sem gerar uma busca de ordem metafísica, e, acrescenta-se, interpretativa de ordem hermenêutica, mas sim uma situação perceptiva de ordem sensorial: “simplesmente choco-me com uma coisa” (idem, p. 82). Esse tipo de relação entre o perceptível e o mental parece ser a operação estética que Nuno Ramos faz ao valorizar a voz. Discutimos, portanto, o segundo ponto levantado, a presença de performatividade no livro *Ó*, especialmente através do uso da voz.

Identificam-se pelo menos quatro possibilidades de presença da voz no livro *Ó*:

- há voz(es) no lugar de um narrador tradicional; o leitor percebe uma voz que discorre em uma situação de *audição performativa*<sup>21</sup>, já que a ideia de narração aristotélica se encontra quebrada; o cruzamento dessas vozes produz, por vezes, atravessamentos de estilísticas díspares;
- há voz nas numerosas figuras de som típicas do gênero poético que envolvem um alto grau de sonoridade;
- os capítulos intermédios chamados “Ó” (“Ó”, “Segundo Ó”, “Terceiro Ó”, “Quarto Ó”, “Quinto Ó”, “Sexto Ó” e “Sétimo Ó”) geram uma situação similar aos coros (*Khoroi*) do teatro grego, novamente recriando uma performatividade mediada por uma encenação de voz;
- há voz na tematização da mesma, se bem que essas partes reflexivas nem sempre envolvem diretamente um lado performativo-sonoro.

Vamos analisar agora uma por umas essas quatro possibilidades, trazendo exemplos diretamente do texto que possam confirmar essas hipóteses.

### 2.3.1

#### A lembrança de uma voz ou a dissolução do narrador

O primeiro ponto diz sobre a percepção de uma voz que discorre sobre os vários assuntos sem se tratar de um verdadeiro narrador, tradicionalmente entendido. A diferença é interessante a partir do momento em que essa(s) voz(es) não constrói(em) uma verdadeira narrativa composta por fatos sequenciais, unidos por relações temporais de causa e efeito, e unificados por personagens que fazem parte do mesmo enredo. Estes configura(m)-se mais como uma(s) voz(es) reflexiva(s), que relata(m) processos, que descreve(m) momentos, que retoma(m) lembranças, mas sem cumprir a função de unificar a escrita através de uma narração única. A percepção dessa voz falante por parte do leitor acontece em uma situação que Zumthor, retomando as palavras de Josette Féral, chama de *audição*

<sup>21</sup> Conceito de Josette Féral retomada por Zumthor. (ZUMTHOR, 2004, p. 42).

*performativa* (FÉRAL apud ZUMTHOR, 2007, p. 42). Essa situação refere-se à criação de um lugar virtual de escuta, um lugar de espaço para o outro; o dado empírico do espaço *teatro* não é mais necessário para que haja teatralidade:

Isto é dizer que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias. Ela não tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário (ZUMTHOR, 2007, p. 42).

Uma voz toma a palavra à maneira dos monólogos em sucessão, que podem ter ou não uma ligação lógica. O leitor está na frente de uma atuação quase de teatro de monólogo. Assim, para tomar apenas um exemplo, no capítulo 22, cujo título é “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não” (RAMOS, 2008, p. 245), poderiam ser encontrados no mínimo quatro monólogos, um para cada parte do título, sendo que “corpo-sim, corpo-não” estariam juntos. Cada trecho, todavia, fecha mencionando um elemento que preanuncia o monólogo sucessivo (uma espécie de justaposição com borramento de fronteiras).<sup>22</sup> Dependendo da percepção do leitor, isso poderia se tratar tanto de uma voz única que desenvolve seu raciocínio pessoal, quanto de uma pluralidade de vozes, uma seguida da outra. Nesse capítulo, especificamente, há também uma outra possibilidade: “epifania” e “provas” poderiam ser unificados em uma única voz, assim como “erotismo” e “corpo sim-corpo não”.

Mas, vamos aos exemplos. Assumindo que haja quatro vozes, se bem que as outras opções reportadas também poderiam ter cabimento, encontraríamos uma primeira voz que cria o espaço performativo do monólogo atravessando o processo através do qual aconteceria uma epifania:

Pedregulhos, tênis antigos, programas de televisão, velhos conhecidos, estão todos sujeitos a um estranho fenômeno: podem despertar para nós. Frutas, velhas palavras, um simples aperto de mão – a epifania ronda a morte em vida e a melodia azul, a bofetada de quem gargalha, o marulho rouco da nossa voz, catapultados pela mola que já havia neles, mas dormida, saltam desde a penugem que roça o que em nós é mais profundo e leve. Maravilha, exerce tua navalha, degola o dia antes que eu me conforme. Hora cheia de dobras, como se eu respirasse em camadas e mais camadas, como se todo o ar coubesse, como se minha memória fosse minha e dos outros também, hora que anuncia sua chegada, trem arbitrário, criador do próprio horário. O besouro mais banal, a mulher mais desinteressante, a carne que nossa própria carne foi necrosando, acordam. Isto é fato. Acordam (RAMOS, 2008, p. 245-246).

<sup>22</sup> A expressão *justaposição com borramento de fronteira* foi retomada de uma entrevista de Nuno Ramos que está no apêndice à tese junto com a tradução integral do livro.

A citação é obviamente parcial, pois a voz continua o seu monólogo até que um espaçamento duplo cria no layout do texto uma distância para que outra voz, ou a mesma, continue o monólogo tomando como ponto de partida o último elemento mencionado no parágrafo anterior, uma pedra, porém, enveredando a reflexão por outro caminho: a questão das provas. Assim continua o texto:

[...] De uma forma ou outra todo o conhecimento vem do corpo, ou, de grandes elucubrações, retorna para ele no momento de ser comprovado. A prova devolve a matemática ao corpo e à carne. Caiu? Não caiu? A luz curvou? A partícula gravou sua passagem. É aos olhos ao tato, ao sabor que toda a experiência se dirige [...]. (RAMOS, p. 250).

A segunda voz continua seu raciocínio até finalizar no elemento do título, como se dão as provas e as evidências. Continua a terceira voz para falar sobre erotismo e começa com o corpo:

Estamos afundados em nossa carne, com mínimas janelas de conexão. Toda a linguagem, toda a ciência, toda a poesia quer aumentar a transparência desse vidro frágil, mas acaba por aumentar sua espessura – em vez de fazer durar a epifania, substitui-se a ela criando uma nova camada de isolamento. Assim, numa espécie de asma progressiva e inexorável, nos distanciamos cada vez mais da respiração e do ar fresco, obstruindo nosso caminho com os próprios artefatos que criamos. Não percebemos o vento, nem o frio, nem o roçar das folhas. Uma blindagem nos separa do céu (idem, p. 253).

A última voz discorre sobre o "corpo-sim, corpo-não", ou seja, sobre limites e possibilidade do mesmo:

Há um corpo-não feito de uma respiração exata, o olhar oblíquo, a quem a miopia indica Ali termina. Suas palavras são ditas baixo, os olhos voltados para o lado. Sua glótea elástica recusa objetos inusitados. Aqui começa um açude que nunca é lago; um lago que nunca é rio; um rio que nunca é mar; um mar que não inunda. Ao corpo-não ninguém procura (idem, p. 257).

Como pode ser observado, a situação de vozes monológicas é evidente, as quais relatam, descrevem processos, refletem; o interesse não está mais voltado para uma sucessão de fatos. Essas vozes criariam um espaço performático em ausência empírica, mas em presença virtual.<sup>23</sup> Em outros textos mais recentes de Nuno

<sup>23</sup> “Essa situação performancial: [...] cria o espaço virtual do outro: o espaço transicional de que falava Winnicott. Isto é dizer que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias. Ela não tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário.” (ZUMTHOR, p.42).

Ramos, como *Adeus, cavalo* (2017), a criação desse espaço virtual é ainda mais evidente, porque além de vozes que se cruzam e que são diferenciadas por nomes<sup>24</sup>, o que não acontece em *Ó*, o início do próprio livro é ambientado em um teatro com uma personagem que depois de ter atuado se coloca de costas para o público e as cortinas se fecham. Em outros capítulos de *Ó*, onde a distinção das vozes é um pouco mais marcada, as mesmas, às vezes, introduzem estilos diferentes, oscilando da linguagem coloquial (citação 1), para uma linguagem técnica (citação 2) ou de *prosa de atelier* (MASSI apud OLIVEIRA, 2018, p. 15), passando por uma linguagem poética mais rebuscada (citação 3). Aqui vêm alguns exemplos extraídos do capítulo 12, “Recobrimentos, lama-mãe, urgência, e repetição, cachorros sonham?” (RAMOS, 2008, p. 139):

1. Cães se aconchegam em qualquer parte, querem mijar, comer, foder, coçar, bagunçar, lambar, querem a nossa perna, o aroma do pé dos postes e a imagem baça da lua acima deles (idem, p. 149).

2. A cor laranja, por exemplo: com certeza um interior diferenciado, para preservar-se, expeliu uma capa que, bombardeada pelos ventos ionizados, pelo magnetismo, pela chuva ácida, pelos átomos da carpa, ainda amalgamados na lama (que traz em si também o tempo onde essas unidades irão divergir), transformou-se no que entendemos como laranja (idem, p. 143-144).

3. É assim que a vida desacelera e se despede – pela repetição inevitável do poente, pelo florescimento burocrático da colheita, pelos anéis que uma pedra produz sempre na água, caindo assim sob o domínio da lama vigilante que, em algum lugar perto de nós, mas sem nos enxergar nitidamente, tudo sonda e tudo ausculta (idem, p. 147).

Essas vozes que relatam parecem falar no nosso ouvido; são algo de muito diferentes de um narrador que conta uma história, tornam-se mesmo uma espécie de conversa mental, como se estivéssemos escutando alguém ou o saltitar de um pensamento para o outro fosse um processo da nossa própria mente.

### 2.3.1

#### Som, vibração, corpo e poesia

Quanto ao segundo ponto, “há voz nas numerosas figuras de som mutuadas da poesia que envolvem um alto grau de sonoridade”, apesar de não se tratar de

<sup>24</sup> Um cavalo-ator incorpora várias vozes. Há personagens distintas, como Procópio, Nelson Cavaquinho, Ungaretti, o jornalista, além das várias outras incorporadas pelo cavalo.

“poesia pura”<sup>25</sup>, entendida na forma canônica, essa prosa poética de Nuno Ramos é tal porque apropria-se de numerosos recursos formais da poesia tais como figuras de sons. O uso dessas últimas é um recurso ulterior para evidenciar a presença da voz e para pôr o corpo a trabalhar em uma comparticipação catártica do leitor com o som do texto. A propósito dos aspectos mais formais dessa análise Paul Fussell (1979) e Henri Meschonnic (1999) (v. PARTE II, capítulo 3) já afirmaram que o ritmo do texto atinge o fisiológico porque nossos corpos físicos e nossas vivências são atravessadas por ele; a batida do coração, a relação sexual e a respiração são todas atividades fisiológicas ritmicamente marcadas. Enumeramos, portanto, alguns exemplos de figuras de som presentes no texto. As citações que seguem, por mais que estejam em forma de prosa, apresentam rimas que poderiam também coincidir com *enjambement* de verso, se por mera curiosidade de análise ficasse decidido cortar a prosa em versos:

Que é que fica quando passa a cusparada e para de arder a bofetada (...) (RAMOS, 2008, p. 96).

Como uma via intermediária, procuro entrar no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca (idem, p.18).

*Entre as coisas que perdi não está o desejo de perder; entre as coisas que esqueci não está o desejo de esquecer* (idem, p. 269, itálico do autor).

Na última citação, o dado sonoro é amplificado também pela anáfora *entre as coisas que*. A anáfora com fins rítmicos é muito utilizada em todo o livro, especialmente nos *intermezzi* chamados “Ó”, que dividem um capítulo do outro e que consistem na parte mais poética do livro todo. Propõe-se aqui um trecho com exemplos de anáforas retirado do "Quinto Ó":

[...] *sei bem o que me dizem: não espalhe a doença. Não te lance do alto. Não repita teu salto. Não confie. Não chute teu pombo. Quem te fez, fez o trigo – e o espantalho submisso. Mas não tenha medo das aves. Quem te fez, fez faminto* (idem, p. 175-176, itálico do autor).

Há uma sequência de "nãos" que introduzem um imperativo negativo, retomando uma espécie de ladainha surda, como quando os adultos reprovam as

<sup>25</sup> Entende-se por essa expressão a poesia em versos, a qual se configura no gênero tanto pelo *layout*, quanto por escolhas formais coerentes em todo o corpo da escrita.

crianças e lançam uma sucessão de regras usando esse modo verbal. Também há a repetição de *quem te fez, fez* com a diferença de que na primeira vez o verbo “fazer” é usado no seu valor transitivo direto, enquanto da segunda vez ele é usado com valor processual no aspecto resultativo, com o significado de *te tornou/ te rendeu*, o adjetivo “faminto” quebra a expectativa do objeto direto, como na linha anterior. A ladainha fica quebrada, como que para obrigar o leitor a voltar atrás e reler o trecho. Aliás, para além das anáforas, há rimas evidentes como *alto, salto*.

Vamos identificar agora alguns exemplos de assonância e consonância:

Repita. Um morto nos educa. O planeta é redondo. O beijo é bom. O cabelo cresce. O carro corre. A cor colore. (idem, p. 182)

Ele lhe deu um nome, ele *ganhou* seu nome, como um coágulo uma retenção daquilo que *passava*, confuso, *por* ele, um *poente* *paralelo* ao *poente* diante dele. (idem, p. 20).

Em ambos os casos, a reiteração de células sonoras tem efeitos sobre as leituras, estimulando respostas corpóreas. Não só ao ler o corpo entra em excitação rítmica, mas também em termos de significação do texto, o lado sonoro pode sugerir alguns caminhos que ativam processos de construção do sentido a partir do som. Veremos na segunda parte do presente trabalho, relativo à tradução, como o percurso de leitura aqui enveredado sugere que o tradutor leve em conta nas suas escolhas estéticas e artísticas do processo tradutório todos esses elementos (v. PARTE II, capítulo 3, parágrafo 3.3.2.1). Permanecendo ainda em um terreno um pouco mais distante da teoria da tradução e mais próximo da teoria da recepção ou interpretação, Zumthor escreve:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem linguagem completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã retomando o mesmo texto acharei um outro (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

[illegible]

Todo o texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

Entre um imperativo e as regras para a direção do corpo, existe uma trajetória quanto aos modos de uso do corpo, de sua presença física e sobrevivência residual do corpo vibrando pela sonoridade do próprio nome. Tanto o artista quanto o escritor

propagam uma sobrevivência pela palavra na dimensão sonora e impressa. No texto, a dimensão oral é recorrentemente simulada nas narrativas de Nuno Ramos, como se ele se apropriasse de uma oratória da dignidade latina e através de um mecanismo paródico – o que também acontece com obras filosóficas – onde o corpo em questão sobrevive (OLIVEIRA, 2018, p. 44).

As figuras de som, a dimensão oral recorrente da qual fala Eduardo Jorge de Oliveira, contribuem para uma afirmação do trabalho corporal, que escuta e sente, vibrando com o texto. O uso dessas figuras de som e de recursos sonoros concorre de forma maciça ao processo de significação do texto.

### 2.3.2

#### **Ó: um grito, um chamado, uma vogal, um *khoroí***

Passamos a discorrer sobre o terceiro ponto, os *intermezzi* "Ó" que levam o título do livro, distinguidos por uma numeração ordinal (a exceção do primeiro), e que se intercalam a agrupamentos de capítulos. Graficamente esses entremeios aparecem em itálico, essa já é uma fórmula para destacá-los com relação ao resto da escrita. Estes "Ó" intermédios assumem o verdadeiro caráter de uma reflexão-advertência com tons por vezes proféticos do mesmo jeito que funcionavam o coro (*χορός*) no teatro grego, particularmente no teatro de Eurípides, onde eles tinham a função de súplica, sugestão e advertência (*monitus*) e eram encenados junto com dança e canto. A seguir, a seleção de dois trechos desses entremeios:

*Tomara que sumas para que o nome morra antes que mate, como um uivo que nunca derruba a lua, tomara que sumas voz algoz que há em minha – tomara que sumas pocinha de palavras, não para que a visão transborde e domine a retina, é mais complicado do que isto, pois onde estivestes não deixarás de estar nunca e mesmo a visão carrega a sina que criaste, palavra, a sina de sempre fazer sentido, voz que me sequestra porque não* (idem, p. 157, itálico do autor).

Ou ainda:

*Como se eu viesse do futuro começo a gritar Vocês não vêem que já estão mortos?* (idem, p. 178, itálico do autor).

Ao ler os "Ó" escutamos novamente uma voz, ou uma voz coletiva, que fala sintetizando tópicos que atravessaram as reflexões nos capítulos anteriores, só que de forma mais breve, concisa e poética, com um tom mais profético e por vezes

enigmático. O próprio título dos entremeios remete ao título do livro, *Ó*, um grito, uma dor, um chamado, uma exclamação; o fluxo do livro unifica-se por esses anéis de junção, vozes que resumem, indicam caminhos; elemento unificador do díspar que compõe essa escrita em devir. Assim a voz descreve o “Ó” entre sopro e matéria:

*Tenho vontade de cantar e canto, ó, isto é um canto, a digital de um eco, saliva atravessada pelo branco. Isto é um canto, não um destroço posto ao lado de outro, não a pelanca de um velho, mas o murmúrio amortecido da vontade de dar o nome-amor aos bichos carniças, e à hora em que ambos mordem uma polpa única* (idem, p. 177, itálico do autor).

Dentro de cada um desse entremeios encontram-se, portanto, amplificadas a presença de vozes falantes (3.1), o recurso de figuras de som (3.2), além de ser a temática da própria voz recorrente (3.4).

### 2.3.3

#### Sopro e voz: tematização na escrita e uso nas artes plásticas

No que concerne a voz como tema da escrita, há vários momentos em que se destaca. Se em alguns casos é tematizado o descompasso entre linguagem e matéria na relação palavras e coisas (cit.1), em outros momentos só o elemento voz é o centro dessa reflexão (cit.2), pois ela é dispositivo de articulação da linguagem verbal oral:

Cit.1

Faria da fumaça todo o dicionário e arranharia a porta do quarto iluminado onde a beleza ilude os pretendentes. Voltaria sempre para elas, para as coisas como uma luz de fundo aprisionada, e suprimiria, no mundo antigo as verticais, a solidez calcária, e a todos os pronomes encheria de matéria, tanto ele como tu, eu, nós, vós, eles, e toda a matéria trocaria por um nome. Seria súbito sendo lento na larga curva entorno à flor: explica, Forma; responde, bola de fogo. E não teria necessidade de te ouvir, resposta, nem ao mínimo ninguém de um raciocínio. Nem seria eu, nem seria o corpo, nem seria (RAMOS, 2008, p. 248).

Cit. 2

*que prenda o ar dos meus pulmões e o troque por labaredas, vermelhas e amarelas, troque por palavras que vêm ao céu do cu da minha boca, onde entra o som articulado mas também a matéria sólida.* (idem, p. 156, itálico do autor).

*dar à voz a matéria – tinta, pano –, dar à matéria sua voz [...] (há um ó guardado aí)* (idem, p. 155, itálico do autor).

Apenas a nós, que trocamos tal fluxo pelas finas modulações da voz, que entre todas as matérias internas e externas [...] selecionamos apenas a voz e o vento, organizados em acordes, para tomar por mundo [...] (idem, p. 21).

O uso da voz como elemento sonoro que transborda o texto, a tematização da mesma e a presença de vozes que relatam identificam-se como uma verdadeira escolha estética em prol da voz. O próprio artista plástico, a partir da década de 2000, produzirá muitas obras-instalação que recorrem ao elemento sonoro. Muitas vezes há alto-falantes passando textos, falas, discursos, músicas que se juntam segundo uma montagem específica. O som, a voz e também os trocadilhos são cada vez mais partes integrantes das suas produções artísticas. Se a presença da matéria é forte tanto na literatura quanto nas produções plásticas, o mesmo pode ser afirmado da voz. Emblemáticas nesse sentido são todas as sequências de instalações feitas na fundação Eva Klabin em 2008 como *Grave, Grave*, em que duas vitrines encapsulam duas poltronas e alto-falantes reproduzem uma conversa entre duas pessoas em uma situação de (in)-comunicação. Ainda mais interessante, do mesmo ano, e sempre na fundação Eva Klabin, é *Tenho sede*, obra em que alto-falantes aplicados a uma estátua de Santa Teresa de Ávila, já presente na casa, reproduzem um discurso delirante com trocadilhos que poderiam ironicamente trabalhar o conceito de êxtase em chave erótica. Esta é uma parte da gravação de uma voz sensual de mulher:

Céus!

Céu

Meu

Teu

Pau

Cão

Duro

Sede tenho sede,

E do amor, tenho todos os furores.

(...)

Por que me fode?

Por que me fode?

Inteira, Inteira.

(...)

(do catálogo do artista, 2010, p. 466)

Nessas obras a voz é a verdadeira criação do artista, pois as estátuas e os objetos usados seriam *ready-mades* que ele insere num contexto em que a voz é a verdadeira diferença no processo de produção de sentidos que o espectador ativa. Um sentido que nunca é dado, mas cuja busca é sempre provocada em nível sensorial individual. Poderiam ser enumeradas outras obras de 2006 como *Carolina* ou *Ai de mim*, ou outras como *Fodasefoice* (2008), em que a voz que sai dos alto-falantes é reproduzida concomitantemente à performance de duas atrizes. Sem a intenção de entrar nos pormenores críticos das obras plásticas especificamente, vale ressaltar como o som vai se afirmando como uma das partes importantes da produção do autor. Assim Eduardo de Oliveira comenta a presença da voz em *Soap-Opera* (2008), obra composta por duas paredes em mármore e sabão em forma de nichos, as quais levam alto-falantes encrustados que emitem um texto de Nuno Ramos, interpretado por dois atores. Esse texto — recitado em alternância a uivos de cachorro — se constrói partindo de obras tais como *A flauta mágica* e *Don Giovanni*, de Mozart, e trechos de poemas de Carlos Drummond de Andrade e Kaváfis:

Em Soap-opera há uma materialidade específica [...] onde a voz produz um efeito sonoro: como dizer cada palavra é tão importante quanto a palavra escolhida. O modo como ela ecoa também imprime — na ausência do corpo em sua situação material — um aspecto fantasmático, o que nos guia por outra direção da obra do artista. A escolha dos ditongos abertos e fechados, os prolongamentos das vogais para mimetizar os cachorros, fazem parte da escultura, por um lado, e expande a literatura por outro. Será com a consciência de uma expansão entre a escultura e a literatura que a pele retorna como um signo do que se convencionou chamar “campo expandido” (OLIVEIRA, 2018, p. 36).

Concorda-se com a afirmação de que há no uso da voz uma materialidade específica, que o autor tenta realçar através de um uso estratégico dos efeitos de som, como que para compensar o descompasso que existe entre coisas e palavras que são articuladas pela voz.

Essa materialidade do som das palavras projeta-se também no texto que é como se tentasse recuperar a sensibilidade do som que “dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir” (ZUMTHOR, 2007, p. 60). Segundo Zumthor, portanto, a partir do século XX, “a leitura responde a uma necessidade tanto de ouvir quanto de conhecer” (p. 60). Se conhecer passa pelos sentidos e a voz é uma das suas projeções, de fato a ideia de performance, nesse caso auditiva,

modifica a forma do conhecimento, pois “ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (p. 32) e como o marca? Estimulando o trabalho do corpo e suas respostas através de um processo de significação *in itinere*, um conhecimento que não é dado, mas construído no próprio ato de ler.

Surgem porém duas últimas questões: i) há para além do uso estético da voz outros elementos da escrita de Nuno Ramos e de *Ó* que são marcados pela performatividade?; ii) em que aspecto residiria a novidade de Nuno Ramos no uso estético da voz e do som, se de alguma forma alguns conceitos são aplicáveis a partir da poesia oral da Antiguidade?

Quanto à primeira questão, constata-se que existem outros elementos da escrita que remetem à performatividade, e que são identificáveis na tentativa de reëa o fluxo da matéria dentro do texto através de várias operações estéticas, entre as quais, se coloca, por exemplo, a “justaposição com borramento de fronteiras”. Esse tipo de escrita mostra-se no seu caráter processual, e sua significação vai sendo construída à medida que o texto vai sendo lido, acompanhando o relato da matéria em metamorfoses e as reações do corpo ao uso performativo do som e da voz (e não só). A vontade de reproduzir o processo desdobra-se em vários procedimentos estéticos que visam à recuperação do texto como acontecimento, colocando o leitor no fluxo da matéria, ativando estímulos perceptivos. Assim reflete a voz falante:

Ao olharmos um par de olhos, ao percebermos o movimento brusco, em xis, do rabo de um lagarto, nada deveria estimular nosso cérebro a comentar sua cor ou a rapidez daquele movimento. **Deveríamos *passar com estes acontecimentos*, e sua imensidão nos tomaria, deixando-nos vazios até que o próximo objeto nos chamasse a atenção.** É da morte, da velhice, da perda de contato que a linguagem deveria se alimentar (RAMOS, 2008, p. 27, negrito meu).

E o que faz o autor através de algumas técnicas, que analisaremos no próximo capítulo, é exatamente tentar colocar o leitor como se estivesse *passando com os acontecimentos*.

No que concerne a segunda questão, a novidade de Nuno Ramos no uso da voz não estaria no seu uso isolado, mas na montagem que ela tem dentro do texto junto com outros recursos estéticos como a *semantização dos procedimentos artísticos* (OLIVEIRA, 2018, p. 18), ou os relatos de processos (variados), ou a construção de um tempo eináutico-cairológico (v. capítulo 2, parte I). A forma como a voz insere-se no processo de significação do texto, em combinação com

outros elementos, age no nível da percepção de maneira a criar impasses e trazendo o texto ao nível da performance, a qual ecoa no corpo leitor. Pensando nessa relação do som e da voz na leitura e suas reverberações no corpo leitor, a dinamização da voz poderia ser, segundo Zumthor, uma possibilidade de recuperação de energias coletivas através da emanção do corpo como forma de resistência à desalienação da palavra humana:

A leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata: só há pouco tomamos consciência disso: a época na qual entramos não está mais em condições de ocultar esse fato. Em todos os horizontes se esboçam os movimentos de uma desalienação, a longo prazo (...) A civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias (e já o dissemos bastante!) de sufocar em todo o mundo que subsiste das outras culturas e de nos impor um modelo brutal de sociedade de consumo. Mas, na própria medida dessa expansão e diante da ameaça que ela traz, o que cada vez mais resiste no mundo de hoje? Resistem sem intenção, necessariamente de contestação ou de recusa, nos *media*, nas artes, na poesia, nas próprias formas de vida social (a publicidade, a política...), as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. Talvez, dessa redescoberta, dessa reintrodução da voz nos funcionamentos fundamentais do corpo social virá o que se poderia chamar de salvação: a despeito das recuperações e das comercializações inevitáveis, o retorno do homem concreto. E nessa perspectiva que tento perceber que na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo (ZUMTHOR, 2007, p. 62-63).

A análise da forma de *montagem*, em termos de filosofia estética (RANCIÈRE, 2003) e os conceitos utilizados até hoje para tentar definir a obra de Nuno Ramos (*forma fraca*, RAMOS, 2011a e STUART, 2014, *não pertencimento* e *arte inespecífica* GARRAMUÑO, 2014, e *criar peles*, OLIVEIRA, 2018), considerados como operações estéticas (intenções), serão objeto de análise integradas junto com as técnicas e os procedimentos estéticos (práticas) no próximo capítulo.

## 2.4

### Algumas observações finais (e parciais)

Pode-se resumir então que a partir de uma tematização da insuficiência da linguagem, Nuno Ramos abre um processo artístico de escrita que através de vários recursos estilísticos e estéticos — dentre eles a voz — produz algo na escrita, onde o aspecto performático, segundo as combinações acima colocadas, recupera o valor do texto como acontecimento. As quebras de padrões estéticos são identificáveis,

pela tradutora-leitora, principalmente no nível da recepção do texto. Assim, a percepção sensorial e corporal é despertada e faz parte do processo de significação e construção de sentido. O questionamento dos padrões estéticos — que se coloca indiretamente — passa principalmente por uma operação de linguagem que faz da troca e contaminação de práticas entre campos distintos um dos seus traços distintivos. A operação de linguagem posta em prática pelo multiartista paulistano não se refere a uma prática de desconstrução de sintaxe, mas sim a uma prática de montagem. A busca do processo e sua teatralização —no sentido de recriar uma situação de audição performativa — parece caracterizar a produção artística de Nuno Ramos, em oposição a uma ideia de produto. Isso faz com que as obras obriguem o leitor-observador a colocar em jogo constante a sua própria relação pessoal entre mente e percepção. Já entrevemos esse tipo de literatura configurar-se como contradiscurso: afinal as operações estéticas e de linguagem a colocam fora de um processo de padronização estético-formal esboçando seu caráter político sem intencionalidade pedagógica. O procedimento artístico, as contaminações de práticas entre linguagens expressivas e suas relações com estética e política, serão objeto de investigação e análise do próximo capítulo.

## Linguagem e matéria: quando a montagem divide e junta

*O que os operários fazem não é opor a prática à utopia, mas devolver a esta última seu caráter de “irrealidade”, de montagem de palavras e de imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível. As “ficções” da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias (RANCIERE, 2005, p. 62).*

Nesse capítulo serão investigadas algumas características do texto a ser traduzido, particularmente no que concerne algumas práticas de escrita e suas consequências estéticas. As práticas de escrita investigadas serão analisadas em comparação com alguns procedimentos usados nas artes plásticas, de forma a entender de que maneira se realiza a contaminação entre campos e a expansão dos suportes, e como isso incide no produto final do texto a ser traduzido. Uma das questões a serem desenvolvidas diz respeito que tipo de discurso ou contradiscurso que algumas formas estéticas contemporâneas podem gerar, particularmente as que são definidas como híbridas, errantes e móveis (SPERANZA, 2012), situação em que parece se encaixar o texto *Ó*. Também tentaremos ver como algumas obras, criadas segundo alguns procedimentos estéticos, constroem relações diferenciadas com o público receptor.

### 3.1 Estética e percepção

Ao analisar a obra principalmente na sua relação com o público fruidor é importante esclarecer algumas abordagens e alguns conceitos a partir da perspectiva em que serão utilizados, isto é o que entendemos ao usar o termo estética e baixo que perspectiva será considerado o fenômeno da percepção.

Quando o dicionário de filosofia (ABBAGNANO, 2007) aborda a questão da estética, ele a define como aquele ramo da especulação filosófica que se ocupa da arte e do belo. Logo, uma primeira perplexidade se instala perante essa definição que associa o exercício da estética a uma análise do que é o belo e, portanto, a um certo sentido de gosto. Realmente faria sentido hoje em dia falar de belo na arte como algo imanente às obras ou como algo transcendente ao sujeito? Faz sentido associar a palavra arte à palavra belo? Já faz alguns anos que aprendemos com os neorrealistas italianos ou ainda com o cinema novo brasileiro, mas não só, que o

feito também pode ter sua estética e que até pode existir uma *estética da fome*. O que seria então esse belo, referido no dicionário de filosofia, na arte? Algo que abrange só a noção de gosto, o sujeito perceptor ou o objeto percebido/perceptível, ou tudo isso junto? Imaginando uma *estética do belo*, como a própria percepção se construiria, segundo qual processo de interação entre os sujeitos/objetos envolvidos?

A definição de estética como *especulação filosófica da arte e do belo*, todavia, é interessante para colocar alguns questionamentos que possam orientar essa reflexão, tais como: o que é arte hoje e, se ela tem uma função, qual seria; o que é percepção, e se ainda existe algum paradigma estético que possa definir o que é belo na criação. Além disso, coloca-se aqui uma reflexão sobre a maneira com que os processos de criação e os procedimentos estéticos acionados podem influenciar a recepção da obra, construindo formas de interação entre o sujeito e as mesmas, ou seja, investiga-se a relação entre estética e política. A palavra estética, nessa reflexão, será retomada, em uma acepção distinta da do dicionário Abbagnano, reabilitando a sua forma etimológica mais antiga, a do grego *Aistétikos*, ou seja, o que é *sensível, capaz de sentir*, que, por sua vez, vem do verbo *Aisthanomai* — *sinto, percebo, sinto por meio dos sentidos* — e do termo correlativo *Aisthesis* — *sensação, sentimento*.<sup>26</sup>

Segundo essa perspectiva etimológica, a *Aisthesis* estaria despojada de qualquer tipo de relação com a ideia de belo, estando, ao contrário, entranhada em todas as diferentes nuances que caracterizam o processo do sentir. O interesse é vasculhar o fenômeno da percepção tal como ele se dá no contato entre quem percebe e o que é percebido, na forma como ele se apresenta, sem levar hierarquicamente em consideração nenhum dos dois elementos, mas sim o fenômeno do sentir em si. Isso será observado a partir do impacto e possível

<sup>26</sup> Ainda retomando a palavra a partir da etimologia grega, vale a pena fazer uma ressalva. Os gregos ainda não tinham estabelecido a estética como campo de estudo ou disciplina tal qual a retórica, poética, oratória etc. De fato, o conceito de estética como disciplina específica nasce a partir do romantismo e particularmente com a publicação de duas obras de Alexander Gottlieb von Baumgarten. A primeira era a sua dissertação *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) e a segunda, dividida em dois volumes (1750 e 1758), era o tratado em latim *Aesthetica*. Todavia, preferiu-se citar a etimologia grega da palavra em vez do conceito historicizado de estética como ramo do saber, porque Baumgarten, como é possível ler nos prolegômenos da *Aesthetica*, associa-o à “arte de pensar belamente” (2014, p. 170) e no final fecha escrevendo que a estética prescreveria “acerca dos estilos e do pensar e do dispor belamente” (2014, p. 174). Essa perspectiva traz consigo uma ideia de estética ligada ao belo, o que se quer evitar no uso escolhido, ou seja estética entendida como puro sentir.

recepção da obra *Ó*. Nesse processo, atribui-se a mesma relevância à obra, ao criador e ao espectador. Já Jacques Rancière, em contextos e escritos diversos, retoma a discussão sobre a arte como a possibilidade “de modificar o visível, as formas de percebê-lo e expressá-lo, e de apreciá-lo como tolerável ou intolerável” (RANCIÈRE apud SPERANZA 2017, p. 18, tradução minha)<sup>27</sup>. Isso diz respeito aos vários atores que estão envolvidos no fenômeno. De fato, quem expressa é o artista, quem percebe é o espectador e o que modifica o que se vê são os procedimentos estéticos aplicados, que geralmente são frutos de uma operação estética norteadora.

Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção* (*Phénoménologie de la perception* 1945) — com conclusões ainda parciais, se comparado com as notas de trabalho de *O visível e invisível* (*Le visible et l'invisible*, 1964) —, já questionava o sistema perceptivo cartesiano “sujeito-objeto”, dualismo através do qual se definiam hierarquias relacionais internas em favor de uma primazia do sujeito pensante (quem percebe)<sup>28</sup>. A frase *cogito ergo sum* (penso logo existo) sintetiza a importância atribuída pela filosofia de Descartes ao sujeito. Além disso, Merleau-Ponty criticava tantos os empiristas quanto os psicologistas/intelectualistas, os primeiros por reduzir por completo a percepção ao corpo e à fisiologia, os segundos por relegá-la a um simples estado de consciência e elaboração mental. Tanto em um caso quanto no outro, não se considerava a percepção como um fenômeno relacional de múltiplos fatores e atores *au pair*. No primeiro caso ela era tratada como um puro fato cientificista, produto de pulsões sensoriais, passíveis de observação, análise e explicação; no segundo caso, quase como o fruto de uma projeção/procedimento mental desligada dos cinco sentidos.

A percepção parece ser muito mais que um fenômeno enquadrado exclusivamente no corpo ou na mente, pois ela nasce da interação entre esses dois e também da conexão com outros fatores que a estimulam. Um elemento, por

<sup>27</sup> “El arte se quiere leer aquí como una suerte de interfaz, eso propone Jacques Rancière, que puede modificar lo visible, las formas de percibirlo y expresarlo, de apreciarlo como tolerable o intolerable.” (SPERANZA, 2012, p. 18).

<sup>28</sup> Alguns estudiosos e filósofos, entre os quais Emanuele Coccia, sustentam que na verdade a posição de Merleau-Ponty ainda é muito parcial, já que nas suas interpretações a percepção ainda é entendida como um mero produto do sujeito. Tende-se a discordar dessa posição, já que Ponty na *Fenomenologia da percepção* desconstrói todos os dualismos objeto-sujeito, mente-corpo, empirismo-psicologismo e em seguida com o conceito de quiasmo, que ainda será tratado neste capítulo, consegue ir além *disso* nos escritos publicados depois do texto 1945.

exemplo, pode ser percebido de formas distintas em contextos distintos (já seria suficiente pensar na perspectiva da qual se observam as coisas); o mundo externo influencia tanto quem percebe quanto o que é percebido. A esse propósito, o filósofo italiano Emanuele Coccia, no livro *La vita sensibile (A vida sensível, 2011)*, afirma que o sensível se cria em um “espaço” intermediário entre o objeto percebido/perceptível e o sujeito que percebe, exatamente como na imagem de um espelho: eu vejo um outro eu fora de mim em um terceiro elemento/suporte que é o espelho. O jovem filósofo italiano se utiliza desta metáfora para afirmar que o que é perceptível torna-se realmente assim quando é projetado em uma forma fora de nós, que não corresponde nem ao corpo/objeto percebido nem ao espírito/consciência que percebe, uma espécie de superação da realização da percepção na dicotomia objeto-sujeito.

Essa reflexão é interessante para poder pensar a percepção como um fenômeno em que vários elementos intervêm; acrescentar-se-ia que, no contato com as obras de arte, nesse processo de externalização do objeto percebido como algo fora de nós e na forma como esse objeto percebido se configura fora de nós, possam ter sua parte os procedimentos estéticos escolhidos para a criação. Em outras palavras, optar por alguns procedimentos em vez de outros determinaria a forma de realização/configuração do percebido “fora de nós”. Para Emanuele Coccia, ao contrário, o “fora de nós” seria sempre realizado só na forma de uma imagem.<sup>29</sup> Considera-se essa conclusão como um fechamento do círculo fenomênico da percepção, reduzindo-o só ao visual, até quando não se trata do aspecto visual. Isso de alguma forma reafirmaria uma primazia da visão com relação aos outros sentidos, o que parece pouco sustentável se relacionado à hibridização da arte contemporânea e a uma literatura do processo, o que Eduardo Jorge de Oliveira, com particular referência à escrita de Nuno Ramos, sintetizou com a expressão “semantização dos procedimentos artísticos” (OLIVEIRA, 2018, p. 16), uma espécie de viagem nos estados da matéria, que muitas vezes é mais tátil do que imagética. Segue um exemplo:

---

<sup>29</sup> “Il sensibile in quanto tale – è l’esistenza di una forma fuori dal proprio luogo. Ogni forma e ogni cosa che arriva a esistere al di fuori del proprio luogo diventa immagine”. / “O sensível enquanto tal – é a existência de uma forma fora do lugar que lhe é próprio. Cada forma e cada coisa que chega a existir fora do próprio lugar, torna-se imagem”. (tradução minha do original COCCIA, 2011, versão Kindle sem numeração de páginas).

Todas as superfícies, num espaço de tempo mais largo, acabam confundindo-se, embrulhando-se, decompondo-se, gerando-se umas às outras. Este nasce-morre tem a sua primeira etapa na impressão de um corpo nos corpos vizinhos (é nessa primeira etapa que a linguagem se detém gravando a tinta no papel, o signo na pedra, sem acompanhar a sequência do processo — a fusão da matéria inteira, não apenas de suas camadas superficiais). Em seguida, após sentirem suas superfícies como homogêneas a ponto de imprimirem-se umas às outras, os materiais se fundem de vez, em camadas mais profundas e repulsivas (e aqui já não há signo que acompanhe), apodrecendo num musgo verde, nascendo depois em arbóris improváveis. Mas por vir sempre de uma mesma digestão, de um mesmo cair para dentro num liquidificador, o grande alvoroço da matéria não nos surpreende mais (RAMOS, 2008, p. 102-103).

Sustenta-se, portanto, que nas obras de criação artística ou literária, a forma e os procedimentos de criação, enfim, as escolhas estéticas, podem agir sobre a maneira com que os espectadores vivenciam o fenômeno perceptivo, passível de ser definida como essa forma “fora de nós” da qual fala Coccia, mas não reduzida apenas à ideia de uma imagem como projeção do sujeito. O “entre” que se coloca entre os sujeitos e objetos envolvidos é um fenômeno de combinação híbrida da forma como o que é percebido se apresenta, a maneira como aqueles objetos percebidos afetam e chegam a quem percebe, a maneira específica de processar do sujeito, a influência de elementos externos sobre o percebido e o perceptível. Sendo essas criações artísticas contemporâneas, como veremos, híbridas, errantes e portáteis,<sup>30</sup> elas talvez toquem e abranjam zonas e áreas que vão além dos clássicos cinco sentidos.

Novamente, Emanuele Coccia faz uma afirmação instigante, que vem desconstruir a clássica relação binária sujeito-objeto, a qual coloca em vínculo hierárquico os sentidos e o percebido. O pensamento clássico tende a pressupor que são os sentidos (emanação do sujeito), aristotelicamente identificados (2006, p. 103 [IV sec. a.C.], pp. 103-109)<sup>31</sup> e kantianamente confirmados<sup>32</sup> como cinco (1991, [1785], pp. 50-63), que determinam o que é visível, audível, palpável, cheirável, saboreável. Segundo Coccia, essa relação poderia ser invertida, já que é a existência do *visibilia* que daria a possibilidade de a vista existir, ou ainda a música o que

<sup>30</sup> Os adjetivos errantes e portáteis são particularmente caros a Graciela Speranza em *Atlas portátil de América Latina: artes y ficciones errantes* (2012), *Cronografías: artes y ficciones de un tiempo sin tiempo* (2017).

<sup>31</sup> No livro *De anima* (IV séc. A.C.) Aristóteles fala das sensações; com relação a essas identifica os cinco sentidos que gerariam um estado de alteração no sujeito e mais uma espécie de sexto sentido, identificado com o sentido generalizado das coisas.

<sup>32</sup> Aqui, faz-se referência à teoria do conhecimento.

tornaria possível à audição ser ativada, e assim por diante (COCCIA, 2011, Cap. XXIV, versão Kindle sem numeração de páginas).

Essa inversão de relação, além de redimensionar a importância do sujeito, faz pensar numa ampliação dos sentidos possíveis. De fato, novas formas de produção artística nos campos expandidos, que colocam em discussão as especificidades dos meios, podem afetar a percepção de formas distintas, superando a ideia dos cinco sentidos como compartimentos estanques. Quais sentidos seriam afetados, no caso dessas novas produções, só os cinco “clássicos”? De que forma? Um de cada vez ou todos juntos e entrecruzados? A partir da década de 1980, o gênero vem sendo questionado como evidência natural, em especial pela difusão das ideias de pensadoras como Judith Butler. Será que essa reflexão não abrange também a “evidência natural” dos cinco sentidos? Existem pessoas que nunca desenvolveram um desses cinco sentidos identificados, e talvez haja outras sensibilidades inexploradas ainda não decodificadas por meio da linguagem por não se encaixarem em nenhuma das opções relevadas. Isso pode ser particularmente investigado nos trabalhos-instalação de arte contemporânea, os quais abrangem esferas muito amplas da percepção, ampliação que a literatura também tenta reproduzir, perfurando a superfície do papel com técnicas de escrita, gerando assim uma expansão perceptiva. Algumas práticas de escrita conseguem estimular as percepções, o corpo e os sentidos de tal maneira a rasgar metaforicamente o papel, a escrita torna-se viva através da sua vivência-experiência no corpo leitor.

Mesmo sendo a colocação de Coccia interessante, seu pensamento aplica apenas uma inversão dos termos, enquanto Merleau-Ponty, em *O visível e invisível* (1964), propõe uma verdadeira transversão<sup>33</sup> do paradigma binário. Muitas vezes as inversões continuam se encaixando em um paradigma binário, deslocando apenas os papéis em forma de espelho. Merleau-Ponty, além de questionar a ordem causa-efeito, que vê os sentidos como determinantes dos objetos/corpos/realidades

---

<sup>33</sup> O termo cunhado por Charles Feitosa, professor de filosofia da Unirio, indica não só a quebra do paradigma dualista e binário, mas indica uma abordagem do mundo que, para além da simples inversão dos paradigmas, comportaria uma mudança de relação em que não haveria oposição, mas um cruzamento de perspectivas, a possibilidade de permanência de opacidade em detrimento do estabelecimento de uma verdade ou um elemento mais justo que o outro, o entrosamento de possibilidades diferenciadas (*Transvertes as disciplinas e Transverter as culturas*, 2014).

percebidas,<sup>34</sup> investiga a percepção como algo da *ordem da torção* ou da *dobra*,<sup>35</sup> em uma relação que ele define como quiasma.

Antes de nos aprofundarmos no assunto, parece importante lembrar a metáfora da percepção usada pelo filósofo francês, que a imagina como um corpo aberto por um cirurgião, o que permite ver todos os órgãos em funcionamento simultaneamente (MERLEAU-PONTY, 2003, [1964], p. 202). Essa metáfora ajuda a entender a complexidade do fenômeno perceptivo, em termos de simultaneidade e de números de fatores concorrentes. Para o desenvolvimento do fenômeno perceptivo concorrem vários fatores entre os quais um cruzamento de impulsos sensoriais, reelaborações psíquicas sincrônicas e elementos espaço-temporais externos, o que deixa entrever o fracasso de uma abordagem dualista. O quiasma como fundamento das relações perceptivas seria a possibilidade de criar cruzamentos múltiplos entre o dentro e o fora do corpo, que percebe simultaneamente o dentro e o fora das coisas e dos corpos percebidos. O dentro e o fora não seria da ordem relacional *consciência-corpo* do sujeito, mas um

<sup>34</sup> “Característico do percebido: já estar aí, não ser pelo ato da percepção, mas ser a razão desse ato, não o inverso. A sensorialidade = a transcendência ou um espelho da transcendência (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 203).

<sup>35</sup> “Mas, assim como não basta para que eu veja que o meu olhar seja visível para X, é necessário que seja visível para si próprio, por uma espécie de torção, de reviravolta ou de fenômeno especular, resultante do simples fato de eu ter nascido, do mesmo modo, se as minhas palavras possuem um sentido não é *porque* ofereçam essa organização sistemática que o linguista desvendará, mas porque essa organização, como o olhar, relaciona-se consigo mesma: a Fala operante é a região obscura de onde vem a luz instituída tal como a surda reflexão do corpo sobre si mesmo constitui aquilo que chamamos de luz natural. Assim como há uma reversibilidade daquele que vê e daquilo que é visto, assim como no ponto em que se cruzam as duas metamorfoses nasce o que se chama de percepção, assim há também, uma reversibilidade da fala e do que ela significa; a significação é o que vem selar, fechar, reunir a multiplicidade dos meios psíquicos, fisiológicos, linguísticos da elocução, contrai-los num ato único, como a visão capta o olhar que o desvendou e que dele faz parte, repercute nos seus meios, a significação anexa a si a fala que se torna objeto de ciência, antedata-se por um movimento retrógrado, nunca completamente falho, porque já, ao abrir o horizonte do nomeável e do dizível, confessava a palavra ter aí o seu lugar, porque, nenhum locutor fala sem de antemão transformar-se em *alocutório*, *ainda que apenas de si próprio*, sem fechar com um só gesto o circuito de sua relação consigo e com os outros, e ao mesmo tempo instituir-se também como *delocutório*, fala de que se fala: ele se oferece e oferece toda a fala a uma Palavra universal” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 148-149).

“Há um círculo do palpado e do palpante, o palpado apreende o palpante; há um círculo do visível e do vidente, o vidente não existe sem existência visível; há até mesmo inscrição do palpante no visível, do vidente no tangível e reciprocamente; há, enfim, propagação dessas trocas para todos os corpos do mesmo tipo e do mesmo estilo que vejo e toco — e isso pela fundamental fissão ou segregação do sentiente e do sensível, que, lateralmente, faz os órgãos de meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 139).

cruzamento do dentro-fora do sujeito com o dentro-fora de cada coisa e do mundo em que são colocados. Nas palavras do autor:

Quiasma meu corpo-as coisas, realizado pelo desdobramento do meu corpo em fora e dentro, - e o desdobramento das coisas (seu fora e seu dentro). São estes 2 desdobramentos que possibilitam: a inserção do mundo entre as 2 faces de cada coisa e do mundo (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 237).

O interessante desta ideia é pensar nos corpos, nos objetos e no mundo (tanto os percebidos quanto os que percebem) como elementos transitivos; pensá-los, enfim, como atravessamentos recíprocos — eles se atravessam e se deixam atravessar. A transitividade pode ser entendida como um caminhar-se e percorrer-se recíproco dos corpos. Quem percebe não é metaforicamente concebido como um vaso vazio que “se enche” com a percepção/impressão que vem de fora. Ao mesmo tempo o objeto percebido não é puro reflexo das percepções do perceptor. A imagem da percepção como deiscência é exemplificativa dessa ruptura dicotômica e da construção da percepção como algo relacional porque como a carne ela é “do vidente e do visível em vidente (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 148).

Especialmente com relação ao corpo, Merleau-Ponty afirma que o seu duplo pertencimento à ordem do sujeito e do objeto desvelaria relações inesperadas entre essas duas ordens (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 180). Tentaremos, portanto, entender exatamente quais relações inesperadas são capazes de revelar os corpos perante criações artísticas híbridas e, particularmente, quando a escrita faz uso de procedimentos que não pertencem à ordem narratológica aristotélica tradicional.<sup>36</sup> Na produção literária de Nuno Ramos, parece interessante investigar a interseção e englobamento das práticas das artes plásticas na literatura, ou seja, demonstrar como a escrita se contamina com ela. Se, em alguns casos, já foi dito que não é possível saber se um campo expressivo influencia primeiro o outro ou vice-versa — questionamento esse que parece ser do tipo “o ovo ou galinha” —, sustenta-se que ainda assim há a possibilidade de se perceber como o verbal influencia o plástico ou de como as práticas das artes plásticas influenciam o verbal, ou também comparar procedimentos similares nos dois campos.

<sup>36</sup> Aqui se faz referência particularmente a alguns princípios definidos na *Arte poética* (2011, [335-323 a.C.] de Aristóteles que se fundamentam como referência de análise literária do mundo ocidental. Talvez o problema maior é a aplicação totalizante desses princípios, mais dos que os princípios em si.

Práticas como a montagem, a colagem e a assemblagem, por exemplo, típicas das artes plásticas, podem ser usadas em forma verbal. Nesse sentido, Eduardo de Oliveira, refletindo sobre o conjunto da obra de Nuno Ramos, nota como a mesma operação (procedimento) da obra *Craca* (Bienal de Veneza, 1996), se repete em sua escrita. *Craca* é uma obra feita através de um processo de acumulação. Um molde reproduz vestígios marinhos acumulados (peixes, algas, pedaços de madeira), constituindo-se como um espelho por excesso e ao avesso. A nova pele<sup>37</sup> do alumínio fundido no molde se constrói por adição e acumulação do díspar.

Essa análise poder-se-ia aplicar também a outras obras. Se pensarmos nos quadros da década de 1990, e retomados a partir de 2007, os quais Nuno Ramos costuma chamar de “pinturas em relevo”, há procedimentos similares: criação de peles externas<sup>38</sup> fixando a matéria em trânsito por acumulação/junção de elementos díspares. Essa prática da justaposição de materiais por excrescência é também associada a alguns procedimentos aplicados na escrita, definidos como “craca verbal” (OLIVEIRA, 2018, p. 78), como mostra o exemplo de *Cujo* (1993) escolhido por Eduardo Jorge:

Poroso, caudaloso, branco, espumante, em rotação, Maelstrom, bolhas, borbulhante, sem osso, líquido, insosso, coalhada, talhado, espalhado, molhado, silencioso, calado, assustador, redondo, em espiral, movediço, pantanoso, afunda-pé, engole-o-pé, monótono, hipnótico, de uma nota só [...] (RAMOS apud OLIVEIRA, 2018, p. 78).<sup>39</sup>

Nesse trecho, Nuno Ramos acumula palavras que remetem a corpos, objetos, coisas do mundo, criando um amontoamento verbal. *Verba* que remetem a coisas, naquele embate entre linguagem e matéria, criam uma forte tensão sensorial. Ao ler essa passagem, opera-se uma transmutação: o verbal passa por um processo de tradução intersemiótica; percebemos aquilo que é lido em sua plasticidade e sensorialidade. A aproximação e combinação de palavras, na harmonia ou no choque, é tudo menos casual. Percebemos a porosidade da matéria: ao tátil, segue a sensação de abundância do caudaloso, para logo depois atingir a vista com o

<sup>37</sup> A ideia de procedimentos plásticos e de escritas como invenção de uma pele é de Eduardo Jorge de Oliveira (2018).

<sup>38</sup> Ver nota anterior.

<sup>39</sup> A citação não foi transcrita na íntegra, assim como o recorte feito por Eduardo Jorge de Oliveira.

branco e voltar ao líquido, mencionando o espumante, e abrangendo também o sentido do paladar.

Nos próximos parágrafos investigaremos como os processos criativos e procedimentos estéticos da arte contemporânea (plástica e literária), especialmente alguns adotados por Nuno Ramos, criam relações perceptivas que agem profundamente no observador, abrindo fissuras de pensamento ético-político. O estudo desses procedimentos estéticos é fundamental para a recriação desses mesmos espaços de embate ético-políticos na obra traduzida.

Não se pretende aqui afirmar que as obras de Nuno Ramos, e Ó particularmente, sejam obras políticas, no sentido de politizadas. De fato, à exceção da obra 111 (1992),<sup>40</sup> não vemos nas obras de Nuno Ramos posicionamentos diretos sobre fatos de interesse político e social, mas isso não quer dizer que sua arte não abra espaços de questionamento, especialmente se pensarmos na ideia da literatura como o lugar da linguagem dos loucos ou da linguagem enlouquecida, parafraseando o Foucault de *A grande estrangeira* (2016, [2013]). Há artistas que decidem tratar temas conflituosos tomando um posicionamento político explícito através das obras, como fez, por exemplo, Chiara Dynys na exposição *Broken view* (fevereiro 2018), na Cortesia Gallery, em Lugano, em que através de algumas imagens, a artista retrata a solidão dos refugiados sírios, intervindo no debate tão fervoroso na Europa sobre acolhimento dos imigrantes. Na literatura brasileira contemporânea, um exemplo de posicionamento político direto poderiam ser os livros do autor Ricardo Lísias, *Diário da prisão* (2017, sob o pseudônimo Eduardo Cunha), ou ainda *Sem título, uma performance contra Sérgio Moro* (2018).<sup>41</sup> Esses

<sup>40</sup> Trata-se, segundo legenda do site do autor que acompanha as imagens, de “Uma exposição feita a partir do assassinato de 111 presidiários durante a invasão do Complexo Penitenciário do Carandiru, em outubro de 1991.” Disponível em: [http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Artista=92&cod\\_Serie=17](http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=17). (acesso em 08 jan 2019).

<sup>41</sup> *Diário da cadeia* é construído na forma de ficção, tendo também referência a fatos reais. Obviamente, o pseudônimo escolhido, Eduardo Cunha, não é neutro no atual cenário político brasileiro e no contexto da lava-jato. O livro, inicialmente publicado com o pseudônimo, foi retirado de circulação uns dias depois de o verdadeiro Eduardo Cunha ter entrado com uma liminar em que alegava que o seu nome estava sendo usado para fins comerciais. Depois de vários acontecimentos, a venda do livro foi liberada, acrescentando-se a ressalva “pseudônimo” à assinatura Eduardo Cunha. A ideia, porém, de uma coleção de *Pseudoliteratura* em que cada autor escreveria com um pseudônimo correspondente a algum nome da política contemporânea já estava comprometida. O segundo livro, *Sem título, uma performance contra Sérgio Moro*, não é propriamente ficção, mas é com certeza uma forma ensaística muito nova e original, em que o autor aborda o gesto de Rogério Favreto de ter assinado o mandato de soltura de Lula em julho de 2018 sob a perspectiva da arte contemporânea, da performance mais especificamente.

são casos de literatura e escrita diretamente engajada com os temas políticos e sociais, em que se assumem posições abertas e diretas; mas o que interessa no caso específico da obra de Nuno Ramos é tentar ver como ele consegue trazer questionamentos através de escolhas estéticas e da superação da especificidade dos meios, que influenciam e criam relações perceptivas que podem abrir espaços para a reflexão do fruidor, atribuindo-lhe um papel central.

As performances artísticas de Nuno Ramos, *Aos Vivos*, concebidas e executadas durante as delicadas e dramáticas eleições presidenciais brasileiras de 2018, são um exemplo de uma arte política sem ser politizada. Essa sequência de performances era disponibilizada por canais de distribuição alternativos online, não no circuito televisivo, e simultaneamente aos debates presidenciais. No último debate presidencial (4/10/2018), antes do primeiro turno, a performance *Aos vivos* (Dervixe) Debate n. 1, no teatro Galpão do Foliás, consistia na reprodução do debate presidencial em andamento por atores (munidos de um “ponto eletrônico”) que interpretavam os candidatos, os jornalistas e o mediador. Os atores eram dispostos em círculo, em cima de um pódio em semirrelevo, tomando a palavra com base na distribuição dos papéis, enquanto no centro uma bailarina encenava o clássico dervixe dos sufistas turco-islâmicos, uma cerimônia de veneração da ordem, caracterizada por um rodopiar constante e prolongado que acompanha todo o tempo do êxtase.

Nessa performance, havia a reprodução exata do debate, uma encenação de realidade sincrônica, em que todos os espectadores estavam conscientes de estar assistindo a um “duplo” (uma paródia, poderíamos dizer?). Esse duplo sincrônico combinava-se em um único cenário junto com o dervixe, compondo uma espécie de assemblagem vivencial, que juntava fatos que se entrosavam em uma relação recíproca, construindo situações de valor simbólico denso.

Mas o que teria a ver a cerimônia do dervixe no meio de uma reprodução de um debate eleitoral? Por que os espectadores deveriam assistir a uma reprodução de algo que está acontecendo simultaneamente? Qual o valor dessa reprodução do debate por atores em combinação com a encenação de uma cerimônia místico-religiosa? Apesar de ser evidente que esse tipo de criação traz uma carga de crítica sistêmica e política, o espectador não saberia dizer logo como e de que modo isso aconteceria, mas ainda assim essa combinação de momentos simultâneos que

compõem a performance — por não se oferecerem como respostas, mas sim como lugar da atividade receptora — abre espaço para pensamentos. Quem olha, querendo ou não, é obrigado a se confrontar com esse espaço; enquanto, provavelmente, ao olhar uma foto da exposição *Broken view*, a resposta estaria implícita nas imagens e o questionamento se daria de forma clara. O espaço pertencente à atividade receptora seria, provavelmente, preenchido pelo desborde de posicionamento do criador. O interessante da arte e da literatura contemporâneas, mais de que as repostas que são capazes de oferecer, são as novas relações que são capazes de criar.

John Dewey afirmava que a arte é como “a natureza transformada pelo seu ingresso em novas relações” (apud ABBAGNANO, 2007 p. 374). Essas novas relações e os espaços que as mesmas abrem são parte de uma investigação mais instigante e interessante. A escrita de Nuno Ramos e de Ó, mais especificamente, incorporam essas formas de assemblagem/combinação típicas das instalações. Assim Florencia Garramuño, retomando um conceito caro a Graciela Speranza, que pensando na escrita de Mario Bellatin,<sup>42</sup> já havia falado de novela-instalação, define uma parte da produção literária brasileira como se:

---

<sup>42</sup> “Recorte, encuadre, interrupción, distancia. No hay crónica documental ni protocolo de la ficción realista, parece decir Bellatin, que pueda dar cuenta de sufrimiento, la opresión y la violencia del mundo próximo, ni traducir el vértigo de la experiencia inmediata. Más que representarlos, por lo tanto, se trata de encontrar una forma capaz de recuperar la extrañeza de lo vivido y el desconcierto de visión fragmentada. Los breves cuadros verbales separados por blancos que representan al hombre inmóvil magnifican detalles de la casa, rutinas cotidianas y restos de la historia familiar, en un puro presente de retablo macabro: una ave de certería amarrada de las patas para que no devore a una media docena de pericos de Australia, el auricular de un teléfono atado a la cabeza del paralítico mientras habla, perros pastores mordiendo los barrotes de unas jaulas hasta romper-se algún diente, mujeres que clasifican bolsas de plástico vacías. La lógica con que se suceden los fragmentos es incierta pero el efecto es inmediatamente claro: el montaje no muestra sino que dispone, no la cosas mismas sino sus diferencias, sus choques, sus tensiones; descompone y recompone el orden del mundo, que así dispuesto y distanciado se vuelve aún más extraño. La escritura de los fragmentos — una prosa parca en adjetivos, rica en objetos y acciones — parece resultar también del montaje de un texto anterior que borra al narrador o lo aleja, como si se tratara de la edición de una voz grabada, ajena a la del autor, que lee el texto.” / “Recorte, enquadramento interrupção, distância. Não tem crônica documental nem um protocolo de ficção realista, parece dizer Bellatin, que possa dar conta do sofrimento, a opressão e a violência do mundo a nós próximo, nem tampouco traduzir a vertigem da experiência imediata. Mais que representá-lo, portanto, trata-se de achar uma forma capaz de recuperar a estranheza do vivido e o desconcerto da visão fragmentada. Os breves quadros verbais separados por espaços brancos que representam a imobilidade do homem aumentam detalhes da casa, rotinas cotidianas e restos da história familiar, em um puro presente reunido em um macabro altar: uma ave de caça amarrada pelas patas para que não devore uma meia dúzia de papagaios australianos, o fone de um telefone atado na cabeça de um paralítico enquanto fala, cachorros pastores mordendo as grades de uma jaula até quebrar uns dentes, mulheres que separam bolsas de plástico vazias. A lógica segundo a qual se sucedem os fragmentos é incerta, mas o efeito é imediatamente claro: a montagem não mostra, mas sim dispõe, não as coisas em si, mas suas diferenças, seus contrastes, suas tensões; decompõe e recompõe a ordem do mundo, que assim

[...] incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto. Textos-instalações, portanto como muitos dos que começam a aparecer de modo cada vez mais insistente (...) (GARRAMUÑO, 2014, p. 20).

Como pode a linguagem escrita ou uma obra de arte contribuir para a criação daquelas fissuras de pensamentos ético-políticos? Mergulhando particularmente na literatura, pensa-se nas inúmeras operações de linguagem que, através de procedimentos ao nível de elementos particulares do texto (sintaxe, gramática, léxico etc.), ou, através de formas particulares de estruturação de grandes porções do texto, embaralham paradigmas representativos clássicos e desconstroem fatores de unificação do texto. Destarte, por exemplo, não haverá mais desencadeamento dos eventos em sequência cronológica ou por relação de causa-efeito, desaparecerá qualquer outro tipo de princípio ordenador do texto segundo regras de inteligibilidade comunicacionais estabelecidas. Textos mais ou menos opacos agem sobre o código de formas diferentes e conseqüentemente pode haver diferentes níveis de desarticulação.

Foucault (*A grande estrangeira*, 2016) afirma que toda a vez que se começa a escrever palavras, pode-se dizer que se trata de literatura, já que a possibilidade de subversão do código estaria ínsita no próprio ato de escrever. A partir do momento em que um código existe, também existe a possibilidade de violá-lo, uma possibilidade sempre suspensa na ponta da caneta. Há diversas formas e diversos níveis de coação do código, ou melhor, poder-se-ia dizer que existem múltiplas formas e níveis de “resistência” ao código coletivamente compartilhado e estabelecido como válido na ordem do discurso. Foucault argumenta da seguinte maneira:

De fato, a literatura, no fundo, é uma fala que obedece talvez ao código em que está situada, mas que, no exato momento em que começa, e em cada uma das palavras que pronuncia, compromete o código em que se encontra situada e compreendida. Vale dizer que, cada vez que alguém pega na pena para escrever alguma coisa, trata-se de literatura na medida em que, se quiserem, **a coação do código se encontra**

---

disposto e distanciado torna-se ainda mais esquisito. A escritura dos fragmentos – uma prosa que carece em adjetivos, abundante em objetos e ações – parece resultar também da montagem de um texto anterior que borra o narrador ou o afasta como se se tratasse da edição de uma voz gravada, alheia respeito a do autor que lê o texto.” (SPERANZA, 2012, p. 63-64, tradução minha).

**suspensa no próprio ato que consiste em escrever a palavra – suspensão que faz com que, no limite, essa palavra possa muito bem não obedecer ao código da língua** (FOUCAULT, 2016, p. 109, negrito meu).

Acredita-se que, além da investigação sobre a arte como imitação/prática, criação/sensibilidade e construção/conhecimento (ABBAGNANO, 2007, p. 368), o campo da estética seja relevante porque é através dele que ainda hoje existem formas de resistência aos discursos dominantes, as quais se realizam exatamente desenvolvendo de formas distintas os pares acima mencionados. Em outra perspectiva, poder-se-ia dizer também que é através da apropriação desse campo que discursos dominantes se estabelecem e se afirmam. O campo da estética entendido, portanto, como conjunto fenomênico do produtor, do receptor, das práticas de produção e do mundo, em que o produtor, o receptor e as práticas de produção estão inseridos, é o espaço mais propício para investigar as formas de resistência aos discursos/práticas/modelos dominantes. É possível então concordar com Rancière quando ele afirma que:

A multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou a sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história (RANCIÈRE, 2005, p. 12).

O ato de criação, portanto, pode ser entendido como o espaço onde é possível recriar liberdades e subverter discursos. O gesto de escrever literariamente pode ser entendido como estratégia (AA.VV. In FOUCAULT, 2016)<sup>43</sup> de libertação da univocidade do discurso, enquanto a experimentação, uma forma de resistência ou recriação de um espaço de liberdade trabalhando no nível das fricções, expansões e ousadia da matéria verbal:

Muito grosseiramente, poderíamos dizer isto: no século XIX, as pessoas falavam e escreviam para se tornar enfim livres num mundo real onde poderiam se calar. No século XX, escreve-se – penso, é claro, na Palavra literária –, escreve-se para se fazer a experiência e avaliar a extensão de uma liberdade que não existe mais senão nas palavras, mas que aí se fez fúria (FOUCAULT, 2016, p. 56).

<sup>43</sup> Essa citação é retirada da introdução a “A grande estrangeira” (2016), conjunto de transcrições de intervenções radiofônicas de Foucault sobre literatura, com curadoria de Philippe Artière, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville e Judith Revel.

Poderíamos estender essa reflexão dizendo que provavelmente no século XXI a escrita e as artes plásticas não servem só como possíveis dispositivos de resistência, mas especialmente para criar os supracitados espaços de liberdade precisam repensar constantemente as formas, servindo como dispositivos de compreensão e reelaboração da experiência confusa do nosso contemporâneo. As “famílias” se fragmentam, os “afetos” tornam-se reticulares, o “habitar” lugares configura-se como uma viagem-diáspora; esse mundo errante, oscilante, desestruturado precisa de legitimidade, que passa também pela sua expressão e representação através de formas que possam rearticular essa precariedade, formas que talvez não correspondam àquelas já existentes. O ato criativo desdobrado através de instrumentos tais que *poiesis*, práxis, liturgia e performance, vistas como abandono total do paradigma mimético-representativo (AGAMBEN, 2017, p. 24), já é em si uma forma de desobediência anárquica.

Visando analisar as relações perceptivas — entendidas como fenômeno de múltiplos fatores — acionadas pelo livro *Ó* através dos procedimentos estéticos utilizados, nos próximos parágrafos serão investigados o conceito de meio e a relação entre campos — especialmente o plástico e o literário — correlacionando-os à leitura do livro.

### 3.2

#### **O meio: a arte errante entre o sólido e o movediço quando o gênero desmorona**

Geralmente, em Arte, entende-se como *meio* os métodos e materiais usados para a criação. Assim, o Dicionário conciso da arte e os artistas da Oxford Press o definem como:

[...] termo usado no seu sentido mais amplo para descrever os vários métodos e materiais das artes; por isso pintura, escultura e desenho podem ser considerados três meios distintos, e bronze, mármore e madeira podem ser três diferentes tipos de meio usados na escultura (CHILVERS, 1990, p. 298, tradução minha).<sup>44</sup>

<sup>44</sup> “Term used in its broadest sense to describe the various method and materials of the arts; thus painting, sculpture and drawing are three different media, and bronze, marble and wood are three of the media of the sculpture (CHILVERS, 1990, p. 298).

Pensar em meio na arte contemporânea exige que se discuta também sobre a especificidade do mesmo. Sabe-se que a pintura, a escultura etc., ao se apresentarem hoje em dia através de geografias com fronteiras definidas, ou seja na sua especificidade e singularidade, parecem incapazes de criar espaços de pensamento eficazes para um contemporâneo sempre mais líquido. A deflagração da especificidade do meio nas artes plásticas pode ser comparada em literatura à desagregação de fatores ordenadores e unificadores do texto, que permitiam encaixá-lo em gêneros específicos, gerando, portanto, a ruína do gênero como categoria. É como se a taxonomia criada para os gêneros não conseguisse mais dar conta de algumas produções literárias contemporâneas. Elas, de fato, não espelham as características específicas dos gêneros, ou simplesmente possuem uma multiplicidade de traços híbridos, pelos quais não são uma coisa nem outra.

Nuno Ramos, como multiartista, preenche esses dois lugares do inespecífico na arte contemporânea e na literatura. Na verdade, mesmo não se podendo encaixar suas obras plásticas e literárias em taxonomias previamente constituídas, estas possuem características processuais, na forma de se desenvolver, identificáveis, apesar de híbridas, compostas e combinadas. As práticas de composição e de combinação de elementos respondem, portanto, a uma linguagem interna que acha na *des-ordem* sua própria forma de organização. Procedimentos de escrita como a “craca verbal” (OLIVEIRA, 2018, p. 79) ou a “justaposição com borramento de fronteiras”,<sup>45</sup> a suturação de trechos de texto atravessados por gêneros e estilísticas diferentes na composição de um mesmo capítulo, contribuem para criar uma forma estética, uma maneira de se apresentar aos olhos do leitor que responde a lógicas internas muito próprias.

Rosalind Krauss, ao construir o arcabouço teórico sobre *medium* e *pós-medium*, aponta para algo a ser refletido. Partindo de um ponto de ruptura com John Greenberg, que assumia a ideia de meio considerando-o nas suas características materiais, a crítica estadunidense considera-o como algo complexo que incorpora convenções estéticas e instrumentos tecnológicos para além das propriedades materiais que lhe são próprias. “Assim para ele [MARCEL BROODTHAERS] tem

---

<sup>45</sup> A expressão vem de uma entrevista inédita com o autor (28/04/2017), em que à pergunta sobre se ele usava na linguagem escrita uma espécie de processo de justaposição, ele respondeu que sim, mas que julgava se tratar de uma justaposição com borramento de fronteiras. (v. apêndice)

menos a ver [O MEIO] com as características físicas do suporte que com um sistema de ‘regras’” (KRAUSS, 2004, p. 222).<sup>46</sup>

Nuno Ramos, por exemplo, reconfigura a linguagem potenciando suas funções sensíveis e plásticas, despojando-a da função principal do dizer, e para que isso aconteça engendra procedimentos estéticos específicos. Da mesma forma, na obra de arte plástica, a combinação de meios cria linguagens e gramáticas de concepção do mundo através do entrosamento ou do contraste dos materiais e suportes, um *leit-motiv* de criação artística para além das qualidades físicas destes. Vejamos alguns exemplos específicos da escrita extraídos do livro *Ó*, e um da arte plástica, selecionado entre as obras dos últimos 10 anos.

Assim começa um dos parágrafos de *Ó*, sem pontuação, só com um espaçamento duplo que o separa do anterior, ao qual está ligado pelo sujeito *um ó*:

*[...] feito microfonia, um ó que fosse crescendo também nos bichos, nas colméias, no pêlo dos ursos, na lâ das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha sem ouvir o ó crescente das hienas que comem, comem neste momento o seu próprio cadáver, um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata, um ó em dó, em si, de lata, de lata, panelas de querosene incendiadas, um ó pelo menino assassinado por outro menino, um ó pelo seu assassino, um ó de todos os meninos, sem barba, sem pelo e sem castigo então eu me apresentaria ao mar, ao velho lobo, ó maior e grave e arenoso, eu me apresentaria à água inteira que me lambe agora os pés (meus pés, feitos de cinza, se apresentariam), abriria meus braços sem nadar, não eu, boiar talvez, e deixaria o gordo tronco que tem minhas digitais e minha idade com seus parasitas pêlos, calos, suas meias-palavras e seus meios-termos [...] (RAMOS, 2008, p. 60-61, itálico do autor).*

Se considerarmos o trecho selecionado do ponto de vista da análise do gênero, é evidente a dificuldade de definição, pois não se trata exatamente nem de poesia, nem de ficção, nem de teatro; ainda assim são incorporados aspectos transversais a todos estes gêneros, acrescentando, através de procedimentos de escrita,<sup>47</sup> outras peculiaridades que puxam para uma tactilização ou sensorialização do verbal. Entreveem-se alguns fios condutores ligando as palavras acumuladas, literalmente uma atrás da outra; a interpretação está aberta, não há narração, há algo similar à exposição de um material, um processo em ato, uma viagem através da matéria, dos corpos e dos eventos. Até quando se trata de eventos, o interesse não é na ordem

<sup>46</sup> “so for him [MARCEL BROODTHAERS] has less to do [THE MEDIUM] with physically of the support than with a system of ‘rules’” (KRAUSS, 2004, p. 222).

<sup>47</sup> Serão analisados um por um no parágrafo 2.1.2.

cronológica ou na relação causa-efeito dos mesmos, mas sim na sua natureza processual. De fato, não há uma narratividade, assim como não há recursos suficientes que possam defini-lo apenas como um texto poético. Alguns aspectos formais, que serão retomados em seguida (capítulo 3 PARTE II), poderiam aproximar o texto da ideia de uma prosa poética; ainda assim haveria ressalvas a ser feitas.

A contaminação de práticas entre diferentes campos é compreensível de diversas formas. No caso de Nuno Ramos, e de *Ó* especificamente, parece haver um verbal esculpido, sensorializado ao máximo. A percepção é de que ao escrever, o artista aplica uma primeira tradução intersemiótica, ou transmutação: o processo de ateliê, assim como as mutações das matérias e os eventos – não em uma perspectiva narratológica, mas sim fenomenológica – são traduzidos verbalmente. Esse verbal desperta e aguça a percepção do corpo leitor. Talvez seja por isso que Maria Esther Maciel<sup>48</sup> e Graciela Speranza<sup>49</sup> apontam, em livros distintos, o aspecto cartográfico, errante, movediço e portátil que assumem algumas produções artísticas contemporâneas, especialmente latino-americanas. A ideia de uma literatura cartográfica que arranja novas formas de dizer a vida, o mundo, o real além do paradigma representativo binário para reoferecê-lo em uma combinação estética movediça e fragmentada, parece se casar bem com uma ideia de superação do meio entendido como gênero.

Pensando na superação dos meios nas artes plásticas, ou de obras cuja significação vai além das propriedades físicas dos suportes envolvidos, *Mar morto, soap opera 2*, (2008) configura-se como um ótimo exemplo a ser observado. Em primeira instância, porque incorpora convenções estéticas e instrumentos tecnológicos, seguindo a ideia kraussiana de meio, e, em segunda instância, porque o processo de significação da obra vai além das propriedades físicas dos materiais. A obra *Mar morto, soap opera 2* é composta por duas fases distintas, uma

<sup>48</sup> Assim, sob o impacto dessa nova ordem (ou desordem) contemporânea, a enciclopédia abandona as pretensões de ser o inventário completo de todos os saberes sobre as coisas do mundo para ser um espaço móvel de articulação, combinação e invenção, assumindo um caráter menos totalizante que cartográfico e instaurando uma circulação livre e descentrada dos conhecimentos (MACIEL, 2010, p. 25).

<sup>49</sup> “a arte avançou até chegar ao fim dos meios específicos investigando novas formas de se espacializar-se, materializar-se e tornar-se portátil” (SPERANZA, 2012, p. 28, tradução minha). /“(...) el arte ha avanzado hacia el fin de los medios específicos, investiga nuevas formas de espacializarse, desmaterializarse y volverse portátil.” (SPERANZA, 2012, p. 28).

performativa, que envolve o processo de produção da mesma, e outra de exposição do resultado desse processo. Talvez este resultado não seja percebido da mesma forma se o processo não for imaginado. A obra consiste no encaixe de um barco e uma lancha recobertos por sabão, unificados em suas superfícies através de uma pátina viscosa, obtida passando por um processo de mesclagem até chegar ao ponto certo para que aderisse às madeiras e, por fim, deixada secar. O conjunto é acompanhado pela reprodução em alto-falantes do texto *Mar Morto*, de Nuno Ramos, um escrito híbrido com uma vastíssima rede de referências literárias, nacionais e internacionais. Assim, por exemplo, para a significação da obra, no embate da mesma com o leitor, não serão importantes as propriedades da madeira da barca e da lancha, ou como as embarcações foram modeladas, nem o texto que as acompanha tomado singularmente, ou a mistura de sabão. O que é importante na arte pós-medial será como todos esses elementos se relacionam entre si: o jogo entre o sólido e o líquido, entre dentro e fora; o líquido que unifica o sólido e um sólido que não se rende ao líquido; um texto transmitido por alto-falantes que na sua desestruturação, não é nem sólido nem líquido, ainda que tenha referências literárias sólidas, compostas através de uma intensa rede de significações entrecruzadas e sem apresentar a marca de um gênero. A isso acrescenta-se mais um dado, o do valor fonético e sonoro do texto projetado em forma de som. A seguir, a descrição da instalação no texto que acompanha o catálogo online no site oficial do autor:

#### Mar morto

2008

Uma traineira e uma canoa, incrustadas uma na outra, remodeladas em sabão, com caixas de som que reproduzem o texto “Mar morto”, de Nuno Ramos. O texto lido pelo ator é emitido desde a cabine do barco maior. Utiliza fragmentos de “Um lance de dados”, de Mallarmé; “História trágico-marítima” (naufrágios do Galeão São Bento e da Nau Santa Maria da Barca); “Tufão”, “O espelho do mar” e “O negro do Narciso”, de Joseph Conrad; “Moby Dick”, de Herman Melville; e “O homem do violão azul”, de Wallace Stevens.

O coro é emitido desde a canoa. As vogais grifadas foram alongadas, como apitos de navio. O texto foi extraído de trechos de coros de tragédias de Ésquilo (“Coéforas”, “Eumênides”, “Agamémnon” e “Os Persas”) e de Sófocles (“Ajax”). Intérprete: Marat Descartes. Coro: Romulo Fróes, Nuno Ramos, Eduardo Clima e Vicente Ramos.



Figura 1 - Mar morto (2008), Nuno Ramos. Fase de produção da obra no porto de Santos (RAMOS, 2009).



Figura 2 - Mar morto (2008), Nuno Ramos. Obra finalizada e exposta com os alto-falantes emitindo o texto Mar morto (RAMOS, 2009).

O texto emitido pelos alto-falantes é “inclassificável”, tanto quanto o que é retirado de *Ó*.<sup>50</sup> Essa arte que Florencia Garramuño (2014)<sup>51</sup> define como sendo da ordem *do inespecífico* ocupa melhor, a nosso ver, o lugar do inclassificável. Por mais que essa possa parecer uma simples disputa terminológica, é necessária essa

<sup>50</sup> (Apito/Coro: “O triste mal destruidor das frutas”)

(Bem rápido) Quase o resto todo, a borra do mar, depositada no fundo. Transformando-se numa espécie de gosma, de sopa semi-sólida, transformando-se, em suma, em porra. A porra do mar fecundando, oooooh, fecundando a nós. À terra! Ao horizonte imenso, cor-de-rosa! O mar de porra fecundando. Quase a melodia. (Rápido) No fundo da saliva azul do mar babão. A melodia. Pir-lim-pim-pim. A linha contínua, delicada, de uma canção. (Canta uma canção de Assis Valente) – “Andou chupando muita uva, e até de caminhão/Depois anda dizendo que tá com apêndice/vai entrar no canivete, vai fazer operação/O que é que tem a Florisbela nas cadeiras dela?” (Pausa) O que é que tem? O que é exatamente que tem a Florisbela nas cadeiras dela?” (Pausa).

<sup>51</sup> Vale a pena lembrar que Florencia Garramuño define com esse termo as criações plásticas e literárias contemporâneas, não se restringindo a um único campo.

diferenciação, pois a ideia de uma arte do inespecífico abrangeria uma multiplicidade de possibilidades que não levam em conta os procedimentos estéticos usados. Seria suficiente apenas não pertencer a nenhum dos meios/gêneros clássicos para ser inespecífico? O receio é que a ideia de uma *arte do inespecífico* se reduza a um excesso de relativismo. Parece mais interessante usar, por enquanto, o conceito de inclassificável, pois podem existir níveis distintos de inclassificabilidade, diversificadas pelos procedimentos usados na criação.

Por exemplo, Ernesto Neto e Nuno Ramos possuem, no âmbito das artes plásticas, maneiras diferentes de serem inespecíficos, ou de apelar aos sentidos. A obra de Ernesto Neto se aproxima mais pelo nível da sensorialidade interativa ao trabalho com o corpo de Lygia Clark. Pensa-se aqui na obra da Bienal de Veneza de 2017, que abria o pavilhão xamânico, onde o espectador era convidado a vivenciar uma experiência dentro de uma barraca montada, entrando descalço e podendo interagir com tudo o que se encontrava dentro dela.



Figura 3 - A sacred place (2017), Ernesto Neto.  
Instalação imersiva e performativa (CÉSÁR, 2019).

As criações de Nuno, ao contrário, apesar de bombardearem os sentidos, deixam o espectador sozinho com a sua percepção em relação à obra, com estímulos

visuais e sonoros, com o despertar de uma grande imaginação das propriedades táteis dos materiais que se entrosam e chocam, mas sem a possibilidade de uma interação que se limita ao nível da percepção sem toque direto.

A mesma comparação entre obras que apresentam resultados similares através de procedimentos distintos pode ser feita na criação literária. As escritas de Mario Bellatin,<sup>52</sup> Luiz Ruffato e Nuno Ramos, por mais que tenham traços em comum, adotam procedimentos diferentes, gerando resultados finais por vezes próximos. Jacques Rancière, no seu livro *O destino das imagens* (2012, [2003]), deixa claro que não é tudo o que circula como híbrido que pode ser entendido como fruto do procedimento de montagem de frase-imagem. A frase-imagem é um processo de montagem de elementos em qualquer tipo de criação artística que faz entrar aquela obra no regime estético das artes, ou seja, que a torna um dispositivo desencadeador de relações perceptivas fora dos grandes discursos massificadores e de padronização. Nem tudo o que junta elementos díspares, segundo lógicas internas a serem desvendadas, quebra necessariamente o paradigma representativo criando novas relações entre o visível e o dizível. Há híbridos que podem perfeitamente responder a lógicas de montagem mercadológicas, ou obras que, numa intenção didático-pedagógica, acabam incorporando práticas do sistema que querem criticar, fornecendo respostas preconstituídas.

Selecionam-se alguns exemplos que possam corroborar essa afirmação. Na literatura nacional brasileira, há um nome que se tornou um grande sucesso em 2018, que é o de Geovani Martins, cujo livro de contos *O sol na cabeça*, já traduzido para nove línguas, teve um alcance inesperado. O livro contém basicamente “pedaços” de vida da favela do Vidigal do Rio de Janeiro que retomam, de forma forçada e insistente, um linguajar de rua e histórias, que mesmo acontecendo no Rio, são exóticas para os leitores brasileiros, em geral pertencentes à classe média e médio-alta. Essa literatura parece suprir um interesse pelo estranho, uma certa estética da pobreza e da violência que chegou ao auge no filme *Tropa de elite* (José Padilha, 2007). Uma estética que, infelizmente, nem sempre consegue sair do campo das criações dicotômicas, oferecendo uma narração da rua e da cidade sem a problematizar, mas usando o esquema das polarizações. Ao mesmo tempo, o

---

<sup>52</sup> Escritor mexicano contemporâneo, com uma obra muito prolífica e inclassificável, já publicada reunida em 2005 pela editora Alfaguara.

escritor Allan da Rosa, que relata também vidas, fatos e percepções das favelas da periferia de São Paulo, não teve o mesmo sucesso de Geovani Martins. Allan da Rosa também usa palavras, linguajar e formas expressivas da favela, mas se utiliza de uma forma diferente para inserir estes elementos no conjunto do texto, o que torna difícil uma primeira leitura. Esses dois autores falam — ou de alguma forma, querem falar — dos mesmos “pedaços” de vida; ainda assim, não são associáveis pelos procedimentos e pela operação estética subjacente, já que uma estética é *mainstream*, e a outra é mais peculiar e de difícil atravessamento. O que se quer sustentar com esse exemplo é que não é suficiente as escritas terem traços em comum, como nesse caso a temática, para que possam ser agrupadas num mesmo conjunto, mas que o mesmo material pode se oferecer de formas distintas. Assim, as escolhas estéticas, o grau de penetrabilidade e imediatez do texto dizem muito acerca das potencialidades de criação de “zonas” de pensamento ético-político de uma obra. Com isso não se afirma que quanto mais um texto é de difícil compreensão, mais ele será válido ou interessante, mas sim que algumas escolhas estéticas podem abrir espaços de pensamento enquanto outras, não. Um texto não precisa ser difícil, mas é necessário que tenha algumas características, que podem resultar em estéticas que geram uma implosão da obviedade.

Assim, parece mais interessante afirmar que *Ó* é “inclassificável” em vez de “inespecífico”, abrindo um leque de possibilidades de estudo de procedimentos estéticos utilizados e suas consequências em termos de percepção/recepção da obra, naquela relação quiásmica de Merleau-Ponty, de dentro para fora, entre o criador, o espectador e a coisa-corpo percebido, inseridos no mundo.

Ao colocar em xeque os paradigmas representativos, a expansão dos suportes e a derrocada dos meios específicos como pontos característicos de algumas obras plásticas e literárias contemporâneas, Nuno Ramos, na sua especificidade, se alinha a esse sulco. Parece pertinente a observação de Karl Erik Schøllhammer, no livro em que indaga a relação entre literatura e imagem:

A atualidade fragmentada da vida moderna elogiada pelos artistas do século XIX torna-se, no século XX, um campo de batalha para uma polêmica que ainda hoje perdura entre, de um lado, aqueles que encontram uma clara expressão da perda de sentido e coerência histórica do nosso tempo e, do outro lado, aqueles que, investindo na ruptura representativa, procuram novas intensidades singulares nos fragmentos, recortes e detalhes (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 46).

Os procedimentos em que se dão essas “novas intensidades” serão objeto de análise aprofundada de forma que será possível tentar reproduzi-los na tradução num painel de fundo coerente com a operação estética que os norteia. Assim, não se tratará de reproduzir só os procedimentos e as operações de linguagem adotados e tomados singularmente, mas de entendê-los dentro da visão da poética e da estética do autor.

### 3.3

#### Práticas, procedimentos, processos: uma escrita plástica e sonora

Em uma entrevista de Alberto Tassinari sobre Nuno Ramos (*Piauí*, Edição 40, janeiro 2010, por Bruno Moreschi), o crítico de arte, ao falar da obra plástica de Ramos, aponta para a capacidade do artista paulista de aproveitar a falta de uma tradição nacional marcada dentro das artes plásticas para poder experimentar a versatilidade dos materiais, suas infinitas possibilidades de combinação e a transformação e as passagens pelos estados da matéria.<sup>53</sup> A falta dessa tradição



Figura 4 - Choro Negro (2004), Nuno Ramos. Detalhe: mármore, breu e resistência elétrica (RAMOS, 2009).

<sup>53</sup> “Ele usa a seu favor a falta de tradição reconhecida nas artes plásticas brasileiras. E cada obra sua parece atestar esse cenário ainda pouco demarcado. Nuno tem a liberdade para esquentar, entortar ou fazer qualquer outra coisa com o material, até o momento exato que ele aguentar. Ele também brinca com os gêneros. Faz painéis cheios de objetos que se expandem para frente, sugerindo uma escultura, mas os prende num painel retangular tal qual uma pintura”. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-disforme/> Acesso em 12 jan 2019.

talvez seja a alavanca para a ousadia das práticas. Essa afirmação parece apropriada para pensar o retorno quase neurótico que Ramos faz à experimentação dos encaixes-combinações de materiais tomados em diferentes consistências (sólido e líquido principalmente). A obra *Choro Negro* (2004), por exemplo, é uma instalação que materializa e torna visível a transmutação de estados da matéria, à qual são acrescentadas outras associações de significados que provêm do audiovisual.

Esse interesse pelo informe registrado no momento em que tenta achar uma outra configuração e uma renovada colocação espacial dimensional, tomado no seu devir, no seu processo de alteração, leva o artista a assemblagens e combinações que buscam desafiar constantemente os limites da percepção das obras nas sua finitude, como objetos dados, que interagem só com os cinco sentidos em compartimentos estanques. Essa capacidade de experimentação com os materiais que traz consigo uma forma de brincar com os gêneros, é uma abordagem que se realiza também na obra literária.

Através da crítica à pretensão representativo-referencial da linguagem, Nuno Ramos reabilita uma linguagem próxima às formas de vida, tornando-a o mais plástica e sonora possível. O caráter plástico e sonoro da escrita de Nuno Ramos são dois elementos fundamentais a serem considerados na tradução da obra, já que envolvem escolhas específicas. Já foi discutido no capítulo 1 uma estética do som e da voz que faria uso maciço de expedientes da linguagem poética e não só. Como mencionado anteriormente, parece que Nuno Ramos atua com uma espécie de transmutação para o verbal de um material que se apresenta primeiramente na sua forma plástica e sonora. Isso implica que na tradução para o italiano<sup>54</sup> esse processo encontra-se desdobrado e ao avesso; é como se se atuasse uma dupla tradução intersemiótica em que a linguagem verbal em português assume formas plásticas e sonoras para o tradutor para depois retomar a forma verbal em italiano.

Nuno Ramos estica a linguagem nas suas diferentes possibilidade de realização, brincando com os gêneros e usando procedimentos estéticos que recriam uma língua sensorializada, uma linguagem que leva o leitor a uma constante tradução intersemiótica em que o corpo-leitor empaticamente é remetido às sensações evocadas, (i) pelas temáticas envolvidas, (ii) pelas escolhas lexicais

---

<sup>54</sup> Tópico especificamente tratado no capítulo 3 parte II.

efetuadas (um léxico dos sentidos e das materialidades), (iii) pelas descrições detalhistas das consistências e processos dos materiais-corpos envolvidos.

Eis um exemplo retirado do capítulo 12. “Recobrimentos, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?”:

Há poucas coisas nuas, desprovidas de casacos e recobrimentos – olhos, caracóis fora da concha, dermes, polpas, os lábios das vaginas. Tudo parece se proteger do que vem de fora, como se houvesse crescido em defasagem com seu meio, separando-se dele. A própria desintegração da matéria em partes minúsculas vai recobrando as que estão inteiras, preservando-as – pelos, poeira, casca nodosa, unha, graxa formam a parte morta, descartável e movente, especializada em fazer durar o que ainda há de sólido debaixo delas. Assim, uma tendência inevitável ao horizontal, ao desabado, à confusão sem partes vai sendo adiada; ataduras são lançadas em meio à fissão dos núcleos e à fusão das partes; um mel lanoso, uma neblina mole, uma tenda viscosa, preservam desde fora a pedra sólida (RAMOS, 2008, p. 139-140)

Nesse trecho, partindo da ideia de um invólucro, a voz leva o leitor numa viagem matérico-sensorial. Já as ideias de dentro e fora, de recobrimento e parte recoberta, evocam em si a possibilidade de consistências diferentes dos materiais-coisas-corpos, diferenças estas que são confirmadas pelo quinteto *olhos, caracóis fora da concha, dermes, polpas, os lábios das vaginas*. Uma aproximação-combinação de palavras que parte de algo que não é rígido, mas de consistência média (os olhos), para depois passar a gradações sempre inferiores de dureza, e por isso com caráter de vulnerabilidade maior (*caracóis, dermes, polpas, lábios de vagina*). A ideia dentro-fora e a sequência de evocações sensoriais em direção a uma matéria sempre mais mole sofre uma quebra no meio com a inserção da palavra *concha*; isso remeteria, por contraste, a uma correlação do fora como proteção (dura) de um dentro (mole); uma “casca” cuja função é proteger as partes internas, e aquelas que estão desprotegidas, estariam portanto, mais expostas. O trecho se conclui remetendo ao processo de integração da matéria *ataduras, fissão de núcleos e fusão das partes*, o momento em que *o dentro e o fora* já não fazem mais sentido, revelando assim a natura metamórfica da matéria-coisas-corpos do mundo. A leitura desse trecho pode ser um ponto de partida para entender a ideia de um verbal sensorializado que estimula no leitor constantes processos materialização ininterrupta do texto.

O texto de Nuno Ramos já foi definido, anteriormente no capítulo 1, como performático do ponto de vista do leitor; diga-se, então, a partir da recepção, alegando como razões o uso de uma estética do som e da voz e de um processo de

significação que envolveria maciçamente o corpo-leitor, numa leitura, que mesmo quando silenciosa, alcançaria um certo grau de performatividade (audição performativa, FÉRAL apud ZUMTHOR, 2007, p. 42). Para entender mais cirurgicamente o texto de Nuno Ramos, é preciso complementar a lista desses procedimentos estéticos, parcialmente identificados no capítulo 1, com ulteriores procedimentos que se contaminam com as artes plásticas.

Com relação a *Ó*, identificam-se alguns expedientes, que estão presentes de formas distintas nos outros livros e de forma exacerbada no último, *Adeus, Cavalo* (2017). Graciela Speranza (2017), ao abordar a novela *Satin Island* (2015), do escritor inglês Tom McCarthy, lembra que, na capa, o livro é definido como “um ensaio, um tratado, uma relação, uma confissão, um manifesto” (SPERANZA, 2017, p. 197). O leitor é preparado para o híbrido, a um embate com um texto fruto de uma composição-combinação heterogênea. Em nenhum momento são usados termos ligados à literatura para definir o escrito. Talvez isso se dê porque algumas maneiras de fazer literatura contemporânea incorporam todas essas referências textuais de forma tão preponderante que já não faria mais sentido chamar esses textos de ficção ou poesia etc. Há textos que são uma suturação ou acumulação de estilísticas díspares e as técnicas com que essas são aproximadas, unidas ou misturadas, dão resultados finais distintos. Como nas artes plásticas, há diferenças entre assemblagem, colagem e montagem, do mesmo jeito na literatura há maneiras diferentes de “costurar” partes díspares do texto. Às tipologias textuais evocadas na capa do livro de McCarthy para “definir” o seu livro, poderíamos acrescentar para o texto de Nuno Ramos — sempre evitando classificações taxonômicas de tipo literário—, a ideia de “prosa de atelier” (MASSI apud OLIVEIRA, 2018, p. 15). Em livros como *Cujo* (1993) o autor relata a sua prática como artista plástico dentro do ateliê, em um embate entre estados da matéria e intenção do artista, como se uma câmara estivesse filmando todo o processo; em um segundo momento, já quinze anos mais tarde, em livros como *Ó* (2008), esse mesmo procedimento descritivo e detalhista do processo de ordenação/configuração da matéria e dos corpos no seu devir, não é mais associado exclusivamente ao que acontece dentro do ateliê, mas sim à observação total e geral do mundo. A lama, os pelos dos seres humanos, a forma de os cachorros dormirem, de as pessoas engordarem etc. são descritos como se fossem processos do seu ateliê em uma plasticização e sonorização de tudo

quanto é envolvido. A seguir um exemplo de “prosa de ateliê”, extraído do livro *Cujo*:

Passei o asfalto frio sobre o breu, escurecendo-o. Parecia uma lama oleosa de grande toxicidade. Espalhei depois com um pincel o breu derretido sobre o asfalto frio para secá-lo. O resultado foi uma espécie de borracha brilhante, mineral, que recobria o feltro que estava por baixo de modo estranho. Agora eu tinha um pedaço de algo. Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei por que qualquer escolha parecia tão falsa. Queria que ela aparecesse por si só. Então juntei simplesmente vários pedaços e costurei num tapete disforme. Mas os contornos desse tapete pareciam sempre escolhidos cuidadosamente. Acabei destruindo tudo. Não consigo passar da pele (RAMOS, 1993, p. 19).

Destaca-se, agora, um trecho de *Ó* em que o autor usa o mesmo tipo de procedimento descritivo sensorializado, como se fosse uma prosa de ateliê, mas associando-o a algo que não acontece no processo de criação plástica (ponto desenvolvido no capítulo 3 parte II):

Seria preciso, além disso, que para cada data nossa fosse criada uma antidata, para cada fato um antifato, para cada história uma contrária, e que toda a concentração em cunha de nossos esforços fosse dissipada numa poça de piche, onde seríamos nós, nossas conquistas e tecnologias, os fósseis casualmente preservados. Sim, é preciso que o lado de lá se vingue, colocando-nos no devido lugar e a casca de um carvalho procrie com a fôrmica, enrugando-a, opacizando-a e dando-lhe fibras novamente, ou que a superfície da água se misture ao espelho, liquefazendo-o; os cabelos sejam fundidos ao barro, asfalto ao plástico, tijolos ao sebo, este pedaço de papel ao teu dedo.

Não é apenas na matéria, mas no próprio sentido que atribuímos aos acontecimentos, que a natureza deve recuperar o seu reinado. Pois todo fato, tudo o que nos parece sólido, e sólido porque seria inevitável, apoia-se num subsolo movente de tecidos muito moles – cada acontecimento afunda os pés em seu contrário e quando a água está por chegar aos pulmões, quando está quase se afogando, caso encontre uma pedra onde se firmar logo grita um nome: Independência! (RAMOS, 2008, p. 165-166).

Nesse trecho, Nuno Ramos está falando da relação com os acontecimentos, os fatos do mundo, realizando uma disquisição completamente plástica do assunto. A inevitabilidade dos acontecimentos seria o retorno à inevitabilidade das leis da natureza que exercem sua ação, uma *mater* despótica, que vem para colocar cada coisa no seu lugar e que lembraria ao homem que ele mesmo, e suas partes, são feitas de matéria instável, vibrante, perecível e mutável. No fundo, os cabelos poderiam se fundir ao barro e, os pedaços de papel aos dedos para lembrar que

somos corpo: matéria, igual às outras coisas presentes no mundo, sujeitos à passagem do tempo e às mudanças que ele traz.

Se quiséssemos mostrar alguns trechos de *Ó* que desencadearam a associação com a citação de Graciela Speranza sobre a orelha de livro de *Satin Island*, o resultado poderia seria o seguinte:

#### **Ensaio:**

Não é como animal de sacrifício, entregue à lâmina sangrenta em algum filme de má qualidade, nem como objeto para a análise antropológica, mas na coloração do pelo, na estranha posição da barba, por seu mugido em éé, pelas patas tortas que vou elogiar o bode. Quero elogiar a dureza dos seus cascos e lembrar que é quase cego. Que carrega no corpo alguma coisa que nosso asco represa para amolecer a poltrona e nos deixar descansar. O bode é lã para um casaco áspero e mal cheiroso [...]. (RAMOS, 2008, p. 191)

#### **Tratado:**

A transformação da natureza em técnica ou mecanismo, espécie de grito de glória da idade industrial, apenas coloca a boneca russa dentro de um ciclo que nós mesmos criamos, que conhecemos e dominamos, portanto. Este ciclo mecânico é ainda mais intenso que o da natureza e o arco do seu regresso mais realçado e aparente. Na verdade, somente nossa gratuidade e espanto conseguem quebrar este ciclo – como uma espécie de pele impenetrável uma parte de nossa atividade vital não consegue aderir a ela, gravando-se numa matéria diversa, que morre conosco (idem, p. 103-104).

#### **Manifesto:**

*Aqui viemos para olhar de frente e não para morrer de medo, viemos para a grande transfusão de um peito coletivo, para a mordida na maçã de uma glândula mútua e feminina, viemos para, desarmados, querer, querer, para a luz vermelha, não essa mortífera e bege, cor de fórmica, viemos para livrar nosso defunto de seus cravos, de suas vestes de domingo e levá-lo de volta para a rua onde morava para espantar seus corvos, viemos para beber com ele, rindo de tantas flores* (idem, p. 205-206, itálico do autor).

#### **Confissão:**

Não canso de tocá-la primeiro com a ponta dos dedos depois com a palma das mãos. Por alguns momentos, até me contento em dirigir a ela frase feitas e grunhidos, mas logo passo à segunda etapa – materializá-la diante de mim através do tato. Talvez por saber, saber profundamente, que tudo o que se oferece está sumindo e morrendo, sei que tenho de alcançá-la antes que desapareça (idem, p. 47).

Essa viagem por trechos do texto de *Ó* deixa entrever claramente a multiplicidade de referências, a heterogeneidade de estilos e de textos que dominam o livro inteiro. Pode-se dizer, de fato, que em *Ó* estariam presentes mais tipologias

textuais, as quais não se exaurem no “exercício de busca” realizado a partir da provocação da orelha do livro de *Satin Island*. Ainda poderiam ser acrescentadas “receitas para a execução de ...”, “canção” etc. Todavia, a pluralidade de vozes textuais presentes levaria a um trabalho circular sem fim que sempre voltaria ao mesmo ponto, ou seja, não seria possível identificar uma única tipologia textual e de gênero definido, mas sim uma pluralidade destes.

Aliás, esse tipo de trabalho classificatório poderia levar a conclusões diferentes, já que muitos textos poderiam ser considerados de forma distinta por leitores distintos por causa da presença de traços ambíguos que não o colocariam significativamente nem de um lado nem do outro. O que se apresenta como mais instigante é pensar os processos estéticos utilizados na realização dessas tipologias textuais e nas “costuras” das mesmas e se adentrar na contaminação entre práticas de escrita e práticas de artes plásticas. Em sua teoria estética, Theodor Adorno (2018, [1970]) afirma que hoje em dia não faz mais sentido pensar no dado estético porque a análise está muito concentrada no “como” e não no “quê”. Acredita-se que *a forma como* as coisas são apresentadas na literatura e nas artes pode influir sobre o *quê*. Apesar de os assuntos serem diversos, o *como* pode abrir no *quê* fissuras de pensamentos ético-políticos. O dado estético, nas escolhas e procedimentos de realização, continua sendo o ponto de interesse.

Alguns, entre os possíveis procedimentos identificados, são:

- uma escrita do processo que se realizaria através (i) da dissolução do narrador, (ii) da desconstrução do tempo linear, (iii) de novas lógicas que dominariam as relações de causa-efeito dos eventos;
- uma escrita que incorpora práticas similares à assemblagem, ou justaposição, com borramento de fronteiras, que podem juntar (palavras-estilos-temáticas) respondendo a lógicas distintas; uma forma de gramática do mundo que se situa entre a lista, conforme esta é entendida por Maria Esther Maciel (2010), e uma enumeração caótica.

Nos próximos parágrafos serão analisados os procedimentos acima mencionados, e no capítulo sucessivo será retomada a questão do gênero comparada

à literatura italiana contemporânea, de forma a definir convergências e possibilidades tradutórias.

### 3.3.1

#### **Uma escrita do processo: entre dissolução do narrador, cairologia e suspensão cronológica**

Ao discutirmos a estética da voz, foi afirmado que uma parte desse procedimento estético sonoro se realizava pela presença de vozes “falantes” e “pensantes” no lugar de um verdadeiro narrador; vozes cruzadas que reproduziriam uma situação de audição performativa.<sup>55</sup> Vale a pena aprofundar esse ponto para além da perspectiva sonora, já que o desaparecimento de um narrador clássico age também na unidade estrutural do texto.

A função do narrador é a de contar fatos e eventos. Sabe-se que, a depender de como os fatos são narrados, ele pode ser interno ou externo à história, onisciente, parcialmente onisciente ou impessoal. Fato é que, para que haja narrador, há que haver uma história, uma sequência de eventos a serem contados, eis o cerne da questão. Se o enfoque do texto são os processos, como disse o autor, em uma entrevista inédita, o que vai ser importante para ele não é o que acontece depois que a personagem A se levantou para chegar no ponto B, mas para ele resulta ser interessante o que acontece no meio desse trajeto. Entende-se porque, ao dissolver-se um enredo, de uma série de fatos sistêmicas, também a figura do narrador clássico não serve mais, pois sua função foi esvaziada. A uma multiplicidade de processos, corresponde uma multiplicidade de vozes que, mais que contar, refletem, compartilham pensamentos, questionamentos, descrições de fenômenos, opiniões. Não é preciso que o que é contado tenha um fim, pois não é o fim o que interessa, mas sim a maneira como as opiniões se formam, como a matéria se ajeita em um determinado fenômeno etc. A seguir, vemos um exemplo desse tipo de encadeamento:

Cachorros sonham? A pergunta, embora extensiva a todos os animais que nos são familiares (pois dos mais estranhos – polvos, ouriço, atum – chega a ser difícil pensar que durmam), ganha um contorno novo aplicada aos cachorros. Basta observá-los enrodilhados no sofá, seguindo sua cadeia de lembranças. Parecem compenetrados, autossuficientes, livres afinal da fome perpétua, da miséria intestinal que percorre,

<sup>55</sup> Para aprofundar o conceito vejam-se os parágrafos 3 e 3.1 do Capítulo 1 PARTE I).

de cima a baixo, todo o reino animal, livres das ansiedades do próprio faro, das luzes dos carros, dos chutes dos donos. Haverá uma carne em seu sonho que seja talvez mais densa do que a que há nos nossos – uma noite espessa como a lã, onde se aquecem. Talvez comam literalmente as suas imagens disparatadas, mas sem mover os maxilares, mordendo imovelmente a lua sangrenta a que cada cão tem direito ao longo de sua vida (RAMOS, 2008, p. 152-153).

Esse trecho, costurado a outros que falam de coisas e situações de natureza diferente, é só um exemplo de uma voz que não pode ser associada ao narrador clássico. Aqui não interessa contar uma história sobre cachorros, interessa o cachorro em si como animal, refletir sobre a sua forma de existência, sobre as maneiras de ele estar no mundo e interagir com outras formas de vida. Fenômenos ligados à dimensão de ser cachorro são o foco, não fatos, eventos concatenados. Não havendo narração unitária nem no livro e nem dentro de cada capítulo, não há narrador, só vozes que se cruzam. Um pouco como acontece em uma forma poética. O que interessa são os processos, fenômenos, questionamentos. As vozes em *Ó* são muito mais associáveis às narrações do *flâneur*, que perambula pela cidade e compartilha pensamentos sobre o que vê, vivencia e pensa. Ainda assim, há uma diferença substancial entre o *flâneur* e as vozes de *Ó*. O *flâneur* clássico, sendo ele uma personagem, remete a uma história pessoal específica com um enredo, enquanto o *flâneur* de *Ó*, em vez de atravessar a cidade, atravessa a matéria e os fenômenos, se interessa por processos coisas e corpos em devir. Para entender essa diferença, coloca-se um trechinho de relato de um *flâneur* de João do Rio, extraído do conto *Sonho*:

Nos bancos daquela praça pública, batida pelo luar da madrugada, dormiam os vagabundos. Eram crianças, eram rapazes, eram homens na idade viril, e eram velhos tenebrosos. O sono da desgraça é um dos mais trágicos motivos de meditação da vida. Porque não se faz de repouso, faz-se de agonia, não tem sonhos, tem acabrunhamento ansioso, parece o desespero derradeiro dos sem esperança. E as posições das criaturas nos bancos, uns de borco sobre o encosto, outros enrodilhados, alguns espapançados com a boca aberta e o chapéu para os olhos, faziam como um soco de angústia resignada à arquitetura da praça, que o luar acarinhava...

Aquele cavalheiro que pedia o lume ao rondante e passeava por entre os bancos [...] (DO RIO, 2010 [1904-1907], p. 189).

Pode-se notar que o conto começa com uma descrição-reflexão do *flâneur* sobre as circunstâncias, e por isso, sendo mais descritivo que o trecho de *Ó*, assume uma forma narrativa mais unitária e rigorosa; a descrição segue uma lógica como uma câmara que no seu deslocamento foca coisas distintas. Nesses relatos de

deslocamento do olhar, há uma forma de processo, mas essa parte é só o antes, o cenário de algo que vai se desenvolver como conto a partir da introdução das personagens do cavaleiro e do rondante. Digamos que, apesar das diferenças ainda marcadas entre o narrador *flâneur* de João do Rio e as vozes de *Ó*, poder-se-ia afirmar que Nuno Ramos repropõe um tipo de *flâneur* que em vez de transitar pela cidade, transita como dito antes, pela matéria. E digamos que, em vez de pensar como uma câmara que se desloca e atravessa a cidade, poderíamos imaginá-lo como um corpo ambulante que atravessa e é atravessado pelas coisas-corpos no mundo. Portanto, o seu relato é de um *flâneur* dos processos, dos fenômenos.

A literatura brasileira contemporânea, embora de maneiras distintas, vem retomando formas líquidas de identidade. Pense-se em *Lord* (2004), de João Gilberto Noll, ou ainda em *Eles eram muitos cavalos* (2013), de Luiz Ruffato, que liquidificam também a consistência dos fatos. A esse respeito, reflete Karl Erik Schøllhammer:

Ruffato traduz a cidade na estrutura complexa e descentrada do romance incorporando uma série de experimentações formais que buscam recriar literariamente a experiência caótica da cidade, sempre na borda do indizível e do indescritível (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 36).

Já que as vozes de *Ó* foram definidas como *flâneur* da matéria e do processo, essa reflexão poderia ser readaptada da seguinte forma:

Nuno Ramos traduz o mundo na estrutura complexa e descentrada da prosa poética incorporando uma série de experimentações formais que buscam recriar literariamente a experiência caótica da matéria em transição, dos fenômenos perceptivos sensoriais, sempre na borda do invisível, intocável e inaudível (reelaboração minha a partir da citação de SCHØLLHAMMER, 2016, p. 36)

Se pensando em Raduan Nassar o acadêmico descreve um narrador ágil e fugaz e, por vezes despersonalizado (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 67), a voz de *Ó* é, em dados momentos, completamente dissolvida no próprio fluxo da matéria, dos corpos, das percepções que tenta relatar, tornando-se parte desse fluxo:

*há uns céus de outono que são quase verdes e que são só dela, há uns ares quase sólidos que fazem muito bem a ela, ainda mais quando umas aves de penacho escuro*

*penduram-se nesses galhos presos nas pilastras dessa ponte, fazendo ninhos enquanto a água passa, como se fossem balsas querendo levar toda a família, ela*

*gosta de apontar o dedo para esses ninhos, para essas aves de penacho preto, **eu disse** Basta às paredes brancas e Não tenha medo, olhando agora para ela, Há uma longa lista de lugares para gente como **nós***

*incendiários sem fósforo*

*agora você sorriu e aquela gente vestida de branco (eles se vestem assim **para nos assustar**) teve uma espécie de calafrio, de sobressalto [...] (RAMOS, 2008, p. 97, itálico do autor, negrito meu).*

Nessa passagem retirada de o “Terceiro Ó”, a voz dissolve-se no relato do processo, emergindo nitidamente apenas três vezes. Inicialmente, ela se dispersa como parte integrante do relato, depois chega a identificar-se com “*eu disse basta*”, para dissolver-se novamente no relato-reflexão e aparecer em seguida na primeira pessoa do plural *nós* e *nos* (*para gente como nós e para nos assustar*). A voz começa observando os céus, para depois pousar a atenção nas aves e nos galhos dos ninhos e na engenharia envolvida nessa construção animal, para enfim passar para as pessoas vestidas de branco. Há um *ela* e um *eu*, e um *eu* que se torna *nós* junto com o *ela*, a qual em um dado momento se torna *você*. Há um movimento circular cumprido por essa voz, que se perde enquanto começa por um ponto, para depois voltar a ele novamente.

Ao tentar identificar os elementos pelos quais transita essa voz, poderíamos achar, em sequência linear, *céus, ela, ares, ela, aves, galhos, pilastros, ponte, ninhos, água, balsas, família, ela, ninhos, aves, eu, paredes, ela, lugares, nós, você*,<sup>56</sup> *aquela gente, nós, calafrio*. É evidente que o elemento recorrente é *ela*, o ponto de conexão a partir do qual são desencadeadas as observações, tudo o que intercorre no meio é matéria, fenômeno, reflexões sobre situações. Se o *flâneur líquido* de Ruffato atravessa a cidade, aqui é evidente a viagem matérico-sensorial. O centro são os fatos como processo em vez dos fatos como produto; o interesse parece centrado no que os fatos desencadeiam, nas formas como eles se desenvolvem; interessa o trânsito, o que está no meio entre o início e o fim de um evento. Essa voz é, portanto, responsável por introduzir um verbal sensorializado que vai além do visível (*céus verdes de outono*), pois, os ares são sólidos (inconsistente-sólido), os galhos estão dependurados (leveza-peso). A escrita de Nuno, além do visível, introduz o tocável, o cheirável, o audível. Karl Erik

<sup>56</sup> A ideia de *Ela*, também está contida no *nós* e no *você*.

Schøllhammer, refletindo sobre a relação representativo-narratológica de literatura e pintura, nota que a função da *enargeia* seria a de introduzir uma qualidade visual na descrição verbal “o que nada tem a ver com o narrativo (*diegesis*)” (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 45). Retomando Plutarco e a antiga diatribe *ut pictura poesis*, o estudioso lembra que, segundo os antigos, a pintura conseguia contar as coisas como elas iriam acontecer no seu devir, enfim, no futuro, pretendendo assim uma participação ativa do espectador na imaginação desse futuro, enquanto a literatura seria como uma espécie de depoimento sobre o passado. E conclui: “É, portanto, a aproximação entre a literatura e a pintura, entre o passado e o futuro, que o autor, segundo Plutarco, consegue deixar os acontecimentos acesos e verdadeiros para o leitor” (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 45).

Essa aproximação entre o passado e futuro se daria pela introdução do visual na escrita para além do narrativo. Elementos visuais que não são entendidos como funcionais à narração, mas como realçadores da verossimilhança do objeto da escrita. Portanto, na maioria dos casos a cultura antiga, extremamente retiniana, colocava na escrita só os elementos perceptivos ligados à vista, encarados como fundamentais para criar um texto vivo. A cultura contemporânea, que levou o elemento retiniano ao extremo e o superou, introduziu, além de elementos visíveis da mesma ordem figurativa da pintura, elementos tácteis, olfativos, auditivos, gustativos. Todos estes são funcionais a uma ideia do texto como estimulador de uma vivência, de uma experiência vívida no corpo-leitor. A introdução de todos esses elementos para um escritor, que também é artista plástico, torna-se ponto distintivo da sua escrita. Interrogando-se sobre a possibilidade de percepção das pedras e questionando-se sobre a sua formação interna, a voz do de *Ó* discorre:

Para descobrir, partimos uma pedra ao meio. Há pedra igual lá dentro, anotamos satisfeitos em nosso caderno. Mas como ter certeza que era assim antes que nós a abrissemos? Não terão se tornado integralmente pedras precisamente quando e porque foram abertas? Não será a gelatina uma propriedade exclusiva da pedra que não foi violada – que não foi objeto de nenhum conhecimento, raio-x, nada? Como provar isto? Como provar que o mundo, aquilo que conhecemos dele, não é o enorme complô de nossos órgãos malformados, a empobrecida imagem de uma espessa catarata que fomos acumulando estes anos todos?

De uma forma ou de outra, todo conhecimento vem do corpo, ou, depois de grandes elucubrações, retorna para ele no momento de ser comprovado. A prova devolve a matemática ao corpo e à carne. Caiu? Não caiu? A luz curvou? A partícula gravou sua passagem? É aos olhos, ao tato, ao sabor que toda a experiência se dirige, ainda

que telescópios eletrônicos tenham tomado o lugar dos olhos e aceleradores de partículas gravem, como mãos sensíveis, a passagem de partículas minúsculas quase à velocidade da luz. (...) Mas tudo o que é corpóreo quer repetir-se, tudo o que respira e geme e sua quer respirar e gemer e suar de novo – a estrutura do que é físico tende ao ciclo, ao redondo. Assim, para o corpo, o que interessa numa experiência é o fato de que possa repetir-se (RAMOS, 2008, p. 250-251).

Esse trecho, extraído do capítulo 22, parece conter um micro-manifesto que caracteriza a poética do próprio autor, o retorno constante ao corpo como veículo perceptivo, porque todo o nosso conhecimento do mundo passa pela percepção das matérias-corpos-coisas do mundo e no mundo que a desencadeiam. As reflexões das vozes de *Ó* sempre reconduzem à matéria, preferindo a *flânerie* através das percepções aos fatos em sequência cronológico-linear. Através do excerto selecionado fica claro que essa escrita sensorializada não faz uso exclusivo do elemento visual, mas outros também concorrem na criação de um texto aceso e verdadeiro; o apelo ao tato (*gelatina-pedra*), por exemplo, é sempre muito forte.

Outro procedimento estético da escrita de Ramos e de *Ó* tem a ver com a abordagem do tempo, da maneira como o texto introduz uma nova percepção do mesmo. Se não existem fatos e eventos, a ideia de cronologia, de um tempo em desenvolvimento linear e constante, desaba. Foi dito anteriormente, quando citamos o estudo de Schøllhammer, que segundo os antigos, a literatura é uma forma de relatar as coisas do ponto de vista do passado. É óbvio que na época em que essa afirmação foi elaborada, não tinham ocorrido ainda as inúmeras experimentações linguístico-literárias, entre as quais o fluxo de consciência do século XX, que já questionaram os padrões de entendimento aristotélico da narratividade.

Todavia, ainda no fluxo de consciência, podia-se reconstruir, de uma maneira ou outra, um painel de fundo com uma história e um histórico. Como é o caso do *Ulysses* (1922), de Joyce, ou de *Em busca do Tempo Perdido* (1913-27), de Proust, cujas experimentações não só mudaram definitivamente o romance moderno, como também transformaram completamente a noção de tempo. As noções de tempo e a narração clássica dos eventos são desconstruídas,<sup>57</sup> mas no final desses livros pode-se ter uma ideia do que aconteceu; seria possível, em suma, fazer uma espécie de

<sup>57</sup> Isso segundo Rancière em *Les bords de la fiction* é uma das mudanças que acontece na literatura: « Elle a ainsi récusé les grandes formes d’articulation entre temporalité et causalité qui structuraient la fiction aristotélicienne et structurent le récit savant sur la société. » (RANCIÈRE, 2018, versão Kindle sem numeração de páginas).

resumo da história. Isso porque, provavelmente, o entrelaçamento dos fatos é dado por uma ordem diversa da relação cronológica, uma ordem talvez de tipo associativo, de tipo psicológico, exatamente como acontece no fluxo de consciência. Ainda assim, há personagens, há enredo, há história. Um pouco mais difícil seria dizer qual a história de um livro como *Ó*, o qual não seria o único exemplo na literatura brasileira contemporânea.

Em um livro como *Eles eram muito cavalos*, de Ruffato, há, como diria Graciela Speranza, uma “*instantânea trás instantânea*” (2017, p. 31). *Ó* se diferencia também dessa versão fotográfica, pois, havendo um *flâneur* da matéria e não da cidade, a observação e a descrição fenomenológica possuem um tempo mais lento. Mais que instantâneas, as passagens seriam uma série de fotos com revelação tradicional, em vários ácidos, marcadas por várias etapas. Se a sociedade contemporânea nos defrauda do tempo, colonizado pela lógica capitalista da rapidez e da produtividade, da descartabilidade e do consumo, da hipertextualidade tecnológica que nos faz pular de uma coisa para outra, a proposta do autor que emerge dos seus livros é um retorno a uma vida sem tempo.<sup>58</sup>

Alguns dos caminhos possíveis para a literatura são (i) tentar falar desse tempo líquido, através de uma escrita como sequência de instantâneas ou de mensagens de *chat* ou *post-it*, uma espécie de hipertexto composto por recortes breves e remissões infinitas, (ii) ou propor, como no caso de *Ó*, uma espécie de suspensão do tempo cronológico, para voltar a uma mistura de tempo *caiológico-eniáutico*.

---

<sup>58</sup> “Há um relógio perto da minha casa, no alto da torre de uma antiga estação de trem. Hoje ninguém embarca nesta estação de trem. Hoje ninguém embarca nesta estação, que se transformou num Shopping popular, coalhado de barracas coloridas. (...) A torre, imunda, está coberta pela poeira que vem do trânsito, e o próprio relógio já não funciona. Se o ponteiro das horas ainda indica alguma região entre o três e o quatro, o de minutos caiu do eixo central, e fez agora uma estranha diagonal entre a ponta e os números romanos dois e sete. No entanto, se a estação inteira assemelha-se a uma ruína, o relógio, mesmo com um de seus ponteiros caído e outro imóvel há anos, parece atual, severo, poderoso. Levanto os olhos como se devesse alguma coisa a ele, como se lá do alto ainda me assombrasse em minha distração, lembrando-me do que não lembrar. Como foi que chegamos a este ponto? Incrustamos uma ampulheta em cada parede, em cada sapato, em cada prato de comida. Cuspimos tempo. Defecamos tempo. Quem sabe apodrecemos tempo. Relógios são apenas os ícones mais explícitos: pontes, prédios, colunas, são todos dínamos de tempo acumulado, altares do grande sacrifício. Não há um átomo de hesitação num viaduto, nenhuma ambiguidade na rodovia (a não ser quando um acidente ocorre), nenhuma risada na terraplenagem. Não há tempo livre numa laje (como não há numa guerra). (RAMOS, 2008, p. 120-121).

Na Grécia antiga, existiam pelo menos quatro formas diferentes de nomear o tempo (PHILIPPSON, 1949): *aion*, *chronos*, *kairos*, *eniautos*, cada perspectiva lexical trazendo uma especificidade:

- *Aion* seria aquela noção de tempo que coincidiria também com a noção de vida, todavia seria de duração indefinida, vindo a corresponder com a ideia de eternidade;
- *Chronos* seria o tempo cronológico linear, na sucessão de segundos, minutos, horas e dias, cujo movimento seria dominado por um princípio de ordenação, sua natureza seria quantitativa e acumulativa;
- *Kairos* seria o tempo certo em que acontece algo da ordem da revelação, algo de epifânico, um tempo do meio caracterizado por uma percepção profunda; nele descobrem-se e revelam-se coisas e fenômenos; sua função não seria ordenadora, cada instante seria exaltado pela sua capacidade de proporcionar uma experiência, sua natureza seria, portanto, qualitativa;
- *Eniautos* como *chronos*, seria um tempo que passa, sua procedência, porém, não seria retilinear, mas sim circular. Trata-se de um tempo cíclico, ao exaurir-se de um ciclo, voltar-se-ia ao ponto de partida para um novo recomeço.

Assim, *Ó*, não sendo a “história sobre....” ou a “história de....”, mas sim esse conjunto híbrido de observações, relatos fenomenológicos de matérias, evoluções, ciclos, corpos, constrói um tempo que se coloca entre a revelação cairológica, por vezes de ordem epifânica, e a dimensão eniáutica, ou seja de repetição circular.

Veremos nos trechos a seguir que a questão do tempo, além de ser tematizada, também toma corpo na escrita através recursividades e ciclicidades que remetem a um tempo eniáutico. Do mesmo jeito, também o tempo cairológico, além de ser objeto de reflexão de trechos de capítulo (ex. Cap. 22. “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”) em que se reflete especificamente sobre o valor da epifania,

também é apresentado indiretamente por meio de relatos-reflexões sobre pequenas excitantes descobertas e observações e revelações instantâneas:

#### Cit. 1

Precisamos aprender a deixar em paz os acontecimentos – *assim talvez menos coisas acontecessem conosco*. Seríamos mais lentos, nos moveríamos menos, daríamos gargalhadas diante da desgraça alheia, diante da nossa também, e o fluxo que faz andar os carros para lá e para cá, que estende as avenidas até lugares improváveis, que tira da cama e do sono merecido milhões de trabalhadores todos os dias, poderia terminar numa risada, na multidão transformada em hiena do próprio destino. Seria preciso, no início, organizar tudo direito – jornais, por exemplo, sairiam apenas uma vez por mês, com duas ou três manchetes e pouquíssimas fotos, com blocos inteiros de papel jornal sem nada impresso; livros também teriam uma percentagem crescentes de páginas em branco entremeadas ao texto principal e os telefonemas suportariam apenas dez ou doze palavra por minuto. O sistema econômico reforçaria os mecanismos de poupança, de congelamento da moeda corrente, cortando todo o crédito e subindo os juros violentamente. Quase nada circularia, as indústrias faliriam pouco a pouco e, como nos antigos países socialistas, haveria no máximo duas ou três opções para cada mercadoria, as embalagens sempre muito semelhantes. O desemprego levaria multidões para a rua errando para lá e para cá atrás de raízes, tijolos, restos, pedaços de um mundo antigo. Aos poucos, a minoria empregada e com acesso ao consumo e ao crédito seria destruída pela maioria ressentida. Relógios seriam desmontados e transportados do alto das torres até o chão, postos de papo para o ar, e a chuva entraria em seus mecanismos encharcando-os (RAMOS, 2008, p. 209-210, *italico do autor*).

#### Cit. 2

Tateio minuciosamente as pequenas saliências da pele, os pequenos pelos que vão crescendo enquanto caem, e empalidecem, e parecem aos poucos cobertos de giz. Embora consigam crescer em torno do meu queixo e sobre a minha boca, sempre os aparei todos os dias, pois quando não fazia cofiava, é este o verbo, aquele conjunto unido de pequenos cabelos ininterruptamente [...]. Para evitar desentendimentos, desde a primeira adolescência raramente deixei de cortá-los durante o banho, como um inimigo constante que precisasse controlar. Pois bem, quando fiquei alguns dias sem tomar banho e me olhei no espelho, percebi círculos calvos em meu queixo. Os pequenos pelos haviam caído em rigorosa geometria, como aqueles círculos em plantações de milho, ou trigo na Europa [...]. Encontrei ainda, sobre o meu lábio direito, um semicírculo menor, um pouco mais pálido, produto do mesmo fenômeno. (...) Deixei que crescessem por uns dias, para que pudesse examinar o fenômeno, e digo que com certeza não seriam melhor traçados através de um compasso. À exceção de dois círculos pequenos quase sobrepostos, que tornam difícil o exame do seu contorno comum, pode-se agora perceber, claramente cinco círculos perfeitos em meu queixo e um semi-círculo sobre meu lábio superior direito [...]. Fica horrível nos primeiros dias, quando os pêlos ainda não cresceram o suficiente e os círculos se confundem com manchas na pele, pequenos albinismos ou desbotados num linóleo, em vez de intervalos entre cabelos. Chego a fazer a barba duas vezes no mesmo dia para que isso não aconteça novamente [...]. Mas depois fico curioso [...] e deixo que cresçam novamente, apenas para verificar que continuam iguais (idem, p. 11-13).

## Cit. 3

Pedregulhos, tênis antigos, programas de televisão, velhos conhecidos, estão todos sujeitos a um estranho fenômeno: podem despertar para nós. Frutas, velhas palavras, um simples aperto de mão – a epifania ronda a morte em vida e a melodia azul, a bofetada de quem gargalha, o marulho rouco da nossa voz, catapultados pela mola que já havia neles, mas dormida, saltam desde a penugem que roça o que em nós é mais profundo e leve. Maravilha, exerce tua navalha, degola o dia antes que eu me conforme. Hora cheia de dobras, como se eu respirasse em camadas e mais camadas, como se todo o ar coubesse, como se minha memória fosse minha e dos outros também, hora que não anuncia sua chegada, trem arbitrário, criador do próprio horário. O besouro mais banal, a mulher mais desinteressante, a carne que nossa própria carne foi necrosando, acordam. Isto é fato. Acordam (idem, p. 245-246).

## Cit. 4

Mas carregamos dentro da concha o ruído inexplicável do oceano. Ouve? Lá está dentro de nossa blindagem, o vento das palavras não formadas. Uma voz, um conjunto de vozes circula dentro de nós, transformando, numa solução de último momento, nossa insularidade em poema, nossos ossos em cartilagem mole, eriçando sua limalha, e na ponta dos nossos dedos a digital de outro corpo imprime agora uma vasta janela – estou falando do erotismo (idem, p. 254).

Na citação 1, o tempo aparece tematizado, a voz falante se posiciona claramente contra a forma em que os seres humanos experimentam a tirania do relógio na nossa sociedade; o tempo resulta encarnado na imagem do trânsito, “carros para cá e para lá”, “milhões de trabalhadores correndo atrás da rotina”. Consegue-se visualizar a imagem do engarrafamento, o corpo-leitor pode visualizar-se nos momentos de picos de atividade na cidade, esperando com outras dezenas de corpos-pessoas à beira de uma calçada para o sinal abrir e finalmente poder atravessar a rua, e naquele exato momento se sentir como um peixe nadando contra a corrente na multidão que cruza na direção oposta. A produção e o trabalho regulam esses ritmos cruéis, a voz pensa em desconstruir esse tempo por subtração. De que maneira? Se *chronos* é da ordem da quantidade e acumulação, a voz pensante propõe diminuir a circulação do jornal, levando-a a uma vez por mês, colocar páginas brancas nos livros entre as outras impressas, de modo que não todo o tempo seria de leitura, congelar a moeda até a falência das indústrias, principais órgãos controladores da rotina das massas, enfim, destruir os relógios, porque sem produção os relógios não fariam mais sentido.

Na citação 2, em vez da tematização direta do tempo, vemos como através de uma descrição recursiva de um processo, — o crescimento dos pelos e o

constante trabalho do homem para evitá-lo — há uma fixação, através da escrita, de um tipo de tempo circular eniáutico. Os pelos crescem, a voz analisa esse fenômeno, observa o que acontece ao afinar a barba, deixa os pelos crescerem de novo. A descrição do fenômeno tem um ponto de início que corresponde ao ponto final, ou seja, os pelos crescem e a curiosidade do homem que vai testando as mudanças ao longo do tempo, deixando-os crescerem de novo, cria de fato uma ruptura com o sistema aristotélico. No sistema aristotélico, a importância reside na sequência entre duas ações, ou o que uma ação pode causar. Aqui as ações que se seguem são sempre as mesmas, os pelos cortados e que voltam a crescer, não há uma sequencialidade importante aos fins do desenvolvimento de algum enredo. No sistema tradicional, A cumpre a ação B e a consequência é que C cumpra a ação D, ou ação A é seguida pela ação B que determina um avanço da história. Nessa forma eniáutica de escrita circular, o que acontece antes ou depois de cada ação/estado quase não conta, pois tudo se resolve no mesmo ponto. O ritmo de leitura é mais sustentado, por vezes aborrecido, exatamente como o fenômeno relatado. Afinal, o que pode se esperar de novo na ciclicidade de crescimento da barba senão o próprio crescimento da barba? De fato, nada de novo pode acontecer, assim o escritor acha uma forma para levar o leitor às pequenas manias, às observações das coisas inúteis, fora daquele circuito onde tudo é regulado por um princípio de produção.

Na citação 3, há a tematização do que é um tempo cairológico, simplesmente de um dia para outro, as pessoas, objetos, coisas do mundo e no mundo podem despertar algo para nós. A voz cria uma espécie de efeito labirinto com o uso do verbo *acordar*, as coisas-pessoas mencionadas acordam um sujeito que percebe ou elas próprias acordam? Elas começam a ter sentido perante os olhos do sujeito que percebe ou as coisas em si começariam a ter sua própria razão de ser? Provavelmente o autor quer deixar essa ambiguidade, pois os procedimentos estéticos utilizados fariam pensar em uma percepção de ordem quiástica.

Na citação seguinte, o tempo cairológico, da descoberta, é realizado através de uma epifania instantânea. A voz afirma que inexplicavelmente carregamos o ruído do oceano numa concha e é como se essa afirmação, pela primeira vez, fosse entendida em toda a sua verdade e enigmaticidade, logo seguida por uma pergunta que traz o leitor para o presente: *ouve?*. Essa pergunta parece dizer: já reparaste que realmente o rumor do mar está dentro de uma concha? E, pouco depois, vem a

revelação definitiva através de uma explicação do que seria e de onde viria esse ruído. A cairologia presente em *Ó* pode ser definida como uma cairologia da banalidade. Já que a maioria das pessoas anda anestesiada pelo tempo da produção capitalista, acaba não prestando atenção às coisas simples e banais, portanto até a forma como dormem os cachorros ou o próprio ruído da concha podem tornar-se uma revelação.

Outro procedimento estético relativo ao tempo é o aproveitamento de um *now-effect* do verbal sensorializado, já em parte analisado no capítulo 1 com relação à performatividade do texto. Já que a escrita introduz maciçamente um material que envolve os sentidos, o corpo-leitor é completamente envolvido na construção do sentido através de suas próprias percepções. Impossível não reelaborar sensorialmente na leitura frases do tipo “a tarde era um vento líquido transparente” (p. 225), ou ainda “vem amolecer esse caroço dentro da polpa cheia de suco” (p. 225), “Chuva. Abro a boca e bebo. Ouço o chapinar molhado dos meus passos” (p. 212). O processo envolvido na percepção-reelaboração instantânea que o corpo produziria junto com a psique seria o que Rosalind Krauss chama de *now-effect* em relação às instalações de arte contemporânea. A ideia de presente simultâneo é vivenciada pelo processo perceptivo criado através dessa exacerbação da matéria verbalizada e de uma aplicação de materialidade a coisas-fatos que normalmente não a possuem.

A voz pensante, que muitas vezes expressa também uma vontade poética do autor, num capítulo específico indaga a ideia de simultaneidade, criticando de fato a forma com a qual nos ensinaram a nos relacionar com o tempo. A única forma com a qual lidamos melhor é a sequencialidade, talvez porque a simultaneidade seja mais difícil de se reelaborar, uma vez que se compõe por camadas de corpos, coisas, fenômenos do mundo e no mundo, o que desafia a capacidade de recriação imagética dessas grandes quantidades acumuladas na instantaneidade. Ironiza a voz perguntando: podemos pensar quantos chineses estão lendo nesse momento? Logo os chineses, conhecidos por serem a nação mais populosa do mundo, eis que a provocação é dada, eis como a escrita pode questionar o tempo e perfurar a folha colocando o corpo-leitor em um choque imagético-sensorial:

No fundo, o que um prédio vazio ou mal projetado cria é um intervalo, uma cratera monumental na vida que fomos treinados a compreender, primeiro, como sucessiva

e, em seguida, como simultânea. Sim, porque nos acostumaram à ideia de que um fato sucede ao outro – nascemos, amamos, adoecemos, morremos. Aos poucos, no entanto, a ideia bem mais difícil e monstruosa de simultaneidade vai tomando o lugar da outra, gravando em nós uma consciência aflita diante deste excesso de ser e de vida, que massacra o que somos agora e o que seremos em seguida. Não é possível simular verdadeiramente em nossa mente algumas centenas de chineses lendo, neste momento, a Quinta meditação, ou quarenta e dois saltadores correndo a toda velocidade com suas varas até o trapézio à frente. É muito provável que dezenas de pessoas estejam agora escrevendo a palavra provável. Quantos ataques epiléticos? Quantos cuspiram? A simultaneidade torna o presente infundável [...] (RAMOS, 2008, p. 171-172).

Em *Cronografía, artes y ficciones de un tiempo sin tiempo* (2017), Graciela Speranza<sup>59</sup> aponta como as instalações têm essa prerrogativa de mostrar a forma como as coisas acontecem através da mistura de linguagens, deixando o espectador exposto à efemeridade do processo e à instabilidade dos resultados. Essa afirmação é muito apropriada também para definir esses novos cenários da escrita brasileira, e latino-americana,<sup>60</sup> em que a ruptura da unidade narrativa, a falta de elementos unificadores-homogeneizadores clássicos do texto favorecem a criação de textos híbridos e inclassificáveis, os quais arrastam o leitor num turbilhão de pequenos acontecimentos, fragmentos de vida, observações fenomenológicas.

A reconfiguração do tempo dessa literatura assume uma ubiquação política, já que o que vem sendo desconstruído é o tempo linear, aquele em que sempre deve ser produzida alguma coisa. O fragmento, o devir, os fenômenos não precisam de linearidade. O verbal sensorializado de *Ó* satisfaz-se no presente da sensação que é capaz de desencadear. Colocar em xeque os princípios ordenadores de *chronos* é uma afirmação de que a fragmentação e o caos, em si, são suficientes para dizer coisas além dos princípios ordenadores e organizadores aos quais estamos acostumados. Assim Paul Ricœur citado por Speranza comenta o recurso da trama e sua desconstrução:

<sup>59</sup> “El tiempo y sus inflexiones culturales y políticas, sin embargo no son sólo el “tema” de la instalación, sino la esencia misma de sus medios y sus lenguajes, desnaturalizados también para desafiar el tiempo muerto presente en el montaje y la obra en marcha e invitar al espectador a asistir a la provisionalidad del proceso y los efímeros resultados” / “O tempo e suas inflexões culturais e políticas, sem dúvida, não só é o “objeto” da instalação, mas também a verdadeira essência de seus meios e suas linguagens, desnaturalizados também para desafiar o tempo morto presente na montagem e na obra em andamento, de forma a convidar o espectador a assistir ao caráter temporário do processo e aos seus resultados efêmeros.” (SPERANZA, 2017, p. 88-89, tradução minha).

<sup>60</sup> Lembra-se a tal propósito que a estudiosa argentina nos seus dois livros ensaísticos de maior sucesso indaga de forma integrada as criações de arte contemporânea e literária, entrevendo na expansão dos meios, a mistura de suportes e linguagens práticas estéticas comuns.

Paul Ricœur tinha razão: o enredo é o meio privilegiado para reconfigurar nossa experiência temporal confusa, informe e, em caso extremos, muda. Sem enredo ou com forma embrionárias e inconsistente de enredos, a experiência do tempo perde o rumo, o vetor, o filo aglutinador para se converter em um decorrer inenarrável, uma cor única branca de gado, se cabe o paradoxo, no lugar do império do tempo cronometrado. É possível trapacear a tirania do tempo sem rebeliões ludistas (RICŒUR apud SPERANZA, p. 161, 2017, tradução minha).<sup>61</sup>

Resumindo, pode-se dizer que no texto *Ó* cria-se uma escrita do processo através:

- do uso de uma voz/pensante – voz/falante em vez de um narrador; o recurso dessa voz é funcional tanto à criação de uma estética do som (v. capítulo 1, PARTE I), quanto à criação de uma escrita do processo. A voz que relata configura-se como um *flâneur* da matéria, relatando-refletindo-comentando sobre os fenômenos, corpos, matérias em devir, além do que, ela não tem papel unificador do texto;
- da criação de um material verbal sensorializado;
- da quebra do tempo cronológico em favor de um tempo cairológico e eniáutico, ou seja, a valorização de um tempo não cumulativo e linear (quantitativo), mas epifânico e circular (qualitativo).

Os elementos clássicos de unificação e estruturação do texto desaparecem, dando espaço a novos gêneros literários ou textos que não se encaixam em nenhum dos gêneros existentes. Assim, segundo Rancière (2016), essa modificação no encadeamento dos eventos poderia ser um recurso para reestabelecer limites (o que é ficção e o que vai além), ou para talvez se constituir como uma forma de tomar consciência do apagamento desses mesmos limites.

---

<sup>61</sup> “Paul Ricœur estaba en lo cierto: la trama es el medio privilegiado con el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda. Sin trama o con embriones inconducentes de tramas, la experiencia del tiempo pierde el rumbo, el vector, el hilo aglutinante, y se convierte en un trascurso inenarrable, un blanco ganado, si cabe la paradoja, al imperio del tiempo cronometrado. Es posible burlar la tiranía de los relojes sin rebeliones ludistas” (RICŒUR apud SPERANZA, p. 161, 2017).

### 3.3.2

#### Um verbal plástico: choque e junção de palavras e estilos entre arquivos e gramática do mundo

Afirmou-se na introdução a esse capítulo que era interessante pensar na contaminação entre artes plásticas e escrita como algo que iria além da expansão dos suportes, e que se constituiria como troca de práticas. Se pensarmos que Nuno Ramos teve sucesso inicialmente como artista plástico, e só anos depois obteve reconhecimento como escritor, faz sentido dizer que a vivência do ateliê — em termos de processos, percepção aguçada, previsão de rumos possíveis dos materiais que irão se fundir-juntar-chocar — “foi jogada” na escrita.

Serão aqui considerados alguns procedimentos de escrita que

- (i) aproximam-acumulam palavras em sequência, segundo lógicas que tentaremos entender;
- (ii) justapõem trechos de textos com estilísticas diferentes no mesmo capítulo;
- (iii) tratam de temáticas muito distintas ou apresentadas em sequência progressiva no mesmo capítulo, ou no mesmo parágrafo.

Como ponto de partida para essa reflexão, pretende-se investigar o vocabulário plástico que abrange operações de junção ou justaposição de materiais-trechos-pedaços-escombros- imagens-recortes híbridos. Segundo dicionário conciso da *Oxford Press* (CHILVERS, 1990):

- a montagem seria um termo aplicado a uma técnica de pintura, na qual são cortadas ilustrações, ou partes de ilustrações, que são em um segundo momento recompostas juntas em um conjunto único. Também podem ser escolhidas imagens, unicamente pela temática e pela mensagem que possam vir a representar, e o termo composto “fotomontagem” refere-se a esse tipo de procedimento aplicado ao material fotográfico (p. 312);

- a colagem é uma técnica pictórica na qual fotografias, notícias de jornal, e outros objetos, segundo a intenção, são colados em uma superfície plana e combinados com passagens pintadas. Inicialmente vista como atividade de lazer, foi reconhecida só no século XX como técnica artística. Os cubistas estiveram entre os primeiros a usar essa técnica, atribuindo aos objetos inseridos ou o seu valor real, ou um outro em combinação com os demais objetos presentes dentro da pintura. Os futuristas atribuíram a essa técnica uma função anárquica, a disposição das imagens não obedecia a nenhuma lógica representativa linear, nem se usavam técnicas herdadas do passado na intenção de quebrar qualquer tipo de ligação com a tradição, os surrealistas usaram-na para enfatizar a justaposição de material díspar (p. 99-100);
- a assemblagem é um termo cunhado por Jean Dubuffet para se referir a obras de arte feitas com fragmentos de coisas naturais ou materiais preexistentes, como escombros de obras. O termo não é usado com muita exatidão, e, em alguns casos, foi usado no lugar de fotomontagem ou para prática de decoração de ambiente. Seu uso foi normalizado a partir da exposição “A arte da assemblagem” no Museu de Arte Moderna de Nova York (p. 21).

Depois de uma primeira observação, notamos que a forma de aproximar palavras, estilos, temáticas, parece ser mais parecida com a operação de assemblagem, isso porque ela comporta a possibilidade de justapor materiais diversos, enquanto nas duas outras técnicas a ideia é juntar elementos da mesma tipologia. Se olharmos para um dos quadros de Nuno Ramos da década de 1990, será possível reparar que, nessas pinturas em relevo, a técnica usada também parece ser a da assemblagem.



Figura 5 - Nuno Ramos, 1994 - Sem título. Espelho, vidro, acrílico, folha de ouro, metal, tecidos, algodão, folhas secas, plásticos, esmalte sintético, óleo de linhaça, terebentina, parafina, vaselina, breu, resina sobre madeira. 360x800x170 cm (RAMOS, 2009).

Nessa pintura em relevo, observa-se a presença de materiais variados colocados de forma entrelaçada na mesma superfície. É possível identificá-los em isolado, mas a composição baseia-se numa visão dos materiais em conjunto, como aglomerado único. A descrição da imagem, retirada do site do autor, enumera a quantidade de materiais justapostos na tela, muito diferentes entre si e de diferentes texturas e consistências.

Se há pouco foi dito que o termo assemblagem, enquanto referente à técnica das artes plásticas que junta materiais diversos, parece o mais adequado para ser aplicado a algumas práticas de escritura, poder-se-ia questionar o porquê dessa escolha, já que na escrita não há materiais diversos justapostos, mas só verbais. O pressuposto do qual se parte é que o verbal de Nuno Ramos é um verbal sensorializado, que sempre remete a algum âmbito perceptivo. Isso faria com que o próprio verbal perfurasse, de alguma maneira, a superfície plana da folha para se jogar no domínio das materialidades. O corpo-leitor, portanto, mais que palavras vivencia o efeito perceptivo das mesmas, que justapondo materiais, fenômenos, corpos, coisas ou sensações derivadas, reproduzem o efeito de uma assemblagem material. Já foi dito que em alguns casos Nuno Ramos, ao escrever, parece atuar uma espécie de “transmutação” dos materiais, corpos, coisas do mundo e no mundo

para o verbal, referimo-nos exatamente a isso, a uma capacidade de materializar através do uso do verbal. No momento da leitura, o leitor é envolvido no processo inverso, ou seja, tornar o texto corpo, coisas do mundo e no mundo. As palavras não são mais só *verba*, são a percepção que elas desencadeiam. Nesse sentido, a junção de elementos tão díspares, como nos exemplos a seguir, faz pensar mais nessa ideia de assemblagem aplicada ao verbal:

não são gritos mas grunhidos do arrepio que há nas unhas contra os vidros, há ainda, no calcanhar contra a areia [...] (RAMOS, 2008, p. 89, *itálico do autor*).

Ao carregar no estômago frutos e pedras (como o lobo da história) e caminhar sobre as cinzas dos pés feitos de cinza, as cinzas das solas, as cinzas do asfalto, as cinzas das folhas, ao provar do pó cinza pousado em tudo

então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombro bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso, demora a má notícia, esqueço o medo imerecido, esqueço que sou triste e grito e bato os dois címbalos como se minhas amídalas abrissem caminho ao inimigo em meu tímpano, cachimbo coletivo que traga e queima o contorno do morro a sombra da nuvem, a linha da espuma, o samba nos juncos (idem, 59-60, *itálico do autor*).

Teve intenção? Planejou antes? Perguntas que limitam o alcance de cada um destes atos, aprisionando-os na jaula do presente do indicativo. Separamo-nos, assim, do solo úmido essencialmente relacional, como pistilos numa planta, onde se cruzam e se beijam tantos crimes da borra confusa de generosidade e ciúme, de maus sentimentos e doação infinita de que somos feitos [...]. É esta operação essencialmente formal e higiênica, resultado de um talento enorme para seccionar em elementos discretos a goma contínua da vida [...] (idem, p. 85-86).

Esses trechos mostram a capacidade do autor construir no mesmo parágrafo, frase e período, camadas perceptivas justapostas, através de pelo menos quatro operações distintas:

- i. evocar sensações através de palavras específicas de campos semântico-sensoriais (*grito, grunhido, arrepio, unha contra o vidro*);
- ii. trabalhar com a aproximação de palavras que remetem a oximoros sensoriais (*alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme (...) a penugem do ventre, feito um escombro bonito*) — tendencialmente a ideia das

vogais remeteria ao som e não aos sólidos e à matéria —, ou com sinestesias, como em *naufrágio no seco*;

- iii. sensorializar o que normalmente não é pensado na perspectiva perceptiva (*Separamo-nos, assim, do solo úmido essencialmente relacional, como pistilos numa planta; seccionar em elementos discretos a goma contínua da vida*);
- iv. construir longas sequências que abrangem todas as esferas perceptivas dos sentidos, entrelaçando-as e justapondo-as (*toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombros bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino; grito e bato os dois címbalos como se minhas amídalas abrissem caminho ao inimigo em meu tímpano, cachimbo coletivo que traga e queima*).

Essa quarta operação de assemblagem verbal é muito parecida à viagem nas consistências das matérias bem visível no quadro em relevo, pois, como refere a legenda da imagem, há algodão, folha de ouro, folhas secas, acrílico, óleo de linhaça, espelho, até na exposição direta da materialidade são evocados todos os sentidos (espelho-vista, folhas secas-ouvido/visão, algodão-tato, óleo de linhaça-tato/paladar etc).

Ao comentar a montagem da obra *The Clock* (2010)<sup>62</sup>, de Christian Marclay, Graciela Speranza menciona a existência de uma lógica acumulativa e recursiva em vez de uma lógica progressiva e sequencial (2017, p. 119) que geraria “efectos liberadores que privilegiam el interstício” (idem, p. 115)<sup>63</sup>. Convém-se que a lógica acumulativa e recursiva pode ser associada a esse procedimento de escrita, que, aliás, pela recursividade combina-se muito bem com uma ideia de tempo eniáutico. A ideia de privilegiar os interstícios, talvez assinale a capacidade de ressignificar o gesto de criação valorizando elementos, provavelmente descartados segundo

<sup>62</sup> Um filme cuja duração de 24 horas resulta em uma montagem de fragmentos de vários filmes e seriados, de qualquer tipo, em que aparece sempre um relógio e alguma situação relevante ligada ao tempo.

<sup>63</sup> Essa frase refere-se particularmente a um comentário de Deleuze acerca do cinema de Godard, mas é referenciada pela autora na análise crítica da obra *The Clock*, de Marclay.

lógicas de ordem representativa. O interstício talvez indique essa preferência pelo fragmento, por uma realidade que não se apresenta enquanto grande conto único do mundo, mas nas suas pequenas implicâncias com a contemporaneidade líquida, com os elementos infraordinários do dia a dia.

Essa operação estética de assemblagem verbal poderia fundar suas raízes em técnicas já presentes na tradição? Uma breve reflexão levaria a responder afirmativamente. Leo Spitzer, por exemplo, ao investigar a ideia de enumeração caótica, relacionada à poesia moderna, afirma que a história das formas de estilo na escrita, como a enumeração caótica e panteística de Whitman, demonstra, de alguma maneira, que a mesma se repete ao longo da história literária, ainda que cada uma com suas peculiaridades. Os autores retomam elementos e formas de estilo da tradição, e os reelaboram, introduzindo alguns aspectos novos. Spitzer aponta, por exemplo, para as litâneas entre as primeiras formas de enumeração votivas e panegíricas. Por esta perspectiva, nota-se que Nuno Ramos não inventa esse procedimento de assemblagem verbal do nada. Todavia, o que é interessante é ver como o autor aplica essa técnica a um “relato” das matérias, dos estados da mesma, das transformações fenomênicas. Já dissemos que a expressão “assemblagem verbal” é pensada com o intuito de aproximar operações-procedimentos plásticos à escrita, mas nada nos impede de pensá-la como uma enumeração caótica em chave contemporânea, ou ainda como uma enumeração caótica vista pelas lentes de um artista plástico. A exploração desse conceito de enumeração caótica à maneira de Spitzer pode servir como fator de desambiguação de mais um ponto da operação de assemblagem efetuada por Nuno Ramos. De fato, no mesmo ensaio, Spitzer afirma que em alguns poetas modernos a enumeração tem uma função ordenadora, de recondução ao Tudo-Um, enquanto em outros poetas — dentre eles, Pablo Neruda — essa função ordenadora da enumeração encontra-se quebrada. A luta entre forças centrípetas e centrífugas que unem as sequências de palavras, bem como as lógicas internas que dominam as escolhas das mesmas definem a natureza da enumeração. A enumeração-assemblagem verbal de *Ó*, parece não responder a uma lógica unificadora, mas sim à afirmação do fragmento como maneira de abordar o mundo. O artista plástico-escritor, através da voz do *flâneur* da matéria e dos fenômenos, não mostra nenhum interesse em construir uma cosmogonia explicadora, ou em recompor alguma forma de universo harmônico. O díspar, apesar de assumir uma visão como conjunto, continua sendo díspar, não há

uma busca por harmonização. O essencialismo platônico fica longe da escrita de *Ó*, à diferença da maioria dos autores envolvidos no estudo de Spitzer. É óbvio que os poetas tratados por Spitzer tinham outros horizontes históricos; basta pensar que, entre os mais recentes mencionados, estão Pablo Neruda (1904-1973), Walt Whitman (1819-1892) e Rainer Maria Rilke (1875-1926). A diferença entre as épocas é grande, o mundo de Nuno Ramos é o mundo líquido do tempo sem tempo, das artes e das ficções errantes, assim como descritas por Graciela Speranza. É um mundo onde não há mais as grandes utopias políticas ou antigas liturgias de salvação religiosa.<sup>64</sup> A arte e a literatura não servem nem para apontar caminhos de salvação, nem para construir forçadamente percursos didáticos de emancipação. A voz de *Ó* se deixa levar por caminhos menores, secundários, inesperados. Às teorias ordenadoras e à grande história para explicar e entender o mundo opõe-se o interesse pelo fragmento, pelo momento epifânico, pelo detalhe. Os critérios de ordenação, catalogação e estruturação do mundo impostos pela cultura ocidental são questionados e desmoronam frente a uma realidade difícil de gravar em um único fotograma. Talvez a operação estética de assemblagem por sinestesias e oximoros sensoriais sirva para lembrar que cada critério associativo e de ordenação pode ser renegociado e rediscutido segundo gramáticas distintas, e quem sabe, para repensar novas formas de a escrita se relacionar com o mundo que quer contar. Assim escreve o autor:

Pois se um arco-íris sair pulando de um arquivo morto, nada de espanto: isto é ser organizado, abandonar a placenta que nos unia às coisas, que costumava cair na posição exata que nos servia. No fundo queremos transformar o grito áspero da matéria e dos formatos num baralho numerado em que as cartas se dispersam apenas para retornar a nós em seguida em tediosas canastras. **Assim, associações, similitudes e combinações imprevistas, a estranha gramática que une uma camada de poeira às listras de um veludo, são substituídas pelo alinhamento cientificista de nossas gavetas. É claro que também elas obedecem a esquemas sugestivos – do grande ao pequeno, do novo ao antigo, do retangular ao redondo –, capazes em si mesmos de abrigar objetos surpreendentes.** Poderíamos guardar nestas mesmas gavetas, em categorias semelhantes às que efetivamente usamos, o apodrecimento do feno, a borra do batom num guardanapo, a morte de uma aldeia,

<sup>64</sup> Por mais que em muitos países estejam voltando para doutrinas políticas ideologicamente identificáveis ou formações religiosas muito influentes, acredita-se que a forma de elas se apresentarem e agirem é bem diferente do passado. Elas também tentam configurar-se e adaptar-se nas formas da contemporaneidade líquida (uso da rede, de um discurso massificado fruto das mídias, palavras de ordem simples e meios de comunicação acessíveis etc). Algumas formações políticas por mais que sejam ideológicas, por exemplo, evitam definir-se com palavras pertencentes a correntes políticas do passado, às quais elas seriam facilmente associáveis. De fato, o discurso e as práticas são os mesmos, mas apresentados segundo novas estéticas e instrumentos tecnocráticos.

o vírus da tuberculose. Mas acabamos utilizando de modo empobrecedor estas divisórias e carta de um amor proibido, restos de polvilho, cabelos que se infiltram é tudo o que deixamos que nossas gavetas recebam (RAMOS, 2008, p. 115-116, **negrito meu**).

Maria Esther Maciel, no já citado estudo *As ironias da ordem. Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais* (2010), afirma que se o modelo enciclopédico dominou ao longo de toda a era moderna, na contemporaneidade, estabelece-se uma outra noção de enciclopédia, entendida como “um conjunto aberto, configurado como uma rede de conexões entre fatos, pessoas e coisas do mundo, na qual não é mais possível ‘uma totalidade que não seja potencial, conjectura, múltiplice’” (p. 24). E são exatamente essas novas redes de referências e associações possíveis, eventualmente guiadas por uma sensibilidade perceptiva para com a matéria, que se abrem para a assemblagem verbal de Nuno Ramos. O elemento inusual, a conexão inesperada por algum salto da matéria trabalha com uma estética ranciêrjana da frase-imagem. Assim, do mesmo jeito que o autor quebra as linearidades de lógicas evidentes para a aproximação das palavras, a voz propõe novas maneiras de pensar a “ordem”:

**Melhor ainda seria chegar um pouco mais longe, produzindo uma alteração na própria estrutura da catalogação, fazendo, por exemplo, com que cada categoria partilhasse, em vez da principal, apenas a mais fugaz e remota das características que procura ordenar.** Assim, o tom noturno de um sobrado, a cal sem vida de um muro, a penugem cinzenta de um vira-lata, por semelhança cromática, iniciariam uma cadeia de similitudes, e a tez de uma mulher num fim de dia, a marca de nascença em sua coxa, o rugido enfraquecido de um velho felino, a nódoa sobre a lua, seu eclipse, a concavidade dentro de um monturo, todos iriam para a mesma escrivania. Ao invés da soma dos objetos destinados a determinado fim, as gavetas trariam por exemplo, associações de um poente – lanternas, guache rosa, um galo, fósforos, as luzes de uma cidade vista de longe acendendo pouco a pouco (RAMOS, 2008, p. 116, **negrito meu**).

É segundo essa lógica do descontínuo que se constroem as assemblagens-justaposições verbais de Nuno Ramos, considerando como ponto de comunhão a característica menor, a inesperada, a mais ínfima. Constrói-se uma literatura de caráter cartográfico, uma espécie de mapeamento de fenômenos, transição da matéria e deslocamentos, viagens reflexivas sobre fatos e eventos, sem a pretensão de construir um relato unitário. O caráter cartográfico da literatura e da arte contemporânea derivaria tanto de novas formas de encarar o saber, que não se constrói por noções cumulativas (MACIEL, 2010, p. 25), e sim em forma reticular,

quanto de todo os tipos de desconstruções de elementos unificadores e totalizantes, tais que o tempo linear e a presença de um narrador forte.

Faz todo o sentido, no caso específico de *Ó*, falar de uma “arte dos mapas e não do calco” (SPERANZA, 2017, p. 31), já que todos os procedimentos estéticos utilizados contribuem para uma quebra das unidades de regime aristotélico, e torna-se mais fácil relacionar cada parágrafo do livro a uma etapa de uma grande rede de conexões entre as mais disparatadas, as mesmas que colocam dentro de um único capítulo: “Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?”. Não se trata de uma literatura do calco, exatamente porque não tem como objetivo reproduzir o real, mas talvez algumas das inúmeras facetas do real. A quebra do regime representativo, como Schøllhammer aponta, é o recurso fundamental da inovação literária e das experimentações de gêneros híbridos (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 27, 29, 47).

Se a ideia de assemblagem plástica (ou justaposição com borramento de fronteiras) pode ser aplicada ao nível das palavras, ela funciona também ao nível dos gêneros e estilísticas dentro do mesmo capítulo, ou da passagem rápida de um assunto para o outro (no mesmo capítulo e no mesmo parágrafo). A operação é a mesma acima descrita; só muda o nível de aplicação. Já alguns títulos de capítulos, por si só, podem antecipar a heterogeneidade de assuntos tratados, a velocidade com que se passará de um para outro não é previsível, às vezes a mudança acompanha os saltos rápidos da matéria, às vezes a lentidão de um fenômeno natural. O título do capítulo 19, por exemplo, é “Coisas abandonadas, gargalhadas, canção de chuva, previsão do tempo, tecnologia, ida à Lua, ida a Marte”, e é nessa sequência que a voz passa de um assunto para outro, reservando-lhe apenas o espaço de um parágrafo, dois e meio no máximo. Dentro de cada parágrafo específico, as associações multiplicam-se e desdobram-se em outras possibilidades enumerativas. Por exemplo, as coisas abandonadas desencadeiam outras ideias, o lixo deixado na rua, montanhas de móveis, o cachorro que urina neles, o mendigo que os usa como abrigo, o mofo que toma posse do couro do sofá, caramujos, espinhas de peixe:

É nosso medo que nos faz agir, mudar, ajudar, é nosso medo que nos mantém despertos, aquarelistas de um mundo cristalino e justo. Um amontoado de móveis no meio da rua deve ser deixado assim e a urina do cão que o lambuza, o mendigo que o habita, o mofo que vai aos poucos tomando conta do falso corino marrom ou da cambraia estampada são bem-vindos. Quando seu esqueleto de madeira, os parafusos enferrujados e o antigo compensado que a água encharcou estiverem expostos,

quando a horizontal do assento se transformar numa rampa diagonal que caramujos, sim, caramujos escalam lentamente, quando a espinha de peixe, vinda não se sabe de onde, penetrar a lama que alcançou o apoio para o braço [...] (RAMOS, 2008, p. 208).

Assim a assemblagem acontece também a um nível maior, o do texto, através da justaposição de trechos dentro do mesmo capítulo com estilísticas diferentes, ou que remetem a gêneros distintos. Trazem-se aqui exemplos extraídos do mesmo capítulo, o nono, “Bonecas russas, lição de teatro”:

Por exemplo, hoje chove. Amanhã não. Está nublado, fará frio. Ou não. Quantas foram as causas desses fenômenos? Inúmeras, num quadro indescritível de forças, minúsculas e gigantescas, compondo o resultado – mas nos acostumamos de tal forma com ele que não perguntamos nada. Saímos da cama, ou viramos de lado e dormimos de novo.

A transformação da natureza em técnica ou mecanismo, espécie de grito de glória da idade industrial, apenas coloca a boneca russa dentro de um ciclo que nós mesmos criamos, que conhecemos e dominamos, portanto. Este ciclo mecânico é ainda mais intenso que o da natureza e o arco do seu regresso mais realçado e aparente. (...)

1) “Tarde”

*Ele pousou as mãos nas costas e caminhou por duas horas. Cansou e adormeceu. Olhou para fora e viu que o dia terminava. “Como o tempo passou rápido!”, murmurou consigo.*

(Tempo estimado – 7 semanas e três dias, com três atos de duas horas a cada dia. Um único ator deve recitar o texto inteiro, mas na frase *Como o tempo passou rápido!* (uma semana e dois dias) deve ser recitada simultaneamente por um coro de sete atores) (RAMOS, 2008, p. 103-104 e 108, itálico do autor).

A quebra de gêneros estabelecidos e o nascimento de outros não é um fato só dessa época, o que é diferente é a mistura que vem sendo feita dos mesmos na literatura mais recente. A aplicação da mistura de estilos e de gêneros dentro de um mesmo texto, é levada, por algumas vertentes da literatura contemporânea, às extremas consequências, tornando o uso dessa justaposição mais frequente e quase sistemático. Ao ler os trechos selecionados, depara-se inicialmente com um texto intimista, em tom de diário e de estilo descontraído, logo seguido por uma espécie de relato técnico-histórico, em linguagem formal, para enfim chegar a um roteiro de teatro. Dois autores distantes no tempo, Rancière e Spitzer, colocam o início do apagamento das bordas entre gêneros como etapa do processo de democratização das literaturas. Para Rancière, a partir do momento em que se abre uma janela na ruas para os pobres, o encadeamento dos fatos assume formas distintas, não há mais

um herói que comete um erro a partir do qual se engendra um enredo, há a multiplicidade da vida que não consegue entrar em uma estrutura monolítica e por isso a configuração dos gêneros é obrigada a mudar (RANCIÈRE, 2018, versão Kindle sem numeração de páginas). O mesmo acontece, segundo Spitzer, por causa de autores como Stendhal, Balzac e Flaubert que democratizaram o romance cancelando as fronteiras entre as classes sociais. De fato, seus romances abrem inúmeras janelas sobre a vida dos miseráveis que são os protagonistas, não é mais a vida de heróis, cavaleiros, nobres e rainhas a ser retratada, mas o cotidiano baixo irrompe nos salões de bem. A consequência disso é a ruptura da demarcação entre gêneros de e para as elites (tragédias) e gêneros de e para a classe média (comédia), fazendo surgir novos procedimentos literários baseados na mescla de estilos (SPITZER, 1945, p. 75-76). Na poética específica de Nuno Ramos, em pleno século XXI, em que o processo de democratização da literatura é bem avançado, a experimentação de gêneros talvez tenha mais a ver com um trabalho feito ao nível da linguagem com a finalidade de expandir suas bordas, testando a eficácia da ferramenta verbal nas suas versões possíveis.<sup>65</sup> Ele parece testar as múltiplas conformações da linguagem da mesma forma em que testa e experimenta as combinações e as transformações dos materiais no atelier. Procedimentos similares nas artes plásticas e na escrita são levados adiante no seu fazer de artista, por isso, se a experimentação dos diversos graus da matéria no atelier se dá através de processos de assemblagem e justaposição, em que alguns materiais se fundem no outro, são colados ou simplesmente apoiados, os mesmos tipo de entrosamentos serão experimentados na escrita — no caso que acabamos de ver, ao nível dos gêneros. Assim, o autor afirma trabalhar com uma noção de “forma fraca”, pensando nos materiais, e acrescentar-se-ia na linguagem, como uma goma que possa se esticar em diferentes tamanhos e formas (RAMOS apud NAVES, 2011), imaginando-os como um piso movediço em constante desmoronamento embaixo dos seus próprios pés. Nesse sentido, entende-se bem a afirmação de Tassinari para o qual nas artes plásticas Nuno Ramos aproveita a falta de uma tradição nacional reconhecida para brincar com os gêneros. Na literatura, apesar de existir uma

---

<sup>65</sup> Pensa-se particularmente nesse trabalho de experimentação de forma à afirmação feita bem no início do presente capítulo, — relacionada a ideia de Foucault segundo a qual a literatura configura-se como espaço de extensão de uma liberdade que não existe mais — a partir da qual afirmamos que provavelmente a realização desse espaço de liberdade, através da criação literária ou plásticas, hoje em dia passe por uma experimentação da própria forma.

tradição, a questão do que é genuinamente brasileiro, é ponto de debate a partir da semana de 1922. Talvez Ramos incorpore formas de antropofagia na sua escrita, definindo uma maneira de escrita brasileira que se encontra e equilibra fora de qualquer tipificação. O autor escreve sobre a bagunça e a desordem que lhe parecem ser formas constantes com as quais lidar, reverberando na sua criação plástica e literária:

Na verdade, a bagunça e a desordem são o que resta da promessa de harmonia, de sermos sequestrados pelo acaso, incluídos numa cifra de poeira e ventania. São elas que nos unem ainda à enchente, à ruína, à liberdade da catástrofe, como frações homeopáticas do tombo da cachoeira ou do despedaçar de corpos (RAMOS, 2008, p. 117).

Essas operações de linguagem, identificadas como práticas de assemblagem, são realizadas ao nível das palavras (através de listas, enumerações segundo lógicas plásticas e sensíveis), dos estilos/gêneros, através da sua mistura, das temáticas, percorrendo dos assuntos mais díspares, mas não agem, todavia, na desconstrução da sintaxe. Assim como outros processos que descontroem elementos unificadores do texto, tais que a inserção de um tempo eniáutico e cairológico, a dissolução do narrador não interferem na sintaxe a qual preserva sua estrutura firme e compacta.

### 3.3.3

#### **Entender o processo sem classificar o produto: arte do inespecífico, forma fraca, inventar de peles, frase-imagem**

Essas reflexões acerca de procedimentos estéticos usados por Nuno Ramos não vêm de uma necessidade de classificar as produções do artista, mas sim de uma necessidade de lidar com a criação como processo e com os fenômenos de recepção e percepção de obras que podem configurar-se como espaço de reflexão ético-política ou, como diria Foucault (2016), contradiscursiva.

Se nos parágrafos anteriores analisamos possíveis procedimentos, ou seja, práticas entendidas como técnicas utilizadas para obter alguns resultados na escrita, agora seria interessante entender essas práticas em termos de operação estética, a fim de investigar qual o impacto que essas criações têm na forma em que elas se apresentam. Com a expressão operação estética entende-se uma forma de abordar os procedimentos, uma tensão subjacente ao procedimento, que opera no nível da criação, portanto do artista-autor, e ao nível da recepção, do fruidor. Em suma, se

de um lado o autor coloca em prática algumas técnicas, é possível que elas sejam funcionais para uma escolha estética, a qual, por sua vez, determina a maneira em que as obras se apresentam, e resultará num impacto receptivo de um certo tipo.

Procedimentos distintos podem ter como elemento motor a mesma operação estética. Por exemplo, Luiz Ruffato, Mario Bellatin e Nuno Ramos, usando procedimentos de escritas diferentes, podem ter como subjacente a mesma operação estética que visa a estabelecer principalmente uma nova relação perceptiva entre obra e leitor. Rancière identifica o regime estético das artes, para além das maneiras de fazer, mas:

[...] pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído das suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional etc (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

Certamente, para que a obra pertença ao regime estético das artes e para chegar a subtrair o sensível do qual se compõe dos dados esperados (*suas conexões ordinárias*), é necessário desencadear algumas técnicas e procedimentos que visam realizar uma determinada operação estética.

Transitaremos, especificamente, por quatro conceitos que podem ser entendidos como operações estéticas, que dirigem os procedimentos (técnicas) postos em obra na escrita de Ó (e outras obras de literatura contemporânea). Estes são a “arte do inespecífico” (GARRAMUÑO, 2014), a “forma fraca” (RAMOS, 2011a; STUART, 2016), o “inventar peles” (OLIVEIRA, 2018) e a “frase-imagem” (RANCIÈRE, 2013).

Florencia Garramuño define as produções de artes híbridas como arte do inespecífico ou poderosas formas do não pertencimento (2014). Por mais que se entenda a ideia subjacente, essa expressão parece ser uma espécie de chapéu sob o qual poderiam caber muitas coisas distintas, que não apresentam especificidade de suportes, práticas, gêneros, e que, ainda assim, podem pertencer a ordens discursivas diferentes. A arte e uma parte da literatura contemporânea colocam-se nesse sulco de quebra de gênero, expansão de suportes, hibridização de práticas.

Assim, seria possível, segundo esses critérios distintivos, definir quase tudo o que responde a eles, como forma do não pertencimento. O perigo que se entrevê é um excesso de relativização, já que algumas obras possuem peculiaridades que sinalizam maneiras diferentes de não pertencimento.

Julia Studart, no livro *Ciranda da poesia*, Nuno Ramos (2014), retoma, partindo de uma entrevista do artista com Rodrigo Naves, o conceito de forma fraca para definir a operação de viagem entre as possíveis configurações da matéria e, acrescenta-se, da linguagem. Todavia, é preciso especificar que, ao falar de forma fraca, se faz exclusivamente referência a uma operação estética que envolve quebra e cruzamento de gêneros, não entendendo com a mesma algum tipo operação em direção a uma desconstrução da estrutura sintática.<sup>66</sup> Operações de borramento de fronteiras entre gêneros, palavras e temáticas não necessariamente têm a ver com a desestruturação da ordem sintática, que pode permanecer forte. Essa ideia, portanto, seria aceitável apenas se entendida como uma leitura de uma intenção estética que vê na nuance de bordas dos gêneros uma das suas características. Essa ideia de forma fraca é, segundo Julia Studart, tanto um conceito quanto um procedimento (2014, p. 12). À luz das premissas feitas, dir-se-ia que a forma fraca pode ser entendida como a operação estética que guia os procedimentos descritos nos parágrafos anteriores. Assim, a estudiosa aprofunda essa prática como um “trabalhar no limite político do incompleto e do inacabado do que oscila por dentro da forma” (idem) e acrescenta “o que está em jogo no trabalho de Nuno Ramos, o tempo inteiro, é o que vem antes e depois da forma” (p.12). O antes e depois da forma associa-se a esse interesse, também na escrita, pelo processual; afinal, como já foi dito, mais do que a sequência de um fato A e B, o que interessa ao autor é tudo o que acontece entre A e B.

Da mesma maneira, Eduardo Jorge de Oliveira entrevê na tentativa de “invenção de uma pele”, como textura da animalidade, uma linha que norteia os procedimentos estéticos colocados em jogo por Nuno Ramos. Já que a pele é matéria e memória (idem, p. 25), na literatura ele tentaria reconstruir uma memória da matéria através, por exemplo, da semantização dos processos de artes plásticas. Os vários procedimentos adotados para inventar uma pele, tanto nas artes plásticas quando na escrita, seriam maneiras de transitar por estados da matéria, expandir os

<sup>66</sup> Essa especificação se faz necessária, já que foi elemento debatido durante uma apresentação.

suportes e entrecruzar os campos de criação, recolocando ao centro a questão da hibridização de gêneros e troca de práticas entre arte plástica e literatura:

Ele sabe que inventar uma pele para cada coisa seria um modo de expandir as artes plásticas e a literatura para a música, para o cinema, para a ópera, no limite da performance e do teatro, ou criar formas em movimento entre a apresentação e a representação (OLIVEIRA, 2018, p. 17).

Expondo a pele como uma invenção plástica e, sobretudo, literária, existe uma elaboração do ritmo e do encadeamento das frases que não está nem no princípio do poema, nem na origem da escrita filosófica. É a literatura que necessita dessa pele inventada para se expandir continuamente com a gramática visual e com a paródia da filosofia (OLIVEIRA, 2018, p. 74).

As três perspectivas, com as peculiaridades de cada uma, levariam a pensar que boa parte da questão estética da arte e da literatura contemporânea se resolve na reflexão de como os elementos expandidos, as práticas cruzadas estão relacionados entre si, naquilo que Rancière chama de *montagem*, ou seja o processo de composição dos elementos díspares da obra. Processo que pode, entre os resultados desejáveis, desembocar na *frase-imagem*. Poderíamos imaginar a ideia de montagem de Rancière, não entendida como técnica artística, segundo o *Oxford dictionary* das artes e dos artistas, mas como o conjunto de procedimentos-técnicas-materiais selecionados através dos quais se obtém uma obra final que pode ser inscrita no regime estético das artes. Mas quando uma obra de arte<sup>67</sup> poderia ascender à categoria da *frase-imagem*?

A nova medida comum, desta forma contraposta à antiga, é a de um ritmo, do elemento vital de cada átomo sensível desligado que transpõe a imagem na palavra, a palavra no toque, o toque na vibração da luz e do movimento. Podemos dizê-lo de outra forma: a lei do “profundo hoje”, a lei da grande parataxe, consiste em que não exista mais medida, apenas o comum. É o comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte sua potência (RANCIÈRE, 2014, p. 55).

Assim, Rancière aplica uma cesura entre uma velha forma de fazer arte e uma nova, sublinhando o cruzamento e transposição de campos (a imagem na palavra, a palavra no toque, o toque na vibração da luz e do movimento), um lugar onde não só a percepção, mas também o fazer artístico possa ser entendido na forma de um

<sup>67</sup> Com a expressão “obra de arte” entende-se o conjunto de produções artísticas que abrangem o plástico e o literário. A partir desse momento isso não será mais especificado, dado por subentendido que com essa expressão faz-se referência aos dois campos.

quiasma, onde a divisão de meio e suportes desmorone. Não existe mais uma medida, nessa nova forma de fazer arte, no sentido de que não existem regras unívocas e essencialistas de ordem platônica para dizer o que é ou não é arte, e o próprio comum pode se tornar arte. O comum da desmedida, o caos, ou seja, a junção e o uso de coisas comuns que, pela montagem entram em choque entre si, podem vir a ser criações artísticas. Tentemos pensar um exemplo aplicável a escrita de *Ó* para que esse raciocínio não se torne pura teoria:

A casa onde o amor entrou gastou a pedra, puiu o cortinado, engordou o azulejo. Saturou a esquerda e a direita, o alto e o baixo com o ir e o vir de sua herança, de seu lajedo, de seu pombal e ainda um dia – um claro, entre mãos crispadas e beijos sólidos. A casa onde o amor entrou e encheu cada lugar com um destino, um sucesso ou um fracasso, que passam por ela, insetos breves, como se fossem durar mais que seus tijolos, colunas, lajes (RAMOS, 2008, p. 160).

A *frase-imagem* para Rancière seria algo além da união do verbal com uma forma visual. Esse ponto não é secundário se quisermos entender a crítica à ideia de arte do inespecífico ou do não pertencimento, pois não é suficiente unir um elemento verbal a um elemento visual para que uma obra possa entrar no regime estético da arte e, portanto, ser *frase-imagem*. Rancière, de fato, reconhece que existem algumas produções de arte que possuem características similares, ainda assim algumas trazem o discurso do “torpor do grande consentimento”, a montagem de elementos caóticos não desfaz relações representativas, mas se reduz a uma “burrice”, assim como ele mesmo a define (RANCIÈRE, 2014, p. 57). O cerne, portanto, é a relação que, dentro de uma obra, instaura-se entre o visível e o dizível:

A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença, que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função frase ainda é a de encadeamento. Mas a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. E essa carne ou essa consistência, de modo paradoxal, é a grande passividade das coisas sem razão. A imagem tornou-se potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções. É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande

parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso (RANCIÈRE, 2014, p. 57-58).

Vamos tentar desbravar essa difícil passagem de Rancière. Parece claro nas primeiras linhas que a ideia de *frase-imagem* deva ser entendida em seu conjunto, e não no valor das palavras que constituem a expressão. A frase não se refere ao que pode ser dito, assim como a imagem não se refere ao que pode ser visto, mas elas são duas funções que desfazem a relação representativa do texto com a imagem. Na tradição ocidental platônico-aristotélica, o texto enquanto narração servia para conferir uma lógica aos eventos, um efeito de verossimilhança, colocando os fatos em sequência temporal, ou ligando os mesmos em relações de causa-efeito transparentes. A imagem, nessa tradição, era entendida como um simulacro de presença de algo que materialmente naquele momento não estava no lugar. A frase-imagem, portanto, quebra, ou melhor, coloca em discussão essa lógica representativa e essa relação entre texto e imagem. A frase ainda tem a função de encadeamento, mas através da aproximação de elementos paradoxais (das coisas sem razão), enquanto a imagem é aquilo a que somos remetidos quando em contato com essa junção do caótico, em outras palavras, a potência de imaginação desencadeada por essa aproximação. Na parte final, o autor reforça o conceito, reiterando que não é qualquer aproximação de elementos díspares (*esquizofrênica*) nem qualquer força imagética (*repetição indiferente e embriaguez comunal dos corpos*, leia-se anestesiadora) que contribuem para a criação da *frase-imagem*. Em outra passagem, ainda, o filósofo aponta para as relações enigmáticas que são desencadeadas na *frase-imagem*. Neste trecho de *Ó*, é possível entender como se poderia configurar o desenvolvimento das relações entre visível e dizível, baixo uma perspectiva de *frase-imagem*:

*teria o sabor de um dia inteiro, misturado à morte dos barrancos, à queda agônica da garoa, mas desse dia clandestino eu mesmo me separo e mergulho na luz da sombra enquanto ergo os olhos simultâneos andando pela avenida – tu passarás, eu passarei – e digo as palavras combinadas – bom dia, como vai, boa noite – a meus contemporâneos, e penduro no cartaz o meu disfarce – o nome, a atividade, o tom da voz, a atitude, a última piada – e me escondo clandestino num navio de carga transparente feito de aço-vidro, de madeira-ar, de um calado-vento submerso, entenda (RAMOS, 2008, p. 205, itálico do autor).*

Desde o início é bem visível a ideia do quiasma perceptivo e da torção dada aos sentidos, que se espiralam e entrelaçam um no outro desencadeando estranhas

relações sensoriais em que o dia passa a ter sabor, mas também se torna líquido, já que se mistura a um conceito, a morte dos barranco e a queda angustiada do chuveiro. Daí surge uma nova pergunta, será que os barrancos morrem e que a chuva cai angustiada? Assim, a voz mergulha não na água, mas na luz; não do sol, mas da sombra. A ação de mergulhar é simultânea à de erguer os olhos enquanto se anda. É como se, de repente, houvesse como que fotogramas instantâneos de rua, a própria passagem e a passagem de outra pessoa sobrepõem-se, e acrescenta-se a referência indireta ao famoso verso de Mário Quintana *eles passarão, eu passarinho*. Seguem ainda como fotogramas de falas, uma micro-reflexão sobre a capacidade de disfarçar construída por recortes brevíssimos de conversas convencionais. E, no final, o esconder-se num navio que carrega algo transparente. Na carga some o peso que é evocado logo depois com as palavras *aço* e *vidro* que se alteram na *madeira-ar*, para então dissolverem-se definitivamente no *vento submerso*.

A frase encadeia os elementos segundo lógicas distintas da cronologia linear e da relação causa-efeito, e nem sempre o parâmetro usado resulta evidente: às vezes são os saltos da matéria e as mudanças de estado, às vezes o elemento menor de conexão entre coisas distintas, às vezes uma analogia de funcionamento entre os elementos e fenômenos. O sentido não se dá univocamente em elementos verbais fechados e segundo lógicas usais; ele vai sendo construído à medida que a leitura avança e o corpo-leitor participa, desencadeando aquela potência imagética da *frase-imagem* sobre a qual fala Rancière.

### 3.4

#### Fissuras da linguagem: Ó o círculo estético ético-político

No início desse capítulo, deixou-se claro que uma das intenções dessa reflexão era investigar as escolhas estéticas da escrita de Ó, em diálogo com obras de artes plásticas, para tentar entender como é que, do ponto de vista da criação e da percepção, a escrita literária poderia criar espaços de pensamento ético-político. A estética e a ética, dizia Wittgenstein, são uma coisa só e isso é profundamente verdadeiro desde sempre, mas o é ainda mais no mundo contemporâneo, em que as especificidades na criação perderam terreno introduzindo linguagens, recursos e meios múltiplos. Nesse furor da expansão, é ainda mais importante pensar na

estética e no discurso que ela pode trazer para o atual mundo líquido e globalizado, em que o capital tenta implantar-se em cada campo das vidas, construindo suas formas de sobrevivência, e se apropriando também de discursos que a princípio não lhe pertenceriam, nas formas mais variadas e disparatas.

Alfredo Jaar em uma obra provocativa, intitulada *Luzes de Artista* (2012),<sup>68</sup> apresenta um conjunto de frases-provocações, dentre as quais CULTURA = CAPITAL, constatando através de uma simples equação um dado real, que a indústria que produz sentido, também se apropria de espaços que supostamente seriam para gerar cultura, saber e pensamento crítico, diversificados e heterogêneos.



Figura 6 - Cultura Capitale (2012), Alfredo Jaar. (640x341) (ARTE VERSA, 2018).

Por isso estudar aprofundadamente as escolhas estéticas, no caso da literatura, significa desentranhar os caminhos ínsitos nas fissuras da linguagem, e como esses contradiscursos se dão ou não pela linguagem. Essas operações estéticas, abrangendo a noção de percepção, e não de gosto, se dão por alguns procedimentos (técnicas já vistas, tais como a assemblagem verbal [ou justaposição com borramento de fronteiras], a construção de um tempo eniáutico e cairológico, a dissolução do narrador). A identificação dessas técnicas e suas consequências perceptivas, do ponto de vista da tradutora-leitora, é fundamental no ato de traduzir,

<sup>68</sup> É possível que *Luzes de Artista*, pelo tipo de provocação que faz, esteja fazendo referência a outra obra de desafio à arte, sua concepção e o mercado que está ao redor dela, a bastante conhecida *Merda d'artista* (1961), de Piero Manzoni.

como veremos no capítulo seguinte, para poder nortear as escolhas de reelaboração do novo texto em italiano.

As brechas abertas nas fissuras da linguagem por essas escritas expandidas configuram novas maneiras de pensar e dizer o mundo, para além das funções clássicas atribuídas à linguagem. Lembre-se aqui do que Agamben acredita que a poesia seja capaz de fazer, agindo na linguagem:

Espero que nesse ponto o que eu entendia por “poética da inoperosidade” esteja de alguma maneira mais claro. Talvez, o modelo por excelência dessa operação, que consiste em tornar inoperosas todas as obras humanas, seja a própria poesia. **O que seria, de fato, a poesia se não uma operação dentro da linguagem que desativa e torna inoperosas suas funções comunicativas e informativas, para abri-las a um novo uso possível?** (AGAMBEN, 2017, p. 51, tradução minha, negrito meu).<sup>69</sup>

A interrogação que fica é: qual seria esse *novo uso possível* da linguagem? Talvez uma forma de resistência aos discursos dominantes, a qual não se dá através de temáticas políticas ou de uma escrita politizada, mas através de dispositivos estéticos que criam e despertam pensamento complexo no corpo-leitor, o qual não pode mais pensar em termos duais e binários? Refletir sobre os atos criativos do homem, a *poiesis*, é colocar em discussão, segundo Agamben, também o modo de conceber a política (2017, p. 47)<sup>70</sup>. *Poiesis* vem do verbo grego *poiên*, fazer, produzir. O *como* se produz, ao contrário da visão adorniana, achamos que possa dizer algo também sobre o *quê* é produzido. Na introdução à coleta de conversas radiofônicas, em que se fala da relação de Foucault com a literatura, realça-se a importância dos procedimentos de escrita que se inserem entre estética e política:

[...] trata-se de expressar no próprio seio da literatura, certa relação entre uma postura e procedimentos da escrita que, por se darem sem uma forma particular, engendram algo como uma experiência de des-ordem, ou a instauração de uma ruptura matriz de mudança, um operador de metamorfose (AA. VV. apud FOUCAULT, 2016, p. 15).

<sup>69</sup> Spero che a questo punto ciò che intendevo parlando di una “poetica dell’inoperosità” sia in qualche modo più chiaro. E, forse, il modello per eccellenza di questa operazione che consiste nel rendere inoperose tutte le opere umane è la stessa poesia. **Che cos’è, infatti, la poesia, se non un’operazione nel linguaggio, che ne disattiva e rende inoperose le funzioni comunicative e informative, per aprirle a un nuovo, possibile uso?** (AGAMBEN, 2017, p. 51).

<sup>70</sup> Mi accorgo che il termine “inoperosità” non cessa di tornare in queste riflessioni sull’atto di creazione. Sarà forse opportuno, a questo punto, che io provi a delineare almeno gli elementi di qualcosa che vorrei definire come una “poetica – o una politica – dell’inoperosità”. Ho aggiunto il termine “politica”, perché il tentativo di pensare altrimenti la *poiesis*, il fare degli uomini non può non mettere in questione anche il modo in cui concepiamo la politica. (AGAMBEN, 2017, p. 47).

A arte é política enquanto opera metamorfoses, aquele choque de leitura de um texto que privilegia a ambiguidade, a contração, os gestos incompletos e os finais incertos, como afirma o artista sul-africano William Kentridge (KENTRIDGE apud SPERANZA, 2017, p. 34-66). Ó, de alguma maneira, nesse retorno ao relato do processo, nessa lentidão sem escansão temporal, nesse livro que não tem uma história para ser resumida, é aquela recuperação de relação ativa entre a obra “no momento de se fazer e a própria linguagem; ou ainda entre a linguagem no momento da sua transformação e a obra que ela está se tornando” (FOUCAULT, 2016, p. 79). A linguagem viva que se configura plasticamente, sensorialmente e que desperta o leitor para uma prática de interpenetração ativa no processo de significação do texto, talvez seja o caráter mais fortemente político que um texto hoje em dia possa ter: não se oferecer. Essa escrita, inclassificável, pode lembrar que as palavras têm poder, podem desviar corpos, pessoas, introduzindo antes de tudo imaginários, linhas de fratura, desincorporações, contradiscursos que ainda nos fazem acreditar que a estética tem a ver com a ética e a política. Ó, nesse sentido, é um grito, uma vogal, ou um círculo ético-político perfeito. Assim Rancière relaciona literatura e política:

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa *literalidade* é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários “propriamente ditos”. Mas os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários, linhas de fratura, desincorporação. Como se sabe, isso sempre foi a obsessão dos governantes e dos teóricos do bom governo, preocupados com a “desclassificação” produzida pela circulação da escrita (RANCIÈRE, 2005, p. 60).

Agora cabe à tradutora tentar recompor esse terreno de desvio no texto de chegada. Partindo dos procedimentos de escrita identificados e da operação estética que os guia, construir-se-á a base para nortear as escolhas tradutórias. No próximo capítulo, abordaremos vários aspectos prático-teóricos do trabalho oficial da tradução e analisaremos porções de textos traduzidos, com base nos procedimentos estéticos aqui identificados, examinando relativas dificuldades e escolhas efetuadas.

## PARTE II

## 4

### Uma dívida com o leitor: explicitação do projeto tradutório

#### 4.1

##### O projeto de tradução: arquitetura de uma translação

Alguns trabalhos sobre tradução costumam explicitar, desde o início, o projeto tradutório que abraçam, ou seja, o arcabouço teórico utilizado para nortear as escolhas tradutórias, técnicas e soluções adotadas para alcançar o produto final – tais soluções normalmente são feitas em conformidade com esse arcabouço. Se, por exemplo, aceitam-se de forma integral as teorias de Eugene Nida, particularmente o princípio da transferência dinâmica, ao traduzir um produto literário brasileiro, os elementos culturais típicos seriam vertidos para o italiano aplicando-se uma equivalência cultural que funcione no sistema de valores e imaginário do idioma de chegada. Um exemplo prático banal: a *feijoada*, prato típico e popular brasileiro que poderia ser traduzido por *spaghetti al pomodoro*, prato típico e popular italiano. Valer-se mais ou menos de algumas teorias tradutórias pode ter, portanto, resultados marcantes no texto de chegada, resultados esses visíveis em seu corpo vivo. Alguns teóricos da tradução propõem, por exemplo, a aplicação de mudanças tradutórias radicais como forma de abarcar lutas e instâncias políticas específicas. Um grupo de tradutoras canadenses que, entre os anos 70 e 90, instituiu importantes questões tradutórias ligadas às lutas feministas indica, entre algumas das possíveis estratégias, a mudança de todas as marcas do masculino para o feminino, o uso da técnica de *hijacking*<sup>71</sup> e a produção de releituras de textos, subvertendo-os em verdadeiras traduções “heréticas” – isso para citar apenas algumas das possibilidades aplicáveis.

A razão para uma tese de tradução como essa não apresentar logo no início o seu arcabouço teórico se dá por uma escolha que espelhe o processo de tradução.

---

<sup>71</sup> O nome dessa técnica de tradução deriva de uma prática informática através da qual são modificados alguns elementos computacionais a fim de desviar a navegação em rede para outros sites, tomando o controle da mesma. Nesse sentido, a ideia aplicada à tradução prevê a mudança sistemática no texto de chegada de alguns elementos do texto original — conforme o projeto tradutório adotado — que alterando o texto de maneira autoral pode “tomar o controle sobre o sentido”.

Antes de qualquer tomada de decisão ou teoria norteadora, existe o texto a se traduzido e a leitura desse mesmo texto feita pela tradutora – que terá de realizar, através de suas interpretações, suas próprias inscrições-leituras na tradução vindoura. Preferiu-se, por isso, deslocar a parte de leitura, interpretação e análise da obra no início da tese justamente porque é com base nessas reflexões que se instauraria o processo tradutório teórico e prático. O ato de ler em si, que em termos jakobsonianos já poderia representar uma primeira forma de tradução intralingual, prepara o terreno para as teorias e escolhas tradutórias a serem tomadas. É óbvio que existem princípios gerais em relação à tradução que prescindem do texto e que, por serem tão gerais e tocarem o campo da ética, não precisam anteceder a leitura, mas, ainda assim, acredita-se que boa parte do processo tradutório dialogue principalmente com o texto a ser traduzido. Essa ordem, portanto, de uma primeira parte de análise e de uma segunda parte de tradução, reflete as fases do processo tradutório. Só depois de uma profunda análise dos procedimentos estéticos usados na escrita de Nuno Ramos pode-se afirmar, com certeza, que técnicas como a *craca verbal*, assim como a define Eduardo Jorge de Oliveira (2018, p. 79), ou a justaposição com borramento de fronteira em vários níveis (palavras, oração, estilos e temáticas) são elementos que precisam ser transpostos para o italiano seguindo as lógicas pelas quais são marcados. Se uma acumulação de palavras, por exemplo, é feita segundo um critério de exploração de textura de consistências variadas de materiais, isso deverá ser respeitado no texto de chegada, porém tanto essa como outras questões presentes no ato de traduzir só podem ser explicitadas após a leitura.

Mas antes de falar de posições tradutórias que se relacionam intimamente com o tipo de texto, cabe aqui afirmar alguns posicionamentos gerais que se aplicam, para a tradutora em questão, a qualquer tipo de texto com que se lide. São posições éticas ligadas a uma certa visão e entendimento da linguagem, válidas, portanto, para qualquer texto, já que têm mais a ver com a postura do tradutor perante o ofício da tradução como um todo. Uma tradução que se coloque como elemento de choque e ao mesmo tempo contato entre culturas e mundos, e particularmente uma tradução literária, deveria, na perspectiva adotada:

- evitar a “aclimatação do texto do outro” (BERMAN, 2012, p.35), isto é, estabelecer uma tradução que se propõe como um produto mastigado para o leitor e que, para que isso aconteça, suaviza pontos de resistência do

texto de partida. E não apenas aqueles que causariam estranhamento cultural, mas também operações de linguagem inovadoras. É um tipo de tradução em que a balança pende para o lado da acessibilidade da leitura, podendo, nesse sentido, intervir sobre as formas de “organizar o sensível do texto” sem necessariamente respeitar os procedimentos estéticos usados pelo autor, e que podem, na concepção inicial da obra, ser parte fundamental da recepção. No caso da obra exposta à aclimação do texto, vertida a partir de um tipo de língua normativa, “a tradução faz com que a esqueçam” (BERMAN, 2012, p. 46). Essa postura não participa do presente projeto tradutório;

- não adotar uma visão referencial da linguagem e, com isso, uma visão metafísica da tradução. Evitar pensar na *tradução-glossário*, ou seja, uma série de correspondências fixas na proporção de *um a um* baseadas exclusivamente no sentido lexical. Adotar uma perspectiva antiessencialista ajuda a captar o potencial subversivo da linguagem como um todo, e, portanto, da importância de sua forma de articulação. É repensada, portanto, a ideia de “fidelidade”, que passa a ser compreendida como um processo global em que são considerados diversos fatores, não só a palavra como núcleo platônico de condensação de significados, mas também sintaxe, estilo e procedimentos estéticos de encadeamento da estrutura e montagem. Exclui-se definitivamente a ideia de uma tradução metafisicamente realizada, como na visão do primeiro Benjamin, para o qual traduzir era uma espécie de nostalgia-elã (*Sehnsucht*) para a língua pura (*die reine Sprache*). Que seria, afinal, essa língua pura e perfeita? Um destilado do sentido da língua original, uma espécie de encontro perfeito entre cernes de significado? A renúncia definitiva a uma suposta perfeição se afasta também de uma visão *filosoficamente platônica*<sup>72</sup> da tradução, visão segundo a qual existiriam coisas que são cópias imperfeitas de ideias perfeitas do mundo do hiperurânio – seria essa a possível relação entre o original e sua versão em outra língua? Se não existe equivalência perfeita e correspondência exata, e cada *corpo-*

<sup>72</sup> A definição é de Berman, todavia aqui dá-se ao termo um sentido mais amplo.

*tradutor* fará sua própria inscrição interpretativa dentro do texto a ser traduzido, então a tradução existe e configura-se como possibilidade múltipla e não como produto único e unívoco. Entre a física da tradução jakobsoniana, como a define Haroldo de Campos (2013, [1987] p. 87), e a metafísica da tradução bejaminiana, pode existir um terreno intermediário;

- ser entendida, antes de tudo, como um ato de leitura do *corpo-tradutor* que compreenderá, perceberá e sentirá algumas coisas que serão inscritas no texto de chegada, e que visa restituir uma versão considerada como possível a partir da leitura do original. A visibilidade do tradutor no texto de chegada não será uma *visibilidade pessoal*, com intrusão de elementos aleatórios, ou de aplicação de técnicas de *hijacking*. Será entendida como a presença de uma leitura do texto específica do *corpo-tradutor* que se torna manifesta através das escolhas tradutórias efetuadas. Melhor dito, a tradutora estará presente não com o seu corpo individual e aleatoriamente, mas na forma como ela reelabora a experiência do corpo do outro (o escritor) dentro do texto de chegada. A reelaboração da experiência do corpo do outro, intimamente ligada às escolhas estéticas de reescrita que se encaixem na leitura realizada, é entendida como leitura crítica do texto a ser traduzido. Ao dizer que cada tradutor/a inscreve sua própria leitura no texto traduzido não se quer relativizar os parâmetros escolhidos para a tradução, justificando como válida qualquer leitura, pois cada tradutor/a deveria, por seus meios, ser capaz de justificar o porquê de uma escolha em vez de outra ao pensar no tipo de relação que estabeleceu com o texto; do contrário, qualquer reescrita seria válida. Trata-se, portanto, de uma visibilidade que se espelha nas escolhas de tradução e que é “justificada” por um ato de leitura. A única marca de “personalidade” que pode ser identificada nesse processo concerne às inscrições do arquivo pessoal do tradutor que são ativadas durante a leitura. O *corpo-tradutor*, ao ler e traduzir o texto, consignará também uma parte de seu arquivo e memórias pessoais, as conscientes e as tácitas inconscientes; a tradução é responsável como o arquivo derridiano “do ato de consignar *reunindo os*

*signos*” (DERRIDA, p. 14, 2001). O corpo do tradutor também possui suas inscrições arquivais que serão, por sua vez, inscritas na tradução, o lugar, enfim, de inscrições estratificadas, as do corpo escritor, as do corpo da *tradutora-leitora*, as do corpo *tradutor-indivíduo* e as do corpo leitor do texto traduzido. Se Derrida percebe certa violência do arquivo oficial, pois este estabelece a lei, distingue o verdadeiro do falso, essa perspectiva é aqui revertida, pois concebe-se o processo tradutório como resgate de todos os arquivos possíveis, de memórias pessoais e de um povo. Se o produto traduzido em si também pode representar a construção de um arquivo oficial da cultura de partida para a cultura de chegada, isso é verdadeiro até que outra tradução do mesmo texto apareça, resgatando, através de outras e novas leituras, outros arquivos. Se o documento arquivo se estabelece como única fonte da verdade, a tradução como inscrição estratificada de arquivos, podendo ser questionada, constitui apenas uma possibilidade de representação, podendo ser proposta outra representação possível, ou seja, outra tradução. O arquivo nela contido não é lei mas experiência de uma possibilidade de leitura;

- considerar a “informação estética inseparável da sua realização” (CAMPOS, H., 2013, p. 3). Isso porque a forma e as escolhas estéticas são parte integrante do processo de relação com o texto e da produção de sentido pelo corpo leitor;
- selecionar elementos importantes e não importantes, dividi-los segundo o princípio de marcado e não marcado (MESCHONNIC, 1999b, [1972]) para em seguida poder construir as próprias opções de tradução. O conceito de *marcado* e *não marcado* em tradução refere-se a elementos colocados em realce ou destaque no original, criando efeitos de surpresa, susto ou expectativa no leitor. Esses elementos deverão ser restituídos em tradução visando a gerar o mesmo efeito estético. Outra forma de entender esse ponto seria, segundo Haroldo de Campos, a tarefa de “reequacionar os constituintes de acordo com critérios de relevância” (CAMPOS, H., 2013, p. 96-97);

- tratar a tradução não só como um fato linguístico ou cultural, mas como um fato polifenômico que abrange várias áreas do saber. Nesse sentido, falar da traduzibilidade dos saberes ínsitos nos textos, em termos gramscianos de restituição de paradigmas, e não de criação de dois produtos simétricos (GRAMSCI, Q 8, 1931-1932), é imprescindível.

Essas perspectivas e abordagens são anteriores a qualquer tipo de texto ou escolha de obra a ser traduzida, que também pertence a uma fase anterior à prática tradutória propriamente dita, mas posterior a sua leitura. A fase de escolha é considerada como primeira fase do processo tradutório global e será objeto de análise específica no próximo parágrafo.

## 4.2

### O porquê da obra: um texto é um texto porque não é outro texto

A razão pela qual se traduz uma obra em vez de outra parece ser extremamente importante no âmbito de um projeto tradutório. É claro que os agentes envolvidos na tradução (editores, autores, tradutores, instituições acadêmicas ou culturais, instituições políticas, etc.) são elementos cruciais na fundamentação da escolha e que alguns podem ser movidos por interesses muito diferentes. Tratando-se de uma tradução feita a nível acadêmico, mas com pretensão de publicação, as razões de escolha da obra são várias. Todas envolvem reflexões anteriores à tradução propriamente dita, mas foram parte integrante do processo de leitura da tradutora. Primeiramente, a escolha de um livro como *Ó* para uma tradução italiana tem a ver com a vontade de quebrar estereótipos relativos ao Brasil ainda muitos comuns no público-leitor de língua italiana. Hoje em dia, os autores brasileiros mais aclamados pela crítica e reconhecidos como representantes simbólicos do país continuam sendo nomes como Jorge Amado ou Paulo Coelho. O primeiro representa, com os livros da segunda fase da sua produção literária, o estereótipo do exótico da América Latina; livros, como *Gabriela, cravo e canela* (1958), contribuem para o fortalecimento e estabilização de estereótipos de uma América Latina miscigenada onde mulatas dengosas seduzem homens de meia-idade, corpos se expressam sensualmente e comidas saborosas misturam-se a cheiros de outros lugares, apimentando fascinantes atmosferas de palmeiras e

praias. No segundo caso, escritores como Paulo Coelho se inserem em uma linha de esoterismo mágico de autoajuda, mais uma vez associado a sociedades de cunho diferente da ocidental europeia. E não importa se um pouco de Oriente for associado ao Brasil, pois não se trata de uma abertura para a diferença, mas de uma vontade de depositar longe de si algo de atrativo, com sabor de coisas “que não são daqui”.

Para os estudiosos de língua e cultura brasileira na Itália, o panorama tradutório dessa literatura é ainda muito pobre. Só recentemente, em 2018, embora já existissem algumas traduções anteriores, a editora *Adelphi* comprou os direitos autorais para traduzir integralmente a obra de Clarice Lispector para o italiano, o que mostra o escasso interesse na tradução de literaturas que, infelizmente, ainda são consideradas como periféricas. A nível universitário ainda é usada uma única antologia de literatura brasileira, *Scrittori Brasiliani: testi e traduzioni* (2003) de Giovanni Ricciardi, que, buscando reunir em 685 páginas seleções de textos representativos de todo o desenvolvimento histórico linear da literatura brasileira, continua sendo o único conjunto de textos heterogêneos da literatura do Brasil na Itália, ignorando, vista a data de publicação, tudo aquilo que foi publicado depois de 2003, todos os autores contemporâneos e, por isso, Nuno Ramos.<sup>73</sup> Concorde-se, portanto, com Lawrence Venuti quando afirma que a tradução pode ser uma forma de desafiar os cânones da literatura nacional e os estereótipos das culturas estrangeiras (VENUTI, 1998, p. 82). Nesse sentido, a escolha de realizar uma tradução de literatura brasileira contemporânea como *Ó* tem a ver com a vontade de quebrar um imaginário sobre o Brasil que não se reduz a uma somatória de praias, danças desenfreadas e músicas de batuques — obviamente sem depreciar tais elementos — mas que é muito mais heterogênea que isso. O Brasil, de fato, é um país cuja complexidade de mestiçagem não pode ser contida na relação simplificada e exemplificada pelas personagens Gabriela e Nacib. O Brasil não pode ser a imagem daquilo que os leitores médios italianos querem que seja. O *outro*, mediado pela tradução, não deve responder às exigências de exotismo tão funcionais às lógicas de mercado dos best-sellers. Além de desconstruir representações estereotipadas do Brasil, trazendo à tona cenários de uma

<sup>73</sup> Não é por descuido que não se menciona aqui o volume *Storia della letteratura brasiliana* (1997) de Luciana Stegagno Picchio, mas é porque esse manual funciona para o estudo da história da literatura e não como elemento de acesso aos textos que aparecem citados de forma extremamente reduzida e a maioria das vezes sem a tradução.

urbanidade selvagemmente desenvolvida ao par das cidades europeias — coisa inimaginável por muitos que moram no hemisfério Norte — ou problemas sociais como o das prisões cheias, o livro *Ó*, com todo o enredamento de vozes e raciocínios intercalados, não precisa representar o Brasil em si ou necessariamente ser um espelho daquela cultura através de elementos fetichizados por corpos estigmatizados na diferença da cor (principalmente), músicas batucadas, danças desenfreadas e cenários paradisíacos. No livro *The scandals of translation* (1998) Lawrence Venuti afirma que os tradutores podem ser cúmplices na exploração institucional de textos e culturas estrangeiras (VENUTI, 1998, p. 4). Nesse sentido a desfetichização da (e operada pela) tradução é um processo central na construção de textos-dispositivos que dialoguem com a diferença e não a reproduzam como se fosse um elemento de observação museológica de massa.

Além disso, existem razões ligadas à *forma* da obra. A escolha recaiu sobre um livro experimental em termos de procedimentos de linguagem, ou melhor, procedimentos estéticos. Isso levou a uma pesquisa, sincronicamente bem reduzida pelo número de autores, também sobre as novas formas de escrita que atravessam a literatura italiana contemporânea. A escolha de uma tradução pode servir, portanto, através de uma leitura comparada das literaturas e dos autores, para melhor entender os processos das literaturas nacionais, incentivando a contaminação entre sistemas literários com novas formas de escrita, procedimentos de criação e novas operações de linguagem ao nível da montagem, como no caso de Nuno Ramos. Até não tendo consciência plena, antes do trabalho de pesquisa, do quanto a escrita e os procedimentos estéticos de Nuno Ramos poderiam, em hipótese, inovar a língua de chegada, pensou-se que o livro em questão pudesse ser um interessante texto de comparação com a contemporaneidade literária italiana, pela forma de “se organizar esteticamente” e pelo diálogo que essa escrita apresenta com as artes plásticas, particularmente no intercâmbio entre procedimentos de montagem. Uma reflexão desse tipo envolve o papel político dessas novas formas de escrita, linguagens híbridas e montagens, especialmente na maneira como elas questionam a linguagem verbal, misturando formas expressivas de campo diferentes — aplicando, por exemplo, a um meio verbal, procedimentos de outros meios — responsabilizando o *corpo-leitor* na produção de sentido na fruição do texto. O questionamento da linguagem que essas novas formas de escrita trazem pode acontecer de várias maneiras:

- pelo uso de procedimentos estéticos que mudam a *fruição-recepção* do texto;
- pela quebra e mistura de gêneros e contaminação de práticas de *linguagens-meios-campos* diferentes;
- por operações radicais ao nível da sintaxe, palavra, coesão do texto;
- pela quebra do paradigma referencial precondição de cada procedimento.

Todos esses pontos fazem com que a escolha da tradução se baseie também na busca de textos portadores de práticas de escrita que possam desvendar, através dos pontos acima mencionados, relações de dominância e poder que se espelham dentro da linguagem; de livros que possam, através da organização do material verbal e do tipo de relação que estabelecem com o público, pedir a presença de um leitor ativo. O que Venuti chama de “estética popular” (*popular aesthetic*), analisada à luz das perspectivas de alguns sociólogos como Bourdieu, e que é normalmente associada aos best-sellers, daria a ilusão da tradução/texto transparente (*transparent sufficiently realistic to invite vicarious participation*), sem pedir aos leitores e, obviamente aos tradutores, nenhum tipo de competência específica em termos de conhecimentos culturais (*needing no special cultural expertise*), para além do conhecimento de formas literárias facilmente inteligíveis (*immediately intelligible*), convidando, portanto, o público leitor e o tradutor (que também é leitor) a uma participação indireta (VENUTI, 1998, p. 12). A escolha de Ó vai em tendência contrária à reprodução de uma estética popular, representando uma forma de escrita — por procedimentos e conteúdos — experimental e que pede “*a high esthetic mode of appreciation, the critical detachment and educated competence associated with the cultural elite*” (VENUTI, 1998, p. 12). Apesar de ser uma verdade que formas de escrita experimentais precisam de competência normalmente associada às elites, acredita-se que a tradução desses tipos de textos possa contribuir, de alguma maneira, senão a uma popularização dessas estéticas, pelo menos para uma maior difusão das mesmas. Traduzir, portanto, esse tipo de livro, no âmbito da pesquisa acadêmica, dá a possibilidade de criar um espaço de tradução para uma classe de texto que provavelmente, seria rejeitada pelas editoras. Isso porque, além de experimental, possui um status minoritário dentro da sua própria cultura. Nuno Ramos, discutindo a questão do público em entrevista

publicada no apêndice à presente tese, afirma que o livro *Ó*, ganhador do prêmio *Portugal Telecom “de Literatura”* 2009, só vendeu cerca de 15.000 cópias, o que mostra o quão reduzido, e de nicho, é o público do autor, ainda que reconhecido no mundo das artes plásticas e da literatura. São textos esses que sem o envolvimento de interesses acadêmicos ou editoriais, cujas escolhas não são só movidas por interesses de mercado, dificilmente conseguirão ser traduzidos em mercados literários estrangeiros. Venuti, ao debater a escolha do texto a ser traduzido para o inglês americano, afirma: “Eu (...) prefiro traduzir textos estrangeiros que tem um status minoritário na sua própria cultura, ocupam uma posição marginal no cânone nacional — ou que em tradução podem intervir para diminuir o impacto do dialeto padrão e das formas culturais dominantes do inglês americano”<sup>74</sup> (VENUTI, 1998, p. 10, tradução minha).

Sabemos que a nomeação para um prêmio literário não necessariamente consagra o autor para o alcance de um grande público, tornando-o, de repente, popular. *Ó* espelha esse estatuto de texto sem alcance de um público numericamente grande, sem posição de destaque no cânone nacional, mas esteticamente interessante. Se a tradução de *Ó* chegasse a ser publicada, pela sua estética, chamaria talvez a atenção sobre outros textos, igualmente ou diversamente inovadores, da literatura de chegada, abrindo mais um espaço de discussão sobre obras que ocupam lugares marginais, por fugirem da estética popular.

Sendo, portanto, a tradução tão central no contato entre pessoas de mundos distintos, que implica em uma reprodução criativa de valores (VENUTI, 1998, p. 1), a escolha do livro a ser traduzido na condição de pesquisadora acadêmica, livre de vínculos estritamente mercadológicos, segue os parâmetros acima citados, resumíveis nas palavras de ordem: *desconstrução de estereótipos, escritas inovadoras, estéticas não populares, diálogos com obras igualmente minoritárias da literatura de chegada*.

---

<sup>74</sup> “I (...) prefer to translate foreign texts that possesses minority status in their culture, a marginal position in their native canons – or that, in translation, can be useful or minoritizing the standard dialect and dominant cultural forms in American English” (VENUTI, 1998, p. 10).

### 4.3

#### Que texto, que projeto: quando a carcaça fala

Uma vez apresentadas algumas diretrizes éticas que caracterizam o processo tradutório, válidas para qualquer tipo de livro – e uma vez explicitadas as razões pelas quais, no âmbito acadêmico, pode ser escolhido um texto no lugar de outro — cabe mostrar o resto do projeto tradutório, entendido como técnicas específicas usadas na tradução, efeitos de linguagem usados e preservados do texto original para o texto de chegada, modalidade de reprodução de alguns procedimentos estéticos da língua de partida na língua de chegada. Um projeto que, em resumo, baseia-se numa leitura cirúrgica do texto original através do *corpo-tradutor*. Essa, como já mencionado, é a razão pela qual a análise da obra precede a parte da tese dedicada à tradução, porque ali reside o verdadeiro núcleo de reflexão e pensamento para direcionar o processo tradutório propriamente dito de verter o livro *Ó* para o italiano. Não existe tradução sem um processo prévio de leitura aprofundado, sem que a tradutora tenha feito reflexões sobre a natureza estética e sobre o conteúdo integral do texto a ser traduzido. Uma leitura cirúrgica é a premissa para um bom processo tradutório, porque é através de uma leitura com interpretação fundamentada que se instaura um processo tradutório fundamentado. Se cada tradutor tem o seu processo de leitura e por isso cada tradução tem a sua especificidade, por uma questão de ética em relação ao público leitor, o tradutor deveria poder fundamentar sempre o porquê de algumas escolhas tradutórias quando for solicitado. Obviamente leituras ou interpretações alucinadas, ou alteradas por algum interesse particular em jogo, produziriam traduções problemáticas.

A leitura é crítica e por isso a tradução também é. Haroldo de Campos sintetiza a ideia da tradução como processo de interpretação profundo de uma obra que não se separa de uma relação profunda com a técnica de criação posta em jogo no texto original:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente inatingível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la

novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (HAROLDO, 2013, p. 17).

Nos parágrafos que seguem, portanto, será retomada a questão do gênero no livro *Ó* e serão revisitados todos os procedimentos estéticos analisados no Capítulo 2 da PARTE I, associando a cada um deles exemplos de soluções tradutórias.

#### 4.3.1

##### Que livro é esse? Quando a prosa é mais poesia

Ao traduzir *Ó* para o italiano, a tradutora coloca outras questões, duas relativas à prática tradutória em si e outra relativa à publicação da tradução, todas abrangendo o gênero textual. A primeira questão é se o livro traduzido é atribuível a alguma *tipologia-gênero* textual canônica. A segunda é se essa mesma tipologia textual a ser traduzida tem algo semelhante na língua de chegada e até que medida esses semelhantes são associáveis. Em última instância, caso o texto não pertença a gêneros convencionais, sob qual etiqueta poderá ser apresentado para uma editora?

Como analisado no capítulo 2 (PARTE I), o livro *Ó* é de difícil atribuição de gênero. Nele se misturam várias tipologias textuais através de uma prática de justaposição, que costura ao longo de um mesmo capítulo gêneros textuais diferentes. Para aumentar a ambiguidade de associação a um gênero constituído, também intervém o uso reiterado de procedimentos estéticos que remetem a uma verdadeira estética do som, realizada através de vários recursos como, por exemplo, a criação de parâmetros sonoros dentro da prosa, mas que remetem à poesia. Encontra-se também a presença de uma *physis* da voz através das vozes falantes em substituição de um narrador clássico, típico de novelas ou romances — o leitor parece escutar sequências de vozes e, na forma como essas relatam, chegam quase a ser ruídos de fundo, como uma constante conversa mental devido ao fluxo de pensamento. No mesmo capítulo é mostrado o afastamento de certa unidade textual, típica da prosa romanesca, que diz respeito à ruptura diegética, realizada através da falta de um verdadeiro narrador, substituído por um *flâneur* da matéria. Constata-se também o uso de um tempo *eináutico-cairológico* (circular e qualitativo) no lugar de um tempo cronológico (linear e quantitativo). Expostas essas premissas,

faremos aqui uma comparação com alguns textos contemporâneos de literatura italiana para ver como toma corpo na literatura de chegada a questão da quebra do gênero, tentando avaliar dessa forma se existem afinidades entre o texto brasileiro e alguns italianos. Será no final considerada a hipótese de atribuição de uma etiqueta convencional de “prosa poética”, útil no caso de uma publicação. No caso da prática tradutória em si (transladar o texto de uma língua para outra), esse tipo de análise só serve para identificar quais recursos de um gênero ou outro são usados, negados, abandonados e ainda que novos procedimentos, caso existam, são propostos. O resultado dessas avaliações terá repercussões nas escolhas tradutórias.

Os textos italianos considerados para uma primeira análise envolvem autores contemporâneos, a maioria dos quais, ligados ao grupo experimental *gamm*, *literature*, *criticism*, *installation(s)*, *post-poetry*, *asemic-writing*, *research*.<sup>75</sup> Os autores Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos publicaram em 2009 o livro *Prosa in prosa* (*Prosa em prosa*). O título é uma espécie de tautologia irônica feita para driblar a aporia interna de expressões tais que *poema em prosa* ou *prosa poética*. De fato, o título *Prosa em prosa* poderia ser funcional também ao questionar, sempre de forma irônica, a necessidade ao se falar de textos híbridos, de colocar sempre alguma referência à poesia, a qual continua tendo certa áurea de autoridade e respeitabilidade, sendo considerada de difícil acesso, muito mais que a prosa, gênero considerado mais popular.

*Prosa em prosa* reúne textos extremamente heterogêneos que não são nem prosa propriamente dita, nem poesia, não atribuíveis, portanto, a nenhum gênero textual. Os recursos usados são diferentes entre os vários autores, mas, como lembra Paolo Zublena no posfácio de *Quasi tutti* (GIOVENALE, 2018), esses autores se inspiram em técnicas de vanguarda da produção literária muito em voga nos Estados Unidos, tais que o *googlism* (pesquisas sistemáticas e trabalhadas para realizar *sought-poems* e não só), o *eavesdropping* (conversas captadas em lugares públicos e reorganizadas) e o *cut-up*, além de retomarem temáticas do *infra-ordinário*.<sup>76</sup> É claro que algumas dessas operações, incluindo a forma de criar enumerações e sua relativa função, não são tão próximas às de Nuno Ramos — e

<sup>75</sup> <https://gamm.org>. Esse é o principal canal de comunicação e publicação desse grupo.

<sup>76</sup> Por temática do *infra-ordinário* entendem-se coisas do dia a dia, coisas sem grande importância, assuntos corriqueiros.

veremos quais os principais pontos de diferença e convergência. O que une o autor brasileiro a esses autores experimentais italianos é a falta de um gênero específico; as maneiras e alguns procedimentos para chegar a esse resultado são distintos.

Para podermos pensar no nascimento de novas formas de textualidade é interessante retomarmos uma antiga, porém muito atual, reflexão de Viktor Borisovich Chklovsky. Chklovsky, pensando nos procedimentos artísticos, escreve:

Assim, o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética (CHKLOVSKI, 1917, p. 41).

Mais uma vez a questão da recepção é central na relação com os objetos de criação e partindo das duas perspectivas acima ilustradas é interessante encadear uma reflexão: há objetos que são criados como poéticos e que são percebidos como prosaicos (o caso da maioria das produções dos autores italianos acima mencionados) e objetos que são criados como prosaicos e percebidos como poéticos (Ó poderia ser um exemplo desse contraponto). O interessante dessa colocação é que para que um objeto seja percebido de tal forma em vez de outra é preciso usar procedimentos particulares. E aí vem a questão: o grupo reunido em *gamm* usa procedimentos diferentes dos de Nuno Ramos, ainda que obtendo um resultado similar na impossibilidade de associação a um gênero textual. Em ambos os casos poder-se-ia dizer que há uma “singularização dos objetos” e que é evidente o uso de um “procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1917, p. 50). A peculiaridade dessas formas híbridas de produção artística é, portanto, a construção de um novo tipo de relação entre o objeto de criação e quem o recebe. Quanto mais a estética faz uso de procedimentos que obscurecem a forma, aumentando a dificuldade e a duração da percepção, mais a escrita foge da estética popular.

Todorov no ensaio *Los Géneros del discurso* (1996, *Os gêneros do discurso*)<sup>77</sup> enfatiza o fato que quando há infração de uma regra — se pensarmos, por exemplo, na poesia que metricamente desatende as expectativas do leitor — o

<sup>77</sup> Para a leitura foi usada a tradução para o espanhol.

desvio é facilmente localizado. Nesse caso, Todorov não vê a supressão de uma regra, mas sim a possibilidade do nascimento de outras que obedeçam a outros parâmetros. Ele reconduz as escolhas de regras não só à matéria linguística, mas também à ideologia subjacente (TODOROV, 1996, p. 19). Não sendo o sistema dos gêneros fechado, ele não preexiste à obra (TODOROV, 1996, p.40). Se se concorda com Todorov quando afirma que um gênero não é preexistente a uma obra, pode-se dizer que o mesmo deve ser pelo menos considerado como um ponto de referência pelo gênio criador, para que ele/ela saiba o que está fazendo de diferente em relação ao passado. Uma hipótese é que a “ideologia” — se assim quisermos chamá-la à maneira de Todorov — subjacente nessas operações estéticas de ruptura dos gêneros e criação de híbridos pode ser reconduzível a uma reformulação da relação *leitor-obra* através de uma operação de linguagem. Uma operação de linguagem, que, como lembra Zublena, não é necessariamente meta-reflexiva, como nas vanguardas do início do século XX, mas que se aplica, através de procedimentos e ao falar das coisas do cotidiano, causando impasses na percepção (posfácio de *Quasi Tutti*, Giovenale, 2018), tudo embebido de um forte valor político que se destaca em época de cultura de massa. Assim Zublena cita o escritor Bortolotti:

É então nesse sentido que o estilo se torna uma espécie de epifenômeno de uma operação mais ampla de instituição de sentido (ou destituição de sentido). Uma operação que é um fundamento essencialmente ético-político, antes do que estético, e que é sempre uma ação sobre e para uma realidade (BERTOLOTTI apud ZUBLENA, 2011, p. 79, tradução minha).<sup>78</sup>

A renúncia ao gênero, portanto, assume um valor ético-político e, se Paolo Zublena afirma ainda antes do que estético, aqui se inverte a afirmação: *essas criações assumem um valor ético-político exatamente pela estética que utilizam*. O impasse criado na percepção, a dificuldade de processamento da obra e de associação aos gêneros constitutivos representam a ruptura de uma relação passiva com o espectador e a introdução de outras possibilidades discursivas até aquele

<sup>78</sup> “[...] In questo senso, allora, lo stile è una sorta di epifenomeno di un’operazione più ampia di istituzione di senso (o di destituzione di senso). Un’operazione che è un fondamento essenzialmente etico-politico, ancor prima che estetico, e che è sempre un’azione su e per una realtà” (BERTOLOTTI apud ZUBLENA, 2011, p. 79, tradução minha).

momento excluídas da literatura. Mais uma vez, as palavras de Todorov parecem exemplificar bem esse segundo ponto:

Como qualquer outra instituição, os gêneros revelam os traços característicos da sociedade à qual pertencem. A necessidade de institucionalização permite responder a outra questão que queríamos colocar: admitindo que todos os gêneros derivariam de ato de fala, como pode se explicar o fato de que não todos os atos de fala produzem gêneros literários? A resposta é a seguinte: uma sociedade escolhe e codifica os atos que correspondem mais ou menos à sua ideologia; e é por isso que a existência de alguns gêneros numa sociedade, ou a sua ausência em outras são reveladoras dessa ideologia e permitem estabelecê-la mais ou menos com uma grande certeza (TODOROV, 1996, p. 54, tradução minha).<sup>79</sup>

Assim podemos abrir espaço para pensarmos, na história da literatura e da arte, os momentos em que são colocados em xeque os cânones como momentos cruciais para dar legitimidade a novas linguagens expressivas e, por isso, momentos em que se pensa novamente a relação ou com a literatura ou com as artes plásticas. Os *ready-mades* de Duchamp questionaram profundamente a relação com as artes plásticas, assim como os *found poems* recolocam a questão do que é literatura, qual a nossa relação como leitores com ela e qual a função dessa forma de criação na sociedade. Poder-se-ia, portanto, retomar a expressão literatura apresentativa<sup>80</sup> para se referir a essas produções onde o significante deixa de ser transparente e o significado está presente para além da ideia de representação (TODOROV, 1996, p. 137), mas aqui é preciso fazer uma ressalva, Todorov publica esse livro sobre os gêneros do discurso em 1978 e fala de significantes não transparentes, pensando especialmente na prosa poética de Rimbaud. Com relação a essas escritas mais contemporâneas, pode-se afirmar que a opacidade é dada pela montagem (ao nível

<sup>79</sup> “Como cualquier otra institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la cual pertenecen. La necesidad de la institucionalización permite responder a otra cuestión que quisiéramos plantear: admitiendo que todos los géneros provienen de actos de habla ¿cómo podemos explicar el hecho de que todos los actos de habla no producen géneros literarios? La respuesta es la siguiente una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más o menos a su ideología; es por esto que la existencia de ciertos géneros en una sociedad, o su ausencia en otra, son reveladoras de esta ideología y nos permiten establecerla más o menos con una gran certeza” (TODOROV, 1996, p. 54).

<sup>80</sup> “La literatura “presentativa” sería no solamente aquella donde el significante deja de ser transparente y transitivo, sino aquella, más importante cuantitativa y cualitativamente, en la que el significado también deja de serlo. Se trataría entonces de poner en cuestión la deducción automática que citaba hace un instante (“sin ninguna intención de significación, luego, de evocación representativa”), para ver si no existe una forma de escritura en la cual la significación esté allí, a pesar de la ausencia de la representación. Es esta literatura de la presentación que ilustran las iluminaciones de Rimbaud es en este carácter presentativo que reside su poesía” (TODOROV, 1996, p. 137).

das palavras, ao nível da sintaxe, ao nível dos registros e gêneros intercalados e ao nível das temáticas)<sup>81</sup>, portanto, o que cria enigma é o conjunto. O nível lexical, muitas vezes pelo contrário, apresenta-se muito regular e banal, os registros e gêneros intercalados — Nuno Ramos usa muito esse recurso — são diversas vezes extraídos do jargão ou de formas diarístico-intimista muito próximas às de um fluxo de consciência. No trecho a seguir vemos como o críptico e o enigmático são dados não pelo significante ao nível da palavra, mas sim ao nível da montagem:

[...] *tomara que sumas, voz avozinha doente, deitada, porque nada que volta parece meu, nada que o mar regurgita e a praia aprisiona e em seguida vomita parece feito por minha lâ ou minha tinta, por minhas palavras, rainhas, porque essas eu fabrico sozinho e solto depois para nunca revê-las e comemoro, eufórico como um cachorro vadio saudando os pontapés que o põem para fora* (RAMOS, 2008, p. 158, *itálico do autor*).

Esse trecho mostra como a prosa de Nuno Ramos pende para a poesia. Seria suficiente apontar para alguns recursos como a rima *deitada/nada*, a paronomásia *voz/avozinha*, a anáfora *nada que*, entre de outros. Não há quebra na sintaxe, mas a montagem da sequência de causalidades não é clara, não fica patente o raciocínio subjacente a esse encadeamento de orações; enquanto o estilo de escrita, nível da sintaxe e do léxico é bastante linear e simples. Vamos ver agora como forma de comparação um trecho de um dos autores do livro *Prosa in prosa*: “*slaccia il gancio e toglie la muta, la tuta di iuta, quella di neoprene, i nastri bisticci del paracadute, la fondina del coltello [...]*”<sup>82</sup> (GIOVENALE, 2009, p. 119). Os efeitos de som também são bem marcados, é suficiente apontar para a sequência *muta, tuta, iuta*. Novamente pode-se afirmar que a linguagem é simples e coloquial, enquanto o enigma é dado pela montagem da sequência de objetos diretos, cujo encadeamento apresenta uma lógica muito própria, mas explícita só até a palavra *neoprene*. A *muta* em italiano corresponde a uma roupa de mergulho que se pode chamar também *tuta*, palavra que aparece logo depois remetendo de fato a um *macacão* (que é um dos significados de *tuta*). A partir daqui a lógica de montagem já começa a ser mais

<sup>81</sup> Já foi dito que ao nível da sintaxe, no livro *Ó*, Nuno Ramos é bastante linear e não cumpre operações muito radicais. Isso já não vale mais para livros como *Adeus, Cavalo* (2017).

<sup>82</sup> Essa tradução para o português é meramente literal. Toda a vez que aparecerá o seguinte símbolo ◀▶, haverá gravação com a leitura, para o leitor poder escutar o som. Cada gravação será marcada com numeração sequencial em ordem de aparição da citação, indicação de capítulo da tese, nome do autor, ano de publicação e página do original.

refinada, pois aparecem dois materiais possíveis, a *iuta* (*juta*) e o *neoprene* (*neopreno*), o primeiro normalmente usado só para fazer sacos para guardar coisas, o segundo podendo ser um dos materiais realmente usados para roupa de mergulho. A lógica aqui é a das materialidades, só que uma delas cria um efeito de estranhamento, já que nunca pensaríamos em uma roupa de mergulho de juta. A partir daí a montagem da sequência fica mais enigmática, pois aparecem os *firos brigados do paraquedas*, o *coldre da faca*. Vemos, portanto, como analisado nos capítulos 1 e 2 (PARTE I), que a questão rancièriana da montagem é a grande questão estética da contemporaneidade.

As criações que superam o regime mimético e poético da arte e que entram em um regime estético têm abdicado da assunção de um gênero específico — “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda a hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 13) — criando através da *tekhné* “novos modos de sentir” e induzindo “novas formas da subjetividade política” (idem, p. 11). As técnicas e procedimentos usados subtraem a obra de suas conexões ordinárias, fazendo com que ela seja ocupada “por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo [...]” (idem, p. 32). As técnicas que tecem essa heterogeneidade, determinando o não pertencimento a gêneros específicos, podem ser de diferentes naturezas.

Se essa reflexão sobre gêneros levou à consideração de que a ideia de *mimesis* e a lógica representativa são de fato superadas nesses tipos de escrita, é necessário também dizer que, exatamente por essa razão, não pode ser realizada uma tradução de mera equivalência ou associação de palavras. A montagem que expressa a ambiguidade e a heterogeneidade, e que tem encadeamentos de orações e junções de palavras segundo lógicas variadas, deve ser reproduzida na tradução também à custa de mudanças do léxico, por vezes radicais, se isso justificar a preservação da (in)coerência interna daquela montagem específica. Às vezes, apesar de não ser clara, a tradutora desvenda a lógica subjacente a uma dada montagem ou simplesmente faz a sua própria interpretação (motivada), e é essa interpretação que deverá guiar as escolhas tradutórias. Um exemplo disso pode ser o trecho seguinte, em que a reprodução de uma montagem similar determinou que algumas palavras

fossem traduzidas sem pensar num princípio de equivalência, meramente lexical, mas sim tentando pensar no conjunto do encadeamento (sentido-som):

Repita. Um morto nos educa. O planeta é redondo. O beijo é bom. O cabelo cresce. O carro corre. A cor colore (RAMOS, 2008, p. 182, grifos meus).

*Ripeti. Un morto ci educa. Il pianeta è rotondo. Baciare è bello. Cresce il capello. Corre il cavallo. Colori il colore* (↯)tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 182, grifos meus).

Vamos observar, através de uma análise das várias etapas tradutórias, as mudanças efetivas sinalizadas entre parênteses retos:

1. *Il bacio è bello. I capelli crescono. L'auto corre. Il colore colori.*  
[tradução literal, ao pé da letra];
2. *Baciare è bello. Cresce il capello. L'auto ~~seoea~~ corre. Il colore colori.*  
[aplicação de mudanças de classe de palavra, inversão de posição de palavra e criação de rima, descartada];
3. *Baciare è bello. La frangia cresce. L'auto sfreccia. Che la freccia ~~sfreeei~~ scocchi.* [tentativa de mudança radical, baseando a montagem em outro som que preservasse alguma ligação de sentido com o texto inicial, todavia mudando radicalmente várias palavras, descartada];
4. *Baciare è bello. Cresce il capello. ~~L'auto~~ Il cavallo corre. Che il colore colori.* [volta à opção 2, com mudança radical de apenas uma palavra, tentando preservar a montagem de imagem junto com o som, descartada];
5. *Baciare è bello. Cresce il capello Il cavallo corre. ~~Che~~ il colore ↯colori ↪ Colori il colore.* [eliminação do *que* para a introdução do conjuntivo e inversão de palavra, mantida].

A montagem de Nuno Ramos começa com um morto que deve instruir as pessoas, logo depois é emendada a sequência de ensinamentos, partindo de elementos básicos da cultura geral como o planeta é redondo, passando para elementos de vivência (*o beijo é bom*), para depois encadear uma série de imagens, que se configuram como uma sequência de fotogramas. Todos esses fotogramas são

caracterizados por um movimento horizontal ou vertical, que indica o passar do tempo e a velocidade: o crescimento do cabelo lento e vertical, a passagem de carro rápida e horizontal, o colorir nem rápido, nem lento, que pode ser vertical ou horizontal. A mesma sequência é unida por uma reiteração das consoantes /k/ e /r/, que nas últimas orações chega a ser a sílaba inteira *co*. Optou-se, portanto, pela preservação imagética da sequência de fotogramas nos três pontos imprescindíveis: movimento, direção e velocidade; traduzindo, por isso, a palavra *carro*, em italiano *auto*, *automobile* ou *macchina* por *cavallo* (*cavalo*). Óbvio que o cavalo é um meio de transporte bem mais antiquado se comparado com o carro, mas permite que não se perca a ideia de movimento rápido horizontal mantendo-se a assonância *ca-co* (*carro*, *corre/cavallo*, *corre*). A montagem, com a lógica utilizada, parece ser o elemento mais importante a ser respeitado na tradução desses novos tipos de escrita.

Zublena, ainda ao falar de Giovenale, afirma que o levantamento da questão, especialmente das vanguardas do século XX, da relação entre as palavras e as coisas, não é mais tematizado como núcleo central da pesquisa da própria escrita, mas torna-se material de uma apresentação, de uma execução, de algo do tipo da instalação (ZUBLENA In GIOVENALE, 2018, p. 85-86)<sup>83</sup>. Essa definição de escrita, como instalação, aproxima-se daquela feita por Graciela Speranza quando analisa de forma integrada procedimentos de instalações de obras de arte contemporâneas e textos literários latino-americanos em *Atlas portátil de América Latinas, arte y ficciones errantes* (2012). Numa instalação, o sentido geral da obra é dado pelo conjunto, constituído por vários elementos que aproveitam meios expressivos diferentes e que precisam estar naquela exata montagem e relação segundo a vontade estética do autor. Se, numa instalação de arte contemporânea composta por um vídeo, um áudio e objetos no espaço, mudarmos o momento de

---

<sup>83</sup> É patente que a grande questão do século XX e das suas vanguardas particularmente – da difícil relação entre as palavras e as coisas, enfim a insuficiência da linguagem na representação do mundo – não é mais tematizada como núcleo central da pesquisa da própria escrita, e como objeto de representação eufórica ou disfórica da irrepresentabilidade, nem, é claro, contornado no refluxo das formas tradicionais ou de um pós-modernismo incerto, mas é, muito pelo contrário, material de uma apresentação, uma execução, algo do tipo da instalação (ZUBLENA In GIOVENALE, p. 85-86). / *È evidente che il grande problema novecentesco e delle avanguardie novecentesche in particolare – del difficile rapporto tra parole e cose, insomma dell'inefficacia del linguaggio a rappresentare il mondo, non viene più tematizzato come nucleo centrale della ricerca di scrittura stessa, e come oggetto di rappresentazione euforica o disforica dell'irrepresentabilità, e nemmeno – si capisce – aggirato nel riflusso delle forme tradizionali o incerto postmodernismo, ma è semmai materiale di una presentazione, di un'esecuzione, di qualcosa come un'installazione* (ZUBLENA In GIOVENALE, p. 85-86).

início do vídeo, do áudio e a posição dos objetos no espaço, é claro que estamos construindo uma obra diferente da inicial. Por essa mesma razão, numa escrita que se apresenta em diálogo com a forma de uma instalação, a posição relacional dos elementos e os procedimentos provenientes de outros meios, projetados na escrita, devem ser mantidos e respeitados na tradução, caso contrário estaremos construindo outra montagem e, portanto, uma nova obra. A leitura do/a *tradutor(a)-leitor(a)*, por mais pessoal que seja, não pode ser completamente “irresponsável”.

Nessas *escritas-instalações* que, como vimos não são nem prosa pura, nem poesia, ainda que alcançado de maneiras distintas, o ritmo interno configura-se como um dado comum. A inserção de células *rítmico-sonoras* em escritas que se apresentam no layout da prosa, repropõe a discussão sobre o híbrido chamado prosa poética, se é que pode caber esse nome. Richard Andrews, ao propor novos padrões de análise do verso livre, afirma que uma prosa ritmada faz depender essa sonoridade da repetição e não da estrutura interna da linha. De maneira geral o ritmo na prosa não pode ser em nenhum caso considerado como chave determinante da estrutura do sentir: “[...] *rhythm is not signalled in prose, on the whole, as a key determinant of the structure of feeling*” (ANDREWS, 2007, p. 47). O autor ainda afirma a recusa de qualquer tipo de ligação entre prosa poética e verso livre, já que para ele a primeira não pode ser considerada precursora do segundo como alguns outros teóricos postulam. Tende-se a discordar dessas afirmações que colocam a prosa em um campo expressivo mais árido e marcado por menores pretensões estéticas. Trechos como os que seguem mostram que apesar do layout, a prosa, especialmente a híbrida, pode conter elementos métricos e sonoros muito fortes, cujas sinalizações não são dadas pelo espaço branco, mas pela marcação da leitura através de efeitos labirinto<sup>84</sup> e pelo uso da pontuação. Esses recursos recriam uma prosa cujos traços estéticos criam aquela famosa hesitação prolongada entre som e sentido da qual falava Valery (VALERY, 1960, p. 637). Seguem alguns exemplos retirados de *Prosa in prosa* (2009), *Quasi tutti* (2018) e de *Ó*, todos marcados por som e pontuação, remetendo a uma prosa poética:

*popoli, politica, panino. fa la tradiz, l'effetto larsen al citofono, citi, li la citofonia cittadina, contadina, rientri(si) in ranch, range [...]* (GIOVENALE, 2018, p. 55 ♣).

<sup>84</sup> Com a expressão *efeito labirinto* entende-se uma leitura que obriga o leitor a voltar atrás para desambiguar algum ponto em relação às expectativas desatendidas de completamento de frase (complementos ambíguos ou que poderiam ter mais funções dentro da mesma frase) ou sonoras.

*mi alzo, a notte, non potendo dormire per il tremore che mi prende o il sudore o la paura – mi alzo, a notte nera, per andare alla finestra e cercare il paesaggio, le stelle o solamente il buio, oppure il filo di alberi, più scuri dell'oscuro, li indovino non così distanti, in negativo, stormire* (RAOS, 2009, p. 169 ◀).

*soprattutto, mentre in una casa di Saigon l'azione è al suo acme,<sup>85</sup> in un brevissimo instante che almeno a me ha mozzato il fiato, per la prima volta si intravede, esposta allo sguardo infoiato di soldi dell'Occidente e ad esso indifferente, le spalle nude e frementi, uma giovane, stupenda vietnamita que finalmente sorride* (RAOS, 2009, p. 157 ◀).

Não fuja. Quer uma maçã? Toma. Me dê a tua mão. Agora. Coça as minhas costas. Abre teu caderno. Anota: (*não sabe o que dizer; silêncio*). Então lê para mim. Lê tuas palavras. Eu deixo. Me ampara, me empurra. És minha bengala. Meu guarda-chuva. (*Faz um giro de 180 graus sem pisar fora da borda do meio-fio e diz baixinho no ouvido do filho*). Canta. Soluça. (*Pausa*) Filho-da-puta. (*Anda de volta sobre a mesma linha, o ombro contrário, o direito, agora mais alto do que o esquerdo*). Repita. Quem foi que te viu primeiro? Quem foi que te batizou? Quem foi que te tocou? Eu volto. De novo. (*Dá meia volta sem perder o equilíbrio, invertendo de novo a posição dos ombros*.) Para que você serve? Engole. Soluça. Te ergue. Por cima. Reage. Agachado. Repita. De quatro. Por baixo. Prossiga. (*Fim do único ato*) (RAMOS, 2008, p. 183, *italico do autor*).

[...] *há um desertor, há um desertor, alguém traiu a confiança mútua-canina, mútua-cega que circula do tapete até a mesa passando pela sola do meu sapato até a toalha e os talheres, alguém traiu o pacto entre parede e rodapé, entre calha e chuva, entre pilar e trave e entre trave e telha [...]* (RAMOS, 2008, p. 203-204, *italico do autor*).

Seria muito redutivo dizer que nessas prosas o ritmo e os efeitos sonoros desempenham um papel absolutamente secundário, pois na verdade são realmente fundamentais na criação de sentido, além de possuírem valor gráfico-icônico na página escrita tecendo relações visíveis entre palavras (pensa-se nas duplas *me ampara. me empurra* ou no conjunto *citofono, citi, lì la citofonia cittadina*). Se não se pode falar de verdadeira alusão ao verso, como na escrita de Baudelaire (GIOVANNETTI, 2012, p. 31) — que também é de outra época — com certeza pode-se falar de uma tendência ao musical que convida o leitor a desvendar as ligações de sentido entre som e palavras, uma espécie de convite para ler o texto como se tivesse características que na verdade nunca teve (GIOVANNETTI, 2012, p. 31). É como se esse convite, ao captar algo que é aludido (o verso), dissesse que esse algo sozinho (o verso) também não é mais suficiente, ou esteticamente

<sup>85</sup> A palavra *acme* em italiano é usada no feminino, o autor, todavia, a escreveu no masculino seguindo um uso alternativo que deriva do francês.

interessante, eis o porquê de uma exigência de híbrido. Apesar de todos os trechos propostos apresentarem uma tendência ao poético, o texto de Nuno Ramos resulta mais rebuscado e sofisticado, isso provavelmente porque o material dos autores italianos é, muitas vezes, mais uma reelaboração de coisas já existentes (*sought poems, found poems, eavesdropping*), do que uma matéria verbal inventada do zero sobre a qual se constroem efeitos sonoros. Quando não se trata de materiais preexistentes, os textos da coletânea *Prosa em prosa* continuam sendo bem menos “poéticos” que *Ó*, até quando o nível de opacidade é similar. Essa diferença dos materiais de partida faz com que as listas também sejam de naturezas distintas se comparadas com o autor brasileiro. As listas de palavras ou justaposições ao nível da oração de Nuno Ramos baseiam-se geralmente na ideia de passagem entre estados da matéria, relações sensoriais entre materialidades distintas ou ainda na ideia de relações sensoriais entre elementos interpretados como se fossem materialidades, enquanto que as listas encontradas nesses autores italianos parecem ser mais aleatórias. A seguir alguns trechos de textos que descortinam essa diferença:

[...] *La maggioranza dei mostri, anzi proprio tutti possiedono effetti per la scoperta a: 2 Fertilizzante Miracoloso I Mostro Resuscitato a: Elemental Hero Prisma I Stratos Eroe Elementale a: Batteria Portatile 3 Giudizio del Tuono I Forza riflessa a:*

[3] *Polimerizzazione*

[...] (GIOVENALE, 2018, p. 68 ¶¶).

*effetti postali, minutaglia, essudati lattei per spettacoli viaggianti e circhi.*

*stracci, carta da macero, rottami metallici.*

*salumi vegetali.*

*salumi emostatici.*

*garze di lino.*

*garze di cotone.*

*garze sterili per sutura, pacchetti di elettronici, proprietari di stati.*

*segnaletica verticale per greggi mobili.*

*segnaletica orizzontale per greggi stanziali* (GIOVENALE, 2009, p. 118-119 ¶¶).

*Mas não vai estar aí também, nada do que em mim lembra, apaga agora, porta do mar salobro, poço com o menino dentro, não está no álbum coletivo das lembranças, todas iguais, no velho biscoito e no velho polvilho, farinha peçonhenta espalhada pela cozinha, no severo pacto de silêncio entre as paredes e os parentes, seus fracassos disfarçados porque só para o menino é que vivia a marionete-tio, a marionete-mãe, a marionete-cão, só o menino não reparava nas cordas que guiavam seus gestos no ventríloquo que ditava suas palavras, só o menino não reparava nas cordas que guiavam seus gestos, no ventríloquo que ditava suas palavras, só o menino acreditava que viviam por si mesmos como as árvores e os bichos, e por isso é que fingiam amá-lo tanto* (RAMOS, 2008, p. 92, *itálico do autor*).

*[...] não são gritos, mas grunhidos do arrepio que há nas unhas contra os vidros, há ainda, no calcanhar contra a areia,* (RAMOS, 2008, p. 90 *itálico do autor*).

Separamo-nos, assim, do solo úmido, essencialmente relacional, como pistilos numa planta, onde se cruzam e se beijam tantos crimes da borra confusa de generosidade e de ciúme, de maus sentimentos e doação infinita de que somos feitos (RAMOS, 2008, p. 85-86).

Ma há o ovo, a obra-prima comum a todas as aves, uma perfeita combinação de higiene e de asco, de assepsia e gosma, de transparência e amarelo de cádmio, de sol e placenta, desastre e construção, de solidez e fragilidade, origem e fim (RAMOS, 2008, p. 76).

*[...] então eu me apresentaria ao mar, e ao velho lobo, ó maior e grave arenoso, eu me apresentaria à água inteira que me lambe agora os pés (meus pés, feitos de cinza, se apresentariam), abriria meus braços sem nadar, não eu, boiar talvez e deixaria o gordo tronco que tem minhas digitais e minha idade com seus parasitas pêlos, calos, suas meias-palavras e seus meios-termos, seu parasita amor perdido lá atrás, afastando-me da praia com a qual me acostumei, me separaria de suas luzes de suas vulvas talvez, pretas, roxas, cinzentas, fitando o céu sombrio, a linha das montanhas verdes, flutuando então na minha banha, incendiando a pira da fuligem da memória (quem lembra teme), imóvel na onda alta onde um cargueiro passa perto, vulto negro enorme, ó da morte do esquecimento também aí há um ó* (RAMOS, 2008, p. 61, *itálico do autor*).

Como é possível notar, as listas de Nuno Ramos seguem a ideia de uma justaposição com borramento de fronteiras na qual entre um elemento e outro opera uma lógica específica que os monta na sequência final. Nos outros textos de Giovenale, as listas são construídas de forma menos coesa, já que a construção da sequência se baseia, em alguns casos, em materiais preexistentes sujeitos a uma disposição. A lógica é consequente aos materiais, parece nascer dos próprios materiais verbais. Sente-se de alguma forma uma falta de unidade que não é percebida no texto de Nuno Ramos; nele, ao contrário, o material verbal encadeado consegue construir um conjunto com certa coerência interna. Em Nuno Ramos

percebe-se o processo e o fragmento, mas depois há uma espécie de sistematização segundo alguma lógica autoral. Nos textos italianos percebe-se a fragmentação e a dispersão dos elementos que se estabiliza na forma do caos, não se desvenda nenhuma lógica subjacente, por mais que possa ser peculiar. A propósito do conjunto de escritos de Giovenale *Quasi tutti* (2018), Paolo Zublena escreve que o autor parece mostrar:

[...] um absoluto desdém para a linearidade (sintática, textual, diegética: não se trata, todavia, de fragmentos que remetem a um tudo, mas de um caos, irreduzível a uma unidade), na consequente predileção para as estruturas em listas, (uma lista que não é uma enumeração caótica no sentido spitzeriano, porque falta aqui uma intenção expressionista do autor na representação do caos; nem se insere na linha associativa de Lautréamont), na gestão irônica dos materiais (sem que a ironia remeta a uma intencionalidade autoral: trata-se de uma ironia subjacente às coisas), na linha do *sought poem*, ou seja, do objeto procurado, mais do que achado (ZUBLENA In GIOVENALE, 2018, p.87, tradução minha).<sup>86</sup>

Já que esses livros não apresentam construções e estruturas narrativas tradicionais, as temáticas das vozes que se sucedem, como uma conversa mental por vezes feita em sequência de fotogramas, abrange a esfera do ordinário, do dia a dia. As temáticas desses “não romances, não poemas, não peças, não novelas” são pequenas reflexões, raciocínios, observações íntimas. Em Nuno Ramos a lama, assim como a epifania contida no eco de uma concha, são objetos da escrita; em Alessandro Broggi, entre os outros do grupo *gamm*, podem ser pequenos assuntos declinados sob diferentes perspectivas como “A foto” (*La foto*, p. 76), “Retrato de gênero” (*Ritratto di genere*, p. 77), “Noite sociável” (*Serata socievole*, p. 78) ou ainda “Quero” (*Voglio*, p. 79). A única diferença entre Nuno Ramos e esses autores é a forma, os procedimentos como são tratados esses assuntos similares. O enigmático, opaco ou epifânico reside para todos eles, no fundo, nas pequenas coisas.

<sup>86</sup> “[...] assoluto disprezzo della linearità (sintattica, testuale, diegetica: non si tratta – però – di frammenti che rimandano a un tutto, ma di un caos, irriducibile a unità), nella conseguente predilezione per le strutture elencative (un elenco che non è un’enumerazione caotica in senso spitzeriano, perché manca un’intenzione autoriale espressionistica di rappresentazione del caos; né si inserisce tantomeno nella linea dell’associazione alla Lautréamont), nella gestione ironica dei materiali (senza che l’ironia rimandi a un’intenzionalità autoriale: è un’ironia giacente nelle cose stesse), nella prassi del *sought poem*: cioè dell’oggetto cercato, più che trovato” (ZUBLENA In GIOVENALE, 2018, p. 87).

Nuno Ramos ainda aborda a questão da relação entre as palavras e as coisas, mas da perspectiva do artista plástico, retratando, portanto, não só a insuficiência da linguagem verbal como ferramenta de representação, mas indagando as propriedades plásticas dessa ferramenta. De fato, na tentativa de superar o *gap* que existe entre o material plástico e a linguagem verbal, de matéria inefável, os procedimentos aplicados à própria linguagem tentam torná-la o mais material possível. A língua na pena de Nuno Ramos é sujeita a procedimentos estéticos como a matéria no ateliê. Os autores de *Prosa em prosa*, por sua vez, já não tematizam mais a relação entre palavras e coisas a não ser para algumas referências fulmíneas, sem pretensão metarreflexiva. Nesse trecho do capítulo 22 de *Ó* vê-se a exigência de exploração da relação entre palavras e matérias e vice-versa, assim como o grande elã de resolução desses impasses e da mútua exploração das equivalências entre os dois meios expressivos:

Como seria, como seria se sempre alcançássemos as coisas que nos cercam pelo traseiro exposto, se as segurássemos pelas axilas, arrancando seus cabelos, como hunos devotos - como seria se tivéssemos palavras cores, arpejos, nomes, mentiras, truques, aromas para mantê-las perto de nós, seu lacre aberto? Vermelho, tu serias meu desejo? Alguém? Silêncio? Eu tropeçaria no ideal, como quem chuta um cachorro; recitaria categorias da metafísica, enchendo-as de areia fina. Faria de fumaça, todo o dicionário e arranharia a porta do quarto iluminado onde a beleza ilude os pretendentes. Voltaria sempre para elas, para as coisas, como uma luz de fundo aprisionada, e suprimiria no mundo antigo as verticais, a solidez calcária, e a todos os pronomes encheria de matéria, tanto ele como tu, eu nós, vós, eles e toda a matéria trocaria por um nome. Seria súbito sendo lento na larga curva em torno à flor: explica, Forma; responde, bola de fogo. E não teria necessidade de te ouvir, resposta, nem ao mínimo ninguém de um raciocínio. Nem seria eu, nem seria o corpo, nem seria (RAMOS, 2008, p. 247-248).

Vamos resumir brevemente pontos de diferenças e pontos em comum entre o texto *Ó* e as produções experimentais contemporâneas italianas, particularmente as dos autores do *gamm*:

- ambos os casos apresentam uma impossibilidade de catalogação em gêneros constituídos;
- o aspecto sonoro é importante tanto para *Ó* quanto para as produções italianas, com uma única diferença: *Ó*, de fato, apresenta mais efeitos de

rimas, assonância e consonância enquanto os outros textos apresentam uma prosa mais prosaica;

- alguns procedimentos estéticos utilizados são parecidos, mas se constroem diferentemente. A enumeração ou construção de listas em Nuno Ramos, por exemplo, sempre aparece justificada por uma lógica interna, que pode escapar das mais comuns, mas que de alguma maneira está subjacente. Nos autores do grupo *gamm* essas listas nem sempre possuem uma coerência ou lógica interna, já que os procedimentos feitos para criá-las, muitas vezes, recorrem a materiais preexistentes. O sistema de lista de Nuno Ramos visa experimentar a maleabilidade da matéria, esticar as possibilidades da linguagem verbal nas possíveis cadeias lógicas ou sensorializar os fenômenos atravessando-os como se fossem matéria. Esses expedientes não são características das escritas italianas analisadas, cujas enumerações, por vezes, assumem um caráter esquizofrênico;
- ambos os casos apresentam uma opacidade no processamento do texto, derivado da *tekhné* (entendida como procedimentos estéticos) usados na montagem das sequências das orações e das causalidades. É de fato impossível resumir o conteúdo dos textos na forma de uma narração ou explicar sentidos unívocos;
- tanto *Ó* quanto os textos do grupo *gamm* retomam temáticas do infraordinário, uma espécie de fenomenologia do dia a dia. No nível das temáticas Nuno Ramos ainda aborda a relação entre as palavras e as coisas, acrescentada e enriquecida pelo olhar do artista plástico, que desafiando e testando as propriedades das matérias no seu ateliê, tenta reaplicar os mesmos procedimentos com à linguagem verbal.

À luz dessas comparações e observações, dir-se-ia que o texto *Ó* pode ser definido como prosa poética, já que (i) apresenta todas as características de distribuição espacial do texto na página, típica da prosa; (ii) faz amplo uso de estilísticas prosaica, (iii) serve-se maciçamente ao mesmo tempo de recursos

estéticos ligados ao plano do sonoro, fundamentais no processamento do texto, recriando relações e impasses perceptivos com e no corpo leitor na recepção da criação. O alto nível de ambiguidade e o enigma ínsito no ato de receber a obra pelo corpo leitor, a impossibilidade em alguns pontos — especialmente nos entremeios “Ó” — de identificar o texto como prosa, fazem com que entre as várias possibilidades de associação a prosa poética seja mais adequada. A definição “poema em prosa” é, a princípio, descartada, principalmente por estar associada à ruptura baudleriana e rimbaudiana, que traz instâncias de outra época e por se tratarem de textos realmente muito mais marcados pela poesia. *Ó*, pela disposição do texto e os estilos justapostos, remete mais a uma prosa de natureza híbrida; daí a opção invertida de prosa poética em vez de poema em prosa.

Na tradução, portanto, todas essas observações precisam ser lembradas porque é muito fácil enveredar no erro, perante uma prosa poética, de fazer uma tradução mais prosaica esquecendo todas as marcas sonoras e metafóricas. Em relação aos textos italianos, o de Nuno Ramos se colocaria na mesma situação de experimentação, com operações menos radicais na escolha do material verbal e na aplicação de alguns procedimentos. A novidade que a tradução dessa obra de Nuno Ramos pode trazer para a literatura de chegada, e particularmente nesse nicho mais experimental da literatura contemporânea, é a aplicação de uma perspectiva plástica e material sob a forma de vários procedimentos (por exemplo, criação de listas a partir de uma ideia de viagem entre materialidades, até quando não se trata de elementos materiais) e uma sensorialização exacerbada do texto, explicando tudo sensorialmente e atribuindo a tudo características visivas, olfativas, tácteis, gustativas, auditivas. A novidade de linguagem que pode vir a contaminar o sistema literário de chegada, portanto, residiria nessa abordagem da escrita muito ligada ao trabalho de Nuno Ramos como artista plástico, ou seja, na aplicação de procedimentos técnicos do ateliê à escrita.

#### 4.3.2

##### **Especificidade do texto e procedimentos estéticos: quando a carcaça fala**

Como indicado anteriormente, além das linhas teóricas gerais abraçadas de antemão em uma tradução, existem questões específicas que dependerão do texto;

eis o porquê da análise do gênero e procedimentos estéticos serem abordados na primeira parte. Cada um desses procedimentos é importante para a recepção da obra, pois cada forma é instituidora de uma certa relação com sua fruição. Nesta parte serão apresentados trechos traduzidos onde esses procedimentos estéticos se destacam de forma evidente, para ver depois quais foram as soluções tradutórias adotadas. Uma coisa é certa: uma primeira avaliação geral das decisões tradutórias tomadas deixa entrever que o tipo de escrita de Ó, sendo muito ligada ao embate entre matéria e linguagem verbal — sopro e sólido, leveza e peso — numa vontade constante de superar o gap que intercorre entre as palavras e as coisas, encaminha a tradutora todas as vezes para um processo mental parecido com a uma *dupla tradução intersemiótica*. Se a rigor toda a leitura pode ser comparada a uma interpretação mental por imagens, no caso da escrita de Ó a ideia que se quer problematizar com a expressão dupla tradução intersemiótica é um pouco diferente. Como se trata de uma escrita sensorializada — uma escrita que sempre interpela os sentidos e as percepções — que fenomeniza tudo, tratando como matérias ou atribuindo propriedade plásticas a assuntos e coisas que normalmente não seriam atravessados por essas esferas, a leitora-tradutora, ao ler, sempre deverá vivenciar através do seu próprio corpo aquelas sensações evocadas; imaginar matérica, física, tátil e visualmente as propriedades interpeladas através das palavras da língua de origem; sentir, enfim, na sua carne os *now effects* causados por aquela escrita. Logo depois, essas cadeias de sensações/imagens/percepções deverão ser transformadas na língua de chegada e, ao relê-las nessa restituição, a tradutora deverá certificar-se de que afetem e atinjam os sentidos da mesma forma ou de uma forma possivelmente próxima à do original, visando recriar o mesmo efeito, efeito esse “verificado” depois da leitura da tradução com as evidências da reação do sentir do próprio corpo. É como se em um primeiro momento o verbal fosse traduzido em matéria e percepções sensoriais para depois, em um segundo, ser trasladado novamente em forma verbal, voltando a desencadear sensações, percepções máticas e fenomenológicas, só que agora na língua de chegada e a partir de sua vestimenta. Um exemplo a partir do qual se pode analisar esse tipo de processo é o seguinte trecho:

[1] Seria preciso agora que a natureza (entendendo por natureza também nossos artefatos e mercadorias), cada elemento ou palmo de vácuo ou de matéria, como um

inseto gigantesco, sugasse de volta de nós, do funil de nossos propósitos, a sua libido verde, ou púrpura, porque também as cores (não me pergunte como sei disso) eram cores puras, e o sol era azul oliva, o latão laranja e o verde limão transparente. Seria preciso, além disso, que para cada data nossa fosse criada uma antidata, para cada fato um antifato, para cada história uma contrária, e que toda a concentração em, cunha de nossos esforços fosse dissipada numa poça de piche, onde seríamos nós, nossas conquistas e tecnologias, os fósseis casualmente preservados. [2] Sim, é preciso que o lado de cá se vingue, colocando-nos no devido lugar, e a casca de um carvalho procrie com a fórmica, enrugando-a, opacizando-a e dando-lhe fibra novamente, ou que a superfície da água se misture ao espelho, liquefazendo-o; cabelos sejam fundidos ao barro, asfalto ao plástico, tijolos ao sebo, este pedaço de papel ao teu dedo (RAMOS, 2008, p. 165-166, inserção dos números minha).<sup>87</sup>

Na primeira parte da citação [1] percebe-se a ideia de fenomenalização de tudo o que é objeto de relato e reflexão, como o mundo e os eventos são pensados plasticamente (*o funil dos nossos propósitos, toda a concentração em cunha dos nossos esforços dissipada numa poça de piche*). Além das imagens tomadas singularmente, a construção da sequência toda recorre a elementos plásticos (percepções visuais: cores, percepções espaciais: vácuo de matéria, percepções táteis: fósseis casualmente preservados). Na segunda citação exacerba-se a sequência construída plasticamente. O corpo tradutor-leitor deverá sentir todas as propriedades da matéria para depois podê-las restituir na língua de chegada, no intento de desencadear as mesmas sensações. O *corpo-leitor* perceberá a relação destoante entre a casca do carvalho e a fórmica, polos opostos de duas sensações táteis, a primeira extremamente rugosa, a segunda extremamente lisa, além da aparente diferença visual. Os dois opostos são convidados a copular. Há, portanto, a evocação de um encaixe, o sexual, e ao mesmo tempo, a sensação de dificuldade visual desse encaixe entre pedaços de madeiras, que só poderia acontecer por fusão. Mas como fundir a madeira senão transformando-a em cinza? Logo a seguir essa fusão é visualizada como uma passagem de propriedades por osmose: as rugas e a opacidade do carvalho perpassam a matéria dura chegando a penetrar a fórmica, o triunfo da matéria forte é o renascimento da fibra na matéria lisa. Esse fotograma é sucedido por outra reflexão que envolve as materialidades líquidas e lisas: passa-se da opacidade para a transparência, ou a ilusão da transparência. A superfície da água é chamada a misturar-se com o espelho, mas já sabemos que existem espelhos

<sup>87</sup> Para entender visualmente o processo de dupla tradução intersemiótica ao avesso, indica-se o seguinte link <https://www.youtube.com/watch?v=VGE788FT6CM&feature=youtu.be> usado em uma versão reduzida, para uma comunicação no II Colóquio de tradução da Universidade Federal Fluminense.

de água, assim chamados porque refletem na sua própria superfície tudo o que está ao redor, funcionando exatamente como um vidro-espelho. Esse mesmo espelho, quem sabe a própria superfície da água, é chamado a liquefazer-se, ou seja, parece aludir à ideia que, de alguma maneira todas as imagens, enquanto artefatos, dispositivos segundos de apoio de um suposto original, contêm algo de precário, suscetível de ser mudado a toda a hora. Afinal, esse fotograma parece dizer que também o que têm aparência de imediatez e transparência, pode ser enganoso, portanto opaco. A suposição de transparência nem sempre é real, exatamente como a falsa univocidade das palavras.

Depois desses dois recortes de imagens baseados na dupla *opacidade-transparência*, segue um longo fotograma de justaposições de materialidades:

- (i) Os cabelos devem unir-se ao barro; aqui a justaposição com borramento de fronteiras parece ser feita com base na cor: os cabelos castanhos unificam-se visualmente, pela cor marrom, ao barro;
- (ii) O barro deve unificar-se ao asfalto; dessa vez a lógica passa pela consistência, as viscosidades desses materiais é quase a mesma, mas levemente diferenciada. O asfalto representa um grau imediatamente superior de viscosidade ao do barro, um pouco maior;
- (iii) O asfalto, por fim, deverá misturar-se ao plástico; essa imagem parece referir-se à técnica usada para asfaltar as ruas em que realmente se misturam esses dois materiais; isso representa o verdadeiro triunfo da fusão da matéria.

Esse longo fotograma trabalha com a ideia de contiguidade, construindo uma visão do mundo completamente plástica. Os últimos dois fotogramas criam junções mais dissonantes, baseadas mais sobre correspondências sonoras: *tijolos – sebo/papel – dedo*. De alguma forma tijolos e sebo podem remeter a similaridades entre a consistência do sebo e aquela necessária ao concreto para manter juntos os tijolos. O último fotograma parece indicar a impossibilidade de contiguidade e fusão entre algumas materialidades, que só pode acontecer por convenção e esforço, o caso das

palavras como elemento substitutivo do mundo. Cada palavra deveria estar numa suposta relação de contiguidade com o seu significado. Essa contiguidade é forçada. Com esse trecho quis-se mostrar essa ideia de uma dupla tradução intersemiótica ao avesso. É claro que aqui, a rigor, não existe uma passagem real entre meios, não há um livro transposto em filme, nem uma estátua que resuma uma lenda. Ainda assim, a ideia de dupla tradução intersemiótica e ao avesso parece resumir e espelhar o processo cerebral da tradutora. Sem a vivência no seu próprio corpo, a tradutora leitora não consegue pensar nessas propriedades, sensorialidades e materialidades em outra língua.

Por serem esses relatos e descrições fenomenológicas dados sob um viés plástico e apelando a sensações, percepções e descrições muito específicas, a tradução frequentemente impõe um grande apego ao léxico e aos campos semânticos ativados no original. Então, se de um lado há uma necessidade de literalidade quase forçada, do outro, o respeito à lógica da montagem pode pedir, algumas vezes, mudanças radicais. Mudanças essas que não se realizam no encaixe dos elementos, mas na escolha das próprias palavras, as quais devem juntar tanto as percepções e características sensoriais evocadas, quanto o lado sonoro. Na tradução, portanto, balançamos entre dois polos: o de uma literalidade por vezes exacerbada e o de algumas escolhas com diferentes graus de radicalidade em prol da preservação da montagem e da sua lógica interna. A citação a seguir, por serem as referências dos elementos encadeados tão específicas e todas ligadas ao campo semântico “morte”, é um exemplo de exigência de uma tradução muito literal. A palavra “morte” é atravessada por um viés específico, o da “lembrança”, entendido como suporte externo sobre o qual “apoiar” a recordação. A ideia de suporte externo de lembrança também é tratada abaixo da perspectiva das materialidades em que essa lembrança se apresenta, cobrindo uma gama que vai do túmulo (consistência máxima, a da pedra), passando pelo castiçal de cinzas (consistência intermédia, a das cinzas), até o formol (consistência mínima, a do líquido):

Este é o fato primeiro eloquente da morte, a transformação do corpo numa bomba-relógio feita de decomposição e mau cheiro. A este espectáculo nos furtarmos, queremos nos furtar, e a terra, o fogo ou o mar logo se mostraram bocas apaziguadoras do ciclo corpóreo integral, grandes mantos onde a voragem universal desaparece de nossa vista. A terra, que esconde a matéria, o fogo, que a consome, e o mar, que a afoga, são os três sacerdotes primordiais do cadáver e derivaram em miríades de novas categorias de túmulos: um tronco, o casco de um barco, uma enorme pirâmide, a cavidade de um tótem, um delicado portal, grupos de inumados

simultaneamente, com ou sem vísceras, cinzas espalhadas ou guardadas no castiçal, jazigos de prata, estátuas equestres, ninfas sob labirintos de concreto, túmulos- balão, corpos preservados no gelo, cérebros de grandes gênios afogados em formol, parafina sob a pele, terraplenagem onde escondemos um rei, sequência de pedras levantadas, pesos amarrados ao pescoço, nomes, nomes grafados de todos os modos em relevo no metal, cavados numa lápide, em tinta sobre cruz. (RAMOS, 2008, p. 39-40).

*Questo è il fatto principale e più eloquente della morte: la trasformazione del corpo in una bomba a orologeria fatta di decomposizione e cattivo odore. Innanzi a questo spettacolo ci schiviamo, ci schiviamo a tutti i costi, e la terra, il fuoco o il mare immediatamente ci appaiono bocche conciliatrici del ciclo corporeo integrale, lunghe tonache sotto le quali la voragine universale scompare dalla nostra vista. La terra, che nasconde la materia, il fuoco che la consuma, e il mare che l'annega, sono i tre sacerdoti primevi di ogni cadavere, risultando in una miriade di nuove categorie di tombe: un tronco, l'armatura di una barca, un'enorme piramide, la cavità di un totem, un delicato portone, inumazione simultanea di gruppo, con o senza le viscere, ceneri sparse o custodite in un'urna, sepolcri d'argento, statue equestri, ninfe sotto le fontane, labirinti di cemento armato, tumuli-mongolfiera, corpi conservati al freddo, cervelli di grandi geni immersi nella formalina, paraffina sotto pelle, terrapieni dove è stato nascosto un re, pietre innalzate in serie, pesi legati al collo, nomi, nomi composti in tutti i modi, in rilievo sul metallo, incisi su una lapide, dipinti su una croce.*

(tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 39-40 ◀◀).

Em seguida, um trecho que mostra, ao contrário do anterior, como em alguns casos, para preservar a montagem e sua lógica junto com os elementos sonoros, são necessários algumas mudanças e alguns acréscimos que apresentam o sabor da ousadia. Assim, Nuno Ramos ao introduzir o *Terceiro Ó* escreve:

*[...] 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) (RAMOS, 2008, p. 95, itálico do autor).<sup>88</sup>*

*[...] 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) (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 95 ◀◀)*

<sup>88</sup> Para entender a sequência construída apresentamos o parágrafo imediatamente sucessivo: “*quem é que mora debaixo dessas lâmpadas, saiba, todos os muros caídos, a pilhagem de lâ do alimento, o furto minucioso da garoa, a lenta subtração da minha voz, da oleosidade nas minhas juntas, da fluidez nas minhas veias, o assalto à cor escura nos meus cabelos pelo branco algos e de gelo, tudo isso me separa de você mas a evidência lunática do dia, seu grito atravessando, de galo a galo o cimento do pátio em que se apoiam nossos passos, tuas mãos crispadas, quase conseguem nos unir, eu e você, de novo*” (RAMOS, 2007, p. 96, itálico do autor).

Sem discorrer nos pormenores das escolhas tradutórias desse trecho, que serão abordadas detalhadamente no capítulo seguinte, limitamo-nos a apontar que, além de todas as escolhas lexicais feitas para preservar a reiteração de células sonoras que contribuem para a criação de sentido, a mudança mais radical acontece na última frase: *quelle finestre di piani rialzati dal tetto, la strada tetra mi entra nel petto (incendio rosso)* [aquelas janelas assobradadas, a rua soturna entrando pela minha blusa (incêndio vermelho)]. 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 Oswald 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). Goeldi é sempre mencionado como um dos seus grandes mestres e fonte de inspiração, a ponto de lhe dedicar, em 2003, a série *Mocambos [Para Goeldi]*, um catálogo de impressões resultado de sobreposições de gravuras do artista produzidas para o “Clube da gravura”. Ao descrever as gravuras de Goeldi no livro *Ensaio Geral* (2007), Nuno Ramos fala de “crepúsculos contínuos sempre renovados” (RAMOS, 2007, p. 185) que parecem evocados por esse *incêndio vermelho*. Ainda acrescenta que nas suas gravuras as “janelas nos olham” – quem sabe estas mesmas janelas assobradadas do *Terceiro Ó*, fotograma tão importante e tão imprescindível na tradução por criar essa ligação entre espaço interno e externo do transeunte andante. Esse último poderia corresponder perfeitamente a um daqueles presentes nas gravuras de Goeldi definidos como “mensageiros da passagem em transição e movimento, prontos para chegar em algum lugar” (RAMOS, 2007, p. 187). O trecho a seguir, uma das descrições das gravuras do seu mestre, extraída de *Ensaio Geral*, contém de alguma forma todos os elementos da cena montada no *Terceiro Ó*:

A tristeza que resulta daí não aparece como atributo, mas como condição. [...] Curioso é que essa tristeza aparece banhada, não encontro termo melhor, numa estranha calma. Para compreender isso será preciso descrever o duplo movimento, aparentemente contraditório, que esses trabalhos percorrem. De um lado, há uma espacialidade acentuada, algo metafísico, que isola os seres e torna os lugares profundos, maiores do que cada um. O primado do espaço sobre as coisas dá a elas um fardo de finitude e solidão, ao mesmo tempo que aproxima os elementos narrativos da condição de símbolos. Urubus, caveiras, lanterneiros, peixes são personagens cíclicos de um mundo estruturado para recebê-los, povoando pátios,

ruas e becos e acrescentando à espacialidade desencarnada pequenos comentários lúgubres. Assim, num primeiro momento, tudo no mundo de Goeldi parece triste, isolado e caminha para a morte (RAMOS, 2007, p. 185).

No *Terceiro Ó* a descrição da caminhada do notívago confunde-se com os próprios pensamentos da voz falante, uma mistura entre uma constatação das sensações, as descrições do que vê e sente e as lembranças que isso desencadeia. O *flâneur* da cidade e o *flâneur* da matéria coincidem, a cidade é atravessada em suas propriedades plásticas, espaciais e sensoriais. O *flâneur* anda e ao andar constrói a sua sequência de fotogramas que se recompõem em uma única montagem. Por isso é fundamental manter o encadeamento das imagens sem o qual cada fotograma sucessivo não faria sentido. Manter a ideia das *janelas assobradadas* é crucial para marcar a imagem de uma urbanidade periférica, onde as construções são de fato descontroladas, e os sobrados proliferam com base nas necessidades contingentes.<sup>89</sup> Esse tipo de periferia com construções assobradadas apresenta pátios ou lajes, que são mencionadas logo no parágrafo-fotograma seguinte. A tradução de janelas assobradadas em italiano, já que o conceito não existe expresso por uma palavra só, se dá necessariamente por uma perífrase que, todavia, alonga muito a frase, criando uma quebra na velocidade de sucessão dos fotogramas. Entre as várias possibilidades tradutórias optou-se por aproveitar a perífrase *finestre rialzate dal tetto* (literalmente *janelas construídas a partir de outro teto*), o que remete mais à ideia de um segundo andar inicialmente não contemplado, assinalando a ideia de casas de periferia, mais que de casas de bairros planejados. O uso da palavra *tetto*, não presente no original, motivou o acréscimo sucessivo, por metonímia, da palavra *petto* (*peito*), a qual entra no lugar da palavra *blusa* (em italiano *maglietta* o *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 da primeira possuir uma contagem silábica inevitavelmente mais longa que a segunda pelo uso obrigatório da perífrase para a tradução de *assobradadas* (14 sílabas e 11 sílabas, segundo a métrica italiana). Conseguiu-se, no entanto, preservar o elemento

<sup>89</sup> Sabe-se que a ideia de sobrado pode corresponder também a casas residenciais, típicas da época colonial. Nesse caso, todavia, refere-se a moradias de mais andares de periferia.

das janelas assobradadas, fundamental para recriar a atmosfera evocada de um ambiente periférico, soturno e abandonado, que logo depois se liga à imagem dos pátios, espaços visualmente e sentimentalmente unidos pela propagação sonora da voz do galo que, como uma bola saltitante, passa de lugar em lugar, criando um fio invisível de comunhão entre lugares do espaço periférico.

Um ponto que muitas vezes facilita a junção do trinómio som-sentido-grafema é o fato do português e o italiano serem língua neolatinas e devido a isso possuírem uma grande quantidade de palavras de comum ascendência. Essa característica com certeza simplifica o trabalho tradutório, mas por vezes deixa a impressão de que algumas soluções possam ser fáceis demais ou de que algumas associações lexicais soem de forma inadequada. Por isso, uma das operações adotadas foi, uma vez feita a primeira tradução — caso essa resultasse apreciável já a um primeiro nível mais literal — testar provas de outras soluções para ver se a versão mais literal continuaria sendo a mais adequada. Um exemplo é o seguinte:

Entre o que podemos de melhor e mais generoso, entre todas as chamadas virtudes, que tanta tinta (e tanto sangue) já fizeram derramar, nenhuma se equipara à capacidade de *perder tempo* (RAMOS, 2008, p. 63, *italico do autor*).

**[Opção 1, descartada]** *Tra ciò che di meglio e più generoso possiamo fare, ~~tra tutte le cosiddette virtù~~ tra le tante virtù che tanta tinta e tanto sangue già hanno fatto scorrere, nessuna può paragonarsi alla capacità di perdere tempo* (tradução minha do original RAMOS, 2018, p. 63).

**[Opção 2, descartada]** *Tra ciò che di meglio e più generoso possiamo fare, tra le tante virtù che **l**itri di inchiostro e **l**itri di sangue già hanno fatto scorrere, nessuna può paragonarsi alla capacità di perdere tempo* (tradução minha do original RAMOS, 2018, p. 63).

**[Opção 3, mantida]** *Tra ciò che di meglio e più generoso possiamo fare, tra le tante virtù che chili di inchiostro e **l**itri di sangue hanno già fatto versare, nessuna può paragonarsi alla capacità di perdere tempo* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 63 <sup>¶</sup>).

A principal reflexão nesse trecho é sobre *tanta tinta e (tanto sangue)* onde há o jogo sonoro dos *t* repetido três vezes seguidas, além de no par *tanta-tinta*, as palavras mudarem só por uma vogal. Os *t*, de alguma maneira, abundam em completa associação com o significado do adjetivo *tanta/tanto* repetido em sequência. Há um derrame de tinta e de sangue, sinalizado pelo derrame sonoro dos *t*. Em português a palavra “tinta” é muito usada, além dos vários casos, exatamente

para indicar o líquido interno à caneta, usado para escrever, enquanto que no italiano essa acepção é vinculada quase exclusivamente à palavra *inchiostro*. A ideia de *tanta tinta* parece ser de algo que inspirou muitos escritores a escrever. A palavra *tinta*, no dicionário *Houaiss* já nos primeiros dois significados traz a ideia de algo que serve para escrever:

**tinta** *s.f.* (s. XIII) **1.** substância constituída de um corante e de um aglutinante (ou de um coloide) e us. para pintura **2.** *p.met.* essa substância, em estado líquido ou pastoso, empr. para tingir, escrever ou imprimir (...) (HOUAISS, 1999, p. 1845).

No dicionário do italiano contemporâneo *Nuovo Devoto Oli* (versão online), essa acepção aparece em quarto lugar, antes há o significado de *pintura para cabelo*. Assim consta no quarto ponto do verbete: *tinta (...)* 4. *Sostanza colorante*<sup>90</sup>.

A ideia de substância corante, todavia, nunca é associada de maneira clara à escrita, isso também em outros dicionários de renome tal que o *Treccani*. Em italiano arcaico encontram-se textos em que a palavra *tinta* indica o líquido usado para escrever, mas parece forçado mantê-lo aqui. Só porque sua forma arcaica apresenta a mesma sonoridade e provém do mesmo campo semântico, de fato, no italiano contemporâneo não há a mesma correspondência. Nessa sequência a referência à ideia de escrita, algo que gera literatura, tinha que ser mantida. Tentou-se, portanto, apesar dessas células sonoras não corresponderem às sílabas tônicas, preservar algumas sonoridades repetindo o *chi*, entre *chili* e *inchiostro* (*tanta tinta*), criando-se dessa maneira uma correspondência entre as duas unidades de medida que substituíram o adjetivo de quantidade *tanta/tanto* na repetição do som *li* (*chili* e *litri*). A razão pela qual se optou por não manter em ambos os casos a unidade de medida dos líquidos, o *litro*, que também respeitaria a repetição de *tanto* (duas vezes no original), foi o intuito de criar uma contiguidade sonora também com a palavra *inchiostro*, já que no original *tanta tinta* tinha um efeito deslumbrante. A aplicação de uma unidade de medida ligada ao tato e ao peso para algo de líquido entra num procedimento de cruzamento sensorial muitas vezes usado por Nuno Ramos em outros pontos.

<sup>90</sup> Nuovo Devoto-Oli, Dizionario dell'italiano contemporaneo versão on-line com acesso limitado para assinantes sem numeração de página, 2019.

Esses foram dois exemplos de natureza geral sobre a abordagem tradutória. Mostraremos, agora, casos específicos relativos à tradução de trechos em que se destacam os procedimentos estéticos identificados nos capítulos 1 e 2 (PARTE I).

#### 4.3.2.1

##### **Metro, ritmo e som. Que tradução? Para uma physis da voz**

Entre os outros procedimentos estéticos vimos que o elemento sonoro no livro *Ó* é fundamental por várias razões que se interligam a outras escolhas estilísticas. Se já dissemos que o gênero híbrido de Nuno Ramos pode ser adscrito, apesar da heterogeneidade, sob a etiqueta de prosa poética, entendemos que uma parte dos recursos sonoros mutuados diretamente do gênero poético são fundamentais para alcançar esse hibridismo. Outra razão pela qual o efeito sonoro configura-se como central é o entendimento da voz como uma materialidade mínima, feita de sopro, que também pode ser modelada plasticamente. No fundo uma junção de sons afins, interpolações de rimas e palavras alternando células sonoras, criam formas de esculturas vocais produzindo efeitos duplos: do ponto de vista auditivo, através da evocação puramente sonora, e do ponto de vista visual, através da disposição gráfica dos signos nas páginas. Deve-se lembrar que já analisamos como, através desses efeitos sonoros, realiza-se a produção de sentido e recria-se uma situação de audição performativa, obrigando o *corpo-leitor* a colocar-se em uma situação de atenção e presença constante consigo mesmo na construção do sentido. Esses aspectos sonoros, por vezes negligenciados na tradução de textos que em aparência são prosa, configuraram-se aqui como centrais e norteadores. Onde não foi possível mantê-los tentou-se agir com uma lógica compensatória, dentro do mesmo capítulo, que pudesse reequilibrar a “poeticidade” geral do texto. Muitas vezes na tradução de um texto a balança das escolhas tradutórias está desequilibrada, pendendo para o lado do significado, do sentido, que parece ser priorizado com relação à carcaça gráfico-sonora através do qual é mediado.

O percurso de leitura da tradutora explicitado na primeira parte do presente trabalho salienta elementos importantes para direcionar as escolhas tradutórias, e um desses é a estética do som (ver capítulo 1, PARTE I). Ao assumir a tarefa de traduzir o livro *Ó* de Nuno Ramos para o italiano, tenta-se partir de uma consideração básica, preliminar e necessária, respondendo a uma pergunta: o que

seria, no trabalho mais prático e oficial, a tradução? Sem questões teóricas tratadas nos parágrafos anteriores, usaremos uma definição concisa de Paulo Henriques Britto (2016, p. 28-29):

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

A partir dessa definição pode-se dizer que, sem dúvida, as questões de som e de estilo não são secundárias, pois especialmente em poesia e no caso de um texto que se serve de recursos poéticos, como a prosa poética de Nuno Ramos, o som é também parte integrante no processo de significação do texto. Ao colocar entre aspas “a mesma coisa” Paulo Britto parece não se referir a uma suposta superioridade do texto fonte ou a ideia de um significado unívoco, ou a uma tradução como equação perfeita do texto inicial, mas sim a um produto que traz consigo as marcas estéticas do primeiro texto, considerando seu valor ativador de efeitos e sensações concorrentes à construção do sentido. Se é verdade que de um lado existe a leitura pessoal do tradutor como base de partida da tradução, também existe o texto que leva marcas que dizem coisas e que geram efeitos e que, por serem dispositivos estéticos, não podem ser ignorados.

O próprio Jakobson, retomando a importância de efeitos de som e figuras de linguagem, em *Linguística e poética* (2007 [1960]), aponta que todos esses recursos servem na verdade para “mistificar”, no sentido de tornar ambígua, a função referencial da linguagem, criando uma hierarquia em que a função poética se sobrepõe às outras. Uma tradução de *Ó* que não considerasse esses recursos produziria um texto de prosa comum, digamos, transparente e sem a condensação de ambiguidades que o tornam enigmático e, por isso, poético. A função poética da linguagem é a atenção na própria mensagem: ela não diz, ela é. O linguista russo, pensando particularmente nos recursos sonoros, realça, citando Poe, que “O som deve ser um eco do sentido” (JAKOBSON, 2007, p. 154). Por mais que se tenha esclarecido que o percurso de leitura do tradutor não é voltado à busca de um sentido imanente do texto, reconhece-se o valor do som e da voz no processo estético do escritor, que ativa no leitor, a partir de um efeito performático, um percurso de significação do texto. Todavia, até quando os efeitos sonoros textuais

estão presentes de maneira forte, nem sempre são considerados na tradução. Eliminá-los, nesse caso, seria desconsiderar o processo estético do autor a partir de uma montagem específica.

Henri Meschonnic (1999b), um dos autores que mais se ocuparam da questão do ritmo na tradução, afirma que muitos tradutores, especialmente os que também são poetas, no ato de traduzir fazem grandes afirmações de intentos que logo depois são abandonados em face das dificuldades objetivas encontradas ao longo da execução da tarefa. Citando o caso de Jean Malaplate (“Les silences du pentamètre iambique” [O silêncio do pentâmetro iâmbico] 1999), ele aponta como o poeta tradutor afirma com grandiloquência a exigência de uma tradução com base nas noções de rima e ritmo, “pois só o verso pode traduzir o verso”<sup>91</sup>, para logo depois admitir a possibilidade de abandonar alguns dos objetivos prefixados, quando esses últimos entram em choque com outros (MESCHONNIC, 1999b, p. 273). Essa desistência seria para Malaplate “uma triste necessidade, à qual o tradutor não deveria ceder, a não ser que ele já tenha tentado o impossível para reconciliar todas as dimensões da obra” (MESCHONNIC, 1999b, p. 273).

Com a leitura das afirmações de Jean Malaplate (apud MESCHONNIC 199b) surgem novas perguntas: quais são as questões verdadeiramente imprescindíveis na tradução? Dizer que alguns objetivos podem ser abandonados quando entram em contraste com outros parece definir que o sentido, como caráter imanente e unívoco do texto, tem um lugar privilegiado nessa hierarquia. Essa suposição é confirmada quando o mesmo autor afirma que a seleção dos objetivos a serem mantidos deve ser funcional à tarefa de não trair *a alma* da obra (MALAPLATE apud MESCHONNIC, 1999b, p. 273). A *alma da obra* parece encarnar a ideia de um significado nuclear do texto que depende exclusivamente de questões semânticas e que não é negociado e vinculado também pelas figuras de som através de uma releitura pessoal. Assim, se estabelece de forma bastante definida uma hierarquia de objetivos, atuando uma cisão entre o significado e o seu processo de construção, que também pode acontecer através dos efeitos de som. Esses efeitos não podem ser desconsiderados na tradução de *Ó*, pois já vimos nos capítulos anteriores, como o uso do som faz parte de uma escolha estética bem precisa dentro de um processo

<sup>91</sup> Quando não indicadas nas referências, as traduções das citações são de minha autoria. Original « Seuls les vers peuvent traduire les vers » (MALAPLATE apud MESCHONNIC, 1999b, p. 272).

de montagem *frase-imagem* (RANCIÈRE, 2003). Outro apontamento necessário é a ideia de que uma tradução com base na palavra, na ideia de uma suposta equivalência semântica, seria arraigada em uma visão de linguagem de ordem puramente binária. Derrida em *De la grammatologie* (1967) coloca em oposição ao fechamento da interpretação unívoca da palavra, a abertura do texto como base de partida. As palavras serão consideradas dentro de um texto coerente assumindo ou não determinados sentidos no percurso de leitura da tradutora a partir do valor relacional e solidário com as outras pelas sensações e efeitos ativados pelas figuras de som.

Talvez na euforia do *Manifeste pour un parti du rythme* (Manifesto em defesa do ritmo), o próprio Meschonnic (1999a), apesar de algumas lacunas de definição, tivesse razão em falar numa *ditadura do signo*. Ampliando esse conceito em outro texto, ele escreve:

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

Por signo, Meschonnic entende a ideia de base da semiótica: o signo na sua função referencial, pela qual esse remete a alguma outra coisa, como dizer ou escrever a palavra *cadeira* e imaginar um quadrado de madeira sustentado por quatro pés e um espaldar. Para a presente tradução, o ponto de vista que foi adotado é o de que não existe uma hierarquia na construção do sentido entre semântica e forma, mas que todos os elementos concorrem simultaneamente no processo de significação do texto, todos eles são funcionais para levar à *significância* do texto inicial na tradução, como diria Mario Laranjeira (1993, p. 12). A dicotomia *significante* e *significado* ou *forma* e *sentido* não será aqui tratada como cesura, mas sim como convergência.

O som, na prosa poética de Nuno Ramos, tem um lugar privilegiado, marcando também uma passagem da poética do próprio autor. O escritor, na entrevista concedida no dia 28 de abril de 2017<sup>92</sup> sublinha que para ele o livro *Ó*, com relação aos anteriores (*Cujo* de 1993 e o *Pão do corvo* de 2001), simboliza e

---

<sup>92</sup> Ver apêndice.

marca uma passagem importante da *matéria* para uma *física da voz*. Assim ele escreve, por exemplo, no texto *Cujo*:

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

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

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

*Não vejo o ar onde ele cede e verga, em suas juntas, não vejo onde o espaço, transparente, dobra e dança, e cresce feito maré ou leite fervendo, não sei ainda quando o que é sólido vira espuma, a qual temperatura exatamente, nem porque isso acontece, nem posso apertar a alcatéia entrelaçada da vontade e da poesia, não posso soltar essa matilha – estrela, estrada, estrume – porque não ouço o que para mim é ó ainda* (RAMOS, 2008, p. 92-93, itálico do autor).

Na primeira citação podemos ver a tematização da voz como frágil veículo para a articulação do som-linguagem, enquanto na segunda, para além de poder entrever versos com marcações de acentos rítmicos bem repetidos (especialmente na segunda e na quarta sílaba), há um recurso maciço às figuras de som, tais como aliteração, assonância etc.

	<p><b>Os números em verde indicam a contagem de sílabas, assinalada no texto através do traço divisório  </b></p> <p><b>A cor vermelha indica assonância</b></p> <p><b>A cor roxa indica paronomásia</b></p> <p><b>A cor azul indica aliteração</b></p> <p><b>Anáforas:</b> não, nem, onde</p>		
1	Não  ve jo o  ar	4	(2-4)
2	On de e le  ce de e  ver ga,	6	(2-4-6)
3	em  su las  jun tas,	4	(2-4)
4	não  ve jo  on de	4	(2-4)
5	o e spa ço,  tran spa ren te	6	(2-6)
6	do bra  e  dan ça,	4	(1-4)
7	e  cre sce  fei to  ma ré	7	(2-4 -7)
8	ou  lei te  fer ven do,	5	(2-5)
9	não  sei  a in da	4	(2-4)
10	quan do o  que é  só li do  vi ra es pu ma,	9	(1-4-7-9)
11	a  qual  tem pe ra tu ra e xa ta men te,	10	(2-6-10)
12	nem  por que  is so a con te ce,	7	(1-4-7)
13	nem  po sso a per tar  a al ca té ia	8	(2-4-8)
14	en tre la ça da	4	(1-4)
15	da  von ta de e  da  po e si a,	8	(3-6-8)
16	não  po sso  so tar  e ssa  ma ti lha	9	(2-4-6-9)
17	- e stre la, e stra da, e stru me -	8	( 2-4-6)
18	por que  não  ou ço o  que  para  mim  é  ó	10	( 4- 8-9-10)
19	a in da	2	(2)

Quadro 1- Quadro de análise formal do texto a ser traduzido.

Sem entrar em especificações, pois nos parágrafos sucessivos serão tratados todos esses elementos individualmente, o Quadro 1, que configura a passagem

como um conjunto de versos polimétricos, assinala como essa prosa poética se aproxima, apesar do *layout*, muito mais da poesia propriamente dita. De fato, os cortes de *enjambement* aplicados, visíveis no layout do quadro, são associados às pausas e acentuações rítmicas provindas da leitura natural do texto e não são fruto de um raciocínio construído com finalidade de demonstração acadêmica.

O que faz a diferença é a ideia jakobsoniana de reiteração de uma medida, célula métrica/sonora, com base na seleção de unidades e suas respectivas combinações (JAKOBSON, 2007, p.130). Lembremos que Jakobson só se refere à poesia metrificada e aqui se estende esse conceito para a prosa poética. Um exemplo dessa aplicação é o “verso”<sup>93</sup> 17, em que há a reiteração de uma mesma célula sonora **ESTR [StR]**<sup>94</sup> (fazendo uso da paronomásia) para três palavras seguidas visando alcançar, através do efeito de som, uma concatenação de significados.

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

- / - / - / -  
**Estrela, estrada, estrume**

Esse pequeno *excursus* reflexivo leva, portanto, à ideia haroldiana de informação estética que não pode ser cindida da sua execução (CAMPOS, 1981). O signo em si não é só portador de uma informação de caráter semântico, como *estrume: esterco de animal*, mas também possui um valor estético que ativa

<sup>93</sup> Colocam-se as aspas porque o original não está com essa divisão em *enjambement*.

<sup>94</sup> Trabalha-se nessa transcrição do *s* com o conceito de arquifonema (MATTOSO CÂMARA, 1970), o qual pode representar, por efeito da neutralização, todas as tipologias de pronúncia de um mesmo fonema.

processos de significação vinculados à forma. A ideia é recuperar, segundo as diretrizes haroldianas, *a produção da di-ferença no mesmo* (CAMPOS, 1981, p. 183), ou como refletia Meschonnic (1999b), interrogando-se sobre opções tradutórias que pudessem reproduzir efeitos análogos em línguas diferentes, como, por exemplo, o que poderia traduzir no francês a intensidade do pentâmetro iâmbico. Esse tipo de preocupação com a realização de efeitos de som similares na tradução, sem considera-los apenas como se fossem resíduos do texto fonte na língua de chegada, caracteriza o presente trabalho de tradução. Uma das inquietações que tem norteado todas as escolhas tradutórias é: como proporcionar ao leitor italiano a experiência corporal e auditivo-performativa que o leitor de língua portuguesa brasileira tem ao ler o livro de Nuno Ramos.

*non vedo l'aria (5) dove lui cede e curva, (7) nelle giunture (5) non vedo (4) lo spazio trasparente (7) dove si piega e danza, (7) e cresce fatto marea (5) o latte che bolle, (6) non so ancora (4) quando il solido diventa spuma, (10) la temperatura esatta (8) e né perché succede, (7) né posso trattenere troppo il bianco (11) per il guinzaglio intrecciato (8) di volontà e poesia, (9) non posso sciogliere questi cani (10) — stella, strada, sterco — (5) perché non sento quel che per me è ó (11)*

*ancora (3)* (Tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 92-93, itálico do autor, numeração verde = contagem silábica<sup>19)</sup>)

Original	Tradução
4	5
6	7
4	5
4	4
6	7
4	7
7	5
5	6
4	4
9	10
10	8
7	7
8	11
4	8
8	9
9	10
8	5
10	11
2	3

Quadro 2 - Contagem silábica original (segundo a métrica portuguesa) comparada com a contagem silábica da tradução (segundo a métrica italiana).

Nessa tradução foram colocados entre parênteses, depois de cada corte convencional de verso, os números referentes à contagem silábica italiana. Tentou-se manter a polimetria do original, sendo necessário alongar alguns versos devido a mudanças sintáticas ou perífrases necessárias (*per il guinzaglio intrecciato – entrelaçadas*). Todavia, se fizermos uma breve comparação métrica (ver quadro 2), notaremos que a contagem foi mantida de forma bastante simétrica, lembrando que na primeira tabela a contagem corresponde àquela da métrica portuguesa, ou seja, conta-se até a última sílaba tônica, enquanto que no italiano conta-se até a última sílaba tônica e acrescenta-se mais uma para os versos que terminam com paroxítona.<sup>95</sup> Alguns efeitos sonoros foram recriados aonde os versos fictícios foram alongados com relação ao original, como as rimas incompletas entre os pares *posso/troppo ou *branco/guinzaglio. De qualquer maneira, os versos que resultaram maiores foram traduzidos como hendecassílabos italianos, versos comuns no idioma, de modo a não causarem estranheza. O único verso que resultou muito mais longo do que o original foi o referente à tradução de *estrada, estrela, estrume*, pois essas palavras, apesar de terem irmãs muito parecidas em italiano, apresentam uma sílaba a mais devido ao *e* inicial. De fato a maioria das palavras brasileiras que começam com *es* seguido por consoante em italiano perdem esse *e* (*escola-scuola, estátua-statua, estupor-stupore*) e isso, digamos, faz parte de questões constitutivas da língua. Nesse caso não seria apropriado mudar toda a semântica em prol da contagem de sílabas.**

Nos parágrafos sucessivos serão analisados individualmente, ao fim da tradução de *Ó*, as noções de ritmo, das várias figura

s de som e das rimas, acrescentando-se alguns exemplos.

#### 4.3.2.1.1

##### O ritmo: que ritmo?

Todo o mundo, ao ler a Bíblia, comenta Meschonnic (1999a, p. 100), tem uma forte sensação rítmica atingindo os ouvidos. A prosa, portanto, não é totalmente isenta de ritmo e não é necessariamente o corte em verso que o determina. Isso

<sup>95</sup> Observe-se, porém, que a regra implica que, se o verso termina com uma palavra oxítona (como *virtù*), acrescenta-se à contagem uma sílaba inexistente; se termina com uma proparoxítona (como *immobile*), ignora-se uma das postônicas.

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

Paul Fussell (*The Nature of the Meter*, 1979), Cavalcanti Proença (*Ritmo e poesia*, 1955), Henri Meschonnic (*Poétique du traduire*, 1999b), Said Ali (*Versificação portuguesa*, 1999) e Rogério Chociay (*Teoria do verso*, 1974) concordam — apesar de sustentarem definições que diferem por alguns poucos elementos — que a noção de ritmo está intimamente ligada a esfera da percepção fisiológica, e, portanto, facilmente identificável a um nível sensorial. Todos eles se

servem de exemplos, tais como o tique-taque do relógio, o batimento cardíaco, o bater do pé ao escutar uma música, como elementos de identificação rítmica incorporados ao nosso cotidiano e ao nosso físico. Segundo Fussell (1979), o batimento do nosso coração até tentaria ficar sincronizado com os piques acentuais do pentâmetro iâmbico da poesia de língua inglesa, e isso seria devido à sensação de excitação experimentada, muitas vezes, ao escutar um poema cadenciado. O ritmo, portanto, aponta Fussell, está incorporado às nossas funções básicas, seja quando respiramos, seja quando fazemos amor. Essa seria a razão pela qual conseguimos discerni-lo em música e em poesia, porque a potência da acentuação rítmica, resultado global de vários fatores, está no nosso “*becoming patterns*” (RICHARDS apud FUSSELL, 1979, p. 5), ou seja, o leitor não se deixa levar pelo ritmo, mas torna-se ritmo ele mesmo, porque no fundo o ritmo caracteriza nossas atividades fisiológicas desde sempre. O conceito de base que subjaz ao ritmo é o de reiteração, ou seja, repetição de unidades acentuais em conjunto com outros efeitos de som. Esse ponto poderia ser resumido nas palavras de Said Ali (1999, p. 29): “Ritmo é o que nos impressiona quer a vista, quer o ouvido, pela sua repetição frequente com intervalos regulares. Condição essencial deste conceito é que os nossos sentidos possam perceber com facilidade a reiteração”.

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

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

Para entender melhor a ideia de interação solidária ao fim da construção do ritmo, e ver como influi na significação do texto, propõe-se a análise de duas linhas do primeiro capítulo de *Ó*, “Manchas na pele, linguagem”. No período proposto para análise verifica-se a interação de diferentes camadas de articulação sonora: acentuação rítmica (alternância forte-fraco), aliteração e rima: “Como uma via intermediária, procuro entrar no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca” (RAMOS, 2008<sup>11</sup>, p. 18). Notam-se aqui quatro pausas marcadas: uma pela primeira vírgula, outra pelo travessão, a terceira pela pequena pausa de entoação antes do pronome relativo *que*, e a última dada pelo ponto final, podendo ser a frase dividida com *enjambement* da seguinte forma:

Como uma via <i>inter</i> mediária,	8
procuro <i>entr</i> ar no reino da <i>per</i> gunta –	10
<i>ou</i> de uma <i>exp</i> licação	6
<i>que</i> não <i>exp</i> lica <i>nunca</i> .	6

Ainda que as pausas sejam fatores obviamente concorrentes à ideia de proeminências alternadas com curvas ondulatórias regressivas, elas também dizem algo. Ao continuar a análise, nota-se o uso reiterado de assonância (u /u/) e aliteração (**c** /k/, **p** /p/ e do arquifonema **/R/**<sup>96</sup>). A repetição do grupo consonântico **nt** aproxima as palavras *inter*mediária e *entr*ar, construindo um jogo de rimas internas e com isso uma associação de significados, assim como na escolha das palavras *pergunta* e *nunca*, associadas pela rima toante. Essas palavras aproximadas pelo som podem ser interpretadas por contraste ou similaridade. O autor até se dá a liberdade de colocar em um espaço breve duas palavras com a mesma raiz, *explica* e *explicação*, a fim de reforçar uma ideia de reiteração quase irritante, similar a das frases repetidas até o enjoo. No conjunto, o efeito desse período é o das ladainhas, que são executadas até a exaustão, esvaziando-se do significado inicial, puro som executado e replicado. A ladainha é uma oração feita de respostas sempre iguais, donde a repetição é um fim em si mesmo, exatamente como a pergunta que o autor está colocando em discussão. Por extensão, usa-se a definição ladainha para tudo o que é irritadamente reiterado, como queixas e perguntas de criança. A pergunta que

<sup>96</sup> Há nessas quatro linhas tanto a ocorrência de *r* brando (/r/) e do arquifonema vibrante /R/, ou seja, situações em que se neutraliza a oposição entre *r* forte /r/ e *r* branco /r/.

o autor coloca é para ser reiterada e não para ser respondida<sup>97</sup>. Ao aprofundar o encadeamento de palavras unidas pelo som, *procuro* liga-se a *pergunta* e *pergunta* a *nunca*, formando o tríptico *procuro, pergunta, nunca*, que reforça o significado da busca de uma pergunta que não ajudará jamais. Entre outras observações a serem feitas há a presença de 4 versos tradicionais disfarçados na prosa, ou seja, um octossílabo regular com acento na quarta e oitava sílaba, um decassílabo heroico com acentuação obrigatória na sexta e na décima, verso comparável ao hendecassílabo italiano em *a maggiore*, e dois hexassílabos, ambos com acentuação na quarta e na décima sílaba.

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

Não entendo mais o ritmo como alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e fracos. Seguindo as considerações de Benveniste, que não mudou a noção de ritmo de Demócrito, ou seja, a organização de algo em movimento, eu entendo por ritmo a organização e o andamento do próprio sentido dentro do discurso. Ou seja, a organização (da prosódia à entoação), da subjetividade e da especificidade de um discurso. Isso é o que de imediato impõe-se como objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é o sentido em si, mas bem mais do que isso e o que inclui: o modo de significação (MESCHONNIC, 1999b, p. 99).

<sup>97</sup> Essa pergunta se insere dentro de um mito de fundação da linguagem em que a voz que fala interroga-se sobre as potencialidades do uso dessa ferramenta, tentando entender como superar o descompasso entre algo de artificial/convencional e seu poder de representação de coisas reais.

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

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

- a reiteração, seja de marcação de acento, seja de outros recursos sonoros;
- que o ritmo não é resultado único da marcação de acentuação, mas sim de vários fatores concorrentes como entoação e outros recursos sistematizados e solidários, tais como aliteraões, assonâncias, paronomásias, onomatopeias e rimas;
- que o ritmo não pertence exclusivamente à métrica clássica ou moderna, mas que possui uma função transversal aos diferentes tipos textuais;
- que atinge o lado fisiológico, afetando conseqüentemente o psicológico. A sensação de prazer deriva sempre da tensão que se cria em outros níveis de interação (forte-fraco, sons contrastantes, sons repetidos, alternâncias vocálicas etc.);
- que existem elementos mensuráveis (ex. número de vogais abertas seguidas) que abrangem o campo da percepção. É importante identificá-los e tentar reproduzir um efeito semelhante na língua de chegada; no caso das percepções sonoras das vogais reiteradas (*a* vogal de abertura e clareza, *o* fechamento e escuridão etc.), há uma maior facilidade comparativa entre as línguas ocidentais tanto de origem latina que de origem germânica;

- que o som de um texto cria um horizonte de expectativas rítmicas e sonoras cujo cumprimento ou desatendimento pode ser funcional à ativação de um processo de significação dentro do texto (estranhamento etc.).

#### 4.3.2.1.2

##### **Aliteração e assonância: figuras de som e função poética**

Como já mencionado, é a camada articulada de efeitos sonoros que constitui o ritmo; portanto, aliteração, assonância, anáfora e onomatopeia estão envolvidas nesse processo. Partimos de definições básicas desses três recursos extraídos de um livro, de caráter bem didático, escrito por Norma Goldstein (2005)<sup>98</sup>, apenas para fixar a função de base de cada uma dessas figuras:

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

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

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

Chama-se onomatopeia a figura em que o som da letra que se repete lembra o som do objeto nomeado [...] (GOLDSTEIN, 2005, p. 50-52; 54).

Analizamos esses efeitos de som em vários trechos selecionados de *Ó* que podem representar realizações condensadas desses recursos, abordando em segunda instância as várias saídas tradutórias. Antes de chegar ao trecho em questão é necessário demarcar uma premissa: ao traduzir esses efeitos de som, se faz própria a ideia de pragmática do traduzir exposta por Haroldo de Campos no ensaio “Post Scriptum: Transluciferação mefistofáustica”, segundo a qual é importante re-correr o percurso configurador da função poética (CAMPOS, 1981, p.181) que não só se dá através da semântica, mas também através da forma. Uma vez que esse percurso é reconhecido no texto inicial, o desafio é reescrevê-lo através de um processo

<sup>98</sup> O livro é citado não como referência teórica, mas exclusivamente na função de um dicionário de verbetes de métrica.

<p>GREIF schnarrend:</p> <p>Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es gern,  Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt  Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:  Grau, grämlich, griesgram, greulich, Grämlich,  [griesgram, greulich, Gräber, grimmig,]  Etymologisch gleicherweise stimmig,  Verstimmen uns.  (CAMPOS, 1981, p. 181)</p>	<p>UM GRIFO, resmungando:</p> <p>Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!  Do gris de giz, do grisalho de velho  Ninguém se agrada. O som é um espelho  Da origem da palavra, nela inscrito.  Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris  Concertam-se num étimo ou raiz  Rascante, que nos desconcerta.</p>
--	---

Em um segundo momento, o próprio Haroldo mudará o conceito de *isomórfico* para o de *paramórfico* (CAMPOS, 2013, p. 93)<sup>99</sup>, em que o prefixo *para-* sugeriria a ideia de um paralelismo de mecanismos que ativam a função poética entre o texto inicial e o de chegada. Prefere-se manter uma atitude tradutória menos radical daquela proposta em alguns momentos para o *Fausto* de Goethe, em que a análise dos recursos que ativaram a função poética daquele texto levou até a pensar reproduzir na tradução portuguesa palavras compostas como no alemão. Essa escolha de Campos parece bastante radical, pois um número elevado de palavras compostas na mesma oração em português soa altamente estranho. Nesse caso, o tradutor estaria marcando no texto português algo que na língua alemã não

<sup>99</sup> O ano aqui se refere à data de publicação do texto usado para a citação; o ensaio original é de 1983, publicado nos cadernos do MAM, Rio de Janeiro, n.1.

seria marcado, indo bem além da busca dos mecanismos ativadores da função poética e agindo visivelmente sobre o texto com escolhas estéticas altamente autorais. Isso porque por mais que o *leitor-tradutor* seja *transcriador* e traduza conforme seu percurso de leitura, é importante que não se esqueça o processo artístico do autor empírico. A dívida que o leitor-tradutor tem não é com o sentido, mas sim com o leitor que lê a tradução e se referirá a sua leitura como ao texto Y do autor X. Os múltiplos caminhos de interpretação do texto não podem, retomando Barthes, levar ao delírio. Prefere-se aqui adotar a ideia de isomorfismo e paramorfismo das seguintes formas:

- no primeiro caso, da “produção da diferença no mesmo” (CAMPOS, 1981, p. 183), poder-se-á dizer, por exemplo, que se no texto inicial houver algumas aliterações que produzem um som consonântico ligado a um campo semântico específico, a escolha não será reproduzir necessariamente a mesma consoante do texto inicial, mas sim uma que possa ter na língua de chegada a mesma conexão semântica. Adota-se a mesma atitude para o uso de outras figuras de som que influenciam o significado;
- no segundo caso, ao falar de paralelismo de mecanismos ativadores da função poética, imagina-se, por exemplo, que se no texto inicial houver um tom rítmico popular, tentar-se-á achar para a tradução um equivalente tom rítmico popular, mesmo se a contagem métrica for distinta. Esse ponto é muito importante, pois entram em jogo equivalências de valores de formas e estruturas dentro de uma cultura literária e linguística de um país, além de poder introduzir novas linguagens dentro de um sistema literário através da tradução, se bem que esse papel, infelizmente, é sempre mais poderoso para as línguas dominantes. Se Nuno Ramos serve-se de uma forma de prosa poética, a tradução para o italiano será muito mais próxima, como já vimos, ao estilo de *Prosa em prosa* (2009) dos autores reunidos no grupo *gamm* do que de uma autora como Elena Ferrante<sup>100</sup>.

<sup>100</sup> Pseudônimo da autora desconhecida, que escreveu a trilogia “L’amica geniale”, *best-seller* mundial do momento, escreve em prosa simples e coloquial, por isso seus livros são muito usados também para leituras avançadas visando o ensino de língua italiana L2.

Essas comparações a partir de tipologia textuais, e aplicadas às questões métricas, são fundamentais. Meschonnic, por exemplo, acusava os tradutores franceses de traduzir tudo em alexandrinos, sem refletir sobre o possível valor, e acrescenta-se o possível impacto, ao manter a forma linguística do texto fonte dentro da cultura de chegada. Igualmente Britto (2016, p. 48) solicita a busca de elementos que não sejam iguais na forma, mas sim no efeito.

Estabelecidas essas premissas, segue o primeiro exemplo:

<p>Meu <b>corpo</b> se <b>parece</b> muito <b>comigo</b>, embora eu o estranhe às vezes. <b>Tateio</b> minuciosamente as <b>pequenas</b> <b>saliências</b> da <b>pele</b>, os <b>pequenos</b> <b>pelos</b> que vão crescendo enquanto <b>caem</b>, e <b>empalidecem</b>, e <b>parecem</b> aos <b>poucos</b>, <b>cobertos</b> de giz. (RAMOS, 2008, p.13)</p>
<p>Il mio <b>corpo</b> mi assomiglia molto, <b>ciò</b> nonostante <b>certe</b> volte non lo <b>riconosco</b>. <b>Palpeggio</b> con <b>cura</b> le <b>piccole</b> protuberanze della <b>pelle</b>, <b>piccoli</b> <b>pelì</b> che <b>crescono</b> mentre altri <b>cadono</b>, <b>poco a poco</b> <b>impallidiscono</b> <b>ricoperti</b> dal gesso. (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 13 «»)</p>

Quadro 4 - Tradução 1

No trecho analisado, a aliteração com **P /p/** remete constantemente ao campo semântico (**pele-pelo**), que é assunto do parágrafo inteiro, ou seja, como crescem os pelos na pele. Por isso, na tradução parece fundamental manter a aliteração que remeta à mesma conotação semântica no italiano (**pele** e **pelos**). Em português, as palavras **pele** e **pelo** possuem a mesma raiz latina do italiano **pelle** e **pelo**, por isso também na versão italiana o **P /p/** é preservado. Embora não se tenha conseguido manter o **P /p/** na primeira linha com a tradução do verbo *parecer* por *assomiglia* (*meu corpo se parece muito comigo* > *Il mio corpo mi assomiglia molto*), tenta-se compensar essa falta na linha sucessiva em que se opta, entre muitas possibilidades tradutórias, pelo verbo *palpeggiare*, na conjugação *palpeggio*, em que o grupo sonoro **pe** consente de repetir além da consoante, também a vogal serial **e**. O grupo **pe** remete ao começo tanto da palavra **pelo** quanto da palavra **pele**, em italiano **pelo** e **pelle**. O autor, de fato, propõe uma sequência que é *pequenas, peles, pequenos, pelos*, em seguida os grupos repetidos serão **PA/PO /pa/, /po/**, dos quais se considera como importante exclusivamente a reiteração da consoante **P**. Para

reproduzir esse efeito de aliteração foi dada preferência à tradução da palavra *saliências* como *protuberanze* para que se pudesse aliterar novamente com os outros **P** /p/, sendo que outras escolhas possíveis não teriam ajudado na criação de nenhuma outra figura de som presente no período, e em alguns casos teriam deixado o texto mais próximo da prosa coloquial. Se pensarmos no uso da aliteração para ativar a função poética, pode-se dizer, nesse caso, que a repetição do **P** /p/ e do grupo **PE** /pɐ/ não só serve para evocar semanticamente, como dito, a *pele* e os *pelos*, mas também esconde outra potência imagética. Há algo de mais profundo nessa reiteração de som: a ideia de criar através da continuidade sonora a mesma continuidade da pele como superfície, interrompida por outra contiguidade sobreposta, os pelos da barba. Essa contiguidade sonora também remete ao fluxo contínuo com que crescem os pelos: eles crescem sem parar. A parte imediatamente sucessiva a esse trecho é o relato da voz falante lutando contra esse processo de crescimento de pelos que, por não ser uniforme, cria espaços brancos *embaraçosos* na contiguidade interrompida da barba, deixando à vista a pele, coisa que o incomoda muito. O fluxo sonoro é também o fluxo constante dessa luta reiterada.

O advérbio *minuciosamente* foi substituído por uma formulação analítica *con cura* para poder recuperar a aliteração do C /k/. A aliteração do S /s/ vem sendo substituída pelos L /l/ em palavras sucessivas (a diferença no mesmo) “minuciosamente as pequenas saliências da pele, os pequenos pelos que vão crescendo enquanto caem, e empalidecem” > *Palpeggio con cura le piccole protuberanze della pelle, piccoli peli che crescono mentre altri cadono, poco a poco impallidiscono*.

A sequência com a fricativa pós-alveolar surda /ʃ/ (*estranhe às vezes*) é substituída por outro grupo fônico africado pós-alveolar surdo /tʃ/ (*ciò nonostante certe volte*). Todavia, essa reflexão considera a leitura realizada no português da área do Rio de Janeiro, pois notadamente em São Paulo ou em Minas Gerais há variações de leitura do arquifonema /S/ na posição pós-vocálica. Feita a ressalva anterior, pode-se dizer que as escolhas tradutórias, também nesse caso, seriam múltiplas. Até se poderia manter a conjunção *nonostante* sem o *ciò*, pois esse último demonstrativo só reforça o valor concessivo, mas a escolha final foi feita exatamente visando o caráter sonoro da escrita. Em uma criação desse tipo, é muito fácil cair no erro trivial de transformar o texto inicial em uma prosa normal,

perdendo a parte literária e poética mais interessante. Mudando *tateio minuciosamente* com *palpeggio con cura* perde-se a reiteração do *te*, o que não é considerado tão grave, pois as duas substituições foram integradas em outros processos de compensação sonora aos fins de produzir aquele efeito de som no processo de significação do texto, e particularmente com as aliteraões de /p/ e /k/.

Passamos agora para a assonância, ou seja, a reiteração de um mesmo som vocálico, como exemplificado por Norma Goldstein (2006) no poema de Caetano Veloso dedicado a uma mulher Clara: “quando a manhã madrugava/ calma/ alta/ clara/ Clara morria de amor”. Os versos do poema contêm palavras com uma reiteração de A /a/. Essa vogal serve para evocar abertura, clareza e luminosidade, efeito típico de uma vogal anterior ou central. Esse efeito da vogal A /a/, exemplificado por Norma Goldstein, é o que Roman Jakobson (2007 p. 153) identificaria como “simbolismo do som”. Muitos sons vocálicos possuem uma força imagético-sugestiva muito impactante. Os efeitos das vogais posteriores e arredondadas, nos povos de línguas neolatinas e germânicas, suscitam com certeza sensações sombrias, de fechamento, que se adaptam bem às situações em que se quer recriar a sensação de falta de luz, de ar, uma atmosfera triste, ou mórbida. O que sabemos comparando os dois trapézios vocálicos do português brasileiro e do italiano é que as vogais são quase iguais, sendo que em português acrescentam-se as nasais, mas as imagens e sensações ativadas no uso reiterado das mesmas têm efeitos correspondentes nas duas línguas. Assim, a rigor, pode se dizer que para um tradutor do português para o italiano algumas tarefas são simplificadas, tanto pela vizinhança das raízes latinas das palavras, quanto pela irmandade das duas línguas, que permitem muitas vezes obter efeitos de som bem próximos sem excessivos quebra-cabeças. Vamos analisar um trecho e as relativas saídas tradutórias:

Está vendo aquele prédio? Vire a segunda à esquerda depois dele. Agora imagine, depois de tanto tempo fechado, a pureza de cada metro em seu interior, como um pórtico do sono, um museu do esquecimento. Ali que seriam veladas, sem que ninguém soubesse, as mortes inúteis, o verdadeiro soldado desconhecido, cujo túmulo outro túmulo engoliu, e ainda o **pobre** diabo que **poderia** ter sido o que não foi (RAMOS, 2008, p. 163).

**Lo** vedi quel palazzo? Superalo, prendi la seconda a sinistra. Ora immagina**lo**, chiuso dopo tanto tempo, che purezza ogni metro al suo interno, come un portico del sonno, un museo dell'oblio. Lì, si sarebbe fatta la veglia, senza che nessuno **lo** sapesse, alle morti inutili, al vero milite ignoto il cui **tumulo** ing**hi**o un altro **tumulo**

*e anche a quel povero diavolo che potrebbe essere stato ciò che non fu* (tradução minha do original, RAMOS, 2008, p. 163 ♣).

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

Na tradução ocorreram algumas mudanças necessárias; muitas vezes foi levemente modificada a estrutura da frase com a inserção de pronomes diretos<sup>101</sup> que em italiano servem em alguns casos só para reforçar, como na frase *Lo vedi quel palazzo?* Aqui, por exemplo, o pronome direto *lo* é uma redundância, pois já está expresso o objeto direto por *quel palazzo*. Preferiu-se inseri-lo porque esse uso redundante faz parte da oralidade italiana, oralidade que essa pergunta no início de parágrafo tenta reproduzir. Na segunda frase o *depois dele* foi trocado por um acréscimo deslocado, posto no início, um imperativo com objeto direto enclítico *superalo* de forma a colocar a repetição de *lo* não muito longe da primeira frase, na tentativa também de manter o ritmo cadenciado do original. De fato, foram colocados dois imperativos seguidos porque sustentam melhor a marcação firme. A voz do original depois de uma pergunta que pede a atenção do interlocutor coloca uma série de ações para ele cumprir, encadeando-as com ritmo marcado como quando se dão as instruções para alguém executar algo. Na tradução coloca-se um imperativo a mais (*superalo*), sem o qual a frase traduzida perderia a cadência das instruções, ficando frouxa. Com essa solução chega-se a ter na frase italiana 13 sílabas, enquanto na escansão portuguesa contam-se 10. Vejamos a diferença entre duas opções de tradução possíveis: tradução sem considerar a forma *gi/ra al/la/*

<sup>101</sup> O pronome direto italiano corresponderia a um pronome obliquo átono com função de objeto direto.

*se/con/da a/ si/ni/stra/ do/po/ di/ lui-esso*<sup>102</sup> (14 sílabas com acentos 1-5-8-14), *Su/pe/ra/lo/, pren/di/ la/ se/con/da a/ si/ni/stra* (13 sílabas com acentos na 1-6-9-12), *Vi/re a/ se/gun/da à e/squer/da/ de/pois/ de/le* (10 sílabas com acentos na 1-4-6-9-10). Esse acréscimo (*superalo*), que literalmente significa *vai além dele*, *supera-o*, serve para traduzir a ideia de *virar depois dele*. O *depois dele* traduzido só pelo sentido e literalmente colocaria vários problemas. A solução *dopo di lui*, além de resultar em uma leve cacofônica no encadeamento proposto, seria também incorreta, pois *lui* só indica pessoas. De fato, muitas formas pronominais tônicas, além de substituírem os antigos pronomes sujeitos de terceira pessoa singular e plural,<sup>103</sup> são usadas depois de preposições ou locuções, como nesse caso *dopo di*. Como forma tônica da terceira pessoa do singular para coisas inanimadas, só existe o arcaico *esso*, que hoje em dia ninguém usa a não ser na escrita científico-acadêmica, por isso em italiano tanto *dopo di lui* que *dopo di esso* seriam ambas soluções inviáveis; algumas pessoas poderiam usar a segunda, mas ainda assim esta resultaria um tanto estranha, pois completamente fora do registro em que estaria inserida.

O uso do pronome direto enclítico com o imperativo *immaginalo* determinou algumas mudanças estruturais. *Ora immaginalo, chiuso dopo tanto tempo, che purezza ogni metro al suo interno* literalmente seria *agora imagine-o, fechado depois de tanto tempo, que pureza cada metro ao seu interior*. A pureza não é mais o objeto direto de imaginar. Na tradução, *o prédio* é o objeto direto do verbo imaginar, junto com as consequências de ele ter estado fechado tanto tempo. A palavra *esquecimento* foi traduzida como *oblio*, que apesar de elevar o registro, encontra-se em plena concordância com a palavra *tumulo*, que em italiano também ao par de *oblio* pertence a um registro bem elevado. Buscaram-se outras soluções para não elevar demais o registro, mas tudo o que podia substituir *túmulo* ou *esquecimento* o baixava demais e fazia com que se perdessem completamente as assonâncias necessárias em *u* e *o* para falar de morte e de um lugar fechado e abandonado.

<sup>102</sup> Inseriram-se duas possibilidades para traduzir “depois dele”, ou seja, “*dopo di lui*” ou “*dopo di esso*”.

<sup>103</sup> *Egli* > *lui*, *ella* > *lei*, *esso/essa* > não tem uma forma moderna, corresponderia ao *it* em inglês ou ao *es* em alemão, *essi/esse* > *loro*.

Com a tradução de *soldado*, feita com *milite*, palavra obrigatória na expressão *milite ignoto*, se deu continuidade ao registro alto. Em italiano nunca se fala em *soldato ignoto/soldato sconosciuto*. A expressão *milite ignoto*, composta por duas palavras de registro alto, acaba se uniformando a *oblio* e *tumulo*. Na palavra *soldado* a vogal acentuada é o **a**, portanto, não há necessidade de repetir os **o** presentes uma vez que não são portadores de acento. A palavra *milite*, aliás, cria um efeito sonoro com o adjetivo *inutile* imediatamente anterior, recuperando, dessa forma, as aliterações de **l** em **túmulo outro tímulo engoliu**. O verbo *engoliu* traduz-se com o *ingoiò*, no tempo *passato remoto*, perdendo a repetição do **l**, que eventualmente poderia ser recuperada traduzindo com *deglutí*. Por várias razões decidiu-se que o conjunto fônico-semântico proporcionado por *ingoiò*, seria melhor do que *deglutí*, pois seu uso (*ingoiò*) é desde sempre também figurado e não associado de forma exclusiva a uma ação de um sujeito animado. A perda do **l** em *ingoiò* é, devido a uma escolha tradutória fônico-semântica pontual, compensada pela linha anterior. Por fim, o verbo na conjugação oxítona *ingoiò* foi deslocado entre o sujeito e o objeto direto (*tumulo*, em ambos os casos) perdendo a construção original a fim de evitar a repetição de duas frases no mesmo período que terminassem com verbos oxítonos (*ingoiò* e *fu* no final de período). Essa escolha tem duas razões: a primeira é ligada ao fato de frases seguidas que terminam por verbos oxítonos evocarem a lengalenga de crianças, demarcado por esse tipo de ritmo. A segunda razão que norteia essa escolha é tentar evitar uma outra forma, além das opções lexicais obrigatórias *oblio*, *milite ignoto*, que possa elevar demais o registro. Parecem ser duas razões contrastantes: lengalenga de criança e elevação de registro. De qualquer maneira preferiu-se evitar ambas as possibilidades que poderiam, de maneira distintas, surgir em leitores diversos e com base nos arquivos pessoais, já que o texto inicial não parece evocar nenhuma das duas circunstâncias.

Por fim, opta-se por traduzir o pretérito perfeito do indicativo português com o *passato remoto* italiano e não com o *passato prossimo* constituído com um auxiliar, para ter menor número de sílabas e manter um enfoque maior nos sons fundamentais dessa assonância O e U, amplificados por serem portadores de acentos tônicos no *passato remoto*. Em termos de valor aspectual, temos em ambos os tempos verbais uma ação terminada, concluída, que só muda a sua colocação na linha do tempo, especialmente se relacionados a outros fatos no passado.

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

Então vejo a taça de betume, de tutano, de sebo. Bebo (sem soda nem gelo) sua alegria destilada (RAMOS, 2008, p. 176).

A sequência *betume*, *tutano*, *sebo*, remete a matérias de densidade e consistência diferentes: a viscosidade do betume, o líquido-gelatinoso do tutano, o líquido untuoso do sebo, passando de forma evidente de uma matéria mais forte para uma matéria mais fraca. São palavras, portanto, ligadas pelo som e que remetem à concatenações de sensações físicas distintas, em uma materialidade que passa do mais sólido ao mais líquido, do mais consistente ao mais inconsistente; uma materialidade que se rarefaz sempre mais, concluindo a ação no ato de beber a “alegria destilada”, ou seja, a total rarefação da matéria. Uma alegria “sem soda nem gelo”, novamente se propõe uma sequência de palavras ligadas pelo som e que geram uma concatenação de sensações físicas distintas devidas a copresença de matérias que vão do líquido (a soda) para o sólido (o gelo), remetendo à transformação de estados. É fundamental, portanto, trazendo para o italiano esse procedimento semântico-sonoro, pensar em palavras que reflitam essa passagem de consistência e ligadas entre elas por células sonoras similares. O maior problema é a tradução da palavra *tutano*, já que tanto *betume* quanto *sebo* existem em italiano da mesma forma e com as mesmas características matéricas (*bitume*, *sebo*). Tutano é *midollo* em italiano e não existem sinónimos que remetam minimamente a alguma célula sonora da palavra *bitume*. Ao mesmo tempo não se quis mudar a palavra *bitume*, mesmo se foi uma das possibilidades testadas, porque parecia um desperdício ter a mesma palavra em termos sonoros e semânticos e descartá-la. O ponto crucial foi, portanto, achar uma palavra que remetesse a ideia de algo interno, como é o tutano, da mesma consistência, ou seja, gelatinoso, e com a célula sonora em penúltima posição acentuada (*tutano*). Depois de vários testes e várias mudanças, optou-se pela palavra italiana *tuorlo*, pois preenchia todos os requisitos

necessários; o *tuorlo* é a parte interna do ovo, literalmente seria a gema, ele é, portanto, gelatinoso, refletiria a ideia de consistência do tutano, é interno e possui a penúltima célula sonora **o** acentuada (*tu**o**rlo*), alcançando o seguinte resultado tradutório, consideramos ainda só a primeira frase a segunda em amarelo ainda é literal:

*Vedo dunque il calice di bitume, di tuorlo, di sebo. Bevo (senza soda, senza ghiaccio) la sua/tua allegria distillata.*

Esse resultado ainda é parcial, pois precisam ser resolvidas outras questões como a tradução do adjetivo possessivo que acompanha a palavra *alegria*,<sup>104</sup> a tradução de *sem...nem* que em português rima e em italiano não, assim como a palavra *gelo* que tem duas letras em comum com as anteriores *sebo* e *bebo* e exatamente nas mesmas posições, além da mesma sílaba acentuada. Vamos considerar algumas opções às quais se chegou só depois de um longo processo de trocas e busca de palavras para montar as possibilidades. Na tradução um (1. v. final de parágrafo) muda-se o verbo *bebo* para uma terceira pessoa singular impessoal *Si beve* e muda-se *gelo* com *neve*, para manter a ideia de algo gelado, por mais que a neve esteja bem longe da consistência do gelo propriamente dito. Assim, a cadeia de som seria *sebo, beve, neve*. Ainda assim, por mais que se recuperasse uma ligação entre *beve* e *neve* no lugar da palavra *ghiaccio*, não seria mais possível as três palavras estarem ligadas entre si por células sonoras de maneira direta, como *sebo, bebo* e *gelo*. A primeira teria ligação com a segunda e a segunda com a terceira, assim sendo, a palavra *sebo* seria ligada a *beve*, sem ter mais a mesma posição de letras, enquanto a palavra *beve* seria ligada a *neve*.

Na segunda opção (2. v. final de parágrafo) deixa-se o verbo *bebo* na primeira pessoa do singular *bevo*, traduz-se *gelo* com *neve* e *sem...nem* com *senza...né*, pois o *né* aliteraria com *neve*. Dessa forma o tríptico *sebo, bebo* e *gelo*, seria *sebo, bevo, neve*. O resultado final da sequência portuguesa *sebo, bebo, soda, sem, nem, gelo* seria em italiano *sebo, bevo, soda, senza, né, neve*. Há evidentemente perdas rítmicas sonoras, que se tentou minimizar ao máximo.

<sup>104</sup> No texto português não se entende se o possessivo *sua* é usado como possessivo de terceira pessoa do singular ou como substitutivo de *tua*, segunda pessoa do singular, como acontece em muitas áreas do Brasil. Todavia, parece se referir ao que o tubo produz, por isso a uma terceira pessoa singular.

1. (versao descartada)

*Vedo dunque il calice di bitume, di tuorlo, di sebo. Si beve (senza soda né neve) la sua allegria distillata.*

2. (versão final)

*Vedo dunque il calice di bitume, di tuorlo, di sebo. Bevo (senza soda né neve) la sua allegria distillata* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 176 ◀<sup>9</sup>).

#### 4.3.2.1.3

##### Rimas: uma condensação do paralelismo

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

As construções de cadeias de significados dentro da rima são variadas, podendo os pares de rimas trabalhar tanto com a ideia de semelhança quanto com a de dessemelhança. Nesse sentido, a ideia jakobsoniana das rimas como condensação poética do problema do paralelismo aparece muito claramente. Cada par de rimas engendra uma reflexão sobre o tipo de paralelismo estimulado: trata-se de um paralelismo por diferença ou por semelhança, existe algum diálogo entre rimas sucessivas? No caso das rimas postas em versos haveria outra análise a ser feita, que abrange o posicionamento dos pares; nesses casos especifica-se se são rimas emparelhadas, alternadas etc. Não é esse o nosso caso de análise, se bem que, por razões de melhor aplicabilidade do raciocínio, a prosa foi cortada em versos.

No intento de uma análise poética mais articulada e de uma tradução que repropõe o percurso estético do texto inicial, deve-se considerar se as rimas são:

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

A seguir propõe-se uma análise de rima de um trecho de *Ó*:

<p><i>Como uma via intermediária, procuro entrar no reino da pergunta ou de uma explicação que não explica nunca</i> (RAMOS, 2008, p. 18)</p>	<p><i>Come una via di mezzo, le domande, tento di entrare e rimanere nella loro culla o nel reame di una spiegazione che non spiega nulla.</i> (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 18 ◀)</p>
---	--

Quadro 5 - Quadro de comparação texto a ser traduzido e tradução.

Nesse trecho (Quadro 5), considera-se fundamental a manutenção da rima na tradução. Ficou decidido, portanto, aplicar algumas mudanças e deslocamentos a fim de preservar o efeito de som ativador de um dado processo de significação. Limitar-nos-emos aqui a analisar o processo tradutório na necessidade de preservação da rima. As palavras *pergunta* e *nunca* constituem um exemplo de rimas toantes ricas. Toantes porque só rimam as partes vocálicas portadoras de acentos e as átonas postônicas e ricas porque se trata de duas classes gramaticais diferentes: substantivo (*pergunta*), advérbio (*nunca*). Uma primeira tradução trivial, que se mantenha no mero nível do sentido, poderia ser *Come in una via di mezzo, provo a rimanere nel regno delle domande — o di una spiegazione che non spiega mai*. Perder-se-ia a beleza poética do texto e o som não seria considerado, eliminando a ideia subjacente da ladainha irritante e reiterada, exatamente como a pergunta colocada. Assim optou-se por construir uma frase elíptica no verbo, *Come una via di mezzo, le domande*, o sujeito falante não entra mais no reino das perguntas, mas é como se se realizasse um espelhamento metonímico entre

*pergunta* e *via intermediária*. Muitas vezes em italiano um elemento separado por duas vírgulas ou introduzido pelos dois pontos pode ser a exemplificação do que vem anteriormente dito; é desse recurso de interposição que nos servimos aqui. Também poderia haver outra leitura, como se antes de *domande* tivéssemos uma forma verbal elíptica *sono* (terceira pessoas do plural do verbo *essere*).

*Tento di entrare e rimanere nella loro culla*, nesta outra frase recuperam-se as aliteraões do *r* e a reiteração do grupo *ent* é utilizado para ligar *tento di entrare*, que na versão portuguesa aliteram entre eles (*procuro entrar*), diferentemente, pelo *r*. Preferiu-se a tradução com o verbo *tentare* em vez de *provare* para criar esse efeito de som, até um tanto irritante, com a sequência *tento di entrare*. A aliteração do *r* se perde também na tradução de *reino* com *culla* (*berço*), mudança necessária se se quer manter a rima com a palavra final *nulla*, para reproduzir o efeito de *pergunta* e *nunca*. Nesse caso a escolha tradutória recaiu sobre a preservação do efeito que foi considerado mais importante: a rima.

Essa menor aliteração de palavras com *r* é de certa forma substituída pela aliteração de uma outra consoante, os *l* (*nella, culla, nel* na segunda e terceira linha, quadro 5). Literalmente, a tradução italiana, a um nível de sentido, até aqui seria a seguinte: *Como uma via intermediária, [são] as perguntas, procuro entrar no berço delas*. Na segunda frase constrói-se um paralelismo entre *berço* e *reino*, de fato recupera-se a palavra *reino*, mas no domínio da *explicação*, *nel reame di una spiegazione*. O que se faz para recuperar a rima é deslocar alguns elementos, formando uma frase elíptica e aportando uma forte mudança semântica, além de um acréscimo com a escolha da palavra *culla*. Na última frase, *che non spiega nulla* soluciona-se o problema da rima substituindo o *mai* (*nunca*) pelo *nulla* (*nada*), literalmente seria *ou de uma explicação que não explica nada*. Mantém-se a rima rica, pois *nulla* e *culla* são duas classes gramaticais distintas, mas substitui-se a toante do original com uma consoante. Todavia, persiste o problema do paralelismo na construção do significado criado entre *pergunta* e *nunca* que se perde completamente na tradução, pois *culla* possui outro significado do de *pergunta*. Essa versão final pareceu, enfim, a melhor opção entre as possíveis pelas escolhas acima justificadas, que por mais que sejam passíveis de críticas, foram feitas em prol da manutenção do som e ritmo, em detrimento de alguns aspectos semânticos. Tais opções são consideradas como parte integrante do percurso de leitura da

tradutora-leitora; todavia, o sentido geral do trecho não se encontra alterado de forma delirante, para retomarmos Barthes (1984).

Resumindo o que foi ilustrado nos parágrafos anteriores: segue-se o caminho trilhado por Haroldo de Campos (1983) no intento de traduzir a materialidade do signo que se exterioriza nos traços e recursos sonoros em combinação solidária entre eles, ao considerar que o sonoro possui sua carga imagética tanto ao nível da simbologia do som quanto ao nível de construções de significados através da reiteração consonântica, vocálica e paronomástica. Quer-se, portanto, recuperar o *modus operandi* da função poética dentro do texto a ser traduzido, tentando reproduzir o percurso de ativação dessa função através das figuras de som combinadas às figuras de imagem. Ao falar de materialidade do signo não se faz referência nenhuma à ideia de binarismo ou de função referencial e representativa, mas sim à multiplicidade de caminhos abertos através do som de um signo na relação com outros signos, na ativação da comparticipação dos corpos leitores na produção de sentido.

O som em Nuno Ramos torna-se plástico. Ele próprio afirma, na entrevista de abril de 2017, que, em *Ó*, a voz é imaginada como projeção de uma materialidade no ar. Essa visão casa muito bem com a poética de um artista híbrido que se mantém sempre entre matéria e palavras, tanto pelas vocações artísticas que assumiu, quanto pelo destaque que as palavras têm na sua produção como artista plástico. Em suma, considera-se fundamental, na tradução de *Ó*, preservar, na medida do possível, os seguintes recursos:

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

Visando:

- a produção de um texto que possa reproduzir efeitos sonoros análogos ligados à construção da significância/significado do texto e que possa ser considerado como uma leitura italiana, em termos de experiência, do texto português;

- a recriação de um efeito performático, dado pela estética da voz, ou seja, um uso funcional da mesma em recriar situações em que o corpo trabalha e vibra com o texto através dos sentidos, recriando um agora eterno da leitura daquele texto.

#### 4.3.2.2

##### Uma escrita do processo: a tradução derrete com o texto

Entre os procedimentos estéticos identificados, há a realização de uma escrita do processo em vez do produto, *processo* esse que se dá de várias formas. A tradução acompanha e segue esse fluxo processual entrando nos interstícios mais íntimos da linguagem para tentar reproduzir todos os efeitos que resultaram nessa sensação de o corpo leitor estar constantemente trabalhando a nível perceptivo-sensorial, para entender o texto a medida em que vai sendo lido. O primeiro ponto que a tradutora precisa cuidar é, como já introduzido no parágrafo anterior, a questão da plasticidade, ou seja, o fato da própria escrita ser tratada como se fosse material plástico (com, por exemplo, justaposições), assim como o fato de todos os fenômenos e todos assuntos serem tratados de uma perspectiva perceptiva plástica, recriando um *now effect* simultâneo à leitura como numa instalação.

Partiremos primeiro de traduções de trechos em que temas e objetos diferenciados são abordados plasticamente e, em um segundo momento, olharemos para trechos que são construídos segundo práticas diretamente transpostas das artes plásticas. Ao tratar fenômenos e assuntos variados plasticamente, sensorializa-se o que normalmente não é percebido através de propriedades tácteis, sonoras, visivas e gustativas, recorrendo-se, frequentemente, por exemplo, a oximoros sensoriais. Há também associações de palavras pertencentes ao campo semântico de um sentido à percepção de outro, desconstruindo também a ideia de que cada sensação só possa ser gerada por um sentido de cada vez, e de fato algumas percepções podem derivar do cruzamento perceptivo de mais sentidos. A percepção de odores e sabores, por exemplo, é sempre muito interligada, assim como cheiros podem produzir percepções visuais de imagens e cores ou ainda estímulos tácteis podem lembrar ruídos específicos. Muitas vezes o autor encadeia longas sequências descritivas que abrangem de maneira total as esferas dos sentidos, bombardeando de fato a percepção do corpo-leitor. Consideremos os seguintes trechos:

*Depois que passa por minhas mãos tudo parece meu, visto de perto ou de longe, desde a terra, o caniço e a raiz ao tapume que cobre o lajedo, ao vitral que nada pode contra o vento, visto pelo quebra-mar partido em duas marés, desde o óleo que sobe o tronco da figueira, desde o visgo no paletó ao sebo que empalidece a junta primeiro, e em seguida o corpo inteiro*

*se ainda fosse o caso de pedir silêncio, como seria fácil, eu me deitaria fingindo de doente e teria paz, mas meu silêncio é minha lâmina*

*de areia (por isso eu nunca digo ao orifício do teu ouvido); (insetos, transfiram meu sangue (sugado do meu corpo, fruto) pelo canudo fino e despejam no rio); (não há nenhuma voz no vapor, mas no líquido, nenhuma voz no valor, mas no metal escondido)*

*minha visão se acende em caniços grudados no poste ou tecido nos ninhos, não há, ó*

*não há vazio que prenda minha atenção diante do bloco sólido de um tufo de pedregulhos em meio a rajadas de sal, na praia, na praia*

*que prenda do ar dos meus pulmões e o troque por labaredas vermelhas e amarelas, troque por palavras que vêm ao céu do cu da minha boca, onde entra o som articulado mas também a matéria sólida*

*dentre todos os orifícios do corpo só em ti se confundem coisas tão díspares, boca que perde perdão e conta a mentira, a notícia, que lambe a vagina e prova a verdura, boca da fala dos hematomas, da cacofonia, boca buraco para mendigos, para gogos conferencistas,*

*a trama da saliva e da derme, do sopro batendo por dentro nos dentes, dá à voz a digital de um fantasma (RAMOS, 2008, p. 155-157).*

### **Processo tradutório:**

*1 Dopo esser passato per le mie mani, tutto mi appartiene, ~~visto da vicino o lontano~~ visto/ **prossimo/vicino o lontano**/ visto da vicino o lontano ~~che sia~~, dalla terra, il canneto e la radice ~~passando per i~~ ai pannelli che coprono il lastricato, ~~per~~ alla vetrata che nulla può contro il vento, visto dal frangiflutti diviso ~~in~~ tra due maree/in balia di due maree, conteso da due ~~maree correnti~~, mareggiate, dall'oleo che va su per il fico, dal muschio sulla giacca al sebo che **impallidisce la giuntura/l'articolazione**, innanzitutto, e in seguito il corpo tutto/l'articolazione **inizialmente, e in seguito il corpo integralmente**. l'articolazione prima, e in seguito il corpo, ~~in tutta la~~ nella sua pienezza viva*

- a) che **impallidisce l'articolazione innanzitutto, e in seguito il corpo tutto**
- b) che **impallidisce l'articolazione inizialmente, e in seguito il corpo integralmente**
- c) l'articolazione prima, e in seguito il corpo nella sua pienezza viva

*2 Dopo esser passato per le mie mani, tutto mi appartiene: il mio compito: dar voce alla materia – ~~pittura, straccio/tinta, panno/tessuto~~, **tinta, tessuto** -, dare alla materia la sua voce, non per paura di perderla, anzi, soltanto mi interessa ciò che ha forza, carattere, ~~al punto di sì~~, **tanto da perdersi** di me così (c'è un Ó rinchiuso ~~nascosto~~ lì), non ~~chiudo~~ serro affetti, odori, memorie*

3 se anche fosse il caso di chiedere silenzio, ~~eome~~ sarebbe facile, mi sdraierei fingendomi malato e avrei pace ma il mio silenzio è la mia lama

4 di sabbia (per questo non dico mai all'orifizio del tuo **udito/orecchio**); insetti, trasferite il ~~mio~~ sangue (succhiato dal mio corpo, frutto) ~~dalla~~ con la cannuccia fina/~~eol~~ ~~cannellino~~ ~~fino~~ e **gettatelo/buttatelo** nel fiume); non c'è alcuna voce nel vapore, ma nel liquido; alcuna voce nel valore, ma nel metallo **implicito/nascosto**;

5 ~~la mia visione~~ visioni ~~si accende~~ si accendono in ~~eame/frasche~~ ramoscelli attaccate/i ai pali o tessuti nei nidi, non c'è un ó

6 non c'è vuoto che catturi/attiri la mia attenzione innanzi a un blocco solido di tufo e detriti in mezzo alla scarica di sale, in spiaggia, in spiaggia

7 che prenda l'aria dai miei polmoni e lo scambi/baratti per lingue di fuoco, rosse e gialle, lo scambi/baratti con parole che arrivano al cielo dal culo della mia bocca, dove entra il suono articolato ma anche materia solida

8 tra tutti gli orifizi del corpo solo in te si confondono cose così dispari, **bocca che pretende perdono/implora perdono** e racconta una bugia, la notizia, che lecca la vagina e prova la verdura, bocca delle parole, degli ematomi, della cacofonia, bocca buco per ~~accatoni~~ per barboni, per balbuzienti, conferenzieri

9 la trama della saliva e del derma, del soffio che batte da dentro, nei denti, dà alla voce la digitale di un fantasma (tradução minha não definitiva do original RAMOS, 2008, p.155-157, itálico do autor).

#### **Versão final:**

1 Dopo esser passato per le mie mani, tutto mi appartiene, il mio compito: dar voce alla materia – tinta,<sup>105</sup> tessuto –, dare alla materia la sua voce, non per paura di perderla, anzi, soltanto mi interessa ciò che ha forza, carattere, al punto – sì – di perdersi di me così (c'è un Ó rinchiuso lì), non serro affetti, odori, memorie

2 se anche fosse il caso di chiedere silenzio, sarebbe facile, mi sdraierei fingendomi malato e avrei pace ma il mio silenzio è la mia lama

3 di sabbia (per questo non dico mai all'orifizio del tuo udito); (insetti, trasferite il sangue (succhiato dal mio corpo, frutto) con la cannuccia fina e gettatelo nel fiume); (non c'è alcuna voce nel vapore, ma nel liquido; alcuna voce nel valore, ma nel metallo implicito);

4 visioni si accendono su ramoscelli attaccati ai pali o intessuti nei nidi, non c'è un ó

5 non c'è vuoto che catturi la mia attenzione innanzi a un blocco solido di tufo e detriti in mezzo alla scarica di sale, in spiaggia, in spiaggia

<sup>105</sup> Aqui a palavra portuguesa *tinta* foi traduzida com *tinta* em italiano, diferentemente do trecho apresentado no parágrafo 3.3.2., porque não se refere à *tinta* para escrever, mas sim à pintura e nesse caso funciona a tradução com a mesma palavra, que resulta sinónimica.

*6 che prenda l'aria dai miei polmoni e la baratti per lingue di fuoco, rosse e gialle, la baratti con parole sputate al cielo dal culo della mia bocca, dove entra il suono articolato ma anche materia solida*

*7 tra tutti gli orifizi del corpo solo in te si confondono cose così dispari, bocca che pretende perdono ma racconta bugie e notizie, che lecca la vagina e prova la verdura, bocca di parole, di ematomi e cacofonie, bocca buco per accattoni barboni, per balbuzienti, conferenzieri*

*8 la trama della saliva e del derma, del soffio che batte da dentro, nei denti, dà alla voce la digitale di un fantasma* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p.155-157, itálico do autor, números acrescentados com função de referência ❹).

A escolha de um trecho longo para análise da tradução, bem como a explicação de suas prioridades tradutórias, foi proposital, já que algumas concatenações são de difícil compreensão ou “visualização” sem os parágrafos anteriores ou imediatamente sucessivos. Se é verdade que cada parágrafo funciona como um fotograma independente, em termos sensoriais, cada um deles, nesse processo de assemblagem, também se liga ao outro. Cada pequeno parágrafo, funcionando autonomamente como um pequeno universo monádico, se liga aos outros *parágrafos-mônada* de maneira a construir um texto reticular, uma espécie de sistema, em que cada sensação gerada, cada percepção despertada, faz sentido se ligada às outras. No parágrafo de abertura desse “Quarto Ó” percebe-se mais claramente o que Eduardo Jorge de Oliveira chama de *semantização dos procedimentos artísticos* (2018, p. 16) que é ponto de partida de outras micro-reflexões que envolvem as materialidades e que são desenvolvidas ao longo do texto. O capítulo é aberto com a voz falante, supostamente de um artista plástico, cujo papel é o de *dar voz à matéria e dar à matéria a sua voz*, o que parece quase uma redundância. Todavia, se indagarmos mais a fundo, notaremos uma diferença.

Na primeira parte (*dar voz à matéria*) parece que o artista imprime demiurgicamente alguma forma a essa matéria, conferindo-lhe voz, enquanto na segunda parte é das próprias características da matéria que emerge a sua voz, como algo pessoal que lhe pertence. Esse embate entre corpo criador e matéria bruta precisa emergir na tradução através da valorização de todas as referências, texturas e consistências. A palavra *voz* junto com a palavra *matéria* aparece com a finalidade de realçar essas diferenças entre materialidades e as várias formas de linguagens expressivas que fazem uso das mesmas. Os trechos sucessivos, de fato, também trabalham a diferença entre (i) materialidades etéreas e materialidades de

substâncias sólidas onde, naturalmente, nas etéreas cabe a articulação da linguagem verbal. Essa construção por contraposição de cheio-vazio, leveza-peso, matéria fraca-matéria forte não pode ser negligenciada e deve emergir com força no texto de chegada. Esses contrapontos sensoriais não se constroem só a partir das escolhas lexicais, mas também pela junção da parte gráfica e sonora, como veremos mais adiante, e também por combinação de palavras segundo algumas lógicas — como usar um sentido para demarcar outro ou construir oximoros sensoriais. Quando o autor escreve que lhe interessa tudo o que tem *força caráter* está dando uma marcação forte da relação que ele tem com a matéria e, portanto, do *leit-motiv* que dominará o intermédio. Essas palavras, de fato, pela importância e carga semântica, não foram mudadas, já que conferem o cunho geral do sentido pretendido. Na parte final, a voz explica essa relação com a matéria forte como se fosse uma espécie de flerte recíproco entre o artista e as propriedades da substância que lhe interessa, a qual deve ter a capacidade de se perder do artista, ou seja, de se deixar manipular por ele. Essa relação amorosa é explicitada pela rima de *mim* com *ali* — que cria paralelismo e correspondência entre os dois — *mim* é o pronome que se refere ao artista e *ali* é o locativo que indica o lugar da matéria forte, onde estaria guardado um *ó* — constantemente procurado pelo artista — o verdadeiro elemento que lhe desperta interesse e o fascina.

O silêncio aparece logo no segundo parágrafo quase como contraponto à presença do peso e da matéria do primeiro. A evocação do silêncio remete, claramente por oposição, à materialidade da voz, ao sopro, e à linguagem verbal, insuficiente e enganadora. O silêncio é ligado ao ouvido, portanto à ausência de barulho ou de voz, o que produz um vácuo para o sentido da audição. Esse silêncio assume, todavia, propriedades materiais: ele é uma lâmina. Procede-se com uma construção por oximoros sensoriais, o silêncio (ouvido) é como lâmina (tato e visão). A seguir o contraste é construído internamente à mesma esfera sensorial, pois a lâmina é feita de areia, mudando a sua consistência. Como uma lâmina que remeteria a uma solidez máxima e a uma superfície brilhante, torna-se, de repente, friável e granulosa? Talvez essa construção perceptivo-imagética esteja brincando com o poder do silêncio, que pode ser cortante até sem ter uma consistência, marcando assim o caráter instável e fraco de tudo o quanto é ligado à esfera do verbal, ou seja, até o silêncio é melhor do que as palavras. A imagem do silêncio, a ausência de voz e, portanto, de palavra, tem a força de uma lâmina, ainda que sem

consistência. Essa sensação de algo frágil, marcado pelo vácuo ou uma materialidade granulosa prestes a desfazer-se, liga-se tenuemente com o fotograma sucessivo que se abre tendo o vazio como objeto. O vazio é a ausência de matéria ou a presença de uma materialidade fraca, a qual não consegue seduzir e captar a atenção do artista demiurgo. Assim, de alguma forma, cria-se um paralelismo opositivo entre o silêncio (a ausência de palavra), lido positivamente, e o vazio (a ausência de matéria), lido negativamente. Sucessivamente continua-se a construção por contraposição de peso-leveza e cheio-vazio com técnicas distintas, dentre as quais há associação de campos semânticos de um sentido para a percepção de outro — procedimento mais claramente evidente na sequência que liga *voz*, *vapor*, *líquido* e *voz*, *valor*, *metal*. Aqui se questiona a atribuição da voz-materialidade, pertencendo, enfim, nem ao vapor e nem ao valor, mas sim ao líquido e ao metal. Esse jogo de combinação é amplificado pelas rimas internas entre as palavras das duas orações seguidas, o que também é imprescindivelmente levado em conta na tradução — se bem que à custa de algumas mudanças que chegam a opacizar um pouco mais o texto, como no caso da tradução de *escondido* (em italiano mais próximo de *nascosto*) com *implicito* (em português mais próximo de *implicito*). No dicionário do italiano contemporâneo *Nuovo Devoto-Oli* online, a palavra *implicito* entra, todavia, nos sinônimos de *nascosto*, mas só na quinta posição<sup>106</sup>. A diferença entre o uso de uma ou de outra se dá pelo fato de *nascosto* poder ser algo oculto, num nível abstrato ou concreto, podendo ser ligado ao físico, enquanto que *implicito* não, só se refere a algo abstrato, tendo um efeito de estranhamento em referência à palavra *metal*. A escolha se deu em razão de uma rima interna, parcial, com a palavra *líquido*, da oração anterior. Novamente aproveitou-se na tradução o recurso já usado por Nuno Ramos de trocar palavras da esfera do material por outras da esfera imaterial e vice-versa, o efeito de estranhamento, portanto, baseou-se em um recurso já usado pelo autor.

---

106

1. *coperto, velato, offuscato, occultato, eclissato*

2. *rintanato, isolato, segregato, sperduto, appartato, riposto, recondito*

3. *dormiente*

4. *intimo, interiore, profondo, oscuro, segreto*

5. *inespresso, implicito, sottinteso* (*Nuovo Devoto Oli* online com acesso limitado sem numeração de página, 2019)

Os parágrafos cinco e seis são fundamentais para a recolocação da antiga *querelle* da relação entre palavras e coisas.<sup>107</sup> Só que na perspectiva do artista plástico a correspondência entre objetos, corpos, coisas do mundo e as formas para expressá-los não envolve só o meio verbal, mas também o plástico. As perguntas são paralelas: como a linguagem verbal pode restituir as camadas de sensações dos objetos, corpos, coisas do mundo sendo ela inefável? E ainda: como as práticas artísticas de manipulação da matéria podem chegar a representá-la e mostrá-la em todas as suas possibilidades de realização e características de conformação (no seu estado sólido, ou no seu estado líquido, quando ela é porosa e quando ela é lisa). Para experimentar todas as possibilidades do ponto de vista da matéria, o artista plástico constrói assemblagens que atravessam a matéria representando-a em transformação (imagem 1).

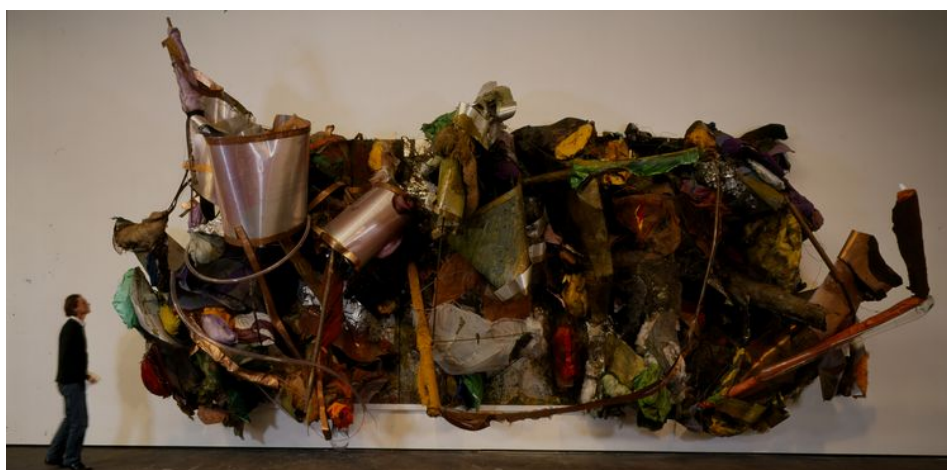


Figura 7 - Nuno Ramos, 1994 – Sem título -Latão, cobre, alumínio, pelúcia, plásticos, tecidos, espelho, acrílico, tinta a óleo, canos de aço inoxidável. 321x663x235 cm (RAMOS, 2009).

O mesmo processo é realizado do ponto de vista da linguagem que, através da escrita, é esticada em todas as suas possibilidades estilísticas e de montagem, sendo tratada como se fosse material plástico, sensorializada. Assim, nos trechos 5 e 6, criam-se espécies de paralelismos entre meios e a pouca sedução que gera a palavra é a mesma gerada pelo vazio. De fato, o eu falante nunca trocaria um *sólido* por um *vazio* ou *labaredas vermelhas* pelo *ar dos seus pulmões*. A mesma aporia interna das palavras, que sem ter consistência querem indicar coisas, reflete-se

<sup>107</sup> Poderia remontar ao Crátilo de Platão, além de ser tema de debate fixo da filosofia da linguagem e de muitas vanguardas poética do século XIX e XX.

metaforicamente no corpo, receptáculo de todas as disparidades que se realizam e entrecruzam magistralmente na boca. A boca é o encontro entre as palavras (*mentiras, notícias*) e várias percepções sensoriais, o gosto da *verdura* comida, mas também o prazer do sexo da *vagina lambida*. A boca também é chamada de *cu* porque como esse último ela projeta algo para fora, as palavras. Em sequências como essa *con parole sputate al cielo dal culo della mia boca* o verbo *sputare* (*cuspir*) usado para traduzir *vir* (*vêm ao céu*), a tradutora enfatizou essas construções de relações sensoriais entre orifícios do corpo, atuando um pequeno desvio do original, na associação metafórica de um verbo que indica a secreção de líquidos à ação de emitir palavras. A escolha de enfatizar percepções sensoriais onde essas já estão fortes, é devida ao fato da tradução do mesmo intermédio ter perdido vigor em algumas outras construções, as quais eram potentes no texto original e se enfraqueceram no texto italiano, como segue:

*tomara que sumas, voz avozinha doente, deitada porque nada que volta parece meu, nada que o mar regurgita e a praia aprisiona e em seguida vomita parece feito por minha lã ou minha tinta, por minhas palavras, rainhas, porque essas eu fabrico sozinho e solto depois para nunca revê-las e comemoro, eufórico como um cachorro vadio saudando os pontapés que o põem para fora* (RAMOS, 2008, p. 158).

*speriamo che scompaia, voce dolce nonnina malata, sdraiata, perché nulla di ciò che ritorna mi appartiene, nulla di ciò che il mare rigurgita e la spiaggia imprigiona e in seguito vomita sembra fatto della mia lana o della mia tinta, delle mie parole, sovrane, perché queste ultime sono io da solo a fabbricarle e le rilascio per poi non vederle mai più e festeggio euforico come un cane vagabondo che saluta i calci che lo cacciano via* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 158, itálico do autor ■●).

Há aqui perdas em uma série de conexões semântico-sonoras que enfatizam a viagem fenomênica dentro da matéria. O fantástico recurso *voz-avozinha* em que a palavra anterior é contida na sucessiva, exatamente a partir da sílaba anterior àquela tónica, desfaz-se completamente. Na tradução perde-se esse vigor e acrescenta-se o adjetivo *dolce* em referência à palavra *nonnina* para pelo menos reiterar o som *ce* presente na palavra *voce* (*voz*). Outras rimas são recriadas, mas perdendo as associações entre pares de palavras originalmente acoplados. Por exemplo, *deitada-nada* transfere a sonoridade para *malata-sdraiata*, os quais sendo ambos adjetivos resultam em uma rima gramaticalmente pobre. Em outros casos outras consonâncias também são transferidas para outras palavras *sozinho-solto* em

*sono-solo*, em alguns casos essas transferências não interferem no sentido, em outros casos sim, porque o autor não escolheu casualmente as palavras entre as quais cria ligações sonoras. A sequência *minhas palavras rainhas* foi completamente empobrecida; apesar de ter buscado inúmeras soluções, perdeu-se completamente a coincidência sonora. Só no final foi recuperada parcialmente a reiteração de células sonoras com a consoante *c/ca* em vez de *p/po* do original (*i calci che lo cacciano via / os pontapés que o põem para fora*). Esse trecho mostra como em alguns casos a impossibilidade de recriação de alguns efeitos em um parágrafo, pode justificar alguns excessos autorais em outros, especialmente se do mesmo capítulo, como no caso de *sputare* (*cuspir*) no lugar de *vir*, parte do mesmo intermédio. De alguma maneira as soluções tradutórias mais ousadas, são justificadas sempre a partir de procedimentos que o autor já utiliza ao longo do texto. Nesse caso a associação entre orifícios corporais através dos verbos que os caracterizam, ou seja, o uso de uma semântica da boca relacionada ao rabo (*sputate al cielo dal culo della mia bocca*) é um expediente de cruzamento de vocabulários dos sentidos amplamente empregado pelo autor.

No último parágrafo (8), aliás, é mencionada a saliva como elemento envolvido na produção do sopro que vem de dentro, ou seja, a voz. O uso da palavra *sputare* (*cuspir*), anterior a esse parágrafo, já cria um fio semântico com o mesmo, estreitando a conexão da sequência dos parágrafos-fotogramas. Nesse último ponto a sequência sonoras dos *d* (plosiva dental sonora), que na leitura já recria mentalmente o som e o movimento interno à boca dos órgãos articulatórios (a língua batendo nos dentes), concretiza uma situação de compenetração perfeita entre o sentido do que se lê e a leitura; na verdade a própria ação de ler essas consoantes é a realização do que está escrito (*sopro batendo por dentro nos dentes*). Essa sequência foi trasladada com toda sua força sonora, com algumas adequações gramaticais a fim de não perder nenhum dos *d* possíveis, fato simplificado pela proximidade familiar entre as duas línguas. Em outros casos, sequências sonoras como *bocca buco per accattoni barboni, / per balbuzienti conferenzieri* foram autoralmente reforçadas com uma reiteração da mesma consoante, mais marcada que o original, aproveitando assim a possibilidade de amplificação sonora oferecida pela língua italiana para essa sequência de palavras com a consoante *b*. Em alguns casos foram colocadas algumas palavras sinonímicas uma atrás da outra, resultando em uma ênfase do significado (*accattoni, barboni*) e na criação de equilíbrios

internos de contagem silábicas entre orações ou grupo de palavras onde há pausas de leitura (aqui sinalizada com /). Nesse caso, a reiteração do *b* (bilabial oclusiva sonora) é importante também para remeter às palavras *boca* e *bunda*, fios condutores dos últimos parágrafos em que se fala de orifícios multifuncionais, cuja dupla função de buraco de excreção e de dispositivo de produção de linguagem, é representando pelo sentido das orações. De fato, para os mendigos a boca é só um buraco, as suas palavras na sociedade atual não são levadas em conta, enquanto que os gogos conferencistas, cujas palavras têm certa ressonância e peso, só se revelam em falas fracas.

A seguir mais dois trechos-exemplo, em que dois fatos são inusitadamente abordados plasticamente: os sonhos e a aparição da TV. São sinalizados os capítulos, a fim de se poder visualizar o contexto geral em que os mesmos são inseridos.

### Capítulo 21. Esquecer os sonhos, ovas

Mas há um limite intransponível neste ciclo autossatisfeito de minúcias: meu cansaço. Algo em mim se desgasta numa oxidação progressiva e por mais que vigie, por mais que acompanhe o seu ciclo, infiltra-se em meus cabelos, nos poros da minha pele. E vejo que não se dirige apenas aos meus músculos, ao que em mim é mecânico. Não, é mais do que descanso o que preciso: imagens, uma versão derretida do que vivi há pouco, um filme de trechos da minha vida projetado no fundo de um tanque, é isso que devo injetar em minhas pálpebras agora, como um viciado na veia. Então, mesmo que tenha meus olhos abertos, uma alucinação toma a frente e sonho, sonho vergonhosamente, com um alívio de quem mata a fome, de quem sacia a sede, de quem se coça. Descanso sonhando (RAMOS, 2008, p. 236).

#### Tradução:

*Ma esiste un confine invalicabile in questo ciclo di autosoddisfazione per le piccole cose: la mia stanchezza. Qualcosa dentro di me si consuma in un costante processo di ossidazione e per quanto vegli, per quanto ne accompagni il ciclo, si dirama tra i capelli, tra i pori della pelle. Mi accorgo che non è diretto soltanto ai muscoli o a ciò che in me esiste di meccanico. No, è ben altro che il riposo ciò di cui ho bisogno: immagini, nella versione liquefatta di ciò che ho appena vissuto, un film fatto di spezzoni della mia vita proiettato sul fondo di un serbatoio, è questo che adesso devo iniettare nelle mie palpebre, come un tossico nelle vene. È allora che anche ad occhi aperti, un'allucinazione prende il sopravvento e sogno, sogno vergognosamente, con lo stesso sollievo di chi spegne la fame, di chi sazia la sete, di chi si gratta. Riposo sognando (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 236 ◀®).*

## Capítulo 20. Infância, TV

Havia uma hora pra aquilo, uma hora em que me deixavam assistir àquele fenômeno, e curiosamente era sempre de tarde. Chegará o momento em que longos ensaios serão escritos sobre a morte da tarde. A tarde era uma taturana verde agonizando lentamente, era uma bola de fogo morno que se apagava enquanto os sonhos ficavam quentes, a tarde era um vento líquido, transparente, que entrava sem remédio pelas frestas da nossa casa, a tarde puxava meus cabelos enquanto crescia com eles. Mas transformou-se, por causa do aparelho de TV, num horário inevitável, com longos pelicanos de meias multicores me chamando, com homens-macacos matando para sempre o bom pirata, com anúncios de geleia. Meus olhos nem piscavam. Uma nova pradaria se incrustava em minhas pálpebras, com bichos e plantas de luz transmitidos por uma antena, com possibilidades de variação que só fantasmas podem oferecer. Eram fantasmas, de fato, demorei para entender isso, luas desencarnadas, gritos sem consistência. (RAMOS, 2008, p. 225-226).

### Tradução:

*C'era un momento per quello, un momento in cui mi lasciavano guardare quel fenomeno, e per caso era sempre di pomeriggio. Arriverà il momento in cui lunghi saggi saranno scritti sulla morte del pomeriggio. Il pomeriggio era un bruco verde in lenta agonia, una palla di fuoco tiepido in procinto di spegnersi, mentre i sogni rimanevano bollenti, il pomeriggio era un vento liquido, trasparente che entrava senza rimedio dalle fessure di casa nostra, il pomeriggio mi tirava i capelli mentre crescevo con loro. Ma si era trasformato, per colpa della TV, in un orario inesorabile, insieme ad alti pellicani dai calzini multicolore che mi chiamavano, a uomini-scimmia che uccidevano per sempre il buon pirata, a pubblicità di gelatine. Non strizzavo mai gli occhi. Un prato del tutto nuovo si incrostava sulle mie palpebre, con animali e piante fatti di luce trasmessi da un'antenna, con possibilità di variazione che solo i fantasmi possono offrire. Erano proprio fantasmi, ci ho messo del tempo per capirlo, lune scarne, grida senza consistenza (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 225-226 ♪).*

Acabamos de ver passagens em que os assuntos e objetos da escrita são abordados plasticamente de uma forma geral. A seguir, será analisado o procedimento plástico da justaposição aplicado diretamente à linguagem em vários níveis.

### 4.3.2.3

#### Maleabilidade da escrita: quando a língua é matéria

Analisa-se aqui alguns trechos em que a prática da escrita engloba e se realiza através de lógicas absolutamente plásticas. Não se trata só de uma perspectiva como nos trechos anteriormente mostrados, mas sim de uma técnica plástica aplicada ao verbal. Já falamos da aproximação da ideia de assemblagem (artisticamente entendida) com as acumulações e as junções que Nuno Ramos

costuma aplicar a vários níveis na linguagem verbal. É preciso lembrar que, se a rigor a associação terminologicamente mais correta entre esse procedimento estético de escrita com a prática artística seria a de *assemblagem*, algumas vezes recorre-se à palavra *montagem*,<sup>108</sup> não com referência à prática artística, que especificamente leva esse nome, mas só ao processo estético de “colocar junto elementos”, numa visão mais rancieriana, e por vezes, mais ligada ao próprio significado da palavra *montar*, ou seja, de justapor elementos e peças. Nuno Ramos por mim entrevistado em 2017 (ver apêndice) afirmou, sob pergunta direta, que aplicava algo parecido a uma justaposição verbal e que esse termo podia ser aplicado a alguns procedimentos de escrita utilizados, mas numa perspectiva em que as fronteiras entre elementos são borradas. Isso faz todo o sentido se pensarmos que tanto nas obras plásticas quanto nas obras literárias, os elementos, de fato, são sempre visíveis e, ainda assim, sempre de tal modo inseridos no todo final que se perde a função originária, restabelecendo-se um novo papel daquela matéria ou daquela palavra a partir do contexto relacional em que estão inseridos. Buscaremos, portanto, analisar os três níveis principais de justaposição identificados no livro *Ó*, mostrando as escolhas tradutórias aplicadas para recriar no italiano o efeito de justaposição, segundo a lógica do trecho específico.

#### 4.3.2.3.1

##### **Justaposição: estilos, temáticas, palavras**

A justaposição com borramento de fronteiras ou *assemblagem* verbal (ver capítulo 2 parte I) acontece em níveis diferenciados:

- a) no nível dos estilos atravessados (diários, relato técnico, composição poética etc.);
- b) no nível das temáticas diferenciadas que são colocadas juntas no mesmo capítulo, no mesmo parágrafo, no mesmo período;
- c) no nível da sequência de palavras.

<sup>108</sup> A diferença entre *montagem* e *assemblagem* do ponto de vista de aplicação prática de uma técnica artística é que com a primeira se montam imagens cortadas de revistas ou jornais, inseridas numa tela de pintura – tratando-se de elementos da mesma tipologia –, enquanto na segunda podem ser juntados elementos díspares e não só numa superfície plana.

### a) Justaposição de estilos

Para a justaposição de estilos, os exemplos mostrarão que cada capítulo pode ser entendido como uma composição musical única atravessada por estilos musicais distintos e que, portanto, se o conjunto de cada capítulo forma uma polifonia perfeita, é porque cada trecho da composição precisa ser tratado como se fosse um texto distinto e individual para depois, em um segundo momento, amalgamá-lo dentro do todo. O mesmo acontece numa visão mais ampla com cada capítulo: cada um apresenta um estilo ou gênero mais marcado que outros, devendo ser tratado como um texto autônomo para depois se recompor harmonicamente na unidade do livro.

A tradutora terá que recriar o tom intimista, se isso está presente, e ao mesmo tempo ser capaz de voltar para um registro informativo caso o capítulo seguinte ou o trecho sucessivo o requeira. Além dos procedimentos estéticos, que são bastante marcados, para um tradutor de Nuno Ramos não é possível identificar na poética do autor um estilo e gênero específico como marca do escritor. Isso exige que o tradutor possua um repertório estilístico bastante amplo e variado na língua de chegada, além da sensibilidade para identificá-los. Em resumo: não se pode falar de um Nuno Ramos unicamente intimista, ou unicamente ensaísta, ou unicamente poético; ele é cada uma dessas coisas e todas essas coisas juntas.

Os dois trechos a seguir, marcados como “diário” e “relato técnico”, representam dois registros que se contrapõem com relação à intimidade. A rigor, ambos os textos poderiam ser extraídos de livros completamente distintos: os dois primeiros parágrafos poderiam fazer parte de um diário do corpo, enquanto que o terceiro, ainda que retirado do contexto de um capítulo em que se combinam assuntos extremamente díspares, poderia ser tranquilamente um excerto de um livro de história da arte. Em todos os casos, os exemplos mostram que na tradução não são necessárias operações linguísticas sofisticadas, mas sim o reconhecimento do tipo de texto e o uso de um léxico mais setorial relativo à arquitetura e construção, já que o terceiro trecho, descrição de um antigo cemitério situado no norte da Itália, está inserido entre vários parágrafos que apresentam palavras setoriais mais pontuais (*alamedas*, *argamassa*, *calcinar*). A seguir os textos mencionados:

**Diário:**

Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes. Tateio minuciosamente as pequenas saliências da pele, os pequenos pelos que vão crescendo enquanto caem, e empalidecem, e parecem aos poucos cobertos de giz. Embora só consigam crescer em torno do meu queixo e sobre a minha boca, sempre os aparei todos os dias pois quando não o fazia confiava, é este o verbo, aquele conjunto unido de pequenos cabelos ininterruptamente, com a voluptuosidade de quem precisasse fumar ou beber ou arrotar, mas parecendo aos demais que adotava uma posição reflexiva e até mesmo irônica, o que não era a minha intenção (RAMOS, 2008, p. 11).

Assim pela manhã, quando me dispo para entrar no banho, não me incomodo tanto com a flacidez do ventre, com o inchaço estranho que domina meu joelho. Não me incomoda o pequeno buraco de porcelana em minha testa, de onde saiu, por compressão dos dedos, um semi-sólido pastoso em forma de espinha. Compreendo meu corpo agora como o diário perfeito da minha vida, escrito pelo tempo interno dos meus órgãos e pela ação intencional ou não, catastrófica ou paulatina, dos corpos externos que me atingiram, como uma lua bombardeada por meteoritos – um diário escrito pelo indefinido acordar-dormir, amar-morrer, parar-prosseguir que vai me empurrando como um vento de popa desde que nasci. Assim, cicatriz, tu és bem-vinda, e minha inusitada simpatia por ter me tornado tão feio me faz potente, e meio curvo me arrasta, alegre para dentro deste espelho (RAMOS, 2008, p. 275-276).

**Traduções:**

*Il mio corpo mi assomiglia molto, ciò nonostante certe volte non lo riconosco. Palpeggio con cura le piccole protuberanze della pelle, piccoli peli che crescono mentre altri cadono, a poco a poco impallidiscono ricoperti dal gesso. Nonostante mi crescano appena attorno al mento e alla bocca, li ho sempre spuntati tutti i giorni, quando non lo facevo, infatti, continuavo a lisciarmi la barba, è questo il verbo giusto, quel mettere insieme piccoli peli ininterrottamente con la stessa voluttà di chi avesse avuto bisogno di fumare, bere o ruttare, ma dando l'impressione alla maggioranza della gente di adottare una posizione riflessiva e addirittura ironica, il che non era mia intenzione* (tradução minha do original de RAMOS, 2008, p. 11 ♫).

*Così la mattina quando mi spoglio prima di entrare in bagno, non faccio tanto caso al ventre flaccido o allo strano gonfiore che attanaglia il ginocchio. Non mi dà fastidio il buchetto di porcellana che ho sulla fronte, e da cui è uscito, grazie alla pressione delle dita, un semi-solido pastoso a forma di spina. Adesso intendo il mio corpo come il diario perfetto della mia vita, scritto dal tempo interno dei miei organi e dall'azione, intenzionale o meno, catastrofica o graduale, dei corpi esterni che mi hanno colpito, come una luna bombardata da meteoriti – un diario scritto da un impreciso svegliarsi-dormire, amare-morire, fermarsi-proseguire che mi spinge come un vento in poppa sin da quando sono nato. Così, cara cicatrice, tu sei la benvenuta, la mia insolita simpatia, perché sono diventato così brutto, mi rende potente e mi trascina allegra, mezzo curvo, dentro a questo specchio* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 275-276 ♫).

### Relato técnico:

Todas as construções naquele terreno, que tem a forma de um L, organizam-se em pequenos degraus, centenas deles, para dentro do para fora da terra. Há dois edifícios básicos separados por um conjunto de tumbas disposto bem na interseção do L. Na extremidade norte, num pavilhão de pedra e latão em meio a uma piscina delicada, marcas de pés no chão posicionam o espectador para que seu olhar coincida com rasgos e frestas nas paredes à frente. Através deste vão, ele enxerga primeiro as duas tumbas principais, isoladas em seus mármore de cores contrastantes (branco e preto), e depois, imediatamente em cima da larga muralha (estranhamente inclinada para dentro), os campos de trigo que ainda hoje cobrem os arredores daquela aldeia. Uma fenda estreita no pavilhão dá ingresso a um pórtico que dois círculos entrelaçados perfuram. O transeunte, ao atravessá-los comodamente, tem acesso também à simbologia central de todo o conjunto, o enlace das duas esferas, esterilidade (tumbas) e fecundidade (trigo).

Caminha então por um corredor de argamassa, muito apertado mas bem iluminado zenitalmente, com aberturas dispostas num ângulo que a chuva nunca penetra. Este pavilhão na extremidade sul, chamado, pelo que compreendemos hoje, “Pavilhão da Espera”, leva a um poço raso e largo na forma de um quadrado, cujo solo é feito dos mesmos degraus. Por este poço escorre eternamente, num pequeno redemoinho, a água salobra que brota nesta região pantanosa, num moto-contínuo descendente que espelha o impulso para o alto de todos aqueles degraus (RAMOS, 2008, p. 43-44).

### Tradução:

*Tutte le costruzioni in quel terreno, a forma di L, si organizzano su piccoli gradini, a centinaia dentro o fuori dal terreno. Ci sono due edifici principali, separati da un complesso di sepolcri disposto esattamente nell'intersezione della L. All'estremità nord, in un padiglione di pietra e ottone, al centro di una di una piscina, quasi impercettibili, delle impronte di piedi sul pavimento servono a posizionare lo spettatore in modo che il suo sguardo coincida con squarci e fessure della parete di fronte. Attraverso queste fenditure, riesce a vedere prima le due tombe principali, isolate nei loro marmi di colori contrastanti (bianco e nero), e in seguito, appena sopra il grande muro di cinta (che stranamente sporge verso l'interno), i campi di grano che tutt'oggi ricoprono i dintorni di quel paesino. Un'apertura stretta nel padiglione affaccia su un portico perforato da due cerchi intrecciati. Il passante transeunte, attraversandoli con tranquillità, ha accesso anche alla simbologia centrale del complesso, l'unione delle due sfere, la sterilità (delle tombe) e la fertilità (del grano).*

*Prosegue dunque lungo un corridoio di calcestruzzo, molto stretto ma ben illuminato in prospettiva zenitale, con fenditure disposte ad angolo in modo che la pioggia non possa mai entrarvi. Questo padiglione posto all'estremità meridionale, chiamato, secondo ciò che sappiamo oggi, “Padiglione dell'attesa”, conduce ad un pozzo basso ed ampio, a forma di quadrato, la cui base è fatta degli stessi gradini. In questo pozzo scorre eternamente, a mo' di vortice, un'acqua salmastra che sgorga in questa regione paludosa in un moto-contínuo verso il basso che riflette l'impulso verso l'alto di tutti quei gradini (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 44*

■●).

Como se pode notar, os trechos propostos como diário e relato técnico são bem diferentes e ainda assim fazem parte do mesmo livro. Nos dois primeiros a tradutora terá que trazer o tom intimista da voz falante que reflete sobre as marcas do seu próprio corpo, da sua relação com o mesmo. No excerto de descrição do cemitério, a linguagem terá que se manter o mais rigorosa possível, valorizando todos os termos e as descrições detalhadas que levem a uma compreensão clara do formato arquitetônico e da planta da estrutura.

A seguir veremos um trecho que é associável à *prosa de atelier* (MASSI apud OLIVEIRA, 2018, p. 15) ou *semantização dos procedimentos artísticos* (Idem, p. 16), só que os mesmos parecem aplicados a outros âmbitos fora do ateliê. Até não falando e descrevendo especificamente o processo de produção artística, como acontece com frequência maior em livros como *Cujo* (1993), é como se Nuno Ramos, como já dito, explicasse e tratasse cada assunto plasticamente. Essa prática, além de ser dar em procedimentos específicos como, por exemplo, a sensorialização da escrita, também acaba funcionando como um gênero autônomo, que assemblado aos outros forma o conjunto da montagem do livro.

Refletindo sobre a expressão cunhada por Eduardo Jorge, “semantização dos procedimentos artísticos”, e fazendo uma leitura ao contrário, poderíamos dizer que esse gênero funciona como uma *plasticização das temáticas abordadas* ou *escrita plástica das temáticas abordadas*. Se Eduardo Jorge de Oliveira ressalta o fato de os procedimentos artísticos passarem por um processo de verbalização, que é uma das razões pelas quais ao traduzir também se fala de dupla tradução intersemiótica, aqui a perspectiva que se dá com a expressão “*plasticização das temáticas abordadas*” ou “*escrita plástica das temáticas abordadas*” é a partir de um ponto de vista colocado fora do ateliê. O artista, despido das vestimentas de artista plástico, como escritor não abandona a visão plástica, a qual não é mais aplicada somente ao momento da produção da obra de arte, mas também à forma como ele percebe e calcifica na escrita os assuntos do mundo dos quais vai falar. Propõem-se a seguir três trechos: o primeiro retirado do capítulo 10, “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, referente à bagunça; o segundo e o terceiro extraídos do capítulo 6, “Galinhas, justiça”, leitura metafórica da criação das galinhas junto com uma reflexão sobre a justiça e a cárcere, os quais mostram a aplicação de uma *escrita-*

*relato plástico aplicado a partir de assuntos que não são relacionados com o relato de ateliê:*

**Plasticização das temáticas abordadas/escrita plástica das temáticas abordadas:**

Ao invés de diversificar primeiro nossos produtos numa miríade de aspectos (cores, brilhos, texturas, densidades) para depois aproximá-los novamente em categorias arbitrárias (grande, pequeno, novo, velho, barato, caro), talvez a mais alta tecnologia devesse alcançar esse mistério – produzir objetos que já de início não consigam singularizar-se minimamente, acoplando-se à nossa vida e despedindo-se dela com a velocidade e a indiferença desses mosquitos de fim de tarde. Facas de barro, que derretem à primeira chuva; redes de restos de cabelo, tão demoradas para tecer quanto fáceis de romper; livros impressos em folhas vivas, tornando-se ilegíveis enquanto amarelecem. Os mais preciosos materiais seriam os menos duráveis, aqueles que nos livrassem rapidamente de sua companhia (RAMOS, 2008, p. 119).

Mas há o ovo, obra-prima comum a todas as aves, uma perfeita combinação de higiene e de asco, de assepsia e gosma, de transparência e amarelo de cádmio, de sol e placenta, desastre e construção, de solidez e fragilidade, origem e fim. São tantos os significados, quase todos reversíveis, que não vale a pena enumerá-los. No entanto, quem já quebrou sem querer um ovo dentro do bolso do casaco e teve que limpá-lo depois misturado aos documentos conhece o amarelo incontrollável invadindo o forro da pelúcia num dia frio. Não há propriamente como tirá-lo de lá, pois mesmo não sendo sólido refugia-se numa unidade gelatinosa que reage e escapole entre nossos dedos, e continua ovo, ainda dentro do bolso (RAMOS, 2008, p. 76).

O cheiro intolerável de um presídio virá talvez deste acúmulo de eventos, de acontecimentos corpóreos que não conseguem evaporar, não saem nunca da superfície – não são tratados, nem limpos nem banhados, incrustando-se no pelo como um bicho morto no asfalto quente e retornando depois como cheiro à estufa coletiva (RAMOS, 2008, p. 82).

**Traduções:**

*Invece di differenziare i nostri prodotti dapprima in una miriade di aspetti (colore, lucidità, consistenza, densità) per poi riunirli di nuovo in categorie arbitrarie (grande, piccolo, nuovo, vecchio, economico, caro), forse la più avanzata tecnologia potrebbe svelare questo mistero – produrre oggetti che sin dall'inizio non siano capaci di distinguersi, entrando e uscendo dalle nostre vite con la stessa velocità e indifferenza delle zanzare sul far della sera. Coltelli d'argilla che si sciolgano alla prima pioggia; reti di resti di capelli, così difficili da annodare quanto facili da rompere; libri stampati su foglie fresche, diventando illeggibili mentre ingialliscono. I materiali più preziosi sarebbero i meno durevoli, quelli che ci libererebbero più rapidamente della loro compagnia* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 119 ◀)

*Ma poi c'è l'uovo, il capolavoro comune a tutti gli uccelli, una combinazione perfetta di igiene e ripugnanza, di asepsi e bava fetida, di trasparenza e giallo di cadmio, di sole e placenta, disastro e costruzione, di solidità e fragilità, principio e*

*fine. Tanti sono i significati, quasi tutti reversibili che enumerarli tutti non avrebbe senso. Intanto, chi ha già rotto, senza volerlo, un uovo dentro alla tasca del cappotto e dopo ha dovuto ripulirlo mischiato ai documenti, sa cos'è il giallo incontrollabile che invade la fodera felpata in un giorno di inverno. Non esiste un metodo specifico per sbarazzarsene, infatti, pur non essendo solido, si rifugia in un tutt'uno gelatinoso che reagisce e sfugge alle nostre dita, e continua uovo, anche in tasca (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 76 ◀▶).*

*Il tanfo insopportabile di una prigionia proviene forse da questo accumulo di eventi, fatti corporei che non riescono ad evaporare, che non trapassano mai la superficie – non vengono curati, né ripuliti, né docciai – incrostandosi nella pelle come un animale morto sull'asfalto bollente e risalendo poi in forma di odori nella stufa collettiva (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 82 ◀▶).*

Lendo esses trechos-exemplo, entende-se porque se afirma que a tradutora deveria atuar uma dupla tradução intersemiótica, ou seja, sentir no corpo e vivenciar através dos próprios sentidos o texto em português para, a partir das sensações despertadas, pensar como vertê-las em uma pele nova, a da língua italiana. Em um segundo momento, ao reler o texto traduzido na língua de chegada, a tradutora deverá verificar se as sensações evocadas e as percepções despertadas aproximam-se dos efeitos do texto em português. Traduzindo esse gênero novo, o tradutor tem que ser capaz de adaptar a própria lente de observação do mundo, uma lente que veja e capte as propriedades plásticas e sensoriais ínsitas em cada coisa ou possivelmente associáveis a cada assunto. Por exemplo, a ideia de bagunça é abordada a partir dos sistemas de catalogação do mundo, que muitas vezes se baseiam em propriedades físicas dos objetos. Na busca de uma contralógica que possa desconstruir os parâmetros classificatórios de nossas ordens mentais, essa configura-se no desatendimento das propriedades físicas esperadas de cada objeto (facas que derretem, impressões tornando-se ilegíveis em folhas de árvores etc.). No segundo excerto, que tem como objeto o ovo, que em si é um elemento que já desperta reflexões bastante plásticas, essas são amplificadas recorrendo a algumas especificações descritivas (*amarelo de cádmio*), a algumas metáforas construídas a partir de pares de palavras antitéticas (*higiene e asco, assepsia e gosma* etc.) e à descrição completamente tátil da ruptura de um ovo em um bolso. No terceiro, por fim, a densidade humana do cárcere é lida como a densidade dos eventos que levaram essas pessoas a estarem lá e que como sujeira se incrustam nos corpos, de forma quase irreversível, exatamente como um animal espatifado no asfalto. A ideia de estagnação é reforçada por uma dupla metáfora, esses eventos que marcaram a

vida das pessoas são tatilizados (intrustam-se), mas também são olfatizados, não conseguem evaporar. A tradução desses trechos mostra como a lente plástica do tradutor precisa ser afinada e como a assunção de uma perspectiva sensorial ao tratar dos temas mais variados é indispensável.

Propõem-se mais dois trechos de gêneros justapostos dentro do livro: o fluxo de consciência, que também deixa a sua marca na maioria dos outros gêneros presentes — já que há sempre uma voz falando, ou vozes que se interpõem e interpolam — e uma rubrica teatral com a inserção de algumas indicações bizarras quanto à duração de execução. Uma coisa a ser sinalizada é que o fluxo de consciência usado por Nuno Ramos não recorre a uma escrita sem pontuação que reflita totalmente o fluxo da mente; a sintaxe e a pontuação de fato continuam numa estrutura firme.

#### **Fluxo de consciência:**

A bagunça – escova de cabelo misturada à de dentes, documentos onde o café derramou tickets desbotados no bolso da calça lavada, envelopes com destinatário desconhecidos, fragmentos de asfalto sobre a calçada, açúcar endurecido, aparelhos eletrônicos ligados sem ninguém perto, lâmpadas acesas durante o dia – guarda ainda a potência completa e desimpedida de cada objeto, de que fomos em algum momento separados. Pois seríamos os herdeiros naturais de seu livre trajeto, derrubaríamos o pote apenas para que seu conteúdo e os cacos nos servissem, caindo inteiro para o nosso usufruto, em necessária harmonia conosco – nós, as crianças do Éden de nossas próprias coisas (não da natureza fora de nós, mas dos artefatos que criamos). A bagunça guarda a potência de que nos afastamos pelo cansaço, e pelo trabalho, pela labuta de determinar a posição, a velocidade e o sentido de cada detalhe que nos circunda, pela fadiga de limpar tanta poeira, de corrigir tanta assimetria, de ter tudo sob os olhos e, principalmente, pela necessidade de localizar a cada momento aquilo que buscamos.

Pois se um arco-íris sair pulando de um arquivo morto, nada de espanto, isto é ser organizado, abandonar a placenta que nos unia às coisas, que costumavam cair na posição exata que nos servia. No fundo, queremos transformar o grito áspero da matéria e dos formatos num baralho numerado em que as cartas se dispersam apenas para retornar a nós em seguida, em tediosas canastras. Assim, associações, similitudes e combinações imprevistas, a estranha gramática que une a camada de poeira às listras de um veludo, são substituídas pelo alinhamento cientificista de nossas gavetas (RAMOS, 2008, p. 114-115).

#### **Rubrica teatral:**

Pausa.

(Tempo estimado: seis dias com dois atos de uma hora a cada dia. Os dois atores devem estar no palco, posicionados um diante do outro, a mão direita tocando o

ombro esquerdo daquele à sua frente. No último ato (no final do sexto dia), os dois atores erguem simultaneamente o braço e acariciam a face um do outro).

Personagem masculino, espantado. *Quem é você, afinal?* (Tempo estimado (muito rápido): um ato de quatro horas) (RAMOS, 2008, p. 110).

### Traduções:

*Il disordine – una spazzola per capelli invischiata in uno spazzolino da denti, documenti laddove si è rovesciato il caffè, biglietti sbiaditi nella tasca del pantalone lavato, buste con destinatari sconosciuti, frammenti di asfalto sul marciapiede, zucchero indurito, apparecchi elettronici accesi senza nessuno vicino, lampadine accese durante il giorno – serba ancora la potenza completa e svincolata di ogni oggetto da cui in un dato momento fummo separati. Infatti saremmo gli eredi naturali della loro libera caduta, rovesceremmo la ciotola soltanto per farne uscire il contenuto e usarne i cocci, servendocene a nostro piacimento, in completa armonia con noi – noi, bambini dell’Eden delle nostre cose (non della natura al di fuori di noi, ma degli artefatti che noi stessi abbiamo creato). Il disordine conserva la potenza da cui ci siamo allontanati per la stanchezza e per il lavoro, le fatiche nel determinare la posizione, la velocità e il senso di ogni dettaglio che ci circonda, il sudore di ripulire tanta polvere, di correggere tanta asimmetria, di aver tutto sott’occhio e, soprattutto, per la necessità di localizzare ad ogni momento quello che cerchiamo.*

*Se un arcobaleno pullulasse da un archivio morto, non ci sarebbe nulla da temere: questo è un segno di organizzazione, abbandonare la placenta che ci univa alle cose che cadevano sempre nell’esatta posizione che ci serviva. In fondo vogliamo trasformare il grido aspro della materia e dei formati in un unico mazzo numerato in cui le carte si mischiano per ritornare irrimediabilmente a noi in noiose e ordinate combinazioni. Così, associazioni, similitudini e combinazioni impreviste, la strana grammatica che unisce uno strato di polvere alle strisce di un velluto, sono sostituite dall’allineamento scientifico dei nostri cassette (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 114-115 ◀▶).*

*Pausa.*

*(Tempo stimato: sei giorni, due atti di un’ora al giorno. I due attori devono posizionarsi sul palco l’uno davanti all’altro, la mano destra tocca la spalla sinistra di quello che gli sta di fronte. Nell’ultimo atto (alla fine del sesto giorno), i due attori alzano contemporaneamente il braccio e si accarezzano reciprocamente il volto).*

*Personaggio maschile, sorpreso. Chi sei tu alla fine? (Tempo stimato (molto veloce): un atto di quattro ore) (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 110 ◀▶).*

Foi deixada para o final a prosa poética que, como o fluxo de consciência, perpassa todo o livro *Ó*. No meio da prosa acham-se trechos marcadamente poéticos quer devido a reiteraões sonoras, quer a pausas na respiração que parecem sinalizar um corte de verso, quer pela presença de outros recursos sonoros, como a rima. Esse tipo de gênero fica mais evidente nos entremeios intitulados “*Ó*”, em que o caráter é mais uniforme, ou seja, o capítulo é inteiramente adscritível à prosa poética, mas

para a tradutora é ainda mais importante identificar parágrafos de prosa poética que se inserem como raios repentinos no meio de prosa de outro cunho. Isso porque essas sonoridades interpoladas e encaixadas no meio do “texto comum” criam uma marca de especificidade muito peculiar à escrita de Nuno Ramos. Foram colocados como exemplos de tradução dois trechos retirados de capítulos “normais” e uma frase só retirada do intermédio “Ó”, já que os mesmos serão amplamente comentados no próximo capítulo.

### Prosa poética:

*que é que fica quando passa a cusparada e para de arder a bofetada?* (RAMOS, 2008, p. 96, itálico do autor).

Sou o pássaro gravado no próprio pássaro e meu vôo permanece visível, cavado no ar. Sou o bronze que ainda é carne, o cimento que ainda é pó, a palavra que ainda é vento, o livro que ainda é árvore. Posso espalhar — um anjo velho e concupiscente, um bode malicioso levando aos lábios seu pote de esperma — meu amor minucioso e detalhado e dizer à vida que seja exatamente o que ela é. Nessa hora sou completamente feliz e tenho até medo da minha alegria. Aplaudiria um fauno mas também a flecha que o liquidasse. Eu sou a flecha, e o sulco que abro no ar é o mapa do meu caminho (RAMOS, 2008, p. 242).

Mas não apenas nós, pois a natureza é uma enorme boneca russa também. E o rio, que não banharia duas vezes o mesmo homem, é uma boneca russa de água, enrolado a si mesmo em turbilhões, repetindo-se enquanto procura o mar. O mar, com suas marés conhecidas, inchando-se e encolhendo-se, ameaçando a todos com desastres ecológicos mais previsíveis, o mar é uma boneca russa salgada com outros mares sempre iguais e profundos e salgados dentro dela. Mesmo a dor da mordida de uma vespa, a inveja mais profunda, o ciúme infernal, a morte do que amamos de fato — repetição, dor dentro da dor, nervo dentro do nervo, coração interno ao coração. Com olhos dentro dos olhos observo teu corpo de manhã; com dedos dentro dos dedos toquei você ontem à noite. Minha saliva antiga bebeu a tua, não a nova, e em minha raiva foi meu veneno velho, copiado, diluído que se lançou contra todos. Não sou a réplica do que fui, nem do que serei, mas do que acontece comigo neste exato momento. Com uma luz espelhada, já cansada do que iluminou, retorno, pasmo de retornar. Estou aqui. Aqui é. Salve — de novo. Nada cresce nestas árvores. Nada brilha nessa estrela, na pupila dentro da pupila. Com uma equipe de sócias espalhada pelas ruas reais e diversas, ofereço prêmios a quem descobrir o modelo original.

Feitos à semelhança de algum protótipo, à própria semelhança estamos presos, como bois à mó (a mó dentro da mó, boneca russa de pedra). Nada em nós ventila, só o vento dentro do vento nos alcança, sem notícia nem claridade nem viagem nem sal marinho (RAMOS, 2008, p. 99-101).

### Traduções:

*Cos'è che resta quando passa lo scaracchio e non fa più male lo schiaffo* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 96, itálico do autor ◀▶).

*Son l'uccello inciso nello stesso uccello e il mio volo continua invisibile, scavato nell'aria. Sono il bronzo che è ancora carne, il cemento che è ancora polvere, la parola che è ancora vento, il libro che è ancora albero. Posso diffondere – un angelo vecchio e lussuoso, un capro malizioso che porta alle labbra il suo contenitore di sperma – il mio amore attento e accurato e dire alla vita di essere esattamente ciò che è. In questo momento sono davvero felice e ho persino paura della mia allegria. Applaudirei tanto a un fauno quanto alla freccia che lo liquida. Io sono quella freccia e il solco che apro nell'aria è la mappatura del mio percorso (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 242 ◀▶).*

*Ma non riguarda soltanto noi, anche la natura infatti, è una gigantesca matrioska. E anche quel fiume che non bagna due volte lo stesso uomo, è una matrioska d'acqua aggrovigliata su sé stessa in vortici che si ripetono alla ricerca del mare. Il mare, con le sue note maree, si dilata e si contrae, minacciando tutti con disastri ecologici tra i più prevedibili, il mare è una matrioska salata con dentro altri mari, sempre uguali, profondi e salati. Anche il bruciore di una puntura di vespa, l'invidia più profonda, la gelosia infernale, la morte di quelli che amiamo davvero – ripetizione, bruciore dentro un bruciore, nervo dentro un altro nervo, cuore dentro a un altro cuore. Con gli occhi dentro gli occhi, osservo il tuo corpo al mattino; con dita dentro le dita ti ho toccata ieri notte. La mia saliva antica ha bevuto la tua, non la nuova, e nella mia rabbia è finito il mio vecchio veleno, copiato, diluito, che si è scagliato contro tutti. Non sono la replica di ciò che sono stato, né di ciò che sarò, ma di ciò che mi succede in questo esatto momento. Come luce riflessa, già stanca di ciò che ha illuminato, ritorno, fiero del ritorno. Sono qui. E qui è. Salve – ancora. Nulla cresce su questi alberi. Nulla brilla sulla stella, nella pupilla dentro la pupilla. Come un'equipe di sosia sparsi per vie vere e pur sempre diverse, offro un premio a chi scoprirà il modello originale.*

*Fatti a immagine e somiglianza di un qualche prototipo, alla sua immagine e alla sua somiglianza siamo così legati, come buoi alla macina (alla macina dentro la macina, matrioska di pietra). Nulla dentro di noi fa vento, solo il vento nel vento ci raggiunge, senza notizie né chiarezza né viaggio né sale marino (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 99-101 ◀▶)*

Nos capítulos intermédios “Ó” os recursos poéticos, entre os mais variados, atravessam o texto na sua inteireza. Aqui só foi retirada uma frase com a rima perfeita entre *cusparada* e *bofetada*, restituição que em tradução custou bastante, mas que era fundamental reproduzir pela prosódia interna do texto marcado por uma sequência de anáforas no início de cada capítulo e usadas para introduzir uma pergunta que converge nessa rima e anteriormente em outra (“*que é que fica quando não sei dizer se o dia justo coube inteiro no meu gesto*” RAMOS, 2008, p. 95). Essa reprodução rítmica de anáfora e rimas na pergunta serve para criar um ponto de conexão entre essas interrogações colocadas em pontos distintos do capítulo (abrem vários parágrafos em sequências sucessivas). Em italiano foi recriada uma rima incompleta *scaracchio* e *schiaffo* pois correspondem às vogais tônicas (a) e a última vogal (o). Optou-se pela palavra *scaracchio*, menos comum em italiano, que indica

especificamente a cusparada feita para libertar as via respiratórias, geralmente quando se está constipado. A rima entre esse par de palavras foi a única solução possível para manter a carga semântica dos elementos em rima e construir um paralelismo sonoro entre os dois.

O segundo e o terceiro trecho são retirados de capítulos mais prosaicos, ainda assim, apresentam sequências de repetições marcadas por pausas que parecem assinalar cortes de versos, apesar de o layout do texto ser o de uma página em prosa. As traduções desses trechos, malgrado não apresentem particulares dificuldades, requerem a reprodução de algumas repetições que precisam ser traduzidas de forma a não alongar muito cada oração, já que cada uma parece corresponder a um corte de verso. Vamos dar exemplos, ao fim da análise, dividindo o texto anterior segundo os cortes identificados, através das pausas da leitura, da pontuação e do uso da epífora:

**Sou o** pássaro gravado no próprio pássaro  
e meu vôo permanece visível,  
cavado no ar.

**Sou o** bronze que ainda é carne,  
o cimento que ainda é pó,  
a palavra que ainda é vento,  
o livro que ainda é árvore.

**Sono** l'uccello inciso nello stesso uccello  
e il mio volo continua invisibile,  
scavato nell'aria.

**Sono** il bronzo che è ancora carne,  
il cemento che è ancora polvere,  
la parola che è ancora vento,  
il libro che è ancora albero.

Nesse excerto, além da anáfora *sou o* seguida de dois predicativos diferentes, há também uma estrutura sucessiva e dependente que cria correspondência entre elementos no microcosmo do texto. De fato, só são modificados os predicativos regidos pelo primeiro *sou* e pela estrutura com a cópula da segunda oração *que ainda é*. É importante que a estrutura paralelística (verbo *ser* mais o predicativo seguido por uma relativa introduzida por *que* mais o verbo *ser* e o predicativo do sujeito) seja transposta em tradução graniticamente e em bloco. Os dois blocos de

palavras contrapostos aparecem visíveis através dessa construção, já que o *bronze*, o *cimento*, a *palavra* e o *livro* representam artefatos humanos com diferentes graus de materialidade e convencionalidade, enquanto que a *carne*, o *pó*, o *vento* e a *árvore* são todos elementos da natureza, também com diferentes graus de consistência. Cada elemento natural é o contraponto ao elemento artificial regido pela cópula *sou*, mas ao mesmo tempo se encontra em linha reta numa relação de continuidade com os outros elementos naturais (**evidenciados em verde**), assim como os elementos artificiais são contraponto aos naturais e estão ligados em linha reta aos outros elementos artificiais (**evidenciados em amarelo**). Esse texto, associável à prosa poética, não pode perder em tradução todas essas especificidades da poesia.

Na parte final do último exemplo de prosa poética, além da importância da repetição de estrutura (*o mar dentro do mar, os dedos dentro dos dedos*) o que parece interessante é a segmentação que o autor faz das frases através da pontuação, que mais uma vez poderia indicar cortes de verso. Respeitar essa segmentação é central e configura-se como outra questão da tradução da escrita de Nuno Ramos: às vezes é necessário recriar o texto com algumas radicalidades, outras (como nesse caso) é preciso ser muito literal e “espacial” na tentativa de reprodução de uma relação de leitura do texto que se dá pelas pausas e sinais de pontuação. Assim o trecho seguinte aparece em bloco quase literalmente e com a mesma distribuição espacial, ou seja, a tradutora se preocupou de fazer com que cada segmento de texto sinalizado por uma pausa aparecesse com no máximo o mesmo número de palavras, e no mesmo comprimento, reforçando que nesse caso a tarefa não resulta tão difícil dada a irmandade entre as duas línguas:

Com uma luz espelhada,/ já cansada do que iluminou,/ retorno,/ pasmo de retornar./  
Estou aqui./ Aqui é./ Salve/ – de novo./ Nada cresce nestas árvores./ Nada brilha  
nessa estrela,/ na pupila dentro da pupila. (RAMOS, 2008, p. 99).

Come luce riflessa,/ già stanca di ciò che ha illuminato,/ ritorno,/ fiero del ritorno./  
Sono qui./ E qui è./ Salve/ – ancora./ Nulla cresce su questi alberi./ Nulla brilla  
sulla stella,/ nella pupilla dentro la pupilla. (tradução minha do original RAMOS,  
2008, p. 100<sup>¶¶</sup>).

## b) Justaposição de temáticas na tradução

As justaposições temáticas, ou seja, o pular de um assunto para o outro, acontecem de maneira fixa dentro do mesmo capítulo, sendo já preanunciadas nos títulos,<sup>109</sup> de forma mais ou menos variável dentro do mesmo parágrafo. Ao tradutor cabe refletir essas mudanças de assunto e tentar transpô-las do jeito como elas se apresentam, sem explicitação lógica do raciocínio, quando essa não estiver presente, reproduzindo saltos abruptos, quando esses acontecerem, e tentando captar as conexões lógicas restituindo-as, quando essas forem mais evidentes por escolha do próprio autor. Essa gradualidade na passagem de assuntos e mudança de temáticas precisa aparecer do jeito que está, pois é parte crucial da montagem do texto, desencadeando produção de sentido e estabelecendo um determinado tipo de relação com o fruidor no processamento da escrita.

Em um capítulo como o 23, “Mulheres nuas, segunda via autenticada”, se numa primeira leitura do título podemos imaginar os dois assuntos como referentes a situações distintas, na leitura integral a ligação fica clara, pois as “mulheres nuas” povoam o fluxo de consciência sobre os fantasmas das mulheres que passaram pela cama do protagonista, enquanto esse espera ser chamado para receber uma segunda via autenticada; assim quando o documento fica pronto é introduzido, o novo momento.

A mudança de assunto de um parágrafo para outro, na tradução, precisa respeitar os princípios anteriormente enunciados, mas vamos ver como as operações de tradução podem ficar mais sofisticadas quando essa mudança acontece dentro do mesmo parágrafo de um capítulo:

Concatenado à relojaria noturna, circular, das bonecas russas das galáxias, girando dentro de si mesmas em velocidades espantosas, olho enfatuado por um olho que não é meu, já tomado pelo que viu e vê ainda, um olho que tem a luz colada, em dobras de repetição e de contagem. Cada vez que pisco, encontro o que já via antes. Como é possível isto?

**Então**, como um mendigo pré-socrático, urbano e peripatético, estendo minha simpatia aos cães severos, que me cheiram e depois passam. Também eles são bonecas russas, cães dentro de cães, mas não parecem se importar com isto. Preocupam-se com sua fome, com os intestinos dentro dos intestinos, e farejam boa

<sup>109</sup> Damos aqui alguns exemplos de títulos: Capítulo 11, “Canhota, bagunça hidrelétrica”, e Capítulo 19, “Coisas abandonadas, gargalhadas canção da chuva, previsão do tempo ida à Lua, ida à Marte”.

nova (carne! mijo! cadela! lua!) nessa espécie de olfato topológico que somente os cães urbanos possuem. Então me perguntam que tens de outra múmia, vida de outra vida, rosa de outra rosa? E respondo: nada, e canto como quem se banha e a passagem, como uma goteira irritante, dos minutos pela garganta estreita da minha aflição fica aos poucos para trás.

A quem culpar? O corpo flamejante de um flamingo coberto pelas penas de formatos os mais estranhos e das cores mais incríveis não compõe aos poucos desenhos de um vaso de laringe fina? E este vaso não tem no pescoço do animal o seu gargalo e no ventre o seu farnel? O desenho de cada animal não se resume enfim a este gargalo estreito que seleciona e a este ventre bojudado que acumula? A máquina da natureza, ao deixar-se pensar por nós, deixou-se também mapear através de unidades simples, arquetípicas (gargalo e bojo, por exemplo), que se repetem sem cansar, como tiragens levemente modificadas de uma mesma gravura. Ainda como uma gravura, um enorme processo de transferência literal de uma superfície para outra está na base de tudo aquilo que funciona ali – o pé na areia, a marca do lenço na pele de um corpo depois de horas de sono, os sulcos de um pente no cabelo, a fossilização de uma superfície mole pelo mineral (RAMOS, 2008, p. 101-102, grifos meus).

### Tradução:

*Connesso all'orologeria notturna, circolare, delle matrioske delle galassie che girano su se stesse a velocità spaventose, l'occhio orgoglioso di un occhio che non mi appartiene, già sedotto da ciò che ha visto e ancora vede, un occhio su cui la luce si attacca in un plissé di ripetizioni e conteggi. Ogni volta che strizzo l'occhio, vedo sempre ciò che già vedevo prima. Com'è possibile?*

*Come un barbone presocratico, urbano e peripatetico, estendo dunque la mia simpatia ai cani severi che mi annusano per poi andar via. Anche loro sono matrioske, cani dentro i cani, ma non sembrano farci caso. Li preoccupa soltanto la loro fame e gli intestini dentro gli intestini, fiutano la buona novella (carne! piscio! cagna! luna!) con una specie di olfatto topologico che soltanto i cani urbani hanno. Dunque mi chiedono cosa hai, mummia di un'altra mummia, vita di un'altra vita, rosa di un'altra rosa? E respondo: nulla, e canto come chi si fa la doccia e lo scorrere, come un gocciolare irritante, di minuti per la gola stretta della mia afflizione rimane a poco a poco indietro.*

*A chi dare la colpa? Il corpo fiammeggiante di un fenicottero, coperto di penne dai formati più strani e dai colori più incredibili, non sembra forse comporre pian piano il disegno di un vaso dal collo fino? E questo vaso non ha nel collo dell'animale la sua imboccatura e nel ventre la sua riserva? Il disegno di ogni animale non si riduce infine a questo collo stretto che sceglie e a questo ventre panciuto che raccoglie? La macchina della natura, lasciandoci la possibilità di immaginarla, si è fatta mappare attraverso delle unità semplici, archetipiche (collo e ventre ad esempio) che si ripetono senza tregua, come stampe leggermente modificate di una stessa matrice. Proprio come in una stampa, un immenso processo di trasferimento, letteralmente di una superficie all'altra, è alla base di tutto ciò che lì funziona – il piede nella sabbia, il segno del lenzuolo sulla pelle di un corpo dopo ore di sonno o solchi di un pettine tra i capelli, la fossilizzazione di una superficie molle in un minerale (tradução minha do original RAMOS, 2008, p.101-102 ♡).*

Como pode se ver, esse trecho inclui dois parágrafos que atravessam os assuntos mais díspares, todos unificados pelo fio condutor de pensar as coisas e corpos do mundo como se fossem bonecas russas. Mesmo assim, a conexão torna-se clara no final; se em alguns pontos parece opaca, mais adiante se desvenda. É o caso, por exemplo, da associação de imagens do flamingo com as de um vaso com gargalo pequeno, em que as simetrias corporais da ave são associadas à forma esbelta do vaso. Essa aproximação de imagens abre a porta para encadear uma similitude que contém outra metáfora. A semelhança entre o flamingo e o vaso lembra que a natureza age por repetições de elementos fixos (pescoço, ventre etc.) e por consequência as imitações das formas da natureza nos artefatos humanos também as reproduzem. Esse fenômeno configura-se como um imenso processo de gravura, eis que se desenvolve aqui uma metáfora dentro da metáfora. A própria natureza, funcionando como um imenso processo de gravura, é uma grande reprodução da ideia de boneca russa, que se torna uma metáfora central e pluidesdobrada.

Em alguns casos há também a possibilidade de que assuntos que não apresentam nenhuma lógica explícita ou implícita a uni-los, serem ligados por conjunções conclusivas como *então*, deixando uma clara marca gramatical de conexão que não se sustenta pela lógica (*nessa espécie de olfato topológico que somente os cães urbanos possuem. Então me perguntam...*). Nesses casos, se a rigor, pensando na coerência do texto pareceria melhor retirar a conjunção, essa mesma deve ser deixada ou no máximo reposicionada, para tentar reproduzir o efeito de um nexos gramatical que não se sustenta pelo nexos lógico (*con una specie di olfatto topologico che soltanto i cani urbani hanno. Dunque mi chiedono...*). Em outros conectivos que fazem a ligação entre parágrafos distintos servem para sustentar gigantescos saltos de pensamento e associação entre assuntos e imagens, como na próxima citação (**marcada em amarelo**). Nesses casos também é preferível deixar a palavra de conexão colocada pelo autor para que a entrada do novo assunto seja gramaticalmente marcada como se fosse natural, ainda que na realidade seja um salto do pensamento.

É através desta proporção de erro em relação ao modelo que pouco a pouco, involuntariamente, a região aonde o interior se disfarçava vai formando linhagens de proles diversas e firmando-se como um território com leis próprias.

**Daí** também, o caráter de *urgência* que impregnou toda esta região. A velocidade parece ser o próprio signo de sua independência, a digital de sua autonomia, e todas as partes aqui colidem, fundindo-se, ou copulam (como louva-deus) enquanto matam, sem tempo para olhar para trás (RAMOS, 2008, p. 145-146, *itálico do autor*).

#### Tradução:

È attraverso questo margine di errore in relazione al modello che a poco a poco, involontariamente, la regione dove l'interno si nasconde forma lignaggi di proli diverse consolidandosi come un territorio con leggi proprie.

**Da qui** deriva il carattere d'*urgenza* che ha segnato l'intera regione. La velocità sembra essere il segno distintivo della sua indipendenza, la digital della sua autonomia e qui tutte le parti collidono, fondendosi o copulando (come la mantide religiosa), mentre uccidono, senza tempo per guardare in dietro. (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 145-146 ◀◀).

### c) Justaposição e palavras

A justaposição no nível das palavras representa uma espécie de arquivo de concatenações sensoriais do artista plástico. Uma palavra pode encadear-se a outra por uma associação de sensações, nem que sejam as mais inusitadas ou menos imagináveis. O ideal em tradução é tentar manter a suposta lógica da sensação que chama uma palavra atrás da outra; às vezes as palavras sucedem-se não só segundo uma lógica sensorial de viagem através de materialidades e propriedades, mas também por sonoridades afins, relações de causa efeito não imaginadas antes, ou relações de ordenação (conteúdo-contentor, gradações cromáticas etc.). Essas lógicas podem cruzar-se e ser ativadas juntas e ao mesmo tempo. No trecho abaixo veremos o cruzamento da lógica de ordenação, baseada na relação de elementos da natureza com os artefatos humanos, e a lógica sonora:

Assim os primeiros cínicos apareceram, e tiveram o bode por emblema: jumentos rindo dos **cavalos**, legiões de pequenas árvores rindo do **carvalho**, do betume, das oliveiras.

[...]

E se o **sol** for **pálido** e **pequeno**, se o **feno** for **seco**, a **lã** **farrapo**, a **mortalha** cobrir os **deuses** **de trapo**, e se o **verbo** for zurro e o **zurro** **elegia**? (RAMOS, 2008, p. 196, grifos meus).

O trecho retirado do capítulo 17, “Elogio ao bode, ironia”, justapõe as palavras trabalhando segundo uma lógica ordenadora que atravessa elementos naturais animais e vegetais. Essa lógica baseia-se num paralelismo: os jumentos que

riem de cavalos e legiões de árvores que riem de carvalhos. O paralelismo poderia ser construído entre grupo animais ou de vegetais de outras espécies, selecionadas sempre entre os elementos naturais disponíveis. Todavia, entre todas as categorizações, o autor escolhe a dupla *cavalo* - *carvalho*. Posto que a voz falante está percorrendo uma sorte de organização dentro do mundo natural dos primórdios, explicando as dinâmicas de desenvolvimento terrestre, seleciona palavras dos dois reinos de forma que possam rimar entre elas, reforçando a construção do paralelismo, como que para afirmar que os que ficaram brigando entre eles foram os que perderam na estabilização das hierarquias do mundo natural. A concatenação parece seguir esse raciocínio transitivo: espécie do mundo animal que ri de outra espécie do mundo animal, espécie vegetal que ri de outra espécie vegetal, de um artefato natural (*betume*) e de outra espécie vegetal acrescentada no final (*oliveiras*). Nessa cadeia de conexões de existências e de espécies do mundo da fauna e da flora, o betume insere-se como ruptura, o artefato humano que muda e contamina as paisagens naturais. A última palavra *oliveiras* fecha circularmente a concatenação voltando para a natureza e ligando-se às tipologias de árvore mencionadas anteriormente. Na tradução, a busca dessa rima — com que se constrói o paralelismo — pediu algumas mudanças e foi imprescindível, porque aparecendo dentro de um texto em prosa, sem grandes elementos estilísticos poéticos, o seu impacto é ainda mais forte. É como se alguns recursos, tomados isoladamente dentro de porções de texto em prosa, adquirissem uma importância e destaque maior, conferindo um toque de poesia àquele trecho de texto. Negligenciar o poético dentro do prosaico seria eliminar os elementos destacados e marcados.

Segue tradução italiana do excerto analisado:

*Così sono comparsi i primi cinici e hanno avuto il capro come emblema: i muli che ridevano dei **puledri**, legioni di piccoli alberi che ridevano dei **cedri**, del bitume e degli ulivi.*

(...)

*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 raggio e il raggio un'elegia?* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 196, grifos meus ◀®).

Na segunda parte do trecho há uma justaposição de palavras com adjetivos a elas referentes e uma sequência de períodos hipotéticos com elementos interpolados que se sustentam reciprocamente por afinidades no campo semântico e sonoro. Uma

coisa a ser observada é que essa justaposição não é puramente de palavras, mas serve-se da armação firme da sintaxe (portanto, sujeito, verbo e complemento) para se sustentar.

*Sol, feno e lã, mortalha, deuses, verbo, zurro* (duas vezes) e *elegia* são elementos concretos e abstratos justapostos, enquanto que *pálido, pequeno, seco, farrapo* e *de trapo* indicam qualidades e materiais com características específicas que se associam aos elementos encadeados. Essa concatenação surge da necessidade de postular algumas hipóteses impossíveis e possíveis acerca das características de elementos ou da natureza ou nela presentes (*sol, feno, lã*), assim como de elementos de invenção-convenção humana (*deuses* e *verbo*). No primeiro caso a hipótese postulada é com certeza falsa, pois o sol nunca poderá ser pálido e pequeno; no segundo é com certeza verdadeira, o feno é, de fato, seco. As hipóteses seguintes sobre lã e mortalha são possíveis e as últimas, que questionam a natureza da linguagem, seriam possíveis só através de uma decomposição e desconstrução, um retorno a uma fase pré-linguística da humanidade, feita de gritos. A justaposição de elementos parece basear-se sobre suposições relativas às variáveis constitutivas do mundo. Entre cada uma dessas hipóteses também podemos encontrar associações por sonoridades afins, como *farrapo/de trapo*, ambas as palavras indicando tecidos desgastados ou pouco refinados. Em tradução consegue-se restituir a sequência dos *p* e dos *f* e a associação *farrapo/de trapo* se dá com *strofinaccio/di straccio*.

Vamos analisar agora uma justaposição de palavras em sequência, mas sem serem inseridas em orações maiores, o que resulta em longas séries de palavras encaixadas dentro da estrutura sintática:

A própria desintegração da matéria em partes minúsculas vai recobrando as que estão inteiras, preservando-as – pêlos, poeira, casca nodosa, unha, nata, graxa formam a parte morta, descartável e movente, especializada em fazer durar o que ainda há de sólido debaixo delas (RAMOS, 2008, p. 139-140).

A sequência retirada do capítulo 12, “Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?”, refere-se à parte em que se fala em recobrimentos, enumerando-se assim várias partes externas de várias consistências. *Pelos* e *poeira* são recobrimentos leves em camadas quase uniforme, os primeiros do corpo e a segunda das coisas do mundo; as duas palavras são unidas pela repetição do som *p*.

A *casca nodosa* e a *unha* já são recobrimentos com uma consistência bem mais dura e visível. A primeira faz parte da natureza e a segunda dos corpos animais. A nata e a graxa, postas no final, representam formas diferenciadas de gordura, ambas do mundo animal. A primeira denota uma espécie de película de superfície que se cria em cima do leite, e a segunda se refere à primeira camada interna depois da pele, antes dos ossos e nervos. A sequência é constituída por:

- um par de palavras – *pêlos* e *poeira* – que representam partes externas leves e quase inefáveis (de consistência mínima);
- um par de palavras – *casca nodosa* e *unha* – que representam partes externas sólidas e duras (de consistência máxima);
- um par de palavras – *nata* e *graxa* – que representam partes externas gordurosas e semissólidas (de consistência intermédia).

Cada par de palavras funciona no seu meio interno como uma micropolarização de características, pois os pelos não se espalham uniformemente na derme, e a poeira, ao contrário, deixa uma impressão de uniformidade aparente das superfícies em que pousa. A casca e a unha opõem-se pelas qualidades rugoso-liso; a nata e a graxa opõem-se pela gradualidade de consistências, ambas intermédias: a primeira, de fato, é quase gelatinosa e mais frágil, enquanto a textura da segunda é mais firme. Respeitando essas lógicas, a tradução italiana ficou dessa forma:

*La deflagrazione della materia stessa in parti minuscole ricopre quella rimasta integra, preservandola – peli, polvere, corteccia rugosa, unghia, pellicola sul latte, grasso costituiscono la parte morta, scartabile e mobile, specializzata nel far durare ciò che ancora esiste di solido al sotto di esse* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 139-140 ¶¶).

Observemos agora um trecho retirado do capítulo 18, “Sexto Ó”, em que a sequência de palavras é encadeada por assíndeto. O intermédio se abre com um esboço, como em aquarela, de uma unidade de UTIs. Atravessam-se ao longo do intermédio vários assuntos desencadeados a partir da ideia de perda e de morte; provavelmente no final a referência é a alguém internado na unidade de tratamento intensivo que morreu. Ao morrer, perde-se uma quantidade de coisas, materiais e imateriais, todas, enfim, sem valor para o pós-morte, tanto que algumas perdas

quase chegam a ser uma libertação. Quem perde com a morte de alguém, na verdade, são os vivos e todas as instituições que movimentamos em vida. A morte, no fundo, liberta quem morre das obrigações e o coloca fora do fluxo do capital. A sequência, de fato, tende a enumerar tudo aquilo que não conta mais depois da morte, partindo de coisas banais do dia a dia (*sapatos*), passando por elementos sociais, *as cartas* e *os óbitos* – esse último poderia se referir tanto àquilo do qual será retirado o corpo, quanto aos que a pessoa em vida tem que visitar quando morre alguém no hospital – avançando por comportamentos e sensações (*sussurros* e *frêmitos*); elementos que representam a vida de consumidor (*ofertas únicas* e *talão bancário*) e chegando novamente aos elementos do cotidiano (*jornal do dia* e *palmilhas*), para finalizar com os aleatórios *dentes* e *móveis*. A seguir, o trecho e a tradução italiana.

*(grande honra para ti perder sapatos, cartas, óbitos, sussurros, frêmitos, ofertas únicas, talão bancário, jornal do dia, palmilhas, dentes*

*grande honra perder os móveis numa enchente, assim* (RAMOS, 2008, p. 206, itálico do autor).

#### **Tradução:**

*un grande onore per te perdere scarpe, lettere, obiti, sussurri, fremiti, offerte imperdibili, assegni bancari, quotidiani del giorno, suolette, denti*

*un grande onore perdere i mobili in un'alluvione* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 206, itálico do autor ♡).

Por fim, há longos trechos que formam grandes justaposições. O trecho a seguir junta dois gêneros, o poético e o da prosa de atelier aplicada a outros assuntos. Combina sequências de palavras ou palavras interpoladas em orações com afinidades sonoras, seguindo várias lógicas que se combinam a partir da sonoridade. Esse excerto mostra a complexidade resultante de vários procedimentos estéticos combinados, dos quais emerge o gênero híbrido de prosa poética com um relato plástico do mundo e justaposições em vários níveis (assuntos e palavras).

*então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombros bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto*

*e me espanto com isso, demoro a má notícia, esqueço o medo imerecido, esqueço que sou triste e grito e bato os dois címbalos como se minhas amídalas abrissem caminho ao inimigo em meu tímpano, cachimbo coletivo que traga e queima o contorno do morro, a sombra da nuvem, a linha da espuma, o samba nos juncos*

*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) une o corpo bate e zumbe, zumbe um ó, uma lâmina metálica, constante, um hino ríspido, zurro, o que será isto, no meio da avenida*

*feito microfonia, um ó que fosse crescendo também nos bichos, nas colmeias, no pelo dos ursos, na lã das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha, sem ouvir o ó crescente das hienas que comem, comem neste momento o seu próprio cadáver, um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata, um ó em dó, em si, de lata, de lata, painéis de querosene incendiadas, um ó pelo menino assassinado por outro menino, um ó pelo seu assassino, um ó de todos os meninos, sem barba, sem pelo e sem castigo (RAMOS, 2008, p. 59-60, itálico do autor).*

A leitura desse trecho poderia ser traduzida na imagem de uma grande assemblagem em que vão se agregando coisas, elementos, especialmente sonoros. De fato, poderia se tratar de uma assemblagem de arte sonora, em que ruído, vozes, pensamento voz, leituras, harmonias musicais se sucedem, sobrepõem e confundem. A leitura parece funcionar como um furacão que vai trazendo coisas para dentro do seu olho e que no final, quando apaziguam, se combinam em um todo único. Segue a tradução italiana, comentada detalhadamente no próximo capítulo. Assinala-se, todavia, a presença de vários acréscimos ao fim de juntar a lógica sonora, com a cumulativa. O lado sonoro foi fundamental já que o que se cumula é um crescendo de sons agregados, do zumbido à microfonia:

*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 macerie, un naufragio nella bassa marea, un pugno di riso lanciato verso l'alto, è nella nostra voce il rintocco remoto di una campana, canto e mi spavento, rimando la brutta novella, dimentico l'immeritata paura, dimentico la tristezza e grido e vibro i cembali come se le mie tonsille sterrassero al nemico il cammino per il mio timpano, pipa collettiva che inspira e brucia il contorno del colle, l'ombra di una nuvola, l'orizzonte della spuma, il canneto di samba.*

*Più forte del clamore delle notizie che lacerano le riviste, un rovescio di pioggia, che sia un unico ó che sia continuo, non un mantra ma un roncio di vespa, un calabrone che ronda dove passava la sfilata, al vespro, 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 vibra, vibra un'ó, la lama di una sega, metallica e costante, un inno aspro, un raglio, che sarà mai questo, proprio dove passava la sfilata.*

*come un rimbombo, un ó come un crescendo tra le bestie, negli sciame, nel pelo degli orsi, nella lanuggine delle farfalle e delle lonomie, nel ruggito del leone sdentato che insegue da lontano il suo branco senza sentire l'ó crescente delle iene che mangiano, mangiano adesso il loro stesso cadavere, un ó per i topi, per l'astuzia intanata, zampa con scheggia infilata, un'ó in do, in si, di latta, di latta e pentole di cherosene incendiate, un'ó per il bambino assassinato da un altro bambino, un'ó per il suo assassino, un'ó per tutti i bambini sbarbati, senza peli e castigo (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 59-60 itálico do autor ♪).*

#### 4.3.2.4

#### Epifania e cairologia: traduzir a dissolução do tempo

Entre os procedimentos estéticos e características apontadas na análise da obra (PARTE I) existe a questão de como é recriada a noção do tempo. Já se disse que um tempo cairológico e eniáutico (qualitativo e circular) substitui um tempo cronológico (quantitativo e linear). Novas lógicas de causa e efeito entram para desencadear o desenvolvimento do texto, do fluxo da voz pensante; a rigor, não se pode falar em narrações, pois não há sequências de fatos, enredos principais e secundários, hierarquia de personagens. As ações perdem importância como elementos geradores de outras ações, mas interessam só enquanto processos em si, assuntos de exploração das vozes falantes que substituem um verdadeiro e mais clássico narrador. Uma ação pode ser interessante processualmente, pela forma como ela acontece fenomenalmente, mas perde o valor central na construção de sequências temporais. Cabe à tradutora identificar elementos verbais (como repetições de algumas palavras) e estilísticos (como descrições minuciosas de processos), que se configuram como cíclicos ou epifânicos, criando uma outra leitura do tempo e restituindo uma outra vivência do escorrer do mesmo. Não raras são em *Ó* autoexplorações epifânicas do corpo; a voz desenvolve o seu fluxo de consciência a partir de uma epifania na observação de um particular novo ou diferente que aparece no corpo. Esses trechos precisam ser traduzidos reproduzindo todas as passagens nas suas extremas minúcias e lentidão. A escrita reproduz a lentidão e gradualidade desses processos e o mesmo precisa acontecer na tradução, retomando cada detalhe descritivo e especulativo em toda a sua precisão. Longas descrições de ações também são exploradas ao longo do livro, investigando sua

mecanicidade e processo de realização. Esses trechos também precisam ser reportados inteiramente, realçando a extensão da investigação e repetindo palavras centrais que remetam ao processo e que marquem através da recorrência a ciclicidade do tempo.

Consideremos os dois trechos seguintes:

Mas reparo, pelo tato, que a pele sob os pelos parece fofa e airada, como se uma barriga particular tivesse nascido ali, contida inteiramente no triângulo peludo. E quando levanto as mãos de volta, a grande descoberta – um enorme pelo albino grudado em meus dedos, delator involuntário de seus pares. Trago para junto dos olhos, meu rosto colado ainda ao vidro, aquele magnífico exemplar de pelo branco, fragmento do polo agarrado a meus dedos, sobre a bancada de granito, em frente ao espelho de um restaurante grã-fino onde fui lavar as mãos (RAMOS, 2008, p. 280).

Nunca cansei de **tocá-la** quando dorme. Seu sono de alguma forma me dá medo. Não tanto porque se esqueça de mim (talvez nem dormindo se esqueça), mas ao contrário, porque se oferece de um modo completo, parecendo inteiramente disponível. Meu desespero, a sentença de que vou perdê-la, que não me abandona nunca, aumenta minha necessidade de **tocá-la** – agora que se separou do seu trajeto no dia e de seus deveres e interesses, de seu circuito de tarefas está ali diante de mim enrodilhada no conforto de seu próprio corpo e dos lençóis que afasta com os pés. Agora, para mim, ela é aquilo que sempre deveria ter sido – um corpo livre, povoado por associações, desconectado da minúcia orçamentária da vida modorrenta, aberto à maré de suas ilusões, de seus medos, de seu passado e de seu futuro. Adoro o movimento de seus olhos debaixo da pálpebra fechada. Como fica linda! E o mau hálito que sua boca exala, como um guardião da vida íntima, agora em processo (está sonhando), visível diante de mim, não me afasta dela, ao contrário, transforma-se numa espécie de rio fétido que nos conduz entre destroços. Sei, que enquanto dorme não vai desaparecer – porque desapareceria? Então posso fazer o que mais quero – **tocá-la**. Com a ponta do polegar, depois com a palma da mão. Muitas vezes, acabo passando desta exploração topológica às regiões do seu corpo que procuram complemento no meu – em suma, ao sexo. [...] Mas, na maioria das vezes, me contento com **tocá-la**, longamente.

[...] Por exemplo, se estou palmilhando suas omoplatas (que adoro particularmente) há quinze minutos, com gestos delicados ela encaminha meus dedos para baixo, para os seios e, nos seios, para os bicos. Então devo passar do **toque** ao beijo – devo beijá-los. Adoro beijá-los, mas era na cavidade de sua saboneteira que encontrava paz, paz romana, como um exército invasor em comunhão com o invadido. Então deixo que faça comigo o que quer fazer, e abro os olhos (nesta hora, ver é quase igual a **tocar**), espantado com a mímica facial de seus orgasmos, e solto um mugido para indicar a chegada do meu. Mas logo adormeço e quando posso **tocá-la** de novo com a ponta dos dedos, subindo desde os pés, ela sente cócegas, e sorri, e sei que estou em paz. (RAMOS, 2008, p. 48-51, grifos meus)

#### Traduções:

*Ma toccando, mi accorgo che la pelle sotto ai peli sembra morbida e soffice, come se un'altra pancia fosse spuntata proprio lì sotto, nel perimetro esatto del triangolo peloso. E quando rialzo le mani, ecco la grande scoperta – un enorme pelo albino*

*appiccicato alle mie dita, delatore inconsapevole dei suoi simili. Avvicino agli occhi – il mio viso ancora attaccato al vetro – quel magnifico esemplare di pelo bianco, il mio primo pelo bianco, frammenti del bulbo ancora attaccati alle dita, sul bancone di granito, di fronte allo specchio di un ristorante per gente con i soldi dove ero andato a lavarmi le mani*

(tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 280-281 ◀◀).

*Non mi stanco mai di toccarla mentre dorme. Il suo sonno in qualche modo mi fa paura. Non tanto perché possa dimenticarsi di me (forse nemmeno nel sonno se ne dimentica), ma al contrario, perché si offre in maniera totale, sembrando a completa disposizione. La mia disperazione, la sentenza che un giorno la perderò, che non mi abbandona mai, non fa che aumentare a dismisura il mio bisogno di toccarla – adesso finalmente staccata dalla traiettoria della sua giornata, dai suoi doveri e interessi, dal suo circuito di obblighi, è lì davanti a me, aggomitolata nel ristoro del suo stesso corpo e delle lenzuola che allontana con i piedi. Adesso per me lei è ciò che sarebbe sempre dovuta essere – un corpo libero, abitato da associazioni, lontano dalla meschinità venale di una vita apatica, sensibile alla marea delle sue illusioni, delle sue paure, del suo passato e del suo futuro. Adoro il movimento dei suoi occhi sotto alle palpebre chiuse. Che bella che è! E l'alito cattivo che esala dalla bocca come un guardiano della vita intima, adesso in fieri (sta sognando), visibile davanti a me, non mi allontana da lei, anzi si trasforma in una specie di fiume fetido che ci conduce tra le macerie. So che mentre dorme non sparirà, perché dovrebbe? Posso fare dunque ciò che più voglio – toccarla. Con la punta del pollice, con la palma della mano. Molte volte, durante quest'esplorazione topologica, attraverso le aree del suo corpo che ricercano un innesto nel mio - in definitiva, il suo sesso. Ma la maggior parte delle volte mi accontento soltanto di toccarla a lungo.*

*(...) Ad esempio se sto palpeggiando le sue scapole (che adoro in maniera particolare) da una quindicina di minuti, lei, con fare delicato, porta le mie dita verso il basso, ai seni e dai seni ai capezzoli. Passo dunque dal toccarli al baciarli – devo baciarli. Adoro baciarli, ma solo nella cavità della sua clavicola trovo pace, una pace romana, come l'esercito invasore in stato tregua con quello invaso. Quindi le faccio fare di me ciò che vuole, e aprendo gli occhi (in quel momento vedere è come toccare), impressionato dalla mimica facciale dei suoi orgasmi, lancio un muggito a segnalare l'arrivo del mio. Subito dopo ci addormentiamo e quando mi sveglio, posso toccarla di nuovo con la punta delle dita, risalendo dai piedi, e lei, sentendo il solletico, sorride, e so di essere in pace (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 48-49 ◀◀).*

No primeiro caso assistimos a uma epifania corporal, uma descoberta, cujas sensações e descrições constituem o cerne do texto. Em muitos casos, como esse, as epifanias são caracterizadas por descrições minuciosas, que se servem de semelhanças e metáforas, que esticam ainda mais esse tempo em que não se produz, mas em que se observa, esse tempo que não se compõe de fatos, mas de situações e circunstâncias. No segundo caso há a confissão de uma pequena mania secreta da voz falante de querer tocar sua mulher deitada. Nesse contexto específico, por exemplo, as palavras *tocar* e *toque* marcam a reiteração da ação, assim como todas as palavras do campo semântico das ações ligadas ao tato, como *palminhar*, são

fundamentalmente construções dessa temporalidade e precisam estar presentes na tradução. Se a repetição das mesmas palavras junto com outras com o mesmo radical cumpre essa função de marcação de uma temporalidade circular, na tradução essa repetição tem que ser concretizada através de uma mesma palavra e outras com o mesmo radical. Essa especificação, ainda que possa parecer trivial, não é, já que uma das tendências automáticas é evitar palavras iguais em um espaço breve de texto; a diferença é que aqui elas configuram-se como um recurso estético, para criar uma nova percepção do tempo. Ficando no campo da semântica, outro elemento a ser observado são os verbos que demarcam e realçam ações que não começam e terminam logo depois, mas que se caracterizam por seu devir, sua processualidade. Nesse caso é recomendável escolher verbos de duração cujo valor aspectual já aponte implicitamente para a duração ou o início de ação.

O tempo enquanto leitura psicológica — nesse caso circular e qualitativa — que se desdobra na escrita, pode passar por diversas apropriações de procedimentos estéticos (repetições de palavras chaves e outras com o mesmo radical, associações de eventos cíclicos, longas descrições de ações como processo e não mencionadas como fatos). Todavia, esse aspecto da escrita que abrange a construção do tempo, e que também se traduz em escolhas temáticas, é um pouco mais complexo de se apontar através de técnicas de tradução fixas ou reiteradas. Trata-se de uma abordagem ampla que se dá de várias formas, diferentemente de um procedimento estético como a justaposição mais facilmente descritível e identificável e solucionável através de algumas técnicas, como a reprodução da lógica subjacente. O que se pode afirmar é que essa abordagem psicológica do tempo se reflete em uma escrita com falta de relações de causa efeito temporais, cronologicamente pensadas e entendidas, portanto, como um *antes* e um *depois* sucessivos, resultando assim em trechos que alongam, esticam e constroem relatos circulares. O efeito de circularidade e contiguidade constrói-se de formas variadas na tradução. Às vezes a contiguidade temporal entre eventos é dada por similaridades sonoras (rimas, reitrrações de células sonora dentro de várias palavras que representam elementos de uma mesma sequência temporal). Outras vezes a ciclicidade é construída através da representação plástica da sedimentação, processo que não apresenta uma ação verdadeira e que amplifica sensações temporais de duração, pois um tempo sem ação equivale à proposta de experimentar a vida segundo lógicas qualitativas e não produtivas. A revelação epifânica, a contiguidade temporal e a ciclicidade são as

chaves de leitura dessa nova forma de tratar o tempo; assim, o autor, além de desdobrá-las em técnicas de escrita, não perde a oportunidade de tratá-las como temáticas de reflexão, sugerindo alguns caminhos de interpretação dessa abordagem:

Pois este duplo infindável, reproduzido até à náusea, esta legião de instantes rebatendo na câmara de espelhos, este agora que ninguém de fato experimenta, típicos da simultaneidade, intimida-se e recolhe-se diante do pequeno infinito da epifania, dessa minúcia preciosa que nada poderá reproduzir (textura de cortina, mancha de mofo, borda da manteiga, beijo plissado, luz às três da tarde, samba, sandália), ou então diante da *memória*, a nossa faculdade anti-simultânea, cavando contra o agora a âncora de um amor cutâneo, cravado, que poderá então enraizar-se e, com sorte, florir e, com mais sorte ainda, enrugar-se num tronco largo (RAMOS, 2008, p. 172-173).

Então a lua ganhou fases, a menstruação sangrou na data certa e a relojoaria luminosa girou. Ciclos multiplicaram-se por toda a parte, como uma vingança das camadas mais constantes e o grande ciclo vital, que diviniza e depois sacrifica cada indivíduo, acabou por ditar os estatutos que conhecemos hoje. (...) Todo o possível se encolheu à dinâmica do carço e do carvão, do nascimento moribundo, do amor já calcinado bem no início do apetite, ao ciclo do escorpião e do veneno. Como uma constelação entranhada em nossas digitais, passamos a morrer de um modo só e a permanecer depois deitados, e então a desaparecer para sempre; passamos a amar como uma janela na mesmice, uma pausa na respiração que nos respira, longe da derrisão do escárnio e da ironia, longe dos abutres que devoram o próprio fígado, longe da gargalhada da folhagem, da cusparada da poeira, longe dos enormes blocos cheios de petróleo venenoso. Agora as estações nos protegiam com a verdade cardíaca de tantas leis. O próximo passo era inventarmos nomes, era ficarmos calmos, era morar dentro do mecanismo como um cão hospedado pela própria hidrofobia – e o eco coletivo dessa calma produziu o sono. Nada agora nos assaltava à noite e quando despertávamos era ainda o mesmo ar que entrava em nossa narina. Uma nova cortiça não florescia na casca dos grandes carvalhos, o rochedo não se transformava em água, o musgo não criava marzipã – não, ninguém ria, nem o bode comentava, nem o quadrúpede numa só perna escalava o tronco estranho, assoando o nariz na manga. Acontece que alguma coisa mais solene e triste, como velando o grande defunto da ironia, organizava um zumbido constante que todos ouviam onde quer que estivessem, e cada besouro voava agora com respeito e circunspeção, guardando para si sua alegria. A poeira descia sobre tudo, lançando a mortalha de sua matéria sutil, inevitável, apagando o brilho de cada superfície e no mundo o que ainda se movia. Unificavam-se assim todos os aspectos, aplicando ao campo da aparência imediata a monotonia das grandes leis da Física (RAMOS, 2008, p. 198-200).

### Traduções:

*Una duplicità infinita riprodotta fino alla nausea, una legione di istanti che ribatte con violenza sulla lente fatta di specchi, un adesso che nessuno di fatto ha mai sperimentato, tipici della simultaneità, si intimidisce e si ritira innanzi all'infinita piccolezza dell'epifania, una minuzia preziosa che nulla è in grado di riprodurre (la consistenza della tenda, una macchia di muffa, il bordo del burro, un bacio increspato, la luce delle tre del pomeriggio, il samba, i sandali. O forse allora innanzi alla memoria, la nostra facoltà anti-simultanea getterebbe sull'adesso*

*l'ancora di un amore cutaneo, che, lì piantato, potrebbe finalmente radicarsi e, se fortunato, fiorire, per poi, con un altro pizzico di fortuna, aggrinzirsi in un largo tronco* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 172-173 ♣).

*Dovunque i cicli si moltiplicarono come una vendetta degli strati più costanti e il grande ciclo vitale, che deifica e poi sacrifica ogni individuo, dettò infine le regole che conosciamo oggi. (...) Tutto il possibile si ridusse alla dinamica dell'osso e del carbone, della nascita moribonda, dell'amore ormai calcinato sin dagli albori dell'appetito, al ciclo dello scorpione e del veleno. Come una costellazione impressa nelle nostre digitali moriamo tutti in un unico modo, stesi per sempre per poi sparire; amiamo come una finestra che affaccia sempre sulla stessa cosa, come una pausa nella respirazione che ci respira, lontani dalla derisione, dallo scherno e dall'ironia, lontani dagli avvoltoi che divorano il loro stesso fegato, lontani dalla risata del fogliame, dallo sputo della polvere, lontani dagli enormi blocchi di ghiaccio pieni di petrolio velenoso. Le stagioni adesso ci proteggevano secondo la verità cardiaca di innumerevoli leggi. Il prossimo passo sarebbe stato inventare nomi, rimanere calmi, vivere dentro a questo meccanismo come un cane accolto dalla sua stessa idrofobia – e l'eco collettivo di questa calma produsse il sonno. Niente più poteva aggredirci di notte e quando ci svegliavamo l'aria che entrava su per le narici era sempre la stessa. Un nuovo sughero non sarebbe nato dalla corteccia delle grandi querce, la roccia non si sarebbe trasformata in acqua, il muschio non avrebbe generato marzapane – no, nessuno rideva, né tantomeno il capro commentava, nemmeno il quadrupede su un'unica gamba scalava il tronco estraneo, soffiandosi il naso sulla manica. Qualcosa di più solenne e triste, come fare la veglia al grande defunto dell'ironia, metteva su un ronzio costante che tutti potevano ascoltare dovunque si trovassero, ogni coleottero volava adesso con rispetto e circospezione, tenendo per sé la sua allegria. La polvere copriva ogni cosa, spiegando il lenzuolo funebre della sua materia sottile, uniforme e inevitabile, occultando la luminosità delle superfici e sotterrando ciò che ancora si muoveva. Si unificavano così tutti gli aspetti, applicando al campo dell'apparenza immediata la monotonia delle grandi leggi della fisica* (tradução minha do original RAMOS, 2008, p. 198-199 ♣).

No primeiro excerto proposto encontra-se a explicitação da valorização da epifania, que sugere uma vivência do tempo cairológica em que o que importa é só o instante qualitativamente válido porque tivemos alguma iluminação no entendimento imediato de alguma coisa (ver capítulo 2 PARTE I). O instante cairológico é aquele onde as coisas não se fazem, mas se revelam. Não é a ação, mas sim a situação. Se nesse ponto o autor faz da epifania assunto da escrita, em outros momentos o tempo cairológico, qualitativamente válido pelas revelações que conseguimos captar, é dado pelas descrições e disquisições dos assuntos mais diversos e tratados da forma mais detalhada. Todos os detalhes, a mesma minúcia e espaço, que são reservados a alguns assuntos no texto original, serão inteiramente transpostos em tradução para que a própria leitura do texto seja capaz reproduzir a percepção de um tempo esticado em que não está acontecendo nada, mas as coisas estão se revelando.

No segundo trecho é percorrida em poucos parágrafos toda a criação do mundo, a partir de um momento crucial em que as leis da natureza começaram a desdobrar-se do jeito em que as conhecemos hoje. Nesse tipo de passagem, o mais importante na tradução é não perder nenhum anel de junção na construção da circularidade, tentando reproduzir a concatenação de forma natural, apesar das mudanças impostas pela sintaxe da língua de chegada. A versão italiana, como se pode ver, sofreu algumas mudanças sintáticas e simplificações verbais, com relativas mudanças de modos e tempos, isso porque uma tradução mais literal impediria a visualização clara como acontece no original, da circularidade das concatenações de eventos e leis que geraram outros eventos e leis para governar o mundo.

#### 4.4

#### **Algumas considerações finais da tradutora técnica e acadêmica**

As reflexões expostas mostraram a complexidade que caracteriza o processo tradutório. Se muitas vezes ele é visualizado como uma linha reta que de uma língua *A* transpõe um conteúdo para uma língua *B*, no meio dessa trajetória há muitas coisas acontecendo. Mais que uma linha, a visualização mais correta seria a de uma complexa rede reticular.

O que se quis salientar em toda a exposição desse processo tradutório é que as escolhas estéticas do texto fonte devem ser profundamente investigadas no processo tradutório, especialmente para textos de literatura contemporânea que fazem da expansão e contaminação por outras linguagens expressivas sua marca mais forte. Assim, a *tékhnē* usada para moldar a matéria inerte, de qualquer natureza que seja, é um signo identitário do texto. Nas palavras de Rancière:

O regime estético das artes transforma radicalmente essa repartição dos espaços. Ele não recoloca em causa apenas a duplicação mimética em proveito de uma imanência do pensamento na matéria sensível. Coloca também em causa o estatuto neutralizado da *tekhnē*, a ideia da técnica como imposição de uma forma de pensamento a uma matéria inerte. Isto é, faz vir à tona novamente a partilha das ocupações que sustentam a repartição dos domínios de atividade (RANCIÈRE, 2005, p. 66).

Tanto se falarmos em *significância poética* (LARANJEIRA, 1993), quanto em *iconicidade* (CAMPOS, 2013 [1983]), a poesia e, conseqüentemente, a prosa

poética e outros textos híbridos são gêneros cuja compreensão não pode ser reduzida ao sentido das palavras e sua função referencial. Foi forte nessa tradução a necessidade de recuperar na recriação tradutória:

- a iconicidade dos signos tal como aparecem no papel, entendendo com isso, haroldianamente, a ideia de um conjunto de grafemas que, dispostos de uma certa forma na folha branca, e associados a um determinado som, ativam um processo de significação do texto, que também aproveita a parte visual escrita para o desencadeamento de imagens e significações;
- os múltiplos recursos estéticos — dentre os quais os sonoros e o aspecto performático do texto que faz o corpo trabalhar<sup>110</sup> — que concorrem para o processo de significação e que abrangem a forma como o texto é recebido.

Superando o estéril dualismo tradutibilidade *versus* intradutibilidade, foi adotada a visão de Paulo H. Britto (2016, p. 50) que nos diz que para que haja tradução sem frustração é necessário relativizar alguns dos objetivos da tarefa tradutória e selecionar as características julgadas imprescindíveis, no processo de leitura do tradutor ousado, mas nunca delirante, que serão preservadas no texto meta. Isso não significa rebaixar os objetivos, mas sim tentar assumir uma atitude prática que possa realmente alcançar como resultado uma tradução satisfatória que preserve o texto como um todo coerente. Outro ponto a ser levantado é que na seleção dos elementos que o tradutor julga imprescindíveis para a tradução se deve ter consideração para a tipologia de processo estético adotado pelo autor empírico, já que muitas vezes esse processo envolve questionamentos de padrões estéticos e introduz novas formas de montagem.

Paulo Britto expõe uma reflexão sobre a importância de se ter parâmetros de avaliação da tradução, acrescentando que “a falta de uma avaliação absolutamente irrefutável não significa que não haja avaliação” (BRITTO, 2016, p. 125-126), muito pelo contrário. A análise formal combinada à análise dos planos semânticos, sintáticos e lexicais pode servir de base de comparação com o texto de chegada para avaliar quais efeitos do original “foram recriados com êxito” (BRITTO, 2016, p.

<sup>110</sup> Quando se fala em recursos que põem o corpo para trabalhar, faz-se referência ao elemento de audição performativa, já discutido na PARTE I / capítulo 1, e às respostas fisiológicas do corpo do leitor à combinação rítmica e sonora dos elementos que o levam para o mundo sensorial da matéria, ativando seus cinco sentidos.

125-126). A ideia de êxito aqui é entendida como comparação entre a seleção de elementos julgados imprescindíveis e importantes para a compreensão/vivência do texto inicial e seu alcance- rendimento real no texto traduzido.

É claro que as reflexões abordadas e os trechos de prosa poética analisados nessa seção mostraram que uma tradução aceitável de *Ó* tem que considerar necessariamente os procedimentos estéticos usados pelo autor e tentar levá-los a cabo de forma exitosa, pois sem isso a prosa poética viraria uma prosa simples.

#### 4.5

#### **Algumas considerações finais da tradutora emotiva e luciferina: quando um título é um grito e grupos de palavras são um pequeno dicionário amoroso**

A primeira questão que se colocou no empreendimento desta tarefa tradutória foi pensar na tradução do título, o que implicaria também uma possibilidade de não tradução, deixando-o tal como aparece. Decidiu-se falar por último sobre algo que cronologicamente está no começo desse processo tradutório, porque talvez isso resuma os sentimentos que animaram essa tarefa, exemplificando as inquietações que povoam a cabeça de um tradutor e mostrando que as associações que aos poucos vão sendo investigadas e selecionadas, e que podem parecer fruto de um processo unívoco de conexão *um a um*, são na verdade o resultado de longas reflexões. Até aquela que pode se apresentar como a opção mais fácil — ou seja, não traduzir o título — é, de fato, o ponto final de uma ponderação articulada.

Ao ler a palavra *Ó*, pode-se pensar em várias possibilidades: um grito, uma interjeição de surpresa ou um vocativo. Algo que pode se situar no meio entre a linguagem articulada e inarticulada. Com certeza a poética do autor faz pensar num estágio pré-linguístico da humanidade e talvez esse *Ó* seja só um vestígio desse estágio de comunicação primeva na linguagem verbal e articulada. De qualquer forma o *Ó* é o que a voz falante procura, a coisa pela qual anela, o que é bem visivelmente demarcado nos capítulos intermédios que levam esse nome. Algo que não se qualifica e identifica em essência, mas em possibilidades de desejos.

*então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombros bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um*

*sino, canto e me espanto com isso, demoro a má notícia esqueço o medo imerecido, esqueço, que sou triste e grito (...)*

*um único ó que seja mas seja contínuo, não um mantra mas um zumbido de vespa, um zangão na avenida, nas cinza 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 zumbe, zumbe um ó uma lâmina metálica, constante, um hino ríspido, zurro, o que será isto, no meio da avenida*

*feito microfonia, um ó que fosse crescendo também nos bichos, nas colmeias, no pêlo dos ursos, na lã das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha sem ouvir o ó crescente das hienas que comem, comem neste momento o seu próprio cadáver, um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata, um ó em dó, em si, de lata, de lata, painéis de querosene incendiadas, um ó pelo menino assassinado por outro menino, um ó pelo seu assassino, um ó de todos os meninos, sem barba, sem pêlo e sem castigo (RAMOS, 2008, p. 60, itálico do autor).*

Durante a sessão de qualificação, foi mencionado por membros da banca o sermão de Padre António Vieira sobre a Nossa Senhora do Ó, o que levou a uma leitura e pesquisa sobre os possíveis significados do mesmo e correlações com o título do livro de Nuno Ramos. Segundo algumas leituras, uma das referências primevas para o sermão de padre António Vieira seriam alguns escritos ou comentários de Santo Agostinho. A busca trouxe outros textos eclesiais que citam de maneira indireta Santo Agostinho em relação à circunferência e ao ventre, o *círculo virginal*. Muitos desses escritos citam Plotino, que é uma referência importante para a definição de algumas bases da ortodoxia cristã sobre a concepção de alma e da relação entre o bem e o mal. Todavia, não foi possível identificar as fontes agostinianas indiretamente mencionadas nesses escritos sem referências. A ideia exposta em vários desses comentários é de que para Ó entende-se Deus, o círculo perfeito, tendo plotinamente ao centro a bondade; esse círculo de perfeição infinita e imensa não tem circunferência, pois Deus está em todos os lados, só a virgem Maria conseguiu conter algo de imenso em seu ventre (FRANGIPANE, 1636, p. 18-20). De qualquer maneira, a ideia do Ó no sermão de pai António Vieira retoma esse histórico de referência imagética e metafórica. O Ó retratado pelo padre Vieira apresenta relações múltiplas, interessando tanto à linguagem quanto ao corpo, sendo esse último abordado como o veículo-hospedeiro de algo metafísico, resultando, portanto, despojado da sua fisicidade. Segundo esse histórico cristão, para o padre António Vieira o Ó representaria o ventre da virgem e também o outro círculo infinito nela abrigado, que seria a perfeição divina, Jesus. Seria também a

vocal-interjeição do desejo infinito, ou seja, os OO exclamados pela virgem Maria na espera impaciente pelo nascimento de Jesus. Escreve Vieira:

O mistério do Evangelho é a conceição do Verbo no ventre virginal de Maria Santíssima; o título da festa é a expectação do parto e desejos da mesma Senhora, debaixo do nome do O. E porque o O é um círculo, e o ventre virginal outro círculo, o que pretendo mostrar em um e outro é que, assim como o círculo do ventre virginal na conceição do Verbo foi um O que compreendeu o imenso, assim o O dos desejos da Senhora na expectação do parto foi outro círculo que compreendeu o eterno. (VIEIRA, 1640, versão digital sem numeração de páginas).

Assim, em continuidade com os textos cristãos, Ó, continua Vieira, representando a imensidade divina fechada dentro do útero e a eternidade verbalizada pelas exclamações da Virgem, seria algo sem circunferência definida, porque o corpo virginal é só o abrigo de algo infinito que teria o centro espalhado por toda a parte.<sup>111</sup>

O Ó de Vieira tem algo que abrange a esfera do metafísico, pois apesar de também se configurar como linguagem (interjeição da Virgem) e corpo (ventre da Virgem que abriga), usa esses elementos terrenos — linguagem e corpo — só como instrumento de afirmação da primazia de uma natureza infinita, inefável, metafísica e inalcançável da perfeição divina abrigada no ventre (Deus feito filho). O círculo nas filosofias neoplatônicas é usado como representação da perfeição, configurando-se aqui em três camadas representativas: as interjeições, o ventre e a divindade — as primeiras duas também resultariam perfeitas porque associadas por relações metonímicas à terceira.

Bem sabemos que a poética de Nuno Ramos nada tem de metafísico; o corpo, a matéria bruta, o sopro feito voz são constantes de sua escrita, e o hiato que existe entre a convenção da linguagem verbal e as materialidades que essa quer representar é o que movimenta sua escrita, e quem sabe a procura desse Ó. O descompasso

<sup>111</sup> “Considerai a imensidade de Deus, e vereis até onde chega e se estende o significado desta pequena, ou desta grande palavra: *In utero*. Imensidade é uma extensão sem limite, cujo centro está em toda a parte, e a circunferência em nenhuma parte: *Cujus centrum est ubique, circumferentia nusquam* (...). Assim a imensidade de Deus — quanto a comparação o sofre. — Está a imensidade de Deus no mundo; está em todo o lugar onde não há lugar; está dentro, sem se encerrar, e está fora, sem sair, porque semore estpa em si mesmo. O sensível, o imaginário, o existente e o possível, o finito e o infinito, tudo enche, tudo inunda, por tudo se estende, e até onde? Até onde não há onde, sem termo, sem limite, sem horizonte, sem fim, e, por isso, incapaz de circunferência: *Circumferentia nusquasm*”. (VIERAM 1640, versão digital sem numeração de páginas).

entre as palavras e as coisas deixa a sensação de que algo, a fim de recompor essa aporia, há de ser procurado, ou talvez a própria busca seja o caminho almejado. Quem sabe a investigação do processo para talvez chegar a uma resolução da contradição interna da linguagem seja o Ó tão almejado. Ainda assim, o Ó de Nuno Ramos, em sua extensão e no enigma do que representaria, mostra ter alguns pontos de conexão com o Ó de que tudo inunda e por tudo se estende. A procura do Ó do artista plástico e escritor é inexaurível, porque a própria aporia interna à linguagem é constitutiva e inesgotável; nessa extensão e irresolução do enigma existe o verdadeiro prazer e o verdadeiro desafio: *tornar a linguagem verbal quanto mais plástica possível para diminuir o descompasso*. Do mesmo jeito a infinidade e a eternidade do Ó contido na barriga virginal encerra constitutivamente em si o dogma de fé, e é na aceitação dessa indemonstrabilidade que reside a verdadeira paz da fé, um elã constante para algo que é e ficará para sempre um enigma. Pode-se dizer que se Nuno Ramos por acaso tivesse tido essa leitura como referência, coisa que se acredita possível, teria despojado o Ó de padre Antônio Vieira de toda a aura metafísica, mas na irresolução do enigma e na constante vontade de alcançá-lo, tendo consciência da impossibilidade e negatividade da tarefa, residiria o elemento comum. A negatividade da tarefa em Nuno Ramos transmuta-se em constância do desejo, enquanto que para Antônio Vieira é afirmação do dogma da fé, aceitação.

Outra reflexão interessante, e que Nuno Ramos coloca logo no primeiro capítulo, é o mito de fundação da linguagem, segundo o qual a articulação da voz, a necessidade da fala, surgiu de uma necessidade de sair da sua própria solidão e se comunicar com alguém para além de si, para além da solidão do próprio corpo. Todavia, nos momentos mais próximos da morte, nos mais dolorosos, o som articulado desmancha, e só somos capazes de expressar a dor através de gritos e das labutas faciais (RAMOS, 2008, p. 26-28). A festa da nossa senhora do Ó, além da versão narrada por Vieira – segundo a qual os *Oh* da virgem seriam a interjeição da felicidade pela espera – lembra e simboliza, segundo outras fontes populares, os OO de dores e sofrimento da Virgem antes do parto, devidos às condições precárias em que Jesus estava prestes a nascer. Maria e José estavam de fato atravessando um longo caminho para o recenseamento em Belém e o frio era forte, só tinham um boi e um jumento para se aquecer. Em ambos os casos (o mito de fundação da linguagem e os *Oh* da Virgem Maria), as emissões sonoras não verbais teriam uma

conexão com o som inarticulado usado para expressar as sensações profundas do fundo do ventre que as palavras não conseguem restituir. O *Ó* desse título poderia retomar esse grito de dor ou felicidade segundo a perspectiva explicitada no mito de fundação da linguagem, ou seja, a necessidade de um veículo para expressar sensações físicas fortes face à insuficiência da linguagem verbal. Assim, o *Ó* de Nuno Ramos poderia vir a simbolizar esse grito. Até a Virgem nos momentos de dor física ou prazer físico mais forte, recorre de fato à expressão desarticulada; nesses momentos não há palavra que sirva.

Ao longo da pesquisa sobre referências possíveis para o título, foi achado um artigo do pesquisador João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos (2018) em que o mesmo compara o *Ó* de Nuno Ramos com o *Ó* do sermão de Vieira da Nossa Senhora do *Ó* e os sons desarticulados do conto de Guimarães Rosa do bicho-homem *Meu tio Iuaretê*. O pesquisador realça que o *Ó* de Nuno Ramos está vinculado ao corpo e ao mundo da *physis* (SANTOS, 2018, p. 54) e à opacidade, enquanto os *OO* de padre Antonio Vieira simbolizariam a supremacia da linguagem entendida como veículo de transparência. Achamos, todavia, que a diferença entre o *Ó* de Nuno e o do Padre Antônio Vieira esteja basicamente na aura metafísica que envolve o segundo e não o primeiro discordando de que o esquema de entendimento do *Ó* de Padre Antônio Vieira seja o de uma linguagem transparente, como afirmado no trecho que segue:

Nuno Ramos inverte o esquema Antônio Vieira rompendo, através de seu “ó”, com a irrestrita submissão do corpo ao Verbo, o que realiza tomando apenas a linguagem, colocada pela tradição como acesso transparente à essência ou à síntese histórico-empírica (Foucault, 2007), em consideração (MAGALHÃES SANTOS, DAYRELL De, 2018, p. 355).

Foucault, em *As palavras e as coisas*, afirma que no século XVII (cobrindo a época do Vieira, 1607-1697) “o signo não espera a vinda daquele que pode reconhecê-lo” (FOUCAULT, 2007, p. 81) e a substituição acontece sempre entre dois signos conhecidos, e que isso, do ponto de vista epistemológico, reverbera num saber que perde o halo da *divinatio*. Mas o recorte de Foucault é sobre a teoria do conhecimento, ou seja, sobre a organização da *hepistemê*, o modo como o conhecimento é entendido, abordado, processado e organizado. Essas mudanças de organização epistemológica, a nosso ver, não podem ser aplicadas à doutrina da fé, pois até mudando as estruturas de abordagem do conhecimento, os dogmas de fé,

numa perspectiva eclesiástica, continuam sendo dogmas, permanecendo por isso indiscutíveis. Trata-se de um conhecimento que não precisa ser transparente, porque só precisa ser aceite em bloco. A Igreja ao longo do tempo nunca mudou a forma de abordar o conhecimento em geral e a doutrina em particular, pois essa última, se fosse sujeita às mudanças de entendimento do saber, seria suscetível de questionamento. As escrituras sagradas e a palavra de Deus sempre estarão recobertas pelo halo do mistério e serão da ordem da revelação. De fato, a Igreja sempre agiu em oposição a uma interpretação direta pelos fiéis da palavra de Deus. No mesmo sermão o padre António Vieira escreve:

Uma das maiores excelências das Escrituras divinas é não haver nelas nem palavras, nem sílaba, nem ainda uma só letra que seja supérflua ou careça de mistério. Tal é o misterioso O que hoje começa a celebrar, e todos estes dias repete a Igreja, breve na voz, grande na significação, **e nos mistérios profundíssimo** (VIEIRA, 1640, versão digital sem numeração de páginas, grifos meus).

Certamente há uma diferença entre as formas de conceber os Ó dos dois autores, mas acredita-se que em Padre António Vieira a linguagem, ainda sendo referência de uma igreja que estabelece correspondências arbitrárias entre alguns significantes e suas supostas essências, não é transparente, visto ser divina e, portanto, misteriosa, precisando ser desvendada ou interpretada pelos eclesiásticos autorizados para essa tarefa. Em síntese, acredita-se que o conhecimento da obra de Padre António Vieira, possa ser uma referência para Nuno Ramos que reelabora alguns elementos despojando-os de tudo que é metafísico, recolocando-os integralmente dentro da física e da natureza (nesse último ponto converge-se com Daryell Magalhães dos Santos). A referência e reelaboração sob outra perspectiva de elementos dos sermões de Padre António Vieira pode ser corroborada pela escolha do título de um dos seus livros chamado *Sermões* (2015), um longa-metragem em forma de escrita que junta poemas eróticos.

Todas essas possíveis referências à Nossa Senhora do Ó, culto muito conhecido na Espanha (de reflexo, seria fácil para um leitor italiano encontrar essas referências) e o fato de que em italiano a vogal *O* também possa ser um vocativo ou uma interjeição que sinaliza dor (escrita com *H* mudo *oh*), corroboraram para opção pela não tradução do título, deixando nele uma marca de estranheza para o leitor italiano devida ao acento agudo. Outra razão que levou a essa decisão é o

aspecto gráfico da letra do título, o círculo, que de fato contém um potencial imagético que não queria se perder.

Uma última constatação é que ao traduzir intensamente um autor, estudando a sua obra, refazendo diversas versões de trechos que muitas vezes retornam na versão final ao aspecto da versão inicial, nos damos conta de que existem palavras que se repetem, ocorrências que não são casuais e que começam a constituir um pequeno dicionário afetivo da tradutora. Palavras que nunca mais serão esquecidas, nos contextos em que foram achadas e nas concatenações em que foram encaixadas. Algumas palavras repetem-se muitas vezes, outras apesar de não apresentarem muitas ocorrências, pelo simples fato de serem particulares e de se encontrarem em cadeias de conexões muito próprias, acabam merecendo um lugar no dicionário afetivo que vai se compondo. As palavras que comparecem mais ou que ganham destaque pela especificidade que carregam parecem ser cravadas no arquivo sensorial do artista, que as solta segundo as necessidades. Assim, no final da tradução tem-se a curiosidade de ver se a ocorrência de algumas palavras que se enraizaram na cabeça da tradutora, exatamente na oração em que apareceram e com as conexões desencadeadas pelo autor, realmente têm um destaque numérico no texto.

Assim, foi pesquisado que a palavra:

- *corpo* aparece 134 vezes, das quais 8 são no adjetivo *corpóreo*, uma no verbo *incorporar*;
- *matéria* aparece 50 vezes, 6 vezes aparece a palavra aparentada *material* (uma das quais no plural) e uma vez *materializar*;
- *voz* 46 vezes (com uma única ocorrência no plural), a palavra *avozinha* poderia ser considerada como uma outra ocorrência da palavra *voz* já que aparecem combinadas em um jogo de palavras;
- *palavra* aparece 42 vezes;
- *pedra* aparece 37 vezes, duas vezes aparecem as aparentadas *pedradas* e uma vez *pedraria*;
- *pele* aparece 33 vezes;
- *pêlo* aparece 29 vezes;
- *pedaço* aparece 28 vezes;
- *vento* aparece 27 vezes;
- *carne* aparece 26 vezes;
- *mar* aparece 25 vezes;
- *linguagem* aparece 24 vezes;
- *resto* aparece 21 vezes;
- *ar* aparece 21 vezes das quais uma na combinação *madeira-ar*;

- *azul* aparece 21 vezes das quais duas na ocorrência *azulado*;
- *pedaço* aparece 28 vezes;
- *lama* aparece 19 vezes e uma vez a ocorrência *lamaçal*;
- *cinza* (adjetivo e substantivo) aparece 15 vezes;
- *sólido* aparece 12 uma das quais na combinação *semissólido*;
- *epifania* aparece 12 vezes;
- *areia* aparece 12 vezes;
- *branco* aparece 12 vezes;
- *fluxo* aparece 11 vezes;
- *mancha* aparece 10 vezes;
- *tinta* aparece 10 vezes;
- *musgo* aparece 8 vezes;
- *maré* aparece 7 vezes;
- *piche* aparece 7 vezes;
- *líquido* aparece 6 vezes;
- *concreto* aparece 6 vezes;
- *barro* aparece 6 vezes;
- *espuma* aparece 6 vezes;
- *espinha* aparece 6 vezes;
- *narinas* aparece 3 vezes e *nariz* 3; tomando-se uma parte pelo todo é como se *nariz* aparecesse 6 vezes;
- *destroços* aparece 5 vezes;
- *sopro* aparece 5 vezes;
- *algoz* aparece 4 vezes;
- *carvalho* aparece 4 vezes;
- *pedregulhos* aparece 4 vezes.

Como mencionado anteriormente, algumas palavras, como *algoz*, não têm uma ocorrência alta, mas por serem tão específicas e sendo, portanto, mais esperado encontrá-las em um contexto bem definido, gravam-se na memória da tradutora. Isso porque são encaixadas em conexões inesperadas e despojadas de toda função referencial. A palavra *algoz*, especificamente, nunca é usada para indicar alguém matando outra pessoa em alguma execução judicial, mas sempre metaforicamente, sendo atribuída a elementos surpreendentes, como em *o branco algoz*, por exemplo. Outra curiosidade de algumas palavras de baixa ocorrência é que embora tenham aparecido poucas vezes, na memória afetiva da tradutora ressoaram como preponderantes. Do que viria essa sensação de desdobramento infinito de uma palavra que na realidade não foi tanto usada? A explicação do eco de uma palavra como *sopro* pode se dar porque provavelmente associada a outras muito recorrentes tais como *vento*, *voz* e *ar*; isso também porque foi sempre achada em combinações com essas últimas. A palavra *sopro* também pode ser considerada crucial na poética

do autor, especialmente do ponto de vista da articulação da linguagem verbal e da colocação da voz no meio entre imaterialidade (a linguagem) e materialidade (as projeções de *sopro*, *vento* no *ar*); portanto, a sua relevância é amplificada por esses fatores. Todas as palavras selecionadas, segundo um critério afetivo da tradutora e por conta de sua leitura interpretativa da poética do artista, mostram que o que emerge “afetivamente” corresponde de alguma maneira ao que foi investigado cientificamente e mais rigorosamente acerca do texto traduzido: o embate entre linguagem e matéria e a viagem entre consistência de materialidades estão bem marcadas no pequeno dicionário amoroso dessa tradução.

Fecha-se assim a parte analítica lá aonde tudo começou: o encontro com o título desse livro. Termina-se essa análise no título *Ó* que, lembrando, no alfabeto grego é também a última letra. Fecha-se o círculo hermenêutico lá aonde foi desencadeado: numa vogal, num grito, um título de um livro, um desejo de tradução. No capítulo sucessivo serão apresentadas as traduções dos 8 capítulos intermédios *Ó*, com comentários técnicos.

## 5

### Traduções comentadas

Seguem as traduções dos capítulos intermédios intitulados “Ó”, “Segundo Ó”, “Terceiro Ó”, “Quarto Ó”, “Quinto Ó”, “Sexto Ó”, “Sétimo Ó”, com comentários técnicos<sup>112</sup>. As notas, em razão da tipologia de texto resultam muito mais compridas que o texto traduzido em si. As notas só foram colocadas por se tratar de um texto acadêmico que nasceu prevendo o comentário do trabalho tradutório, em qualquer outra circunstância seriam completamente omitidas.

---

<sup>112</sup> Manteve-se a formatação do texto original.

## 5.1

## 4. Ó

*Portando<sup>113</sup> frutti e pietre nello stomaco (come il lupo delle favole) e camminando sulla cenere<sup>114</sup> dei nostri<sup>115</sup> piedi di cenere, la cenere delle suole,<sup>116</sup> la cenere del renio<sup>117</sup>, 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 macerie<sup>118</sup>, un naufragio nella bassa marea<sup>119</sup>, un pugno di riso lanciato verso l'alto,<sup>120</sup> è nella nostra voce il rintocco*

<sup>113</sup> 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 eniáutico e cairológico.

<sup>114</sup> 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*, entendidas 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.

<sup>115</sup> 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*.

<sup>116</sup> As palavras em rima toante pobre *solas* e *folhas* foram reproduzidas graças à proximidade linguística com outra rima toante pobre *suola/foglia*.

<sup>117</sup> Ver nota 114.

<sup>118</sup> *Sedurenti 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.

<sup>119</sup> 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.

<sup>120</sup> 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

*remoto di una campana, canto e mi spavento,<sup>121</sup> rimando la brutta novella,<sup>122</sup> dimentico l'immeritata paura<sup>123</sup>, dimentico la tristezza<sup>124</sup> e grido e vibro i cembali come se le mie tonsille sterrassero al nemico il cammino per il mio timpano, pipa collettiva che inspira e brucia il contorno del colle,<sup>125</sup> l'ombra di una nuvola, l'orizzonte della spuma, il canneto di samba<sup>126</sup>*

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 tónica *a*.

<sup>121</sup> A rima original, pobre, mas completa (*canto* e *me spavento*), na tradução resulta em uma rima incompleta e *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.

<sup>122</sup> 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, 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. <http://www.treccani.it/vocabolario/novella/>

<sup>123</sup> 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.

<sup>124</sup> 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.

<sup>125</sup> 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).

<sup>126</sup> 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 sobre a 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,

*Più forte del clamore delle notizie che lacerano le riviste, un rovescio<sup>127</sup> di pioggia, che sia un unico ó che sia continuo,<sup>128</sup> non un mantra ma un ronzio<sup>129</sup> di vespa, un calabrone che ronda dove passava la sfilata,<sup>130</sup> al vespro,<sup>131</sup> 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,<sup>132</sup> vibra un'ó*

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.

<sup>127</sup> 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-re* com *riviste-rovescio*.

<sup>128</sup> 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*.

<sup>129</sup> No original, a palavra *zumbido* e a sonoridade *z* são os fios condutores de todo o texto, que se liga às sucessivas *zangão*, *cinzas*, *zumba* (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 *ronzio* 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 zumba*, *zumba um ó* em que também tivemos que abrir mão do som com *z*.

<sup>130</sup> 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.

<sup>131</sup> 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 zumba*, *zumba 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 *zumba*. O tríptico *vespa*, *vespro* e a sucessiva *vetro* constituiriam uma cadeia evocativa do animal que produz a sonoridade perdida ao longo da tradução.

<sup>132</sup> Perdeu-se a repetição do verbo *zumba*, 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 *tremar* e *vibrar*, e a colocação em sequência enfatiza a ideia de vibração. O verbo *vibra*, aliás, reconecta-se com o

*la lama di una sega, metallica e costante, un inno aspro, un raglio,<sup>133</sup> che sarà mai questo, proprio dove passava la sfilata<sup>134</sup>*

*come un rimbombo, un ó come un crescendo tra le bestie, negli sciame, nel pelo<sup>135</sup> degli orsi, nella lanuggine delle farfalle e delle lonomie, nel ruggito del leone sdentato che insegue da lontano il suo branco senza sentire l'ó crescente delle iene che mangiano, mangiano adesso il loro stesso cadavere, un ó per i topi, per l'astuzia intanata,<sup>136</sup> zampa con scheggia infilata<sup>137</sup>, un'ó in do, in si, di latta, di latta e pentole di cherosene incendiate, un'ó per il bambino assassinato da un altro bambino, un'ó per il suo assassino, un'ó per tutti i bambini sbarbati,<sup>138</sup> senza pelo e castigo*

*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, fatti<sup>139</sup> di cenere, si presenterebbero), aprirei le braccia senza nuotare, non io, forse flutuare, e lascerei il grosso tronco con le mie digitais e la mia età com todos os seus parassiti peli, calli, mezes-parolas e mezes-termini, o seu parassita amor perdido lá em trás no tempo,<sup>140</sup> allontanandomi dalla praia cui eu era acostumado, eu separaria das suas luzes, talvez das suas vulvas, neres, violas, grises, fixando o céu*

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. No 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.

<sup>133</sup> 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*.

<sup>134</sup> Ver nota 130.

<sup>135</sup> No parágrafo inteiro há a referência aos pelos humanos e de animais. Em vários pontos são mencionados *pêlo*, *lã*, *barba*, cuja força imagética parece aumentar pela reiteração gráfica na folha do *l* que, de fato, poderia lembrar um pelo (*pêlo*, *pelo* [por+o], *lã*, *leão*, *longe*). A preposição contraída *pelo*, nesse contexto, pode gerar também um efeito 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*.

<sup>136</sup> *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 a *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.

<sup>137</sup> *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*.

<sup>138</sup> Em vez da utilização de *senza barba*, preferiu-se o participio passado em função adjetival *sbarbato*.

<sup>139</sup> 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 um marcação rítmica mais forte.

<sup>140</sup> Acrescentou-se a palavra *tempo*, porque em italiano deixar só *là in trás* teria exclusivamente uma referência espacial e não temporal.

*cenere,<sup>141</sup> il contorno della montagna verde fluttuando nella mia sugna,<sup>142</sup>  
 appiccando la fiamma<sup>143</sup> della fuliggine della memoria (chi ricorda, teme)  
 immobile sull'onda alta andante<sup>144</sup> dove passa prossimo un cargo, volto nero e  
 enorme, ó di morte e di oblio, anche lì c'è un ó*

<sup>141</sup> A palavra *sombrio*, em referência ao céu, foi traduzida como *cenere* (*literalmente cinza*), no lugar das outras opções, tais como *fosco*, *cupo*, *oscuro* para evocar um vocábulo anteriormente presente.

<sup>142</sup> 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.

<sup>143</sup> A palavra *pira* foi substituída pelo seu conteúdo *fiamma* (*chama*).

<sup>144</sup> O efeito sonoro *a onda onde* foi recriado através de um acréscimo, *onda alta andante* (*literalmente onda alta que se movimenta*).

## 5.2

## 7. Secondo Ó

*Non starai nelle cose calde né nelle voglie<sup>145</sup>, le mie voglie, nell'amore diffuso che lancia metalli in cerca di velluti, non starai nell'acqua gommosa del fiume incanalato, fiume sporco, né nelle uova che risalgono il fiume dentro il pesce gobbo<sup>146</sup> (diventa sempre più grigio, gobbo), non starai nella scintilla che accende al momento giusto l'intera rete*

*elettrica, ma starai<sup>147</sup> nelle cose solide, nel cubo di cemento e ghiaia alla base del pilastro, starai nel nodo del legno del mobile antico, nel foglio sbiadito<sup>148</sup>*

<sup>145</sup> A palavra *vontade* no singular foi traduzida no plural por uma mera questão de gosto da tradutora. Ao que parece, no italiano, a forma no plural consegue atingir um sentido mais geral, enquanto no singular ela se refere a coisas mais específicas — por exemplo: vontade de comer, vontade de ler — ou à vontade enquanto conceito autônomo. Nessa frase, a ideia de vontade foi percebida como as vontades de um modo geral, quase como veleidades, intenções gerais que talvez fiquem como tais.

<sup>146</sup> A tradução de *peixe corcunda* como *pesce gobba* custou um pouco, já que foram encontrados vários nomes italianos para peixes de água doce que possuem as características do peixe corcunda. Todavia, a corcunda é crucial para essa tradução, já que é mencionada novamente logo depois em parêntese. Portanto, mesmo que ela não constasse no nome, dever-se-ia buscar uma nomenclatura científica que pudesse referir a alguma outra característica física. Entre as várias possibilidades optou-se então por um termo que fizesse referência direta à corcunda. Seria possível traduzir com outros nomes científicos (*pesce sole*) mais apropriados e correspondentes à tipologia de peixe do original, mas esses não levariam a marca física e por isso foram eliminados.

<sup>147</sup> Nos casos em que aparece *deve estar* optou-se por traduzir com o *futuro semplice* (*futuro simples*) do indicativo, mantendo a conotação dubitativa que caracteriza a junção do verbo modal *dever* com um infinito, mas encurtando um pouco a oração. O verbo modal *dovere* seguido de infinitivo ou o futuro simples podem ser usados ambos para formular suposições.

<sup>148</sup> A palavra *sbiadito* foi uma opção muito pensada. Apesar de ter conhecimento do significado de *borrado* em português, ao traduzir, optou-se sempre por uma revisão das definições nos demais dicionários em papel ou online e os de sinônimos e antônimos. Às vezes, por exemplo, antônimos e sinônimos em língua portuguesa ajudaram na busca por soluções em italiano que fossem melhores na economia e na coesão do texto do que uma primeira tradução corriqueira e equivalente. A palavra *sbiadito* não resultou em nenhum verbete dos dicionários bilíngues consultados. Ainda assim, como foi incorporada nessa prática tradutória uma visão do texto como um conjunto, decidiu-se por essa ocorrência. A palavra italiana escolhida remete à ideia de uma folha que por alguma razão — nesse caso, a água — perdeu cor e vigor, tendo como resultado por vezes uma superfície quase unificada pela tinta ou pela perda da vivacidade das cores.

*dall'acqua, non potrai stare dentro di me, chissà nelle cose che<sup>149</sup> toccai e che toccasti<sup>150</sup>, lasciando tracce della digitale che ti porti dietro<sup>151</sup> mano*

*starai in una lunga lista, ma non di verbi, perché non sarai<sup>152</sup> azione, non starai nell'atto, ma nei nomi concreti, lentamente enumerati, sillaba dopo sillaba, una cosa assopita<sup>153</sup> in attesa di essere riconosciuta, starai lì prima di noi, non potrai*

<sup>149</sup> Nesse período, as frases subordinadas relativas introduzidas por *em que*, e as coordenadas por assíndetos, ou seja, entre duas vírgulas, sofreram uma variação, sendo coordenadas entre elas pela conjunção *e*. Isso porque, em italiano, a relativa, nesse caso, precisa de uma formulação mais longa: *nelle cose che*. De modo que as opções descartadas poderiam ser as seguintes: *nelle cose che toccai, che toccasti* ou *nelle cose che toccai, nelle cose che toccasti*. A primeira opção, que manteria a vírgula repetindo apenas o pronome relativo *che*, foi descartada porque parecia cortar o ritmo do original. De fato, nessa versão, a primeira frase, devido à obrigação de *nelle cose* antecedente ao *che*, se tornaria muito mais longa que a segunda sem a repetição de *nelle cose*, que de fato não é obrigatória e foi inicialmente eliminada com o intuito de manter um número de sílabas mais exíguo. A segunda opção, também com assíndeto, em que se tenta colocar o mesmo número de sílabas nas duas orações consecutivas repetindo em ambos os casos *nelle cose che*, o efeito sonoro gerado em vez de prazeroso torna-se irritante e cacofônico, havendo uma repetição que resulta pesada para o ouvido. Se essa última consideração pode sofrer crítica por envolver uma questão de gosto extremamente pessoal, o problema maior poderia ser identificado no ritmo excessivamente pesado, dessa vez, não pela discrepância de sílabas entre as duas orações, mas pela extensão demasiado longa que ambas assumiriam, se comparadas ao texto em português, bem mais conciso, expondo uma atrás da outra as coisas nas quais o sujeito, não mencionado, poderia se achar.

<sup>150</sup> O tempo *passato remoto* de *toccai* e *toccasti* foi preferido no lugar do *passato prossimo* de *ho toccato* e *hai toccato* não tanto por uma questão de valor aspectual ou meramente temporal, mas por uma questão de som. De fato, a escolha do *passato prossimo*, com consequente uso do *participio passato* nos dois verbos, *toccato/toccato*, geraria um efeito de repetição e semelhança diferente do original *toquei/tocaste*, em que há sim uma repetição de células sonoras, mas com um acréscimo de mais um som diferente no segundo verbo, o *-ste* de *tocaste*. Assim *toccai/toccasti* parece se aproximar mais dessa intenção.

<sup>151</sup> Nessa oração, o significado e a ordem dos elementos foram levemente modificados por uma questão sonora. A palavra *trás*, que alitera com *trazes* na frase *deixando para trás a digital que trazés*, parece criar um núcleo sonoro de sentido. Fala-se de uma digital que seria deixada como um rastro, dessa maneira, a sequência em que são colocadas as palavras *trás* e *trazes* parecem simular e representar exatamente essa ideia da digital que fica por trás, como rastro da passagem da nossa mão. *Trás* posto no início da frase, de fato poderia ser considerado como rastro sonoro de *atrás*, uma representaria a digital e outra a mão. Ainda assim, o sentido da frase em português é deixar atrás de si a digital que se tem, enquanto na frase italiana a sequência assim colocadas significaria deixar rastro da digital que se traz consigo, pois o *dietro* na locução *che ti porti dietro* teria a função de *consigo*, significando a digital que se carrega atrás de si. Essa sequência foi preferida à outra, *lasciando dietro tracce della digitale che porti*, que não permitiria o uso reflexivo aparente (*riflessivo apparente*) do verbo *portare*, que no italiano parece mais adequado para expressar o conteúdo da oração. Todavia, pode-se detectar como um problema na construção escolhida o fato de a falta de transitividade do verbo não deixar uma ligação clara com a palavra do parágrafo sucessivo “mão”. Ainda assim, essa perda foi considerada menor que o efeito geral da frase que fecha o segundo parágrafo.

<sup>152</sup> O verbo *indicarà* foi traduzido com o verbo *essere* (*ser*), já que todos esses últimos trechos parecem conter um caráter de explicação ontológica, filosófica, ligada à natureza do ser. Foi conferido, optando por essa tradução, um caráter mais forte, ligado a uma interpretação da passagem como uma disquisição de natureza ontológica.

<sup>153</sup> Na tradução italiana consta o acréscimo do artigo indefinido, que parece ser mais adequado em tradução para indicar que o sujeito do qual se está falando se encontra em fase indefinida, exatamente de mudança, na tentativa de encontrar a sua forma, o seu lugar, a sua substância. Tentou-se, para evitar o uso do artigo indefinido, uma versão italiana com a palavra *cosa* no plural, *cose*, mas esse plural perderia a referência com esse sujeito em estado de alteração e oscilação constante, que está tanto nas coisas sólidas quanto nos substantivos concretos, mas que não se encontra no verbo, nem

*essere qualcosa successo a causa nostra o da noi inaugurato,<sup>154</sup> ma da sola, in attesa<sup>155</sup> della concentrazione minerale dei tuoi sforzi (scintilla bagnata, racchiusa in un fiammifero), della coesione muscolare o cristallizzazione di granelli di calcio, pronta per essere usata come un artefatto di distruzione di scoiattoli, di ciò che già è stato il meglio di me, una bomba precisa<sup>156</sup> diretta al meccanismo della sua stessa luce*

*la ruota attaccata ai capelli della defunta percuoteva la mia memoria, assopendo le parti ferite, poi calpestava la semina<sup>157</sup> e scalfiva l'intonaco della parede con certi acuti*

*suoni molto acuti*

*non sono grida ma i grugniti del brivido<sup>158</sup> delle unghie contro il vetro, o ancora<sup>159</sup>, del tallone sulla sabbia*

---

na voz falante. O particípio passado *dormido* usado em função adjetival foi traduzido em italiano como *assopita*, palavra de registro mais alto que indica não só um estado de adormecimento, mas também de entorpecimento e de transição vigília-sono, como um estado do qual se poderia despertar a qualquer momento, como um cochilo ou início de sono. Parece que, de certo modo, o autor queira indicar esta possibilidade de a coisa dormida poder despertar a qualquer momento. A tradução *cosa addormentata* parecia cortar o tom poético que caracteriza todo o trecho.

<sup>154</sup> Os particípios passados *successa* e *inaugurata*, que regem duas frases secundárias, substituíram as versões explícitas em português no conjuntivo, isso porque em italiano as formas implícitas, além de serem mais elegantes e mais usadas na escrita, se adaptam melhor a um contexto de prosa poética; esse último, de fato, resulta ser mais elíptico que a prosa normal, também pela contagem silábica que determina o ritmo.

<sup>155</sup> Do mesmo modo que foram suprimidas as formas explícitas nas duas orações anteriores em prol da forma implícita, foi mantida a mesma coerência em prol de um texto mais enxuto na oração sucessiva, substituindo-se dessa vez o gerúndio *esperando*, em italiano traduzido de preferência por uma relativa explícita, pela locução *in attesa*. Uma observação que pode ser feita, sempre importante levar em conta na tradução do português para o italiano, é que o gerúndio em italiano é muito menos usado do que em português, isso especialmente quando substitui uma frase relativa. Nesse caso específico seria muito difícil traduzir um gerúndio português por um outro gerúndio italiano, sendo ainda mais desaconselhado, vista a coerência interna do parágrafo, a escolha de uma relativa explícita, optou-se, portanto, por uma locução que pudesse resolver o problema de outra forma.

<sup>156</sup> Mesmo existindo em italiano o termo *minuzioso*, preferiu-se, dado o referente, ou seja, a bomba, usar o adjetivo *precisa*.

<sup>157</sup> A palavra *plantação*, se traduzida segundo os primeiros significados referenciais, em italiano corresponderia a *piantazione* ou *coltivazione*. Todavia, ambas as palavras em italiano remetem mais a uma ideia de grandes extensões cultivadas, especialmente a palavra *piantazione*. Optou-se, então, pela palavra *semina*, que apesar de restringir semanticamente, parece suprir melhor a construção de sentido da frase. Nesse caso, o autor parece sugerir que alguém pisa em plantas recém germinadas, ainda vulneráveis em alguma horta. A *semina* refere-se ao terreno preparado para colocar as sementes, ou a todo o processo de plantação das próprias sementes, ou ainda ao terreno em que se acabou de colocar as sementes. Assim que se alguém pisar nesse terreno, está comprometido o crescimento das plantas do mesmo jeito que se pisar as plantas recém-nascidas.

<sup>158</sup> A frase relativa aí existente, foi substituída com a supressão do verbo por um complemento de especificação introduzido pela preposição *de*.

<sup>159</sup> Em coerência com a escolha da oração anterior, e em se tratando do mesmo verbo repetido nessa frase sucessiva, optou-se de novo por uma elíptica do verbo sem com isso comprometer a compreensão ou torná-la mais ambígua.

*quando tutti a casa dormivano di pomeriggio e sarebbe stato possibile,<sup>160</sup> perché io ero sveglio, girando per le stanze<sup>161</sup> tra facce di smorfie e gente russando,<sup>162</sup> scoprire ogni grigio particolare<sup>163</sup> di ciò che nascondevano,<sup>164</sup> la faccia di appagamento<sup>165</sup> dopo il pranzo di famiglia, sporchi di saliva verde e apnea<sup>166</sup>, i*

<sup>160</sup> Em italiano, optou-se pelo conjuntivo composto em vez do simples do texto em português. Isso acontece porque há uma exigência de encaixe dos tempos verbais segundo a *consecutio temporum* válida na língua italiana. *Sarebbe possibile* em italiano postularia a probabilidade do fato em questão, a partir do presente, enquanto *sarebbe stato possibile* postula essa possibilidade como um fato futuro a partir de uma perspectiva no passado — que parece ser o caso desse período. De fato, toda a ação é colocada no pretérito imperfeito do indicativo, para deixar claro que está se falando de um estado situacional. Portanto, há uma situação no passado e a postulação de uma probabilidade no passado, em italiano isso só funciona com uma mudança de tempos verbais.

<sup>161</sup> Preferiu-se optar pela tradução no plural, porque aumenta o caráter de vadiagem da personagem, o que parece ser importante. Se no português o caráter de vadiagem pode representado pelo verbo *passar*, em italiano ele é dado pelo uso do plural da palavra *quarto*, voluntariamente usada com mudança de gênero.

<sup>162</sup> Na tradução italiana, além de acrescentar dois substantivos, *facce* e *gente*, foi mudada a classe gramatical de *roncos*, expressos através do gerúndio *russando*. Esse acréscimo foi devido a uma questão sintática do italiano, onde não existe o substantivo ligado a roncá, ou melhor, existiria *russazioni*, mas em ocorrências raríssimas. A colocação dessa palavra geraria um estranhamento acima da medida no leitor italiano, efeito ausente no original. A necessidade, portanto, de colocar um sujeito para o verbo *russare*, fez com que, para manter a proporção entre as duas partes ligadas entre elas pela conjunção *e* (*esgares E roncos*) fosse acrescentada uma palavra a mais também a *smorfie* (*esgares*). Outra observação necessária: apesar de ser mais adequada na sintaxe italiana a forma relativa *che russa* em vez de *russando*, como já dito na nota 11, nesse caso específico adotou-se a forma implícita, com o intuito de não alterar o equilíbrio das duas partes coordenadas por *e*. Adotando uma relativa introduzida por *che*, nessa segunda frase, dever-se-ia ao mesmo tempo alterar a parte anterior (*facce di smorfie*), colocando um verbo. Colocar duas subordinadas explícitas onde só tinham duas palavras coordenadas, afetaria demais a leveza originária da estrutura.

<sup>163</sup> Aplicou-se uma inversão de substantivo e adjetivo. Normalmente, esse tipo de inversão indica um deslocamento da característica para um dado abstrato e não concreto, como o clássico exemplo de um “grande livro” ou um “livro grande”, onde na primeira ocorrência indica-se que o livro é de qualidade, enquanto no segundo caso indica-se que o tamanho do livro é considerável. Todavia, nesse caso, ao falar-se de toda a *minúcia cinzenta*, já é claro o caráter abstrato do conjunto, por isso a inversão em italiano não modifica ou valor abstrato ou concreto do uso do adjetivo, mas só influi sobre a legibilidade e estilo do trecho.

<sup>164</sup> O verbo no imperfeito do indicativo difere do original no pretérito mais-que-perfeito, porque o uso desse último, que corresponde ao *trapassato remoto* italiano, prevê que haja uma outra ação passada posterior àquela expressa pelo pretérito mais que perfeito. Ou seja, a ação ou estado expressos pelo *trapassato remoto* encontram-se em uma situação de anterioridade em relação a uma outra ação expressa em um tempo passado. Aqui, apesar de ser possível compreender o contexto, não há uma outra ação passada clara com a qual construir a relação de anterioridade do *trapassato prossimo*, por isso preferiu-se traduzir com o imperfeito situacional.

<sup>165</sup> A tradução de *gozo* nesse contexto de comida, de satisfação do estômago fez pensar muito nas possibilidades tradutórias. A escolha final foi entre dois substantivos *piacere* e *appagamento*, onde o primeiro tem uma acepção bem mais abrangente do que o segundo. A palavra *piacere* pode indicar um estado presente e continuativo de gozo enquanto *appagamento* se refere mais ao resultado de uma situação de gozo. A palavra *appagamento* tem, nas primeiras duas linhas do *Dicionário Novo Devoto Oli do italiano contemporâneo* (2018), os seguintes sinônimos: *soddisfacimento*, *esaudimento*, *realizzazione*, *soddisfazione*, *piacere*, *godimento*, quatro desses sinônimos (em amarelo) indicam exatamente o *appagamento* como o resultado de uma situação de prazer. A palavra *piacere* no mesmo dicionário, sempre nas primeiras duas linhas, apresenta os seguintes sinônimos: *appagamento*, *soddisfazione*, *benessere*, *gusto*, *beatitudine*, *gaudio*, *godimento*, *goduria*, *sensualità*, *orgasmo*, *volluttà*; sete dessas palavras (em azul) representam o processo que gera a sensação de bem-estar, duas (em verde) o resultado e outras duas têm diferentes acepções.

<sup>166</sup> No texto original, passa-se a ideia de pessoas sujas de saliva verde e apneia, exatamente como se o estado de apneia pudesse sujar. Na versão em italiano, num primeiro momento a palavra *apnea*

*loro petti respiravano senza eccessi, la bocca si apriva, come nelle lucertole mostrando la cavità rossa alla ricerca di più aria, mentre la respirazione fuggiva, entrava e fuggiva, e io ero il solo testimone, il solo guardiano, il solo assaltante, starai in questo*

*bambino collettivo*

*(se toglieassi le rughe dal volto, se la terra uscisse dalla tua voce e la tua voce dalle mie orecchie, se la smettessi di leggere gridando<sup>167</sup>, gridando il tuo diario, se non mi obbligassi a rifare il letto nella maniera esatta che mi insegnasti, cominciando a fermare il lenzuolo dai piedi, se potessi masticare meno volte, al contrario di quanto mi raccomandavi, se la tua pelle callosa e absurdamente liscia non accarezzasse più i miei capelli e la tua ferita non mi causasse tanta pena anche dopo la tua morte, se l'odore degli oli che idratavano, come una mummia in vita, la tua pelle macchiata non mi facesse senso anche dopo la tua morte, anche dopo la tua morte)<sup>168</sup>*

*ma non sarai nemmeno lì, niente di ciò che in me ricordi, si può cancellare, la<sup>169</sup> porta del mare salmastro, il pozzo con dentro un bambino, non starai nell'album collettivo dei ricordi, tutti uguali, nel vecchio biscoito e nella vecchia fecola de manioca<sup>170</sup>, nella farina velenosa sparsa per la cucina, nel severo patto de silêncio*

---

não foi considerada em relação à sujeira, pensando em uma primeira tradução *in apnea* (em *apneia*) — ou seja, as pessoas além de estarem sujas de salivas verdes, também estariam prendendo a respiração por alguns segundos. Depois de várias leituras, viu-se que essa tradução em que *apneia* vinha a significar algo desligado de sujo não proporcionaria no leitor italiano o mesmo estranhamento de *sujos de apneia*. Optou-se portanto por uma tradução mais literal, que pudesse manter a ideia de uma sujeira feita de saliva e *apneia*. Obviamente, a ideia parece ser a de que a *apneia* produza sujeira pelas secreções nasais e bucais que provoca.

<sup>167</sup> A tradução mais apropriada para *ler alto* seria *leggere ad alta voce*. A primeira tradução experimentada foi *se la smettessi di leggere ad alta voce, ad alta voce il tuo diario*. Essa opção foi eliminada porque na frase imediatamente anterior aparece duas vezes a palavra *voce* (voz), explicitamente presente no texto original e não como parte de uma locução que constrói o significado do verbo como seria na tradução da oração subsequente. A opção, portanto, foi achar uma outra solução tradutória para *falar alto*, que não previsse o uso da palavra *voce* como na locução *parlare ad alta voce*. A opção com o verbo *gridare* no gerúndio, muda um pouco o significado, porque gritar é bem mais forte do que falar em voz alta, ainda assim, a fim de evitar a solução anterior, essa pareceu a proposta mais adequada.

<sup>168</sup> Em coerência com as escolhas anteriores, em que alguns verbos foram substituídos por complementos introduzidos por preposição e substantivos, aqui também o verbo *morrestes* foi eliminado. Vale a pena notar que muitas vezes Nuno Ramos, como de uso comum na língua falada, utiliza no pretérito perfeito a forma da 2ª pessoa do plural em vez da forma singular, devia ser “morreste” e não “morrestes”. Isso porque no perfeito, ao contrário do que se dá em quase todos os outros tempos verbais, a forma da 2ª pessoa do singular não termina com -s.

<sup>169</sup> Foram colocados os artigos definidos ausentes em italiano porque não colocá-los produziria um excesso de ambiguidade que não caracteriza as palavras em português sem artigo. É muito mais comum encontrar situações em que o artigo não é usado em português do que em italiano.

<sup>170</sup> Ao falar de *álbum das lembranças*, evoca-se um imaginário de cheiros e sensações táteis bem específico, ligado a coisas antigas, poeira, cheiro de fotos antigas e papel consumido pelo tempo. Logo em seguida, o autor introduz uma sequência de *velho biscoito, velho polvilho, farinha peçonhenta*. Uma leitura atenta sugere dentro desse tríptico uma polivalência de polvilho, que sim, pode ser a farinha com que no Brasil se faz o biscoito Globo, além de muitas outras coisas, mas também, ligando-a ao campo de sensações ativado pela semântica de *álbum das lembranças* poderia indicar a própria poeira que está sendo tirada do álbum, e que poderia ser uma farinha peçonhenta, porque as lembranças às vezes são dolorosas. Todavia, em italiano não foi possível achar uma

*tra pareti e parenti, i suoi fracassi camuffati perché è solo per il bambino che viveva la marionetta-zio, la marionetta-mamma, la marionetta cane, solo il bambino non si accorgeva dei fili<sup>171</sup> che guidavano i suoi gesti, del ventriloquo che dettava le sue parole, solo il bambino credeva che vivessero<sup>172</sup> per sé, come gli alberi e gli animali, e per questo che fingevano di amarlo tanto*

*fingevano di amarlo tanto*

*non vedo l'aria dove lui cede e curva,<sup>173</sup> nelle giunture non vedo dove lo spazio trasparente si piega e danza<sup>174</sup>, e cresce como la marea o il latte che bolle,<sup>175</sup> non so ancora quando il solido diventa spuma, a che temperatura esattamente, né perché questo succede, né posso trattenere troppo per il guinzaglio il branco intrecciato di volontà e poesia, non posso sciogliere questi cani<sup>176</sup> — stella, strada, sterco — perché non ascolto quel che per me è ó*

*ancora*

*perdo i suoi segnali, la mia agonia, asta senza bandiera - piantata su uma luna bianca e solitaria, nave da carico buttata giù, di colpo, cuore nell'abisso<sup>177</sup> della parola*

---

solução brilhante que mantivesse a polissemia de polvilho sem se descontextualizar do tríptico em que está inserida.

<sup>171</sup> Preferiu-se a palavra *fili* em vez de *corde*, como no original, por remeter mais à ideia do funcionamento dos bonecos de teatro.

<sup>172</sup> No italiano contemporâneo também existe a possibilidade, como no texto original, de se ter, depois de uma oração principal constituída por um verbo de opinião no imperfeito do indicativo, uma oração subordinada objetiva introduzida por *che* com o imperfeito do indicativo, construindo assim uma contemporaneidade no passado. Entretanto, esse tipo de *consecutio temporum* é uma simplificação da construção da contemporaneidade no passado. Optou-se, então, pela norma culta, que prevê o uso do imperfeito do subjuntivo na subordinada.

<sup>173</sup> *Si ricurva* ou *si curva*, traduziriam melhor *verga*, especialmente pelo uso do pronominal, porque nesse caso é o mesmo sujeito que dobra. Todavia, preferiu-se uma forma elíptica de pronome que deixa só um pouco de dúvida sobre o sujeito que vai curvar, mas que permite manter o ritmo de *cede e verga* ( / - / - ).

<sup>174</sup> Poderia ser questionado o porquê do pronominal com o verbo *piega*, se no díptico anterior ele foi eliminado por razões rítmicas. Nesse segundo caso, o pronome *si* ocupa o lugar do pronome pessoal *lui* (*ele*) do par de verbos anteriores. Portanto, em uma contagem silábica, *lui cede e curva* e *si piega e danza* resultaria no mesmo número de sílabas, ou seja, cinco.

<sup>175</sup> Ver nota 162 acerca do uso do gerúndio no italiano e no português.

<sup>176</sup> Nesse período encontram-se as palavras coletivas *alcateia* e *matilha*. Em italiano, ambas poderiam ser traduzidas pelo coletivo *branco*, sem nenhuma diferenciação. Em português, além de significados figurados, a primeira indica mais grupos de lobo e a segunda grupo de cachorros. A fim de evitar a repetição da palavra *branco* (o original usa duas diferentes), optou-se por um genérico *cani* (*cachorros*).

<sup>177</sup> A palavra *abisso* foi selecionada só depois de uma primeira versão, em que *oco* do original foi traduzido como *vuoto*. A palavra *abisso* com certeza, em italiano, possui uma conotação mais dramática, mas ainda assim preferiu-se essa, por ser *vuoto* excessivamente neutra, enquanto no português a palavra *oco*, ocorre em expressões tais como ‘oco do mundo’, para dizer o fim do mundo, trazendo, portanto, uma carga expressiva bem mais intensa. A ideia é sempre que as palavras, como representantes da linguagem verbal, geram ambiguidade e em vez de nortear, desorientam.

## 5.3

## 8. Terzo Ó

*Cos'è che<sup>178</sup> resta prima che già sappia le parole, cos'è che resta prima che impari la melodia, cos'è che resta prima di perderti, vetro fratello della pietra, cos'è che resta al mondo, al di là della zuppa, che, in un unico piatto fondo, mangiamo insieme,<sup>179</sup> del tramonto<sup>180</sup> nella retina, della stella nana che dorme tatuata (indica il petto) qui*

*cos'è che resta quando no so più dire se il giorno esatto è entrato intero nel mio atto,<sup>181</sup> quando la solitudine condivisa, – il fondo del caffè – quasi basta e posso*

<sup>178</sup> O texto começa com *Que é que fica* seguido de três anáforas (*sem que eu saiba*) regidas pela mesma expressão inicial. A repetição do *que*, em várias posições, reitera o ritmo da pergunta. Na versão italiana decidiu-se por enfatizar o efeito anafórico, incluindo *cos'è che* (*que é que*) na segunda e na terceira pergunta, em vez de repetir somente o *sem que eu*. Foi uma solução ditada pela necessidade de compensação da contagem silábico-rítmica, já que na tradução italiana a escolha estética preponderante foi voltada à criação de uma simetria temporal entre os dois verbos das primeiras duas orações (*saiba e tenha decorado/ sappia e impari*). Como a segunda pergunta *sem que eu tenha decorado a melodia* corresponderia a um hendecassílabo poético, se o conjuntivo composto (*tenha decorado*) fosse traduzido para o italiano com outro conjuntivo passado, sempre composto (*abbia imparato*), a versão italiana teria uma contagem de treze sílabas poéticas, doze segundo a métrica portuguesa. Portanto, o uso do conjuntivo simples (*impari*), resultando em uma oração de nove sílabas poéticas segundo a contagem portuguesa e doze segundo a métrica italiana, encurtar-se-ia demais com relação ao original. Para não perder muitas sílabas na marcação do ritmo optou-se por repetir a primeira parte da pergunta, que, no texto original, é tácita. Uma objeção que poderia ser feita é: por que encurtar a frase para depois acrescentar algo que não existia? A razão está no fato de ter-se achado esteticamente mais interessante recriar na tradução uma simetria verbal entre os dois conjuntivos iniciais. Ainda assim, outra objeção, e que foi parte integrante da reflexão sobre o processo de tradução, poderia ser colocada: por que, se na terceira pergunta aparece um outro conjuntivo composto (*tenha te perdido*), não foi mantida uma simetria entre os dois conjuntivos compostos, em vez de mudar o segundo para a forma simples? A razão foi que nas duas traduções possíveis da terceira pergunta com formas verbais compostas – i) uma no passado com o auxiliar *avere*, *prima che ti abbia perso* / ii) outra com o modal *potere*, *prima che possa perderti* – criar-se-ia uma situação de uso do tempo verbal (passado) destoante em relação à locução *prima che*, literalmente *antes que*, a qual seria seguida com maior naturalidade por uma forma implícita, ou seja, um infinitivo introduzido pela preposição *prima di perderti*. Como em português não há nenhum efeito de dissonância temporal entre o uso da locução *sem que* e o tempo verbal utilizado logo em seguida, a escolha tradutória recaiu sobre a repetição da pergunta inicial (*o que é que fica/ cos'è che resta*) seguida pelo uso da forma verbal implícita *prima di perderti*. Essa solução não apresenta nenhum efeito de estranhamento na relação temporal existente entre a locução *prima che* e o tempo verbal (presente do infinitivo), estranhamento esse que se criaria caso a forma explícita fosse usada com o conjuntivo passado (composto).

<sup>179</sup> As duas orações que seguem à pergunta introdutória são ligadas pela rima perfeita *junto-fundo*, que o par italiano *insieme-fondo* seria incapaz de restituir. Por essa razão a frase foi reconstruída ao nível do sentido, com acréscimo da palavra *mondo* (*mundo*), a qual rima com *fondo*. O verbo da pergunta introdutória *ficar fora* é entendido, em italiano, como *sobrar* (*restare*). A ideia seria “o que é que sobra/importa no mundo para além da sopa que tomamos juntos?”.

<sup>180</sup> A palavra *tramonto*, de forma completamente involuntária, mas esteticamente apreciável, rimou, se bem que com a diferença da dental surda *t*, com *mondo* e *fondo* nas orações anteriores.

<sup>181</sup> No segundo parágrafo a palavra *justo* e *gesto* rimam entre elas. A ideia de um *dia justo*, na tentativa de preservação da rima, foi traduzida por *esatto* para poder rimar com *atto* que, por sua vez, traduziria *gesto*. Todavia, perde-se o efeito sonoro inicial do par *j/g*, que em português apresentam a mesma leitura, a de uma fricativa pós-alveolar sonora. As duas palavras, em português, diferenciam-se somente por uma vocal *u/e* - *justo/gesto*. Na tradução não se conseguiu recuperar por

---

completo nem a parte sonora, que só resultou numa rima consoante pobre *esatto/atto*, nem a parte icônica de correspondência visual da maior parte gráfica da palavra. Existem algumas palavras em italiano mais adequadas para a tradução de *gesto*, inclusive uma que é graficamente igual, a não ser pela pronúncia italiana com africada pós-alveolar sonora do *g* seguido pelo *e*. A escolha de *esatto* não trai de todo o sentido da palavra *justo*, a qual poderia ser entendida com nuances diferentes como o dia na sua totalidade, o dia apertado, o dia certo, ou ainda um dia bom, um dia marcado por um sentido de justiça. Para fins de comparação entre as definições acima citadas, recorreremos a trechos do verbete *justo* do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*: “que é conforme à justiça, equidade, à razão (...) que julga e procede segundo equidade (...) devido, merecido (...), que tem grande rigor ou precisão, preciso, exato (...) fundado, legítimo, na devida quantidade proporção, (...) conforme à verdade, razoável, (...) perfeitamente adequado, que se ajusta bem, apertado, estreito cingido” (HOUSAISS, 2009, p. 1142). A tradução *esatto* reflete a ideia de exato, entendido como “na devida quantidade”, o dia na sua inteireza.

A palavra *atto*, por sua vez, na língua italiana, corresponderia, em fase inicial de atribuição de sentido, à ideia de ação, como resultado do agir. Um *atto* pode ser figurado ou real, sendo prevista a possibilidade de pensá-lo como agir com movimento, caso se refira ao concreto. No recentíssimo dicionário *Nuovo Devoto Oli, il vocabolario dell'italiano contemporaneo* (2019, versão digital) entre os sinônimos de *atto*, a palavra *gesto* aparece em quinta posição (*azione, fatto, opera, impresa, gesto*). As palavras *esatto* e *atto*, portanto, parecem ser a opção resolutive para responder às exigências sonoras sem, ao mesmo tempo, desatender ao sentido geral da montagem de palavras original. Isso, apesar de não termos usado as opções italianas mais próximas do português em termos gráficos-icônicos, tais quais *justo/giusto, gesto/gesto*.

*respirare i lampioni*<sup>182</sup> *avvolti da una luce chiara, quelle finestre di piani rialzati dal tetto,*<sup>183</sup> *la strada tetra mi entra nel petto (incendio rosso)*<sup>184</sup>

<sup>182</sup> A palavra *postes* entre as várias opções *piloni*, *pali* e *lampioni* foi traduzida pela última por duas razões específicas. O texto original apresenta a frase *posso respirar os postes*, na qual existe uma relação de continuidade entre as três palavras devido à repetição do *p* e à correspondência silábica no início das duas primeiras (*posso* e *postes*). Posto que, com nenhuma das três opções (*piloni*, *pali*, *lampioni*) recuperar-se-ia a correspondência silábica de *po* com o verbo modal, *posso* (igual em italiano e em português), a escolha recaiu sobre *lampioni*, já que essa palavra, referencialmente, é a mais próxima de um elemento urbano alongado com uma lâmpada de luz para iluminar o espaço aberto da cidade. A palavra *palo* também poderia servir para indicar o mesmo elemento, mas na sua versão extensa *palo della luce* a tradutora teria outro problema para resolver: a repetição da palavra *luce*, presente uma vez por conta da tradução *palo della luce* e outra por conta da continuação da frase original *em sua luz*, resultando em *i pali dela luce avvolti nella loro luce*. *Pilone*, por sua vez, tem mais uma referência a um elemento arquitetônico vertical feito para segurar estruturas que nele se apoiam e descarregam forças.

<sup>183</sup> A expressão *janelas assobradadas* foi traduzida com uma perífrase *finestre di piani rialzati dal tetto*. O sobrado é uma construção arquitetônica tipicamente brasileira. Ela se refere aos edifícios de época colonial que, acima do térreo, possuíam a elevação de outro andar. Como as casas eram inicialmente construídas a partir do nível mais alto da cidade, uma vez elevado um edifício, sobrava em baixo, na pendência, um espaço que era preenchido com uma outra construção, constituindo-se assim uma cadeia de construções em escadas descendentes. Com o tempo a palavra passou a indicar um edifício de dois andares, onde o segundo, e mais outros, poderiam ser elevados ao longo do tempo e sem previsão a partir da base do teto do apartamento de baixo. Se nos prédios coloniais, senhorios, isso podia ter um planejamento, nas casas populares os sobrados nem sempre eram planejados, podendo ser elevados por necessidade. É o caso de muitos edifícios improvisados onde, de repente, aparecem outros andares. As janelas assobradadas, portanto, são janelas desses andares de cima, ou de alguma maneira superelevadas, com posição de destaque e altura em relação ao teto de baixo. Dado que a voz que fala parece atravessar uma *urbe* noturna de periferia, entendeu-se que essas janelas são de outros andares (na tradução *ricavati*) obtidos dos tetos de outros pisos. Assim, *quelle finestre di piani rialzati dal tetto* seria literalmente *aquelas janelas de andares obtidos construindo acima de outro teto*. Realmente, em italiano, define-se como *ricavati* um andar, um quarto, uma janela ou uma porta não prevista na planta inicial. A palavra *tetto*, que resulta de um acréscimo interpretativo da tradução, foi mantida em vez de se pensar em outras opções mais curtas. Isso porque podia rimar com a palavra sucessiva *petto*, ousadamente escolhida, para traduzir a palavra *blusa*.

<sup>184</sup> Antes de chegar à versão final, as opções tradutórias consideradas foram: a) *la strada tetra mi entra nel petto* (incendio rosso); b) *la strada tetra penetra per la maglia* (incendio rosso); c) *la strada tetra penetra il petto* (incendio rosso); d) *la strada tetra mi penetra dalla maglia al petto* (incendio rosso). Da versão escolhida, a operação mais interessante é a substituição da palavra *blusa* por *petto* (peito), em vez de *maglia* ou *camícia*, que a um nível puramente lexical seriam mais corretas. A substituição foi feita em prol da preservação do caráter poético da prosa, cheia de rimas internas e repetições de células sonoras que, já em outros casos, foram perdidas ou não restituídas na complexidade do conjunto fonético-sonoro e gráfico-icônico. A substituição de *blusa* com *petto* (peito) foi feita segundo um princípio metonímico de contiguidade lógica, ou seja, do contentor pelo conteúdo, a parte externa pela parte interna. É lógico que se alguma coisa entrar pela blusa, ou no sentido figurado ou no real, o contato sucessivo seria, por contiguidade física, com o peito da própria pessoa.

Entre as várias possibilidades de tradução o adjetivo *soturna* – triste, cupa, torva, maliconica, lugubre, buia, scura, cupa, squallida, opressiva, sinistra, fosca minacciosa, tenebrosa – foi traduzido por *tetra* para criar consonância com o verbo sucessivo *entra*. O verbo *penetra* foi uma opção bastante ponderada, porque a sílaba em posição inicial podia aliterar com *petto*, mas a escolha pelo uso de *penetrare* junto com a palavra *petto* atribuiria uma intensidade e um certo tom dramático que não está presente no texto original. *Penetrare*, em italiano, seria definida como ação ingressiva e durativa, ou seja, que indica o começo do ato de entrar na sua duração (não se trata de uma ação terminada), pois, a penetração de alguma coisa em outra não se resolve em um momento único. Esses valores aspectuais não estão contidos no verbo português *entrar*. Juntar a ideia de penetração ao peito, conferiria uma carga ainda mais forte, pois algo que penetra o peito remete a uma imagem de certa veemência. Ademais, logo depois haveria a expressão *incendio rosso*, resultando em um

*che chi abita sotto queste luminarie, conosca forse<sup>185</sup>, ogni<sup>186</sup> muro imbiancato, la razzia di lana e alimenti<sup>187</sup> furto accurato di una pioggia leggera,<sup>188</sup> la lenta sottrazione della mia voce, dell'oleosità delle mie giunture, della fluidità nelle mie*

efeito imagético ainda mais impactante. Esse efeito, todavia, não respeitaria o tom geral do texto em português, não tão intenso.

<sup>185</sup> O começo do terceiro parágrafo parece indicar o início de uma pergunta retórica, todavia, sem ponto de interrogação *quem é que mora debaixo dessas lâmpadas, saiba, todos os muros caídos (...)* foi traduzido em italiano com um conjuntivo dubitativo reforçado pelo acréscimo de *forse* (*talvez*). Para que a construção tivesse fluidez e elegância, foi deslocado o *che* (*que*), conjunção introdutória do conjuntivo, para o início do período junto com o interrogativo *chi* (*quem*). Em seguida, na oração principal, deslocada depois da frase relativa (*chi abita*), foi colocado o *forse* (*talvez*) para reforçar o conjuntivo em função dubitativa.

<sup>186</sup> O adjetivo indefinido *todos* foi substituído no italiano pelo indefinido *ogni*, que obrigatoriamente vai no singular. A escolha foi meramente ligada ao gosto pessoal da tradutora, avaliando que *ogni*, mais próximo do português *cada*, reforça a ideia de conhecer os elementos *um por um*, enquanto *tutti* refere-se à ideia de cada coisa, mas tomada num conjunto, mais próxima à imagem de elementos agrupados. A ênfase na ideia de conhecer os elementos *um por um* deriva da imagem de um possível morador de rua (*quem mora em baixo dessas lâmpadas*), muitas vezes instalado sempre no mesmo lugar, passando um grande número de horas olhando para as mesmas coisas, o mesmo ambiente, os mesmos detalhes. Desse “ficar observando longamente” derivaria um tipo de conhecimento detalhado e minucioso dos elementos, pois o morador de rua possuiria o tempo para fitar os elementos *um por um*, enquanto que um transeunte urbano qualquer, pela velocidade com que transita pelos espaços, provavelmente, teria só uma visão do conjunto (*tutti i muri*).

<sup>187</sup> *da lã e do alimento* cria uma aliteração invertida entre os *l* e os *a*, e essa foi umas das razões pelas quais se preferiu manter a palavra *alimento* em italiano, mais próxima do português, em vez da palavra *cibo*, que talvez seria mais naturalmente usada no lugar de *alimenti*. Além disso, as preposições contraídas, de especificação, foram alteradas. Em italiano, de fato, a sequência seria *della lana e degli alimenti*, sendo a repetição de preposição não obrigatória. A única razão para mantê-la poderia ser o efeito sonoro, mas em português a sequência *da/do* cria uma sonoridade interessante pelo fato de serem dois monossílabos que mudam apenas por uma vogal. Em italiano, ao usar as duas preposições contraídas, perde-se esse efeito, tornando a oração estruturalmente mais pesada. Eliminou-se, portanto, a preposição antes da palavra *alimenti* e foi colocada sua versão simples *di* antes da primeira palavra *lana*. *Alimento* foi traduzido para o italiano no plural, já que uma pilhagem é geralmente associada ao ato de recrutar, ilegalmente, uma pluralidade de elementos; não se faz pilhagem de uma coisa só.

<sup>188</sup> A palavra *garoa*, segundo o *Dicionário Houaiss* (2019, p. 955), refere-se a um “nevoeiro fino” ou a uma “chuva miúda e contínua”. Na tradução além de serem consideradas essas duas acepções, também foi considerada a opção *grandine*, que em português corresponderia a *geada*. Essa possibilidade foi avaliada porque mais adiante aparece, no relato sequencial de uma caminhada na noite fria, a imagem dos cabelos escuros, tornados brancos, a qual poderia ser associada, não só à mudança pelo passar do tempo, mas também à geada que cai em cima do cabelo mudando sua cor. O trecho ao qual se faz referência é *o assalto à cor escura nos meus cabelos pelo branco algoz e de gelo*. Esse cabelo poderia estar se tornando branco tanto pelo processo de envelhecimento, quanto pelos fatores atmosféricos que deixam nele um material branco devido ao frio, ou por causa das duas coisas juntas. Mas como a palavra *gelo* já aparece nesse trecho, trazendo essa possibilidade interpretativa, preferiu-se traduzir *garoa* por *pioggia leggera*, expressão que preserva o valor de chuva miúda. A preferência por *pioggia*, em vez da palavra única *pioggerellina*, é devida à possibilidade de dialogar com *lenta sottrazione* logo em seguida, construindo um quiasmo entre os quatro elementos *pioggia leggera* e *lenta sottrazione*. Teríamos assim, se quiséssemos raciocinar em termos matemáticos, a seguinte proporção: *substantivo : adjetivo = adjetivo : substantivo*; criando também, pela primeira sílaba, uma continuidade sonora entre *lenta* e *leggera*. Nesse caso, ambos os adjetivos poderiam ser intercambiados ou também se referirem ao mesmo tempo aos dois substantivos. A *pioggia* poderia ser *lenta*, assim como a *sottrazione* poderia ser *leggera*, ou tanto a *pioggia* quanto a *sottrazione* poderiam ser, ao mesmo tempo, *lente* e *leggere*.

*vene, l'assalto al colore scuro dei miei capelli dal bianco boia<sup>189</sup> del ghiaccio, tutto questo mi separa da te, ma l'evidenza lunatica del giorno, il suo grido trapassando, di gallo in gallo, il cemento del patio su cui poggiano<sup>190</sup> i nostri piedi, le tue mani contratte, riescono quasi ad unirci, io e te, di nuovo*

*e se ho perso il mio piccolo pianeta dalla tasca di un pantalone che ho fatto lavare è stato a causa del mio attaccamento ai dettagli*

*vecchi ed enormi tramonti<sup>191</sup>*

*cos'è che resta quando passa lo scaracchio<sup>192</sup> e non fa più male lo schiaffo, quando gli uomini vestiti di nero (si vestono così per spaventarci) dormono il loro sonno geloso, quando le date si mescolano<sup>193</sup> in uma consistenza*

*impronunciabile, io ti conosco dal tatto, la tua pele era liscia, segnata da una stella sfortunata,<sup>194</sup> ma ricordi quando davo un nome ad ogni giorno perché potessi*

<sup>189</sup> A palavra *algor* pode ser traduzida de muitas formas em italiano, optou-se, todavia, por *boia* porque aliteraria com o adjetivo *bianco* que a acompanha deslocado em posição anterior.

<sup>190</sup> O tríptico de palavras na mesma oração *pátio, apoiam, passos*, cuja continuidade sonora cria também uma continuidade visual-espacial entre os elementos enumerados na propagação do *grito* de *pátio* em *pátio*, foi traduzido como *patio, poggiano, piedi*. Mais uma vez foi aplicada uma substituição por metonímia, ou seja, os pés (*piedi*) em vez de *passos*. Essa mudança foi devida ao uso do verbo *poggiare*, funcional à reiteração do *p* que não funcionaria com o sujeito *passi* (*passos*). O verbo *atravessando*, anterior a essa sequência, que também se refere ao som no ato de *perpassar* os lugares, foi traduzido por uma palavra com células sonoras formadas pela consoante *p*, nesse caso com o gerúndio *perpassando*. Isso sempre com a finalidade de reforçar a ideia de um espaço continuado de propagação do som (*um grito, o próprio verso do galo?*) através da reiteração de células sonoras internas às orações encadeadas que enunciam esse fato.

<sup>191</sup> A sequência das palavras no verso *velhos poentes enormes*, colocado no texto como parágrafo único em posição de destaque, foi alterada. Em vez de colocar o substantivo no meio com um adjetivo antes e outro logo depois, decidiu-se adotar uma construção mais clássica com dois adjetivos em sequência, correlatos pela conjunção *e*, e o substantivo logo depois. Óbvio que o deslocamento de ambos os adjetivos antes do nome determina características de natureza conceitual-abstrata e não físico-material, o que talvez queira dizer o adjetivo *enormes* colocado depois do nome, em referência a uma possível linha do horizonte ampla, alongada e esticada. A ruptura da sequência original justifica-se também pelo fato de as três palavras traduzidas para o italiano não terminarem por *s*, o que, na leitura portuguesa, cria uma sensação de contiguidade, exatamente como a linha do horizonte no poente. Não terminando os plurais italianos com um som que permitisse esse tipo de leitura encadeada, em *liaison*, preferiu-se uma forma esteticamente mais bem acabada do que três palavras enumeradas sem nenhum elemento sonoro com função de ligação na leitura.

<sup>192</sup> No sexto parágrafo, como no primeiro (com *junto* e *fundo*), há duas palavras rimando logo no início, *cusparada* e *bofetada* (rima completa). Depois de uma longa busca sobre as possíveis traduções de ambas e as possíveis associações sonoras, a forma mais adequada foi o par *scaracchio/schiaffo*, o qual reproduz só parcialmente o efeito do original, já que se trata de uma rima toante e não consoante.

<sup>193</sup> O verbo misturar poderia ser traduzido como *si confondono*, mas optou-se por um campo semântico que conseguisse manter a ideia de algo que não é bem lembrado, junto com a metáfora dos materiais, pois entende-se pelo texto que as datas seriam como materialidades de consistências diferenciadas que, uma vez misturadas, resultariam na impossibilidade de reconhecê-las em suas especificidades. Eis o porquê do verbo *mescolare* que remete propriamente a uma mistura de líquidos.

<sup>194</sup> O particípio passado *manchada*, usado em função adjetival, torna concreta a ideia da *má sorte*, como se fosse uma mancha da pele, uma inscrição no corpo. O autor usa, portanto, um adjetivo concreto para metaforicamente indicar uma mancha que se perceberia no plano abstrato do azar. Esse particípio foi traduzido por *segnata* que não só tem esse caráter figurado, mas contém também

*capirlo, ricordi di come mi seguivi avvolta in una di quelle<sup>195</sup> coperte da barbone e di come dissi al feltro della tua coperta, scalda e dissi basta<sup>196</sup> (alle pareti bianche), So benissimo cosa fare con lei, ha solo bisogno di respirare un po', andare fino al ponte e tornare, ci sono dei tronchi incastrati nei pilastri del ponte<sup>197</sup> che le piace guardare, deve andare lontano da voi*

um aspecto mais concreto (ex. *Una persona segnata dalla vital/ Un corpo segnato dalle fatiche*). A expressão *estrela da má sorte*, foi substituída por *stella sfortunata* em vez de *stella della mala sorte* ou *stella della cattiva sorte*. No primeiro caso o uso de *mala* elevaria demais o registro, enquanto que no segundo, com *cattiva*, alongar-se-ia demais a contagem silábica do conjunto. Preferiu-se, então, usar o adjetivo *sfortunata*, cujo prefixo privativo *s-* indica exatamente algo sem boa sorte e constrói, aliás, uma rima consoante com a palavra anterior *segnata*.

<sup>195</sup> Numa *coberta de mendigo* foi traduzido com o acréscimo do adjetivo demonstrativo determinante, *una di quelle coperte*. Escolheu-se contornar e definir claramente o tipo de cobertor do qual está se falando através da especificação *di quelle*. Em italiano dizer apenas *in una coperta da barabone* parece indicar qualquer tipo de cobertor de uma pessoa morando na rua, sem características específicas, mas logo depois a voz define esse cobertor como feito de feltro. Entende-se, portanto, que ela está falando de algo específico, pelo menos do ponto de vista da materialidade. Trata-se, de fato, daqueles cobertores distribuídos gratuitamente aos moradores de rua, obtidos através da ação mecânica de compressão de fibras combinando calor e humidade. Entre as pessoas do setor têxtil é considerado como um “tecido não tecido”, porque não se compõe a partir do entrelaçamento de fios através da urdidura. Trata-se, portanto, de algo delimitado. E não é casual que, pela visão plástica e verbal de Nuno Ramos, seja um tecido constituído a partir da justaposição e fusão de elementos. Preferiu-se, por isso, acrescentar um demonstrativo de determinação.

<sup>196</sup> O trecho *aqueça e disse* cria um efeito de consonância muito marcado devido à repetição do *s* surdo no final da palavra antecipado por uma vogal tônica. Esse tipo de reiteração sonora foi perdida no italiano porque o *s* surdo na palavra *scalda* encontra-se no início e não tem uma vogal tônica que o preceda. Apesar das tentativas, não foi achada uma solução interessante que mantivesse o efeito do original. A palavra *aqueça* também apresenta uma rima toante pobre com *chega*, que foi preservada no par *scalda/basta*. Esse trecho foi de interpretação complexa porque dialoga, ou se coloca simetricamente, com uma frase do parágrafo nove: *eu disse Basta às paredes brancas*. A palavra *chega* (na sequência *chega às paredes brancas*), em hipótese, poderia ser entendida ou como *basta* (que foi a opção final) ou como uma ordem dada à mulher envolvida na coberta de chegar até as paredes brancas. Apesar de alguns dos leitores consultados terem afirmado não considerarem minimamente a possibilidade de *chega* ser um imperativo do verbo chegar, na sua acepção “se aproximar de alguma coisa”, para a tradutora-leitora, essa possibilidade de armadilha da linguagem está ínsita e presente, além de ser considerada como uma intenção por parte do autor, pois Nuno Ramos sempre faz questão de mostrar a insuficiência da linguagem na sua função representativo-referencial. Essa hipótese de um efeito labirinto na interpretação de *chega* é corroborada se fizermos uma leitura integral do parágrafo sete até o nove, em que aparece *eu disse basta às paredes brancas*. Portanto, mesmo se *chega* tiver sido usada como *basta*, tal efeito de ambiguidade de interpretação parece ser intencional; no mínimo se queria que o leitor voltasse atrás na leitura. Esse tipo de ambiguidade não foi mantida na tradução italiana, colocando-se para os dois parágrafos, sete e nove, a palavra *basta*, que cria assim só um paralelismo entre as duas frases dos dois parágrafos, sem conseguir suscitar no leitor a dúvida com relação ao uso de nenhuma palavra, como acontece com o uso de *chega*.

<sup>197</sup> Muitas vezes o autor usa a repetição sonora para remeter à imagem de uma continuidade material dos elementos físicos, nesse sentido parece evidente a preferência estética para a realização desse efeito pelas palavras com o *p*, oclusiva bilabial surda. É como se essa letra se prestasse sempre a essa função. Novamente apresenta-se esse recurso no tríptico *presos, pilastras, pontes*. Realmente existe uma relação de elementos físicos, que no embate/encontro da matéria/materialidades, criam uma continuidade entre os corpos físicos. As pilastras são a base da ponte, corpo vertical, mas parte do conjunto; esses troncos presos nas pilastras vão se juntando a esse corpo-ponte como uma craca. Ao nível da imagem remete-se ao processo de justaposição de elementos que se fundem em seguida num único conjunto, borrando as fronteiras e os contornos de cada um dele. Cada elemento continua, ainda assim, visível (*as pilastras, a ponte e os ramos presos*) e junto com os outros forma um novo quadro, uma nova polifonia. A continuidade sonora entre essas três palavras não foi total no italiano, já que a palavra *presos* foi traduzida com *incastrati* que é próxima da ideia de *encalhados*. Poderíamos usar a palavra *imprigionati* (sentido literal *na prisão*), mas seria uma opção um pouco

*ci sono dei cieli d'autunno che sono quasi verdi e che sono soltanto suoi, ci sono dei venti<sup>198</sup> quasi solidi che le fanno bene, ancor più se uccelli dal pennacchio scuro*

*pendono da questi rami incastrati nei pilastri del ponte, facendo nidi mentre l'acqua scorre, come se fossero zattere per portare l'intera famiglia, le piace puntare il dito su questi nidi, su questi uccelli dal pennacchio nero, dissi Basta alle pareti bianche e Non aver paura, guardandola.<sup>199</sup> C'è una lunga lista di posti per la gente come noi*

*piromani senza fuoco<sup>200</sup>*

*adesso sorridi e quella gente vestita di bianco (si vestono così per spaventarci) sente una specie di brivido, di soprassalto perché un ó minuto<sup>201</sup> è apparso a quest'ora, cos'è che resta, quand'è che ti ho perso mio asma-nome, lente chiara,<sup>202</sup> come sei potuto<sup>203</sup> andar via da me, sempre fatale il giorno dopo, e quello dopo ancora, la successione meccanica*

forçada e, mesmo se usada no sentido figurado e metafórico, ficaria estranho falar em italiano de *tronchi imprigionati nei pilastri*. Optou-se, portanto, por *incastrati*. A oração relativa encaixada logo em seguida *che le piace guardare* (que ela gosta de olhar) contém o verbo *piace* com *p*, mas nesse caso a compensação sonora, obrigatória pelo uso do verbo *piacere*, não aporta nada ao nível do sentido. Procedeu-se dessa maneira, então, uma vez que o verbo *piacere* não cria nenhuma continuidade entre corpos e materialidades e só se configura como pura repetição sem contribuir à criação de sentido através do som.

<sup>198</sup> *Uns ares* foi traduzido pela palavra *venti*, pois queria-se preservar o plural. Em italiano a palavra *aria* faz parte dos *nomi difettivi* (nomes defeituosos) que por alguma razão específica ou forma de categorização (como no caso da palavra *aria* que é considerada elemento único da natureza) são sempre usados só no plural ou só no singular. A preferência pela preservação do plural, com relativo deslocamento lexical para algo que é formado pelo ar (*venti*), em vez de colocar a palavra *aria* no singular, é devida à avaliação de que é importante manter o paralelismo entre os dois elementos plurais *céus* e *ares*. Constrói-se um paralelismo entre elementos intocáveis, inumeráveis e inalcançáveis, mas que, todavia, a mulher protagonista parece possuir em suas imaterialidades. Uma outra opção poderia ser colocar tudo no singular *céu* e *ar*, mas a expressão *céus de outono* como indicação de estratificação, de sucessão temporal de imagens gravadas na memória e na retina, sequência de céus, também parece um elemento interessante a ser restituído.

<sup>199</sup> O *agora* foi suprimido, pois junto do gerúndio com o pronome em posição proclítica *guardandola*, tornar-se-ia uma redundância inútil que também incomodaria sonoramente.

<sup>200</sup> A palavra *fósforos*, a causa, foi traduzida pelo efeito de seu uso, ou seja, o fogo (*fuoco*). Isso para tentar preservar a brevidade do verso original (seis sílabas), que com a tradução de *fósforo* por *fiammiferi* resultaria em um verso bem mais longo. O verso traduzido contaria sete sílabas segundo a métrica portuguesa e oito segundo a italiana.

<sup>201</sup> Aproveitou-se a similaridade sonora da palavra *minuto* com *miúdo* entre as várias opções tradutórias, uma das quais era *piccolo* mais usual na linguagem corrente que *minuto*.

<sup>202</sup> A palavra *câmara* podia ser traduzida como *cinepresa*, *telecamera* ou *camera*. As primeiras duas, compostas, foram descartadas pelo tamanho. Em seguida preferiu-se substituir, segundo o princípio metonímico de uma parte pelo todo, *câmara* por *lente*. A palavra italiana *camera*, para se referir a um objeto de filmagem, tem um uso mais limitado se comparada com a palavra *telecamera*. Além disso, a palavra *camera* tem um homófono com o significado de *quarto*. Assim para evitar na tradução qualquer tipo de ambiguidade que não está na versão portuguesa, optou-se pela palavra *lente*.

<sup>203</sup> O particípio passado do verbo *potuto* concorda com *asma-nome* e, portanto, é colocado no masculino. Em hipótese, também poderia concordar com *lente*, ganhando desinência feminina (*potuta*). No texto original, não se entende quem seria o sujeito de *como fosse escapulir de mim*, pois não há concordância do particípio passado ou outro elemento que o revele. A *câmara clara*, no entanto, poderia ser tanto uma outra coisa perdida (vindo a ser o seu sujeito), quanto a definição de

*ad intervalli immaginati,<sup>204</sup> il mio no suonava il tuo né alla frutta sofferente nelle tue pupille, resterà forse una molitura, un'ombra sequestrata o un semplice aroma confuso alla mia stanchezza, o è tutta una mia invenzione?*

---

*asma-nome*. Essa ambiguidade, no italiano, por conformação verbal – o particípio passado em verbo composto com o auxiliar *ser* precisa concordar com o sujeito – foi apagada.

<sup>204</sup> A palavra *presupposti* foi entendida como *hipotizados*. A opção utilizada foi *immaginato*, em vez *presupposti*, que em italiano é mais usado na função de substantivo (na acepção de *condições*) que como particípio passado em função adjetival (na acepção de *hipotizado*).

## 5.4

## 13. Quarto Ó

*Dopo esser passato<sup>205</sup> per le mie mani, tutto mi appartiene, visto da vicino o da lontano, dalla terra, al canneto e la radice, passando per i pannelli<sup>206</sup> che coprono il lastricato, alla vetrata che nulla può contro il vento, visto dal frangiflutti e conteso da due mareggiate, dall'oleo che va su per il fico, dal muschio sulla giacca al sebo che impallidisce l'articolazione prima, e in seguito, il corpo nella sua pienezza viva<sup>207</sup>*

*Dopo esser passato per le mie mani, tutto mi appartiene, il mio compito: dar voce alla materia – tinta, tessuto –, dare alla materia la sua voce, non per paura di perderla, anzi, soltanto mi interessa ciò que ha forza, carattere, al punto di sì, di perdersi di me così (c'è un Ó rinchiuso lì),<sup>208</sup> non serro affetti, odori, memorie*

*se anche fosse il caso di chiedere silenzio, sarebbe facile, mi sdraierei fingendomi malato e avrei pace ma il mio silêncio è la mia lama*

*di sabbia (per questo non dico mai all'orifizio del tuo udito);<sup>209</sup> (insetti, trasferite il sangue (succhiato dal mio corpo, frutto) con la cannuccia fina e gettatelo nel fiume); (non c'è alcuna voce nel vapore, ma nel liquido; alcuna voce nel valore, ma nel metallo implicito);<sup>210</sup>*

<sup>205</sup> Em italiano as ações que seguem o advérbio de tempo *dopo* são, de preferência, expressas pelo infinitivo composto. Daí a escolha de transformar o modo explícito em implícito.

<sup>206</sup> Nesse trecho há reiteração da letra *p* como marcador da continuidade entre o artista e a matéria fora dele. Por isso tentou-se, onde possível, compensar as perdas dessa consoante. Tal continuidade é, aliás, tendencialmente expressa por esse recurso ao longo de todo o texto. A hipótese é de que o *p*, em qualidade de bilabial – ambos os lábios são usados para a sua articulação – já é produzida foneticamente por continuidade de partes do corpo (os dois lábios). É como se por um processo osmótico, as propriedades de contiguidade fonética do *p* fossem repassadas para seus referentes.

<sup>207</sup> A rima *primeiro/inteiro* (...ao sebo que empalidece a junta, primeiro, e em seguida o corpo inteiro) foi traduzida por meio de uma mudança e um acréscimo. A ideia de *corpo inteiro* foi interpretada como o corpo na sua inteireza viva *il corpo nella sua pienezza viva*. A rima *prima/viva* é toante rica, diferente da original (consoante rica).

<sup>208</sup> O capítulo inteiro apresenta uma série de rimas que marcam a leitura rítmica. Nesse trecho a rima se dá entre *mim* e *ai*, indicando uma conexão entre o pronome que se refere ao artista e o *ai* (*o que teve força e caráter*), pelo qual entende-se a matéria forte, sólida. A correspondência entre esses dois elementos poderia indicar a relação que existe entre artista e matéria. Na tradução não foi possível preservar o paralelismo de rima exatamente entre as palavras escolhidas pelo autor, mas tentou-se manter a rima para que a tradução se mantivesse igualmente marcada. A rima foi desdobrada em três pontos, ou seja, para não se afastar muito do sentido geral do texto e reproduzir a correspondência de som foi necessário colocar mais uma palavra intermediária que criasse essa ligação. A rima foi criada entre *sì*, *così* e *lì* (*al punto sì, di perdersi di me così (c'è un Ó rinchiuso lì)*). O acréscimo de *al punto sì* tem a função enfática de reafirmar o que está sendo dito e introduzir uma marca de oralidade, como algo inserido numa cadeia falada, nas rimas simplistas (assim consideram-se as oxítonas) entre *così* e *lì*, deixando-as parecer menos forçadas.

<sup>209</sup> A palavra *ouvido* foi traduzida com o sentido *udito* (*audição*) e não com o órgão através do qual se exerce *orecchio*.

<sup>210</sup> A rima consoante pobre do original *valor/vapor* foi mantida com *valore/vapore*. As palavras *liquido* e *escondido*, inseridas na mesma oração que as anteriores, apesar de terem o acento tônico em pontos distintos (marcados em vermelho), apresentam correspondência de desinência. Em italiano as duas palavras foram traduzidas de maneira a criar uma rima imperfeita com *liquido* e *implicito*. Essa última foi uma escolha mais radical já que se fala de um *metal escondido*. *Implicito*,

*visioni*<sup>211</sup> si accendono su ramoscelli attaccati ai pali o intessuti nei nidi, non c'è un ó

*non c'è vuoto che catturi*<sup>212</sup> *la mia attenzione innanzi a un blocco solido di tufo e detriti*<sup>213</sup> *in mezzo alla scarica di sale, in spiaggia, in spiaggia*

*che prenda*<sup>214</sup> *l'aria dai miei polmoni e la baratti per lingue di fuoco, rosse e gialle, la baratti con parole sputate*<sup>215</sup> *al cielo dal culo della mia bocca, dove entra il suono articolato ma anche materia solida*

*tra tutti gli orifizi del corpo solo in te si confondono cose così dispari, bocca che pretende perdono*<sup>216</sup> *ma racconta bugie e*<sup>217</sup> *notizie, che lecca la vagina e prova la verdura, bocca di parole, di ematomi e cacofonie, bocca buco per accattoni barboni,*<sup>218</sup> *per balbuzienti, conferenzieri*

por sua vez, que indica algo não expresso diretamente ou não visualizado de forma patente, é exclusivamente ligado ao âmbito do abstrato e não do concreto. Aplicou-se, portanto, uma palavra do meio abstrato para o concreto, recurso amplamente usado por Nuno Ramos – também ao revés: algo do concreto aplicado para o abstrato.

<sup>211</sup> *Minha visão* foi traduzido a partir do uso do sentido mencionado, ou seja, *visioni* (*visões*). Consequentemente foi mudado o verbo para a terceira pessoa do plural. Se tivéssemos traduzido por *la mia vista*, haveria o uso obrigatório do artigo definido antes do adjetivo possessivo *mia* (que define e contorna), o que não é obrigatório no português. Optou-se por uma solução que evitasse o uso do artigo definido que marca e circunscreve, sem o qual a oração resultaria um pouco mais poética (*visioni si accendono*), trazendo uma marca menor de determinação.

<sup>212</sup> *Que prenda minha atenção* se liga ao parágrafo sucessivo *que prenda o ar dos meus pulmões*, já que o sujeito é o mesmo. O verbo *prender* na primeira oração é usado com a ideia de “captar a atenção”, enquanto na segunda com o valor de “reter o ar”. Na tradução não se manteve o mesmo verbo nos dois parágrafos apesar do original construir esse encadeamento, isso porque não se achou nada que pudesse se encaixar bem em termos de sentido para os dois objetos diretos. Mudou-se, portanto, o verbo e, nessa mudança, o elemento mais gritante é o uso do verbo *prenda* (*prendere* > *pegar*) no segundo parágrafo que é homônimo do português *prenda* (*prender* > *fechar, capturar*), mas com significado evidentemente diferente. Assinala-se, portanto, que não se trata de um erro, mas de um uso consciente de um homônimo na língua de chegada com outro significado.

<sup>213</sup> *Um tufo de pedregulhos* foi modificado e traduzido como dois elementos distintos *di tufo e detriti*.

<sup>214</sup> Ver nota 212.

<sup>215</sup> Na oração *palavras que vêm ao céu do cu da minha boca*, o verbo *vir* foi traduzido com *sputare*, literalmente *cuspir*, (*parole sputate al cielo dal culo della mia bocca*). A ideia foi reforçar, através de uma escolha verbal mais marcada que no original, o discurso sobre os orifícios corporais e as duas polaridades *boca-ano*, ao redor da quais se constrói a sequência inteira. A escolha mais autoral, que intensifica um vocabulário dos corpos e dos sentidos, compensa outros pontos onde essa intensidade de vocabulário do corpo e dos sentidos ligados através da sonoridade foi perdido.

<sup>216</sup> A anáfora da sílaba *pe* em *pede perdão* foi substituída por *pretende perdono* com inversão de *e* e *r*. *Pretendere* em italiano é como se fosse um “pedir com mais insistência”, como se não se aceitasse um não.

<sup>217</sup> Nas orações em que são elencadas as coisas díspares que a boca faz, formando paralelos opositivos, preferiu-se colocar em ambas as orações a coordenação dos elementos listados por polissíndeto com o uso do *e*, isso para marcar mais a ocorrências e a correspondência das disparidades que se realizam através do órgão boca e sem marcar uma cesura mais forte como aconteceria com a vírgula. A estrutura *Racconta bugie e notizie (...) lecca la vagina e prova la verdura* expressa melhor o contraponto entre os elementos do que *racconta bugie, notizie*.

<sup>218</sup> *Boca buraco para mendigos* foi vertido com um acréscimo (*bocca buco per accattoni barboni*). As palavras *accattoni* e *barboni* indicam praticamente a mesma coisa, podendo ser usadas juntas de forma a intensificar o significado. O intuito foi aproveitar os *b* da palavra *barboni* (*boca, buco*,

*la trama della saliva e del derma, del soffio che batte da dentro, nei denti, dà alla voce la digitale di un fantasma<sup>219</sup>*

*speriamo che scompaia perché il nome non muoia prima che uccida, come un ululo che mai abbatte la luna, speriamo che scompaia, voce atroce carnefice<sup>220</sup> che sta nella mia – speriamo che scompaia piccola pozzanghera<sup>221</sup> di parole, non perché la vista trasbordi e domini la retina, è un po' più complicato, infatti dove sei stato non smetterai mai di esserci andato,<sup>222</sup> e anche la vista carica del destino che hai creato, la parola, il destino di aver sempre un senso, voce che mi sequestra perché non*

*allenti la tua manetta sonora e lasci il mio gemello incandescente accendere senza preavviso la vecchia candela, fratello di frutto, polvere e lucertola, in tutto identico eppure muto, fuso alla carne que lo riceve grata, gemello que vive nella grotta di una goiaba, nel fluxo della macina, posso tocarne uno uguale fatto de cedro e de pece, un falso bambino que tutto abraçcia, posso tocarlo mentre dormo, vedo i suoi passi sul lenzuolo sgualcito, nella mia impronta o dopo, sveglia, enquanto giura e mente<sup>223</sup>*

*perché non lasci (speriamo que scompaia) que il mio gemello mi guidi giacché sempre io gli ho mostrado il cammino e solo sofferenza, vedi, solo sofferenza (il vento,<sup>224</sup> cocci que volano, pentole vuote, gente que grida<sup>225</sup>) ho saputo creare*

*in certi odores do corpo, tra i nodi dei capelli, in breves reflexos, nel modo sottile in cui invecchio posso tocarlo, il mio gemello, um peixe com dentro um ovo*

*barboni*) para evocar os sons e a forma da boca e da bunda (leit-motiv do parágrafo), aproveitando também os *-cca* de *accattoni* para construir sonoridade com *bocca*.

<sup>219</sup> Nessa sequência tentou-se repetir o maior número de vezes possível o *d* (alveolar sonora). Nessa oração, particularmente, som e sentido são extremamente vinculados, já que a repetição do *d* é a realização daquilo que está sendo lido (a língua que bate por dentro dos dentes).

<sup>220</sup> A dupla *voz/algoz* foi trasladada com um acréscimo (vermelho) *voce atroce carnefice*, já que só a dupla *voce carnefice* não apresenta acento tônico na mesma vogal, como acontece em *voz algoz*; enquanto as palavras *voce* e *atroce* conseguem reproduzir esse efeito. *Atroce*, aliás, pode ser um atributo facilmente ligado à ideia do *algoz* e, portanto, não completamente descontextualizado.

<sup>221</sup> *Pocinha* foi traduzido com a perífrase *piccola pozzanghera*. O uso de nomes alterados em italiano não é tão frequente quanto no português do Brasil, indicando muitas vezes falas direcionadas às crianças.

<sup>222</sup> Pois onde estivestes não deixarás de estar nunca foi mudado com a ideia de “ir em algum lugar” *infatti dove sei stato non smetterai mai di esserci andato* (literalmente, de fato onde você já foi, nunca deixará de ter ido).

<sup>223</sup> Os gerúndios *jurando* e *mentindo* foram substituídos por uma coordenada explícita introduzida pela conjunção temporal *mentre*.

<sup>224</sup> A correspondência sonora entre *soffrimento* e *vento* do original se perde na tradução, alcançando-se só uma correspondência parcial do som *-em > sofferenza/vento*.

<sup>225</sup> Os gerúndios *voando* e *gritando* são substituídos por relativas explícitas conforme a sintaxe italiana prefere.

*speriamo che scompaia, voce dolce nonnina malata,<sup>226</sup> sdraiata,<sup>227</sup> perché nulla di ciò che ritorna mi appartiene, nulla di ciò que il mare rigurgita e la spiaggia imprigiona e in seguito vomita sembra fatto della mia lana o della mia tinta, delle mie parole, sovrane, perché queste ultime sono io da solo a fabbricarle e le rilascio per poi non vederle mai più e festeggio euforico come un cane vagabondo que saluta i calci que lo cacciano via<sup>228</sup>*

<sup>226</sup> O recurso voz avozinha em que a palavra anterior é contida na sucessiva e também corresponde à acentuação entre as duas, foi vertido com o acréscimo de um adjetivo (sublinhado) voce *dolce* nonnina, de forma a constituir a correspondência da sonoridade -ce e a a mesma vogal acentuada -o.

<sup>227</sup> A rima consoante rica deitada porque nada foi trasladada sobre outros pares de palavras: malata e sdraiata.

<sup>228</sup> A sequência dos p da oração os pontapés que o põem para fora foi restituída com outra sonoridade, o c (i *calci* *che* lo *cacciano* via). A correspondência sonora entre sujeito e verbo com a sílaba po- foi recriada com ca-.

## 5.5

## 15. Quinto Ó

*Non ho un corpo a imprigionarmi. Non ho piume a coprirmi.*<sup>229</sup> *Non mi fanno male*<sup>230</sup> *le mani, di loro, non so nulla.*<sup>231</sup> *Non mi fanno male le mani – avere palmi,*

<sup>229</sup> A parte em português *Não há corpo que me prenda. Não há pena que me cubra* lança mão de uma forma impessoal que em italiano foi substituída por uma forma pessoal, cujo sujeito é a primeira pessoa singular da voz falante. A razão desta escolha deve-se ao fato de que uma tradução mais próxima à forma impessoal em português teria determinado duas soluções diferentes consideradas inadequadas aos objetivos prefixados para essa tradução. Em ambas as soluções haveria o problema da tradução do verbo impessoal *esserci* na proposição regente do segundo período *Non ci sono piume* (...), que estaria obrigatoriamente no plural, já que *esserci* concorda com o complemento (como *there is/there are* em inglês), *c'è + nome ao singular* e *ci sono + nome ao plural*. O complemento *pluma* foi traduzido no plural, *piume*, porque o uso singular no sentido de “plumagem que recobre o corpo” não é correto em italiano. O uso de *ci sono* quebraria a anáfora necessária com o *Non c'è un corpo* (...) da frase principal do período imediatamente anterior, repetição esta que necessita ser preservada. Aliás, numa das duas soluções possíveis haveria duas subordinadas explícitas que teriam deixado mais pesado (com a inserção da conjunção *che*) o período como um todo, cortando o ritmo cerrado que caracteriza o trecho. Nesses dois casos os resultados em italiano seriam os seguintes: i) *Non c'è un corpo a imprigionarmi. Non ci sono piume a coprirmi*; ii) *Non c'è un corpo che mi imprigiona. Non ci sono piume che mi coprono*. Essa segunda opção, com as duas subordinadas explícitas sublinhadas, também tiraria a possibilidade dos verbos finais rimarem, possibilidade esta que é recuperada ao optar-se pelas as subordinadas implícitas com os modos indefinidos *imprigionarmi/coprirmi*. Na tradução italiana não foi possível retomar o quiasmo sonoro entre as palavras *corpo-prenda* e *pena-cubra*, em que os *c* e os *p* alternam-se entre verbo e substantivo. Essas palavras parecem participar de umas possibilidades combinatórias entrecruzadas para além daquela explicitada pela concatenação linear do texto. Seria possível por exemplo, pensar também na combinação, por osmose sonora, dos pares *corpo-cubra* e *prenda-pena*, ampliando a gama de significações possíveis. De fato, o corpo, matéria sensível, tem a função de cobrir tudo o que está “dentro”, assim como a palavra pena, na acepção de sofrimento, pode *prender*.

<sup>230</sup> *Non mi fanno male le mani* traduz as anáforas dos dois períodos sucessivos *Não me machucam as mãos*. Houve aqui uma perda de ambiguidade que parece caracterizar o texto original. O verbo *machucar* é um verbo transitivo, portanto na versão em português *não me machucam as mãos*, há um sujeito não identificado. Poderiam ser as plumas da frase anterior? Talvez sim, talvez não. Isso não fica claro e supostamente essa ambiguidade deveria ser mantida na tradução italiana. Aliás, uma outra leitura poderia considerar *não saber nada delas* e *ter um estoque de palmas e – e de pés e de pâncreas* como os verdadeiros sujeitos das orações principais, só que o verbo “machucar” deveria estar na terceira pessoa do singular. As possibilidades de leituras e o efeito labirinto criado por um possível sujeito (nessa segunda leitura) que não concorda com o verbo, mostram a complexidade sintática dessa construção. O italiano *fare male qualcosa a qualcuno* não dá a ideia de algo/alguém causando dor nas mãos, mas sim de mãos doloridas, ou seja, de mãos que sentem dor. Há na tradução um deslocamento do sujeito, que passa do ambíguo para o órgão em que a dor é sentida. Caso se queira manter a ideia de um sujeito que provoca dor nas mãos, a tradução deveria ter sido a seguinte: *Non mi fanno male alle mani*. Como se fosse [*le piume? non sapere nulla di loro? lo stock di organi?*] *non mi fanno male alle mani*, literalmente, em português, [*as plumas? não saber nada delas? o estoque de órgãos?*] *não causam dor nas mãos*. As opções italianas, portanto, ou esclareceriam sobre quem é o sujeito que causa a dor ou o objeto que a sente, ao optar pela primeira possibilidade dir-se-ia claramente que são as plumas que inferem, ou não, dor nas mãos, pois o infinitivo *não saber nada delas*, foi substituído na tradução com uma forma explícita (*di loro, non so nulla*), não podendo mais cumprir a função de sujeito. Como no texto o sujeito não é tornado evidente, optou-se por manter só *as mãos* como objeto explícito, que pode sentir ou não dor, mas perdeu-se o complexo efeito de ambiguidade sintática.

<sup>231</sup> *Não saber nada delas* foi traduzido com uma inversão do complemento de argumento posto antes do verbo e entre duas vírgulas (, *di loro*,) e uma forma explícita, em vez da forma implícita do português. A escolha da inversão do complemento inserido entre duas vírgulas, serve para criar pausas rítmicas na leitura, a fim de manter o andamento cadenciado da prosa poética. Na realidade, na versão original a sequências de frases sem vírgula *Não me machucam as mãos não saber nada*

*piedi e pancreas – a stock.*<sup>232</sup> *Non posso trapiantare gli organi, nonostante i tanti in eccesso.*<sup>233</sup> *Ci farei i soldi. Ho sette retine in tasca, due piante per ogni piede.*

*delas. Não me machucam as mãos ter um estoque de palmas – e de pés e de pâncreas.* cria uma continuidade visual. Só antes das palavras marcadas em verde há uma pausa natural, sem marca de assíndeto ou polissíndeto, ainda assim a sequência rítmica é bastante fraca, isto é, não há piques de acentuação ou pausas. Na tradução, tanto no primeiro período quanto no segundo, na impossibilidade de reproduzir literariamente a mesma sequência de frases com as formas verbais implícitas, optou-se por caracterizar as duas com pausas. No original, é a continuidade visual e uma pequena pausa natural que definem o ritmo, enquanto na tradução, são as pausas e o destaque/isolamento de elementos através do uso das vírgulas ( , *di loro*,) e travessões (– *avere palmi, piedi e pancreas* –) que marcam o ritmo.

<sup>232</sup> *Não me machucam as mãos ter um estoque de palmas – e de pés e de pâncreas.* Em virtude das escolhas rítmicas explicadas na nota anterior, houve uma inversão de posição dos elementos grifados e da posição do travessão; a este último foi acrescentado mais um para realçar o agrupamento de elementos, exatamente como se faz com a inversão e a colocação entre duas vírgulas na proposição anterior (nota 3), (*di loro, non so nulla*).

<sup>233</sup> A tradução dessa oração iniciada pela conjunção concessiva *nonostante* resulta elíptica no verbo, se comparada com a oração no original *embora tenha tantos sobrando*. Depois de uma conjunção concessiva como *nonostante*, o verbo iria obrigatoriamente ao conjuntivo, e, para que a oração esteja completa, isso implicaria também a introdução da partícula *ne* usada na sua função partitiva *nonostante ne abbia tanti in eccesso*. Todavia, essa construção com verbo e partícula resultaria numa oração de 12 sílabas, segundo a contagem métrica do italiano, e 11, segundo a contagem métrica do português, enquanto que, com a elipse do verbo, e consequentemente da partícula *ne*, contaríamos 9 sílabas para a métrica poética italiana e 8 para a portuguesa, o que aproxima mais da extensão original que em português consta exatamente de 8 sílabas. O período todo fica portanto mais conciso e mais enxuto, assim como no original. Por fim, o gerúndio *sobrando* foi traduzido com a expressão *in eccesso*, visto que em italiano, na maioria dos casos, em vez do gerúndio modal prefere-se um pronome relativo seguido por um verbo nos modos definidos (ex. *che eccedono*). Porém, a introdução de uma oração relativa por razões semânticas e rítmicas — ligadas ao significado do verbo *sobrar* e suas possíveis traduções, e à introdução da conjunção *que* — não caberia nessa tradução.

*Getto<sup>234</sup> dal viadotto l'infinito intestino. Butto nel cappello del pezzente<sup>235</sup> l'anello di un vecchio<sup>236</sup> culo e affondo nell'asfalto una delle mie teste.*

*So bene che mi dicono: non infettare nessuno. Non lanciarti dall'alto. Non ripetere il salto.<sup>237</sup> Non fidarti. Non calciare il piccione. Chi ti fece – fece il pane – e lo*

<sup>234</sup> O verbo *gettare* é usado para traduzir *lançar*, dentre algumas outras possíveis opções, tais como *buttare* e *lanciare*. *Buttare* foi usado para traduzir a linha sucessiva *Atiro no chapéu*. Entre *gettare* e *lanciare*, apesar da maior vizinhança radical do segundo com o português *lançar*, optou-se pelo primeiro, porque *getto dal viadotto* cria uma interessante correspondência das consoantes com a vogal pós-tônica, marcadas por uma dupla de oclusivas alveolares surdas **tt**. A força sonora das duplas italianas repetidas em duas palavras sucessivas parece marcar a ação repentina de *lançar do viaduto*, como num acesso de loucura. Aliás, cria-se também aliteração com os **/t/** contidos nas palavras *infinito intestino*, como a reproduzir essa continuidade física de um corpo jogando o seu próprio intestino de um comprimento indefinido em uma ação continuada e sem descanso.

<sup>235</sup> Dentre as várias possibilidades de tradução para a palavra mendigo, optou-se por *pezzente*, que possui um significado um pouco mais amplo do que *mendicante*. O *mendicante* é exatamente a pessoa que pede esmola na rua, enquanto o *pezzente* no seu uso mais extenso, que hoje em dia parece ser o mais usual, também indica pessoas que têm meios limitados ou se comportam como se os tivessem. A escolha, depois de muita pesquisa, feita com italianos sobre a percepção do significado das duas palavras, recaiu sobre a segunda. Isso porque apesar de essa palavra ter um significado extenso, a presença do chapéu restringe o campo semântico, remetendo o leitor exatamente à ideia de uma pessoa que pede esmola. A opção deveu-se a uma questão rítmica determinada pela possibilidade de reiteração de duplas consonânticas em três palavras paroxítonas da mesma frase (*butto, cappello, pezzente*). Considerando as duplas marcadas em azul, veremos que se trata de todas consoantes surdas **/t/**, **/p/**, **/ts/**. Há uma ressalva a ser feita, na palavra *bútto* (o acento prosódico não se marca, só foi marcado para fins demonstrativos), a acentuação não cai na sílaba com a dupla diferentemente das duas outras. Ainda assim, parece melhor a combinação desse trípleto do que *butto, cappello, mendicante*. Aliás, a palavra *mendicante* é de quatro sílabas (sonoras, não poéticas), e a sua escolha determinaria uma sequência de uma palavra de duas sílabas (*butto*), uma de três (*cappello*) e uma de quatro (*mendicante*), enquanto que, com a opção escolhida, há uma sequência de uma palavra de duas sílabas (*butto*) e de duas de três (*cappello e pezzente*), mantendo uma correspondência de acento entre essas duas últimas palavras.

<sup>236</sup> A tradução da palavra *antigo* ou *velho* para o italiano precisa ser esclarecida. Se em muitos casos a irmandade entre as duas línguas facilita a tarefa tradutória, especialmente em casos de reiteração de células sonoras que remetem a campos semânticos específicos, em alguns casos essa irmandade pode atrapalhar na busca de soluções próximas em termos sonoros, porém simplistas, porque não consideram as nuances no uso específico das palavras. A ocorrência dos adjetivos *velho* e *antigo* representa um desses casos, pois em italiano a palavra *antico*, que se aproxima mais em termos derivacionais do latim à palavra *antigo*, não tem o mesmo uso. Em italiano, *antico* é tudo o que tem uma história que agrega valor, o passar do tempo que caracteriza o substantivo que é acompanhado por esse adjetivo é visto positivamente, como um valor adicional. É impossível achar em italiano uma frase como em português *O meu antigo trabalho era muito chato* com a tradução *il mio antico lavoro era molto noioso*, pois seria *Il mio vecchio lavoro era molto noioso*. O uso de *antigo* não vale para indicar algo de simplesmente anterior, sem dar uma conotação positiva agregada pela passagem do tempo cronológico. Ao mesmo tempo, em português a palavra *antigo* pode também ter a mesma valência italiana, como algo que adquiriu valor pelo passar do tempo. Nesse caso específico em que Nuno Ramos escreve *Atiro no chapéu do mendigo o anel de um cu antigo (...)* a ideia parece ser mais próxima ao uso que se faz de *vecchio* (*velho*) em italiano. Já que tendencialmente é impossível que um traseiro possa adquirir valor à medida que o tempo vai passando. O uso de *antigo cu* parece fazer mais referência à intercambiabilidade e à superabundância de órgãos de qual fala todo o entremeio.

<sup>237</sup> Essas duas frases com anáfora de imperativo de segunda pessoa são traduzidas como no texto original, respeitando as rimas consoantes ricas, tarefa fácil, já que há uma correspondência total entre as duas línguas, visto que as palavras em português não apresentam nuances diferentes das suas correspondentes em italiano.

*spauracchio sottomesso. Ma non aver paura degli uccelli. Chi ti fece – fece la tua fame.*<sup>238</sup>

*Non ho pelle a imprigionarmi,<sup>239</sup> né una voce a assomigliarmi.<sup>240</sup> Non entro nei miei piedi, né nei passi. Se guardate i miei occhi, vedrete, non ho mai dormito, se scrutate la bocca, vedrete, non ho mai bevuto, e nei miei intestini, saprete, che non ho mai mangiato,<sup>241</sup> l'unica cosa que ho fatto: volere,<sup>242</sup> volere follemente<sup>243</sup> – nelle*

<sup>238</sup> Nesses períodos seguidos que traduzem *Quem te fez, fez o trigo – e o espantelho submisso. Mas não tenha medo das aves. Quem te fez, fez faminto*, há várias perdas devido às dificuldades tradutórias que não foram superadas com êxito. A anáfora de *quem te fez, fez* constrói seu jogo sobre a polivalência semântica do verbo fazer. De um lado, há o seu significado transitivo no sentido de produzir, criar algo (*fez o trigo*), do outro, e, particularmente no segundo período (*fez faminto*), o mesmo verbo é utilizado indicando um processo, no sentido de “alguém tornou alguma coisa de uma certa forma”, ou seja, “quem te fez, te tornou faminto”. Há uma frustração da expectativa desatendida de um objeto direto como no período anterior, objeto direto substituído pelo adjetivo *faminto*. Essa quebra de expectativa por parte do leitor não foi possível na tradução para o italiano, pois traduzir *faminto* como *affamato* na economia geral do período não parecia ser a melhor opção. Os dois períodos (*quem/ te/ fez/ – fez/ o /tri/go* e *quem/ te/ fez/ – fez/ fa/min/to*) são de 6 sílabas métricas. Paralelismo importante a ser mantido, pois há nesse paralelismo algo que se refere à natureza humana, a mesma força que criou o trigo, criou a fome. Como que para dizer que no ciclo natural e na cadeia das causas e efeitos do mundo tudo tem uma função para além das nossas percepções pessoais, e a fome faz parte do mesmo ciclo da natureza no qual crescem os alimentos. Optou-se, portanto, por manter esse tipo de paralelismo entre os dois períodos, — principalmente através do recurso da anáfora e da rima — já que era impossível mantê-lo também através da mesma contagem métrica, assim como aparece em português. Para alcançar esse objetivo, a palavra *trigo* foi traduzida como *pane*. Em termos metonímicos, o pão só pode ser produzido por causa do trigo, assim o adjetivo *faminto* foi traduzido como a palavra *fame* (*fome*), criando uma rima toante pobre *pane/fame*. Houve um perda de efeito de quebra de expectativa quanto aos complementos do verbo fazer, além de não conseguir manter a mesma contagem métrica entre os dois períodos, mas foi mantida a anáfora e o paralelismo construído através dessa última figura e uma rima toante pobre.

<sup>239</sup> Por razões de coerência interna do texto, essa frase foi traduzida da mesma forma em que aparece no primeiro parágrafo. Como aqui se encaixa em um outro período, poderia ter sido traduzida de uma outra forma para uma melhor coerência dentro do mesmo, todavia pareceu que a coerência total do texto fosse mais importante do que a deste período específico.

<sup>240</sup> A frase *nem voz que me convenha* foi traduzida como uma forma implícita, por razões de coerência interna do texto (ver nota 1); a forma implícita dessa segunda oração gera uma rima consoante pobre com a primeira (*assomigliarmi-imprigionarmi*), enquanto no texto original a rima é toante pobre (*prenda-convenha*).

<sup>241</sup> Se olharem nos meus olhos verão que nunca *dormi*, se examinarem minha boca verão que nunca *bebi*, em meus intestinos que nunca *comi*. As palavras realçadas constituíram o principal problema tradutório deste trecho, já que em italiano foram traduzidas com o passado próximo: tempo composto que alonga bastante cada oração. Optou-se, portanto, por fazer uma redução suprimindo a conjunção que (*che*) e colocando o *vedrete* (*verão*) entre duas vírgulas, que criam uma pequena pausa que permite que se continue o mesmo discurso sem a necessidade de mediação da conjunção, o que autoriza a supressão da mesma sem agir de forma maciça no sentido geral. Foi feito um acréscimo depois de palavra *intestini* (*intestinos*) com o verbo *saprete* para dar continuidade, depois do *vedrete*, repetido duas vezes, ao tom discursivo, o que permitiu eliminar o que (*che*) nas orações anteriores.

<sup>242</sup> Da frase *O que fiz foi querer*, na tradução italiana foi suprimido o *foi*, pois este deveria ser traduzido com um tempo composto, o que mexeria muito na economia constitutiva da frase em português, e o efeito da dupla *fiz foi* não seria reproduzido nem de longe pelo *Tutto ciò che ho fatto è stato volere*. A uma construção prosaica, preferiu-se uma construção elíptica com algumas perdas, mas mais próxima da prosa poética; de fato a supressão do verbo *foi* foi substituída por dois pontos que introduzem o complemento *volere* do verbo (*ho fatto*;) sem a mediação de outro verbo.

<sup>243</sup> *Como um maluco* foi traduzido com o advérbio de modo *follemente*, por mais que os advérbios em

*narici mai inghiottite*<sup>244</sup>, *nelle mie carezze, l'unica cosa che ho fatto, volere. Volere follemente.*<sup>245</sup>

*Voglio far mie le cose recenti,*<sup>246</sup> *la polvere della plastica, le briciole dell'acciaio,*<sup>247</sup> *i mattoni dell'acqua divorati dalla potenza gastrica della mia voce. Questa è la mia ipotesi: un tubo che trituri e partorisca*<sup>248</sup> *il torpore e il biascico;*<sup>249</sup> *la dissoluzione dei tessuti espulsi è la sua espressione più*<sup>250</sup> *perfetta. In lei cerco rifugio, ma ho paura e cado, mi blocco, perché*<sup>251</sup> *sono solo uno tra tanti*<sup>252</sup> *e entrerà anch'io nel grande tubo. Vedo dunque il calice di bitume, di tuorlo, di sebo. Bevo (senza soda, né neve) la sua allegria distillata.*<sup>253</sup> *Niente di male possono*

-mente não sejam desejáveis na tradução, isso porque nessa ideia de “desejo louco” as expressões usuais são *volere follemente*, *desiderare pazzamente*, *amare follemente/pazzamente*, ou no máximo as locuções *alla follia/alla pazzia*.

<sup>244</sup> A forma explícita *traguei* foi traduzida pela forma implícita, a fim de manter a coerência interna do parágrafo, no qual foram evitados todos os casos em que a tradução exigiria a conjunção *che* com o *passato prossimo* (ver notas 1, 12, 13).

<sup>245</sup> Ver nota 243.

<sup>246</sup> A frase *quero que as coisas recentes sejam minhas* sofreu uma mudança sendo traduzida com a locução *voler far proprie*.

<sup>247</sup> Foi impossível manter a rima entre *plástico* e  *aço* presente no original, pois rimariam as vogais tônicas e pós-tônicas. A solução no italiano que combina *plastica* com *acciaio* não consegue rimar nem as tônicas, nem as pós-tônicas, pois a palavra *plastica* é proparoxítona e a palavra *acciaio* é paroxítona.

<sup>248</sup> O pretérito imperfeito do subjuntivo foi substituído por razões de *consecutio temporum* pelo presente do subjuntivo.

<sup>249</sup> No dicionário Houaiss (2009, p. 92) a *algaravia* é definida como “modo de falar dos árabes da Península Ibérica, confusão de vozes. Qualquer coisa dita ou escrita confusamente”, ainda no dicionário Priberam (online) “Linguagem confusa, geralmente recheada de termos de várias línguas. [Fig.] Embrulhada”. Optou-se, entre as várias possibilidades, por traduzir *algaravia* com a palavra *biascico*, que ao lado de *algaravia* não é de uso comum na linguagem corrente e refere-se a uma fala baixa e confusa, quase um murmúrio. De qualquer forma, não há referência como na palavra portuguesa nem a um *pidgin*, nem a uma forma escrita confusa, mas só oral.

<sup>250</sup> O acréscimo de *più* foi devido a uma escolha estilística do tradutor. De fato, esse advérbio só é usado de forma hiperbólica; presume-se que o que é perfeito não pode ser mais do que isso, aqui faz-se recurso desse tipo de uso hiperbólico, por mais que este seja considerado incorreto segundo a gramática normativa.

<sup>251</sup> Tentou-se reproduzir a sequência sonora *caio, quedo, porque*. O verbo *quedar*, como em espanhol, significa *ficar, deter-se, permanecer*. Em italiano não há verbo com o mesmo radical com esse sentido. Optou-se por traduzi-lo como o verbo *bloccarsi*; um pouco mais forte do que um simples *parar*, porque agrega a esse último significado também o traço repentino e a ideia de um bloqueio. O resultado foi o tríptico *cado, mi blocco, perché*.

<sup>252</sup> *Sou apenas mais um* foi traduzido com *sono solo uno tra tanti*, criando uma continuidade de células sonoras com *entrerà*, pois o valor imagético é de uma única massa amorfa de pessoas onde cada uma, indistintamente, será destinada a entrar nesse tubo que produz matéria da transformação de outras.

<sup>253</sup> A sequência do original da palavras *betume, tutano, bebo, sem soda e sem gelo* mereceu uma particular atenção tradutória. As palavras *betume* e *tutano* — ligadas pela célula sonora *tu*, e acentuação em segunda posição (sublinhada) —, e seguidas pela palavra *sebo* indicam gradações de consistência da matéria, denotando materiais fluidos, mas de consistência distinta: do mais sólido e viscoso para o mais líquido e untuoso. Se a preservação sonora das palavras *betume* e *sebo* foi fácil, pois em italiano possuímos *bitume* e *sebo*, foi mais difícil pensar em uma palavra italiana para *tutano* que possuísse a mesma célula *tu*, acentuação em segunda posição, e que pudesse representar algo interno de consistência gelatinosa, como é a medula. As possibilidades de mudança da palavra *bitume* comportariam mais dificuldade para achar uma nova célula sonora, e geraria “desperdício”. Por isso optou-se por encontrar uma solução minimamente satisfatória para substituir *tutano*, já que

*fare*,<sup>254</sup> tutti usciti dallo stesso tubo, come me, - amo la trasparenza, anch'essa uscita da una sequenza di bagni acidi e compressioni tubulari, più dell'ombra tattile.<sup>255</sup> Niente di male possono fare e fisso (perché posso)<sup>256</sup> ubriaco. Scrivo odi agli escrementi. Ho voglia di cantare e canto, ó, questo è un canto, la digitale di un'eco, saliva attraversata dal bianco.<sup>257</sup> Questo è un canto, non cumuli di macerie messe le une accanto alle altre,<sup>258</sup> non la pelletica di un vecchio, ma la smorfia smorzata<sup>259</sup> della voglia di dar il nome-amore alle bestie e alle carogne, e all'ora in cui entrambi mordono una polpa unica.

em italiano o único equivalente para a mesma substância é *midollo*. Decidiu-se pela palavra *tuorlo*, portadora do mesmo grupo sonoro de *betume* e com segunda sílaba acentuada, e indicando algo de interno e de consistência gelatinosa; literalmente seria a *gema*. *Sebo* e *bevo* como no original e sem dificuldades tradutórias rimam nas vogais tônicas e pós-tônicas. *Sem soda e sem gelo* foram objeto de outra reflexão, pois a continuidade sonora liga as palavras entre si, mostrando as passagens de estado e de consistência dos materiais fluidos, dos mais viscosos aos mais líquidos até a rarefação total da matéria, tanto que no final o personagem beberá a alegria destilada. Traduzir o *sem* em italiano como *senza* cortaria o ritmo serrado, introduzindo dois dissílabos no lugar de dois monossílabos no meio de palavras de duas sílabas. Escolheu-se usar as conjunções *senza...né*. A introdução do *né* em vez de outro *senza*, além de ser monossílabo, aliteraria com a sucessiva *neve*, e se ligaria também a *bevo*, exatamente como *bebo* a *gelo*. A palavra *gelo*, de fato, não foi traduzida com o italiano *ghiaccio*, pois essa última solução não serviria na repetição de nenhuma célula sonora *sebo, bebo, sem, soda, sem, gelo* > *sebo, bevo, senza, soda, né, ghiaccio* > *sebo, bevo, senza, soda, ne, neve* e pelo menos, nessa última opção, o *né* aliteraria com *neve*. A palavra *neve* em vez de *gelo*, até podendo ser considerado uma escolha audaz, tem o seu sentido não só do ponto de vista sonoro, mas também semântico, pois preservar um sem levar o outro em conta não faria sentido. De fato, a *neve* indica algo de muito frio como o *gelo*, apenas em seu estágio anterior. Portanto, com essa palavra seria preservada a ideia de transição pelos estados das matérias — e especialmente das mudanças de consistência dos líquidos —, bem como de algo frio ligado à água. Há aqui obviamente também uma perda e a criação de um efeito de estranhamento, já que tendencialmente é difícil colocar a neve dentro da água, todavia essa imagem parece não destoar com o efeito onírico criado pela evocação do tubo em que entram materiais de diversos tipos que, sofrendo variações, são expulsos sob outras formas.

<sup>254</sup> Em *Nenhum mal podem fazer*, preferiu-se manter em italiano essa construção com anástrofe. De fato a formulação mais comum seria *não podem fazer nenhum mal*, a versão invertida em italiano permite retirar a negação de verbo *non*, que no outro caso não seria aplicável.

<sup>255</sup> Nesse período complexo houve uma forte mudança de sequência das orações no encaixe de uma com a outra, deslocando algumas posições e fazendo uso do assíndeto e do travessão.

<sup>256</sup> *fazer e fico (porque posso)* do texto original resultaram em *fare e fisso (perché posso)*. O verbo *ficar* foi traduzido como *fissare (fitar)*, em vez de seus equivalentes *restare* ou *rimanere*. *Fissare* é um verbo que indica sempre ausência de movimentos e intencionalidade do sujeito (como *ficar* no original); tanto para *restare* como para *fissare* o sujeito tem que querer isso. Mantêm-se a aliteração do *f* e há a criação de uma consonância a mais na dupla *fisso-posso*, que pode até parecer irritante para alguns ouvidos, todavia a sequência realça a intencionalidade de ação de um sujeito apesar de bêbado. Entende-se a oração como “Posso fazer isso porque estou bêbado”, isso é quase como dizer que as verdadeiras intenções surgem em estado de embriaguez.

<sup>257</sup> Consegue-se manter a rima entre as tônicas e as pós-tônicas *canto branco/canto bianco* porque, como já comentado outrora, a semelhança entre as línguas em muitos casos facilita essa tarefa.

<sup>258</sup> A palavra *destroço* no sentido de *restos, ruínas* em italiano funciona nos plurais como *rovine* ou *macerie*. Pelo tipo de campo semântico ativado, preferiu-se *macerie*. Consequentemente foram feitas todas as alterações necessárias ao plural.

<sup>259</sup> A tradução de *murmúrio amortecido* passou por três opções: *mormorio ammortito*, *mormorio smorzato* e *smorfia smorzata*. Optou-se pela terceira combinação, na qual há uma mudança sensorial. Passa-se do *murmúrio* para o *esgar (smorfia)*, então do sonoro para o visual. A palavra *smorzata* traduz muito bem o sentido de *amortecido*, só que em uma forma mais usual do que *ammortito*, colocando-a na combinação *mormorio smorzato*, o resultado não seria completamente descartável, pois haveria até a consonância dos *m*. Só que ao avaliar as várias opções tradutórias, foi elaborada

*Unica, ramificata in tanti verdi, con pistilli che aspergono pensieri e caricano il mio midollo<sup>260</sup> (e a quest'ora mi alzo lucido e sonnambulo). Ascolto il cantico che cerca il suo condotto e segue su per il tubo. Affronto la mattinata bianca, la bianca cementificação del viadotto, il lastricato frantumato, i resti di un piccione, la meraviglia quotidiana pestata dai nostri piedi,<sup>261</sup> una specie di cute sudicia delle auto (specialmente quelle colorate), come degli occhiali scuri trapiantati sulle cose. Nulla può sottrarsi, né il neon, né la manchette, né il pelo claudicante<sup>262</sup> di un cane amico, nulla sfugge alla macchia continua, al latte spesso che tutto avvolge. Anche quando il cielo è azzurro la nebulosa grigiastra, como argento falso, cobre sempre l'ultimo strato, fondendo il caseggiato, la poesia e l'incrocio. E como negli antichi ritratti di famiglia, un velenoso seppia poco a poco ricobre le mie palpebre e il vecchio<sup>263</sup> morto fotografato si dispone dietro a tutti. Como se venissi dal futuro comincio a gridare, ma non vedete che siete già morti? alla<sup>264</sup> folla coreografata, al più giovane dei patriarchi, a tutto ciò que la parola abbottona e contiene, e riposo, finalmente, nella mia sillaba grigia (sì? no?), e la mia tunica sudicia posa in una danza – di pietra, di pietra – la visita di una visione que va via.<sup>265</sup>*

essa possível solução, que apesar de forçar demais a parte sonora, pois a aliteração do som **smo** é bem forte, em termos estilísticos é mais próxima ao cunho estético geral da inteira tradução.

<sup>260</sup> Aqui a segunda ocorrência da palavra *tutano* (ver nota 25 para a primeira ocorrência) não pode ser traduzida como *tuorlo* como anteriormente, pois fora de um contexto de gradualidade da matéria em seus diferentes estados, é necessário manter uma palavra que indique realmente a medula.

<sup>261</sup> A secundária explícita *que nossos pés pisoteiam* foi traduzida como uma forma implícita, ou seja, como um participio passado suprimindo o *que* (*che*) para deixar o período mais leve.

<sup>262</sup> Depois de uma busca de várias soluções tradutórias optou-se por traduzir *trôpego* com *claudicante*, pois em português esse adjetivo associado à palavra *pêlo* causa um certo estranhamento que foi mantido em italiano. O cachorro pode mancar, mas não o seu pelo. Um outra possibilidade tradutória seria *arruffato*, adjetivo que indica um pelo que não é bem mantido, por isso está meio eletrizado e com nódoas, mas por mais que seja essa a imagem que se quer passar, o efeito de susto ao associar *pelo* e *trôpego* foi considerado prioritário se comparado a uma possível tradução desambiguadora.

<sup>263</sup> Para a tradução de *velho* e *antigo* ver nota 8.

<sup>264</sup> Toda a sequência de células sonoras com *pa* como que para indicar o grito continuado e indistintamente lançado contra todos, perde-se na tradução italiana porque o objeto indireto *complemento di termine* é obrigatoriamente introduzido pela preposição *a*. Conta-se uma sequência de três *para* em combinação com *patriarca* e *palavra*, para um total de 5 repetições, efeito sonoro não reproduzido no italiano.

<sup>265</sup> A paronomásia presente no texto em português *visita, visão, vai* é repetida em italiano, acrescentando o *via*, devido à natureza do verbo que se combina como uma locução.

## 5.6

## 18. Sesto Ó

*Tra le luci morenti delle veglie funebri delle UTI*

*una luce bianca vuole illuminare appena le cose morte*<sup>266</sup>

*un'altra luce cala e nessuno se ne accorge perché ne son già tutti coperti*

*cala all'improvviso in una domenica sera davanti alla TV e gioca col pelo del cane bianco in mezzo a una scena tranquilla, soporífera, zeppa di cocci appiccicati*<sup>267</sup> *di frammenti di propositi, e a quest'ora in mezzo alle urla silenziose del vicinato, c'è un disertore, c'è un*

*disertore, qualcuno ha tradito la fiducia, mutua-canina, mutua-cieca che circola*<sup>268</sup> *dal tappeto al tavolo passando per la suola delle scarpe*<sup>269</sup> *fino alla tovaglia e ai tovaglioli, qualcuno ha tradito il patto tra tramezzo e zoccolo, tra grondaia e gocce,*

<sup>266</sup> Toda a sintaxe da frase em português foi simplificada em italiano, a relativa introduzida por *que* (*que quer iluminar*) foi vertida numa frase independente. O demonstrativo inicial *essa* foi eliminado já que não faria mais sentido a especificação faltando o pronome relativo de referência sucessivo. Os elementos da versão italiana resultam menos determinados. Na economia geral do texto achou-se melhor perder a definição dos elementos em prol de uma sintaxe mais adequadamente marcada para uma leitura de prosa poética em italiano.

<sup>267</sup> O original apresenta a sequência *e brinca com cachorro (...), cheia de uns cacos colados* que se tentou transpor em tradução através de uma escolha lexical baseada na junção lógica-sonora, bem como na justaposição de imagens. O verbo *brinca com*, por exemplo, inicialmente traduzido com *si diverte con*, foi em um segundo momento mudado para *gioca con*, no intuito de manter a parte sonora além da de sentido. Um trabalho mais artesanal foi feito para a sequência sucessiva em que o vocabulário foi bem pensado e encaixado. *Cheia* foi traduzido por *zeppa* em vez do mais usual *piena*, para encadear-se visualmente com as duplas contidas nas palavras sucessivas (*cocci, appiccicati*). A sequência de duplas reproduziria a ideia de uma junção de cacos da mesma tipologia (os *propositi*). A palavra *cacos* foi traduzida por *cocci*, enquanto que *colados* foi traduzida por *appiccicati* em vez de *incollati*. Isso porque a dupla *cocci-incollati*, apesar de ter correspondência da sílaba *co-* e reprodução de duplas (*cc – ll*), pareceu menos interessante que a dupla *cocci-appiccicati*, já que a correspondência plena entre as consoantes duplas (*cci-cci* em vez de *cci-lla*) e a vogal que as segue intensifica ao máximo a junção grafema, som e sentido. Visualmente há uma correspondência entre duas palavras através de uma sequência de duplas (as mesmas letras) que ao nível do sentido indicam a junção de pedaços de algo abstrato. A parte gráfico-sonora casa perfeitamente com o sentido, é como se chegasse a ser sua representação.

<sup>268</sup> A repetição da fricativa alveolar surda /s/ em *cega* e *circula* torna-se, na passagem ao italiano, uma africada pós-alveolar surda /tʃ/ *cieca/circola*.

<sup>269</sup> O autor aqui constrói um encadeamento de palavras emparelhadas segundo critérios de sonoridade e de contiguidade física ou espacial (*sola-sapato; toalha-talheres; parede-rodapé; calha-chuva; pilar-trave; trave-telha*). O caso mais difícil de decidir foi a tradução do par *toalha-talheres*. A palavra *tovaglia* em italiano mantém o som semivocálico de uma lateral aproximante palatal /ʎ/; mas a questão foi a tradução de *talheres*, pois além de manter o som semivocálico deveria estar em relação com o campo semântico *toalha*, indicando, então, algo que pudesse estar na mesa arrumada para comer. Inicialmente pensou-se, como feito em outra ocorrência específica, usar a mesma palavra homófona em italiano mas com significado distinto, significado esse sempre ligado aos objetos de cozinha e de mesa, *il tagliere* (literalmente *tábua, talher*). Pensou-se depois na opção *tovaglioli* (*guardanapo*) que por mais que seja uma solução mais simples, pois o radical de *tovaglia* e *tovaglioli* é o mesmo, é um objeto de mesa mais óbvio que um *talher de cortar*. Os *talheres*, presentes no original, são objetos imprescindíveis de uma mesa posta, assim como os *guardanapos* (*tovaglioli*), escolha final.

*tra pilastro e trave e tra trave e tegola e ha permesso che la casa rimanesse in piedi,<sup>270</sup> qualcuno ha tradito la marea e ha impedito l'inondazione di tutto il litorale, il livello dell'acqua della foce dei fiumi non ha invaso le case, qualcuno ha tradito le case que dovevano essere inundate*

*perché la vita si vendica di chi la vuol cantare?*

*io l'ho tradita perché volevo solo desiderarla, avere la possibilidade de trovarla atraente, fisicamente atraente in ogni dettaglio natural e industrial, volevo darle un anima e non un nome, un segno ad ogni dettaglio senza mai<sup>271</sup> unirli in un corpo completo e funcional, senza trovare equivalenze tra il soffio della mia bocca e il nodo que porto nel petto, sopra<sup>272</sup> lo stomaco, uma voglia de cantar e vomitar al mesmo tempo, volevo encontrar pedras de ciò que avevo mangiato<sup>273</sup> (con gli occhi e non con la bocca, il mio pasto passa sempre dagli occhi), preservati nel soffio di parole que mi sfugge ad ogni instante, avrei voluto<sup>274</sup> que mi piacesse qualcosa di*

<sup>270</sup> No mesmo parágrafo, sem separação de ponto final, encontramos três palavras oxítonas. A primeira bem no início e as últimas duas bem próximas do final na intenção de criar uma rima: *rodapé, pé, maré*. Foi impossível repetir a sonoridade encaixada de *rodapé* e *pé* (uma palavra contida na outra), já que a primeira em italiano não é oxítona e nem conteria naturalmente, como em português, a palavra *pé* (traduzida no plural *pedi*). Igualmente perdeu-se a rima entre *pé* e *maré* (*pedi e marea*). A solução simplificada foi compensada em outros pontos do mesmo capítulo.

<sup>271</sup> Foi eliminada a conjunção adversativa *mas* (em italiano *ma*) e inserido o acréscimo de *mai* (*nunca*). O uso da conjunção adversativa servia para realçar a diferença de finalização de comportamento, ou seja, apesar da voz ser extremamente observadora dos detalhes, não há uma unificação dos mesmos em um corpo só. Essa diferença em tradução foi marcada pelo adverbio de frequência *mai* (*nunca*) combinado com *senza*, literalmente *sem nunca uni-los em um corpo completo e funcional*.

<sup>272</sup> A frase *que carrego no peito, no topo do meu estômago*, com uma sequência de duas palavras que criam um quiasma sonoro *peí-to - to-po*, foi traduzida de forma a repassar a sonoridade para o verbo que rege a palavra *peito*. Assim, não se criou um quiasma sonoro, mas sim uma correspondência entre as duas primeiras sílabas e as últimas duas *che porto nel petto sopra lo stomaco*. Nas duas palavras originais (*peí-to - to-po*) a primeira sílaba da primeira palavra corresponde à última sílaba da segunda e a última sílaba da primeira palavra corresponde à primeira sílaba da segunda, efeito que em italiano foi perdido já que as sílabas se correspondem estando na mesma posição (sílabas iniciais da primeira palavra com sílaba inicial da segunda palavra e sílaba final da primeira palavra e sílaba final da segunda palavra).

<sup>273</sup> O pretérito perfeito do indicativo *comi* foi traduzido por um *trapassato prossimo* do indicativo italiano, em vez de um *passato prossimo* ou *passato remoto*, mais usais para a tradução desse tempo verbal. Isso porque se quis destacar a relação entre diversas ações do passado, especificamente o fato da ação *comi* (*avevo mangiato*) ser anterior a outra ação passada *queria achar os pedaços* (*volevo trovare i pezzi*), ou seja, o sujeito primeiro come e depois quer achar os pedaços daquilo que comeu. Essa diferenciação de escansão temporal entre ações do passado precisa ser traduzida com tempos diferentes construindo a anterioridade de ação na oração subordinada através do *trapassato prossimo* do indicativo.

<sup>274</sup> *Quería gostar* foi traduzido com um condicional passado (*avrei voluto*) para manter a *consecutio temporum* harmônica em linha com as escolhas dos períodos anteriores. O condicional composto é muito usado para construir uma temporalidade de futuro no passado.

*neutro, come un pezzo di pane insipido<sup>275</sup> che risvegliasse<sup>276</sup> lo stupore minuzioso che minuziosamente perdo, qualcosa di neutro che rendesse continuativa l'insicura euforia, costringendola ad un battito più marcato e prevedibile, ma che già mi bastava, vedi bene, mi bastava se mi fosse stato dato, ma come crederci se già sapevo, prima dell'imbrunire, che sarei stato espulso e il pane insipido mi sarebbe parso amaro, sarebbe stato dolce, ma pur sempre troppo buono?<sup>277</sup>*

*avrebbe il sapore di un intero giorno, misto alla morte dei burroni, alla caduta straziante degli schizzi di pioggia, ma io stesso mi separo da questo giorno clandestino e mi tuffo nella luce dell'ombra mentre alzo gli occhi simultanei passeggiando<sup>278</sup> lungo il corso – tu passerai, io passerò – e dico parole pattuite – buongiorno, come va, buonanotte – ai miei contemporanei e attacco al manifesto la mia maschera – nome, professione, timbro della voce, atteggiamenti, scherzi – e mi nascondo, clandestinamente,<sup>279</sup> in una nave da carico trasparente, di acciaio-vetro, di legno-aria, di un silenzioso-vento sottomarino, cerca di capirmi*

*siamo venuti qui per guardare avanti e non per morire di paura, siamo venuti per la grande trasfusione di un petto collettivo, per il morso sulla mela di un glande comune e femminile, siamo venuti a, disarmati, volere, volere, alla<sup>280</sup> luce rossa, non questa flebile e beige, colore della formica, siamo venuti a liberare il nostro defunto dai suoi garofani, dalle sue vesti domenicali e riportarlo dove abitava per spaventare i suoi corvi, siamo venuti a bere con lui, ridendo di così tanti fiori*

<sup>275</sup> Com um pão sem sabor foi traduzido com um adjetivo correspondente à perífrase *sem sabor* (*insipido*) e um acréscimo (*pezzo*) resultando em *come un pezzo di pane insipido*. A palavra *pão* (*pane*) em italiano não é contável, à exceção de expressões bíblicas como “*la moltiplicazione dei pani e dei pesci*” (*a multiplicação dos pães e dos peixes*), daí a necessidade de colocar uma quantidade antes, *un pezzo*. Esse acréscimo por compensação interna da oração em uma sequência breve fez optar por traduzir *sem sabor* com uma palavra só, *insipido*, em vez de *senza sapore*.

<sup>276</sup> O verbo *envolver* foi traduzido a partir de uma mudança lexical com o verbo *risvegliare* (*despertar*), além de ter optado pela forma explícita para evitar o gerúndio em função relativa, desaconselhável no italiano.

<sup>277</sup> Suposições e ações futuras no passado em português podem ser construídas com o condicional simples, porém em italiano é sempre necessário o condicional composto, pressupondo essa ação como posterior a outra anterior expressada em algum outro tempo do passado. Por isso todos os condicionais presentes portugueses foram traduzidos por compostos.

<sup>278</sup> *Andando pela avenida* foi traduzido com o verbo italiano *passeggiando*, que criou uma continuidade sonora involuntária com os sucessivos *passerai* e *passerò*, vindo a reforçar de alguma maneira a ideia de passagem, da vida então como transição, já que a morte é um dos pontos centrais desse capítulo.

<sup>279</sup> O adjetivo *clandestino* foi traduzido com o advérbio *clandestinamente*. Apesar de ter outro em posição anterior no mesmo parágrafo e, portanto, ser aconselhável manter o paralelismo, optou-se pela mudança, porque junto com *transparente* as duas palavras com a mesma desinência caracterizariam o cargo e a forma de estar nele.

<sup>280</sup> A preposição *para* da sequência original *para a luz vermelha* parece ser regida pelo verbo em posição anterior *viemos para*, o qual parece sustentar todos os *para* sucessivos. Nesse caso específico ligado à *luz vermelha*, em italiano, para o período ficar mais fluido, poderia ser retirada a preposição, perdendo-se parte do sentido original, mas preferiu-se manter o encaixe e a intermitência dos complementos introduzido ao longo do período com a preposição *para*, de forma a não simplificar a sintaxe do original. A preposição *para* foi traduzida por *a*, apesar de poder ser melhor traduzida com *per* nos casos em que antecede o verbo no infinitivo. Quis-se manter a sequência montada com a mesma preposição já que *a* conseguia suprir todas as funções necessárias depois do verbo *venire* sem mudar de tipologia como no original.

*come potrò mai<sup>281</sup> ringraziare se non ritirandomi – tradendo –, ricordando il fragile vitellino ancora ricoperto di placenta e terreno (è morto in fretta), disertando<sup>282</sup> questa compagnia, scappando dal convivio con la mia prole, prole-ó, vendicandomi con l'incomunicabile ottimismo di chi ha già perso tutto?*

*un grande onore per te perdere scarpe, lettere, obiti, sussurri, fremiti, offerte imperdibili, ricevute del bancomat, quotidiani del giorno, suolette, denti*

*un grande onore perdere i mobili in un'alluvione come questa*

*niente potrà abbandonarti che tu non abbia abbandonato prima (o può ancora?), e non avrai paura, ma ricordati del prezzo*

---

<sup>281</sup> *Poderia* foi traduzido com um futuro combinado com a negação *mai* (*nunca*) > *potrò mai* em função dubitativa.

<sup>282</sup> Inicialmente *desertando* foi traduzido com *rinunciando* (*renunciando*), mas depois foi trocado pela palavra com sentido mais próximo *dissertare*. Pareceu importante recuperar essa palavra ligada à semântica militar que indica o não cumprimento de algo que seria obrigatório por lei; a opção *renunciar* apagaria essa acepção.

**5.7****»24. Settimo Ó**

*Tra le cose lasciate, non c'è voglia di lasciare, tra le cose scordate non c'è voglia di scordare.*<sup>283</sup> *Né son pronto per lasciare,*<sup>284</sup> *come chi raccoglie un giardino di*

<sup>283</sup> A tradução das primeiras duas linhas foi bem complexa por várias razões ligadas às rimas, e as possibilidades tradutórias oferecidas pelo repertório lexical italiano, já que não havia nas possibilidades semanticamente mais próximas ao português com a mesma correspondência de som. Trata-se de frases de abertura que introduzem uma ideia de cenário, criando uma circunstância que possa propiciar a sensação de teatralidade. Na versão portuguesa *Entre as coisas que perdi não está o desejo de perder; entre as coisas que esqueci não está o desejo de esquecer*. Uma breve análise formal levaria a considerar as duas frases divididas pelo ponto e vírgula como dois versos, apesar de não haver cesura de *enjambement*. Cada um dos dois versos configurar-se-ia como verso composto com cesura ao meio, assim como assinalados pelas cores *Entre as coisas que perdi não está o desejo de perder; entre as coisas que esqueci não está o desejo de esquecer*. Os hemistíquios introdutórios (azul) contariam 7 sílabas cada um, já que ambos terminam com palavras oxítonas. Os acentos rítmicos seriam (3-7), levando ambos os versos um acento secundário na quinta sílaba assim exemplificado: \_ \_ / \_ \ \_ /. Esse verso corresponde ao que em literatura portuguesa é a redondilha maior, o verso popular, especialmente da poesia falada, recitada e que portanto confirma também a intencionalidade de imprimir uma certa acústica e vocalização ao texto desde o início. A segunda parte do hemistíquio (em verde) conta nove sílabas sempre terminando com oxítonas, o que mais uma vez evoca o caráter coral e de encenação popular, pois a maioria das rimas com palavras oxítonas é de cancioneros populares e composições para crianças, feitas para serem aprendidas rapidamente. Na tradução pareceu importante, portanto, preservar *esqueci/perdi e perder/esquecer*, em português a rima é bem fácil de se fazer, já que os dois verbos são da segunda conjugação, o que ajuda a ter uma rima completa. A primeira questão surge com a tradução do tempo verbal *perdi e esqueci*. São dois pretéritos perfeitos que nesse contexto específico pelo valor de seu aspecto deveriam ser traduzidos em italiano com um *passato prossimo*: tempo composto com auxiliar no presente do indicativo e particípio passado, o que alongaria muito o verso, quebrando a incisão da brevidade da redondilha maior. A primeira troca, portanto, foi substituir o *passato prossimo* com um particípio passado, o que cria uma frase igualmente independente que consegue manter a lapidaridade da frase portuguesa. O segundo problema a ser encarado foi a tradução do verbo *perder* junto com o verbo *esquecer* no infinitivo, já que em italiano precisava-se manter a saída tanto dos verbos do hemistíquio assinalado em verde (*perdi e esqueci*, traduzidos com particípio passado), quanto as saídas do infinitivo dos segundos (*perder - esquecer*) com uma rima completa, o que não seria possível com verbos de conjugações diferentes. A tradução mais semanticamente próxima de *perder* seria *perdere*, mas o particípio passado mais usado é um irregular *perso* (no caso seria *perse*), já que a versão regular *perduto* é menos usada e só em expressões mais específicas. Já não haveria como fazer rimar os dois particípios passados nos primeiros hemistíquios e como *perdere* é da segunda conjugação, não rimaria nem no segundo hemistíquio, visto que as opções italianas para a tradução de *esquecer* só seriam em –ARE, entre as quais *dimenticare; scordare*. *Scordare* no caso caberia melhor, já que é de três sílabas, enquanto *dimenticare* conta uma a mais, incidindo sobre a métrica do “verso fantasma”. Aliás, *scordare* permite criar um efeito de som com a palavra anterior *cose*, para compensar uma perda que haverá depois na tradução do *sequer* que rimaria com *esquecer*. O que é esquecido são exatamente as coisas, por isso a ideia de manter essa consonância pareceu uma opção praticável, tanto para compensar, quanto para criar uma ligação de objeto direto com o verbo. Como não havia outras opções com –ERE para traduzir “esquecer” (*dimenticare, scordare, smarrire*) e *scordare* parecia caber bem, optou-se por traduzir o primeiro verbo com uma conjugação em –ARE para que rimasse com *scordare*, e a melhor opção semântica foi *lasciare*. Pelas razões acima mencionadas, optou-se por usar o verbo *lasciare* apesar de ter uma nuance diferente de *perder*. *Lasciare* prevê uma intencionalidade maior do sujeito, enquanto a ideia de perder pode ser mais casual e gerada por circunstâncias indiretas. O resultado em italiano, além da preservação das rimas *lasciate/scordate e lasciare/scordare*, são os dois primeiros hemistíquios de 7 sílabas com acento na terceira e na penúltima sílaba, já que a maioria das palavras italianas são paroxítonas, e os segundos hemistíquios de 8 versos. Apesar de a contagem métrica ser diferente do português para o italiano, no caso dos primeiros hemistíquios a correspondência é total, pois essas redondilhas terminam com palavras oxítonas e na métrica portuguesa se conta até a última sílaba acentuada (não há sílabas mudas não contadas), enquanto que no italiano a contagem é até a última sílaba acentuada e se acrescenta uma átona. O heptassílabo junto com o hendecassílabo é um dos versos mais usados da língua italiana, que passaram por um verdadeiro processo de canonização, o octossílabo em qualidade de verso com número de sílabas pares não é tão comum, digamos que pode ser considerado como um verso “despreferido”, apesar de ter sido utilizado por Alessandro Manzoni, o qual

*tronchi secchi e succhia*<sup>285</sup> *l'uva, solo passa, invecchiando giovane in un invecchiamento rinnovato.*<sup>286</sup>

*Sono pronto a liberarmi dalla stanchezza di fare, dalla stanchezza di nascere ad ogni istante in un istante nuovo*<sup>287</sup>, *pronto a dormire, finalmente, um sonno fatto di materia e non di simbolo, di tatto, non uma chimera*<sup>288</sup>, *um sonno al peso miscelato.*<sup>289</sup>

contribuiu para a standardização do italiano como língua nacional. A opção do octossílabo na tradução foi um pouco obrigatória, já que um verso maior mais popular como o hendecassílabo pediria, nesse caso, alguns acréscimos que não caberiam alongando demais as frases que precisavam ser concisas.

Nessas mesmas frases, a palavra *desejo* foi traduzida como *voglia*. Em português a palavra *desejo* faz parte do vocabulário comum, é bastante usada para indicar a vontade de alguma coisa, em italiano ela assume uma nuance um pouco mais aleatória, como uma vontade mais inatingível e metafísica, algo mais parecido a um *elã*, a isso se deve a escolha de *voglia* e não *desiderio*.

<sup>284</sup> Na tradução de *Estou pronto para sequer perder* houve uma perda, já que o advérbio *sequer* rimaria com o *esquecer* da linha anterior e foi eliminado. A concatenação de rimas internas de uma linha para outra (*sequer /esquecer*) construiria a ideia de que o autor não só está pronto para *perder*, como diz a construção da sequência linear, mas também para *esquecer*, como sugere a rima a distância. Há aqui um jogo de significados entrecruzados, a voz que fala afirma desde o início que não há vontade consciente nem de perder, nem de esquecer, reforçando isso através da similitude sucessiva (introduzida pela frase que combina *sequer* e *esquecer*). Nota-se que o verbo *perder*, nessa terceira ocorrência, foi traduzido (como na linha 1) como *lasciare* para manter a coerência interna.

<sup>285</sup> O acoplamento de *secchi/succhia* (*secos e chupas*), que diferem apenas por uma única vogal, junto com a consonância com *tronchi* compensam um pouco as perdas das células sonoras das linhas anteriores (*esqueci, esquecer, sequer*). A rigor, esse último efeito sonoro não foi devido a uma esperteza tradutória, mas sim ao repertório lexical imediatamente acessível oferecido pelo italiano, ele só foi considerado nessas notas para realçar o valor compensatório para a perda anterior.

<sup>286</sup> No trecho *Novo num envelhecimento renovado* dever-se-ia preservar o grande número de *n* e de *v*, já que a correspondência sonora nesse caso aponta para um contraste, pode ser o *envelhecimento renovado*? Em italiano a palavra *novo*, nesse contexto parecendo referir-se à pessoa, portanto à idade, pode ser traduzido com *giovane*. Uma primeira tradução simplória e literal seria *giovane in un invecchiamento rinnovato*, uma segunda tradução, que eliminaria a leve cacofonia *in un*, poderia ser *giovane invecchiando rinnovato*. Todas as opções são triviais e insuficientes, já que colocariam o texto no meio da prosa e não da prosa poética. Uma terceira opção levou a aplicar um acréscimo, uma *espécie* de tautologia que reforçaria a oposição novo-velho com uma pessoa que *envelhece nova se renovando*, tendo como resultado *invecchiando giovane in un invecchiamento rinnovato*, o que traria menos prejuízos com a perda de som da tradução *novo* com *giovane*. Literalmente a tradução da versão italiana seria *envelhecendo novo em um envelhecimento renovado*.

<sup>287</sup> *Nascer a cada segundo para um segundo diferente* foi traduzido como *nascere ad ogni istante in un istante nuovo*. A escolha lexical foi não traduzir a palavra *segundo* como *secondo*, mas sim com *istante* (*instante*). Em italiano a palavra *secondo* é empregada com o significado de medida linear do tempo, o *secondo* é uma fração de minuto, mas para dar a ideia de caducidade e de passagem rápida, mais ligada a uma condição do que a uma verdadeira medida de tempo, preferiu-se optar pela palavra *istante*, que em italiano supre melhor essa função.

<sup>288</sup> A palavra *devaneio* foi traduzida como *chimera*, já que todas as traduções possíveis como *fantasia* ou *immaginazione* não conteriam a veia onírica e de vislumbre que contém a palavra *devaneio*. A palavra *chimera* é muito usada na literatura italiana para indicar uma criação onírica e meio alucinada da mente, além da referência mitológica. A palavra pertence a um registro um pouco mais alto, mas o autor ao longo do livro costuma fazer saltos de registro nos mesmos capítulos.

<sup>289</sup> *Um sono ao peso misturado* foi traduzido mantendo a mesma sequência sintática, o que em italiano também resulta estranho ao ouvido. *Um sono misturado ao peso* seria o regular assim como em italiano *un sonno miscelato al peso*, em vez de *um sonno al peso miscelato*. O uso da palavra *miscelare* para traduzir *misturar* foi uma opção muito pensada. De fato, a tradução mais direta de *mistrurar* seria *mescolare*. Mas a palavra *mescolare* não tem o mesmo uso amplo da palavra *misturar* que se faz, por exemplo, em expressões como *tudo junto e misturado*, no sentido de *tudo junto e confuso*. Ainda a palavra *mescolanza* (substantivo diretamente derivado de *mescolare*) não é tão

*Come potevo<sup>290</sup> sapere che il frutto che ora attiva nella mia bocca un unico lago<sup>291</sup> di acido nitrico e menta, che sa di pece del mio passato<sup>292</sup>, in un misto tra promessa e desiderio, per le mie narici delicate, come potevo<sup>293</sup> sapere che soltanto morendo*

usada como a palavra portuguesa *mistura* (substantivo diretamente derivado de *misturar*). Portanto, por mais que o leitor de português possa estranhar ao ler que o sonho, algo inefável, está misturado ao peso, algo material, o susto não está tanto no uso do verbo misturar associado ao contexto, mas sim na imagem produzida. Em italiano o uso do verbo *mescolare* nesse contexto cria bastante estranhamento. Para aliviar essa sensação, poder-se-ia optar pelo particípio passado do verbo *confondere*, *un sogno al peso confuso*. Todavia essa opção tiraria a ideia da matéria que se entranha ao onírico e vice-versa. Já que o uso de *mescolare* causaria estranhamento em si, optou-se por ousar um pouco mais e traduzir com o verbo *miscelare* que além da ideia de misturar, têm referência com uma mistura de líquidos, ou de materiais friáveis. O resultado em italiano é um susto tanto no uso verbo quanto na imagem produzida, portanto um pouco mais forte do que em português. A ousadia é justificada pelo embate constante que o poeta cria entre matéria e elementos abstratos (produtos da mente, linguagem, etc).

<sup>290</sup> *Como poderia saber que o fruto (...)* foi traduzido com o imperfeito do indicativo, porque o valor aspectual é de uma condição passada não mais possível de se realizar, o que em italiano é traduzido pelo condicional composto, ou seja, *avrei potuto*. O tempo composto deixaria mais comprida a frase, e ao mesmo tempo no dia a dia o imperfeito do indicativo supre muitas das funções do condicional simples e composto, como por exemplo na expressão *volevo un caffè* em vez de *vorrei un caffè* (*queria um café*) exatamente como acontece em português. O uso do imperfeito contribui para a criação do efeito de oralidade.

<sup>291</sup> A expressão *um lago inteiro* foi traduzida como *unico lago*, já que o uso que se faz do adjetivo *intero* é diferente do português para o italiano. Em português há mais casos em que o adjetivo *intero* vem usado para indicar uma coisa só. A tradução *um intero lago* em italiano não seria coerente com a ideia de que o fruto que a pessoa está experimentando cria um único lago (a saliva) em que se misturam o amargo do salitre e o cítrico-fresco da hortelã. Um *intero lago* em italiano seria a ideia de todo o lago, o lago no seu tamanho completo e não único, por isso a opção de *unico*, apesar de uma tradução simplória poder optar por *intero*.

<sup>292</sup> (...) que traz a pez do meu passado, com seu misto de promessa e arrependimento, à minha narina delicada, essa frase foi traduzida como *sa di pece del mio passato*, in un misto tra promessa e desiderio, per le mie narici delicate. O verbo trazer foi substituído por saber no sentido de saber a alguma coisa, em vez de *porta la pece del mio passato*. O uso do verbo *portare* teria aumentado o efeito sonoro que o autor criou com *passato* e *pece*, como se o passado colasse em nós como uma resina. Optou-se por *sapere di* (saber à), já que nesse caso trazer não foi entendido literalmente como “pegar uma coisa e aproximá-la a outra”, mas de ter em si. A mudança do verbo fez com que mudasse também a preposição de regência, em vez de *à* narina, virou *per* le narici. O substantivo *narina* que se encontra no singular foi colocado no plural, em italiano nunca sealaria em uma narina só. O trecho com seu misto de promessa e arrependimento poderia ser traduzido in quel misto di promessa e pentimento para manter uma referência mais específica através do demonstrativo *quel* no lugar do possessivo *seu* (adjetivos que em italiano definimos *determinanti*). Não se trata de um misto qualquer, mas de um misto que se refere ao passado. Todavia, em italiano a ocorrência in un misto tra promessa e pentimento parece mais bela de se inserir nesse longo período; o som *quel* cria uma certa irritação ao ouvido.

<sup>293</sup> Ver nota 8, *idem*.

*per questo frutto di fatto sarei fiorito*<sup>294</sup>, *spargendo così i miei semi – né*<sup>295</sup> *nel tronco e nel decreto – né nell'ansia in attesa*<sup>296</sup> *di un senso, ma nelle rughe, nel volto immobile e antico, nella cavità sorridente che fissa il cielo senza paura. Così ti guardo, ti guardo a tutti*<sup>297</sup> *dalla bocca sdentata dei miei occhi, dalla bianca jabuticaba*<sup>298</sup> *che contorna la mia retina, dalla calma definitiva della distanza,*

<sup>294</sup> Essa oração traduz *para este fruto eu de fato floresceria*. Mais uma vez o natural repertório do italiano fez com que o efeito de som do texto em português ecoasse sem muitos problemas de tradução, só foi eliminado o pronome *eu* na tradução italiana já que *sarei fiorito* não deixa dúvida acerca do sujeito. A diferença do português é que *floresceria* pode ser primeira ou terceira pessoa. De fato, se o pronome da frase portuguesa sumisse poderia haver ambiguidade de sujeito, podendo ser *tanto eu* quanto uma terceira pessoa. O condicional simples, por causa da *consecutio temporum* com o verbo da principal *potevo* tem que ser necessariamente traduzido com o condicional composto. Por questões de coerência interna *poderia* traduz-se, como em outras linhas, com o imperfeito do indicativo, até se não se quisesse seguir essa norma de coerência e se deixasse o *poderia* no condicional simples, *potrei*, igualmente *floresceria* pela *consecutio temporum* italiana deveria ser traduzido com condicional composto, visto que contém a ideia de futuro no passado ou de condição postulada em um passado não reiterável.

<sup>295</sup> (...) *não no tronco* foi traduzido com a conjunção negativa *né* que substitui o cacofônico *non nel*, o conjunto *né nel* com uma vogal separando os dois *n* e a duplicação da célula *ne* deixa a leitura menos travada.

<sup>296</sup> Nessa tradução de *não na ânsia expectante* há uma perda semântico-lexical grande já que *expectante* em português é de algo que *espera observando* ou, como diz a segunda acepção do dicionário online Priberam, do processo terapêutico também chamado hipocrático, que consiste em acompanhar a marca da doença sem intervenção, deixando atuar livremente a natureza. ("expectante", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008 2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/expectante> [consultado em 19-12-2017]). Em italiano não há palavra capaz de restituir a mesma conotação. Em Nuno Ramos essa segunda parte do significado, ou seja, a ideia de algo que deixa a ação da natureza fluir em autonomia sem interferência externa, é muito importante. Em vários momentos, o autor tenta reportar na escrita esse fluxo da matéria no seu estado perecível e mutante, uma matéria sobre a qual a natureza exerce suas leis sem intencionalidade nenhuma, nem benigna, nem maligna, a natureza que age conforme a leis internas a ela mesma. Na tradução italiana perde-se essa característica. Haveria a possibilidade de alguns termos substantivados diferentes como *aspettazione* em vez de *attesa*, cuja denotação seria esperar com ansiedade, mas a ideia de ansiedade já estaria implícita em *nell'ansia*, portanto uma solução *nell'ansia di aspettazione*, além de envolver um termo muito literário e pouco oral, só realçaria o aspecto da angústia sem compensar a questão principal, ou seja, da espera passiva e observadora sem intervenção. Nessa mesma linha, traduz-se a palavra *sentido* como *senso* e não com *direzione*. Preferiu-se a primeira opção para a tematização clássica de Nuno Ramos da frustração que provém da dificuldade de dar uma textura matéria e física ao mundo dos signos. A tradução como *direzione* também cairia bem, já que poderia se tratar da direção das sementes que estão sendo espalhadas. Todavia, preferiu-se a opção *senso*, que na dupla *ansia-senso* expressa toda a angústia do ser humano por uma procura de significação de tudo o que é vida, de tudo o que é mundo.

<sup>297</sup> *Assim te olho, te olho a todos* (linha 8 e 9). Na tradução italiana mantém-se a discordância *te olho a todos*, o pronome direto *tu* multiplica-se em um *todos*, o estranhamento é preservado: *Così ti guardo, ti guardo a tutti*. Além disso, o autor utiliza o verbo olhar regendo a preposição *a*. O verbo olhar em português pode ser transitivo direto ou indireto, podendo ter as seguintes formulações: *olho todos*, onde *todos* é um objeto direto e *olho para todos*, nesse caso *para todos* é um objeto indireto. A ocorrência com a regência *a* parece vir de algum uso oral. No italiano padrão, o verbo *guardare* é um verbo transitivo, *guardare chi? che cosa?* E o objeto direto não pode ser introduzido por uma preposição. Há uma exceção todavia no italiano regional do Sul da Itália, no qual a interferência vinda da dominação espanhola no Reino das duas Sicílias faz com que todos os verbos transitivos diretos possam ter uma versão intransitiva, considerada um desvio da regra na qual o objeto *guardato* (olhado) pode ser introduzido pela conjunção *a*. Apesar de ser um uso regional, esse traço é reconhecido também no norte como uma marca de oralidade "errada", por isso preferiu-se mantê-lo na versão italiana.

<sup>298</sup> A palavra *jabuticaba* foi claramente deixada em português, já que se refere a um fruto tropical esférico, cuja dimensão e cuja cor (escura) poderiam lembrar olhos castanhos ou de um preto

*corporea come capita a chi muore, ma sempre lontana<sup>299</sup>, custodita nel suo azzurro costante.*

*Già fui<sup>300</sup> giovane, ma ora non ho più paura e ripeto a chi vuol sentire – ciò che è successo a voi<sup>301</sup>, non succederà a me. Non perderò la lucidità di visione, la voglia<sup>302</sup> di mordere, il piacere di urinare, poiché devierei innanzi al mio stesso desiderio di vedere, di mordere e di urinare, come chi ritira la rete senza pesci e desiste dal gettarla a mare. Non chiedo più alle cose se hanno forma, nome. Mi diverto con la mia propria<sup>303</sup> miopia e conservo le proprietà di ciò que è físico in qualcosa que não é tato e não é vista – è sonno e confusão stanca, é a frase tartagliante<sup>304</sup> di un'allegria strana, é qualcosa que ho scordato<sup>305</sup> ora.*

intenso. Na versão italiana para edição, optar-se-ia por destacar a palavra em itálico sem colocar notas explicativas nem glossários exotizantes, ao leitor caberia a pesquisa.

<sup>299</sup> Em italiano, o particípio passado *afastada* com função de adjetivo é traduzido como um adjetivo qualificativo simples. Ao mesmo tempo, a colocação do advérbio de frequência *sempre* depois dele seria muito estranha, levando a uma leitura travada, por isso foi colocado antes de *lontana* (*sempre lontana*). Aliás, logo depois do adjetivo *lontana* há outro particípio passado (*custodita* > *guardada*) com função de adjetivo, o qual se refere de novo à distância, e cria-se com ele uma concatenação direta, por essa razão preferiu-se a seguinte opção: *ma sempre lontana, custodita nel suo azzurro costante* em vez de *ma lontana sempre, custodita nel suo azzurro*.

<sup>300</sup> *Fui*, no terceiro parágrafo, é traduzido com um *passato remoto* em vez de um *passato prossimo* 'sono stato', por duas razões em particular. A primeira é para não gerar uma frase comprida demais, pois o português *Eu já fui novo* só conta 4 sílabas métricas, enquanto o italiano *Già sono stato giovane* contaria 7 sílabas métricas. A diferença é de três, só que no italiano há duas sílabas átonas. Isso significa que, fora da métrica, no italiano há 8 sílabas e no português 5, discrepância enorme para que seja impresso o mesmo ritmo. Além disso, recorrer ao *passato remoto* marca mais a diferença entre o antes e o depois; o antes da juventude, o agora da experiência e do sem medo (*eu já fui novo mas agora não tenho medo*), em italiano *Già fui giovane, ma ora non ho più paura*. Como se vê, em italiano foi acrescentada a palavra *più* para realçar a diferença entre o antes e o depois, como que para dizer agora *não tenho mais medo*.

<sup>301</sup> *Ciò che è successo a voi, non succederà a me* traduz isto que aconteceu a vocês não acontecerá comigo. Preferiu-se o uso dos pronomes tônicos na forma analítica com preposição explícita, em vez dos átonos sintéticos (ciò che *vi* è successo, non *mi* succederà) para marcar o posicionamento de proeminência que o próprio lhe confere.

<sup>302</sup> Por uma questão de coerência interna ao texto (ver nota 1), como já se traduziu *desejo* como *voglia*, fez-se o mesmo na terceira linha do terceiro parágrafo (*desejo de morder* > *voglia di mordere*).

<sup>303</sup> Apesar de *própria* poder ser traduzido como *stessa*, sendo a tautologia *la mia stessa miopia* menos forte do que *mia propria miopia*, adotou-se a segunda versão porque a intenção do autor parece mesmo ser a de enfatizar a tautologia através das correspondência de vogais e consoantes das palavras portuguesas *própria* e *miopia*, efeito que em italiano é enfatizado porque até o possessivo *mia propria miopia* compartilha um mesmo grupo vocálico com as outras duas palavras, apesar de os acentos serem diferentemente distribuídos nos três substantivos.

<sup>304</sup> O adjetivo (*tartagliante*) foi posto depois do substantivo (*frase*) e não antes como no original (*é a gaga frase*) por uma razão muito simples: todas as traduções possíveis de *gaga* são com participípios presentes em função de adjetivo, como *balbuziente* ou *tartagliante*. Os participípios presentes em função de adjetivos antes do substantivo conferem um tom de outra época, traspondo o texto para um tempo muito antigo, elevando demais o registro e deixando-o excessivamente poético. *È la tartagliante frase* teria o sabor à canção *de geste*, em que para enfatizar as características, especialmente na vertente mais abstrata, os adjetivos eram colocados antes do substantivo.

<sup>305</sup> Para traduzir *esquecer* foi usado o verbo *scordare* em vez das outras opções possíveis, por razões de coerência interna do texto, adotando o mesmo verbo anteriormente usado para *esquecer* (ver nota 1).

*E non chiedo più che sia intero il vaso fragile dove hanno attaccato le stelle, non chiedo che sia mio, ma che mi abbandoni e ceda<sup>306</sup>, insieme all'antica calce del muro che già fu bianco, insieme al tronco spoglio dove c'erano un tempo foglie verdi, insieme a quella casa dove ci abitavano persone, insieme a quel libro che un giorno qualcuno ha letto.<sup>307</sup>*

---

<sup>306</sup> *Cedere* foi usado para traduzir *deixe* considerando a acepção de *deixar* como *soltar de si* (entre as primeiras ocorrências do dicionário *Priberam*) e *afastar de si* (entre as primeiras ocorrências do Houaiss, 2009, p. 608). *Cedere* refere-se um pouco àquela ideia implícita no adjetivo *expectante* (ver nota 14), com que Nuno Ramos quer falar da matéria em transição, em transformação, decomposição e recomposição no decorrer do tempo sem intervenção nenhuma.

<sup>307</sup> Os advérbios de tempo *già*, *un tempo*, *un giorno* são acréscimos feitos com a finalidade de dar mais marcação de sequência temporal e de caducidade do tempo, em que a matéria perece, se decompõe e se transforma em outra, visto que essa mesma marcação de significado foi perdida com a tradução de *expectante* (ver nota 14). O acréscimo feito pode servir como compensação da perda da tradução de *expectante* e como reforço da ideia ínsita em *deixe* com que foi traduzido com *ceda* (ver nota 24).

## Considerações finais: ou alguns pontos de um caminho aberto

Na introdução o artista contemporâneo foi mencionado, segundo o termo usado por Bourriaud, como um *semionauta*, ou seja, alguém que navega entre signos e reconfigura percursos de exploração do real a partir da montagem e reelaboração dos mesmos. À margem do trabalho de tradução é importante dizer que um dos objetivos mais perseguidos na tese foi tentar reconstruir, na tradução, o percurso de configuração do sensível organizado por Nuno Ramos, numa tentativa de recriar o que se consegue como resultado dessa organização: o impasse entre a percepção do fruidor-público-leitor e a obra. Se a vivência do texto é singularizada nos corpos leitores, chamados a vivenciar o texto a partir de uma narrativa dos sentidos, da matéria e da problematização da relação dessas últimas com as palavras, o resultado dessas singularizações desemboca no mesmo mar: a exigência de um engajamento direto na produção de sentido e a crise do mesmo segundo padrões e critérios compartilhados.

A tradução de *Ó* pode ser considerada, segundo esse ponto essencial de reconfiguração da relação obra-receptor, como uma tradução política, já que o texto fonte recoloca em jogo o papel ativo do leitor na “redistribuição das tarefas” cidadãs. O leitor, tanto do original quanto da tradução, precisa exercer seu direito cidadão de tomar a palavra e contribuir na construção de significados dentro de uma comunidade literária que também existe dentro de uma comunidade social e cultural.

Poderão existir inúmeras traduções do mesmo texto que reinterpretem os procedimentos estéticos usados de forma distinta, identificando outros ou, simplesmente, chamando-os de maneira distinta, mas o que importa é que se aja ao nível do impacto estético como ativador de procedimentos de criação de sentidos, não dados, eventualmente sugeridos ou incentivados. Um texto contradiscursivo e político não pode ser traduzido abnegando esses parâmetros; se assim fosse, toda tradução poderia ser executada por máquinas que consideram as palavras como núcleos portadores de sentidos únicos (e bem sabemos que não é assim). Acredita-se, portanto, que apesar das possíveis críticas e discordâncias, a presente tradução

tenha sido executada conforme os princípios de montagem estética do material verbal investigado. Dá-se conta, assim, do objetivo principal, que era restituir uma obra que pudesse ter o mesmo impacto do original num possível leitor italiano, usando recursos haroldianamente paramórficos para o alcance desse objetivo.

É claro que nem todas as teses são baseadas em experimentos com resultados mensuráveis, tornando-se confutáveis ao menos do ponto de vista das ciências exatas e dos critérios de análise nelas usados, mas nem por isso devem ser consideradas de menor importância. O saber de uma tese se constrói a partir de processos de interação solidárias entre os arcabouços teóricos utilizados, o objeto de estudo e o próprio pensamento crítico e competências. Mas ainda assim acredita-se que todas as teses, especialmente as humanistas, infelizmente alvos mais fáceis de crítica, precisam ser dotadas de rigor científico. Por isso, em termos metodológicos, decidiu-se unir uma parte teórica a um trabalho prático, porque qualquer discordância entre os dois planos poderia sugerir a possibilidade de revisão e remanejamento (e foi exatamente isso que aconteceu durante o percurso). Concluindo, isso não significa que a tradução proposta com bases na análise explicitada não seja sujeita a críticas, mas sim que as mesmas deverão ser colocadas juntamente a eventuais propostas de traduções alternativas ou indicações de percursos práticos a serem trilhados. Isso significa que essa mesma tradução poderá ser remanejada ao longo do tempo, vindo a ser mais uma etapa de um caminho sempre aberto.

## Referências Bibliográficas

AA. VV. CICERO, António, (Org.). **Forma e sentido contemporâneo poesia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ABBAGNANO, Nicola. **Storia della filosofia**. Volume Primo. Torino: Utet, 1966.

ADORNO, Theodor W. **A arte e as artes e Primeira introdução à teoria estética**. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018 [1995].

AGAMBEN, Giorgio. **O fim do poema**. Tradução e notas de Sérgio Alcides, versão online sem páginas, 2012 [1995].

\_\_\_\_\_. **Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista**. Vicenza: Neri Pozza, 2017.

ANDREWS, Richard. **A Prosody of Free Verse, Explorations in Rhythm**. New York: Routledge, 2017.

ARISTOTELE. **Metafísica**. A cura di Carlo Gustavo Viano. Torino: Utet, 1980.

\_\_\_\_\_. **De Anima**. Livro I, II e III. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006 [IV século A.C].

\_\_\_\_\_. **Arte Poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ARROJO, Rosemary. **O signo desconstruído. (Implicações para a tradução, a leitura e o ensino)**. São Paulo: Pontes editores, 1992.

\_\_\_\_\_. **Oficina de Tradução; A teoria na prática**. São Paulo: editora ática, 2007.

ARTE VERSA. ALFREDO JAAR: excesso, ausência e política das imagens. 24.01.2018. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1227>>. Acesso em: 20 nov 2019.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeiras. São Paulo : Martins Fontes, 2004 [1984].

\_\_\_\_\_. Le Bruissement de la langue. **Essais Critique IV**. Normandie: Éditions du Seuil, 2015 [1984].

BATAILLE, Georges. A vontade do impossível. Tradução de Fernando Scheibe. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, pp. 335-338, jul./dez. 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Battman. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [1998].

\_\_\_\_\_. **Radicante. Por uma estética da globalização**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [2009].

BERMAN, Antoine. **A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Santa Catarina: Copiart/ PGET-UFSC, 2012, [1985].

BENJAMIN, Walter. "A doutrina das semelhanças". In: **Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura**. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1933].

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – 1 A palavra plural (a palavra da escrita)**. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: escuta, 2010.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Biblioteca Pierre Menard. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BRITTO, Paulo Henriques, **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.19, 2011 <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>

\_\_\_\_\_. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Editora perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. Transcrição, (Orgs.) Marcelo Tápia; Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAVALCANTI PROENÇA, M. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

CÉSAR, Janaína. **Uma bienal humanista**. 19.7.2017. Disponível em: <<https://www.select.art.br/uma-bienal-humanista/>>. Acesso em: 14 nov 2019.

CHOCIAIY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COCCIA, Emanuele. **La vita sensibile**. Bologna: Il Mulino, e-book, 2012 [2011].

CULLER, Jonathan. "Em defesa da superinterpretação". In: **Umberto Eco. Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, (pp. 129-146).

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro. Um manifesto de menos – O esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Les editions de minuit: Paris, 1967.

\_\_\_\_\_. **Torres de Babel**. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DIDI- HUBERMAN. Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DO RIO. João. **Antologia de contos**. Organização e apresentação Orna Messer Levin. São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Que emoção! Que emoção?**. Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016, [2013].

ECO, Umberto. "Superinterpretando textos". In: **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo, Martins Fontes, 1993, (pp. 53 -77).

\_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

FEITOSA, Charles. **"Transverter as disciplinas" Colunas**, Filosofia Pop, IN O Povo 17 de Fevereiro, 2014. <Acesso em 16.02.2020>  
<https://www20.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/03/17/noticiasfilosofiapop,3221020/transverter-as-disciplinas.shtml>

FERREIRA, Ana Rita. "Prolegómenos" da estética de Baumgarten. Tradução e introdução. IN: **Philosophica**, 44. Lisboa: 2014, pp. 167-174.

FUSSEL, Paul. **The Nature of the Meter. In Poetic meter and poetic form**. New York: ed Rev, 1979, pp. 3-14.

FUSCO, De Renato. **Storia dell'arte contemporanea**. Bari: Editori Laterza, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2008, [1973].

\_\_\_\_\_. **A grande estrangeira. Sobre literatura**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, [2013].

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2016, [1970].

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016, [1966].

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIOVANNETTI, Paolo. "Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa." In: **Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea**. Novara: Interlinea, 2008, (pp. 19-45).

GIUSTI, Simone. **L'instaurazione del poemetto in prosa**. Lecce: Pensa MultiMedia Editore, 2012.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del carcere II. Quaderni 6-11**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1977.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. “Linguística e Poética” In: **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007, [1975].

JERVOLINO, Domenico. **Per una filosofia della traduzione**. Brescia: Morcellania, 2008.

KANT, Immanuel. **Antropologia en sentido pragmático**. Traducción José Goas. Alianz editorial: Madrid, 1991 [1785].

\_\_\_\_\_. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Ensaio sobre as doenças mentais**. Tradução de Vinícius Figueiredo. São Paulo: edições 70, 2012 [1794].

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the north sea. Art in the age of post médium and médium condition**. Italy: Thames and Hudson, 1999.

INGLESE, Andrea; BORTOLOTTI, Gherardo; BROGGI, Alessandro; GIOVENALE, Marco; ZAFFARANO, Michele; RAOS, Andrea. **Prosa in Prosa**. Firenze: Le Lettere, 2009.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução de Hortencia Santos Lancaster. São Paulo, N-1 edições, 2017.

LARANJEIRA, Mario. **Poética da tradução**. São Paulo: Edusp, 1993.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. New York: Routledge, 2017.

LÍSIAS, Ricardo. **Sem título. Uma performance contra Sérgio Moro**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

DI LEONE, Luciana. **Poesia e escolhas efetivas**. Edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética. Da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MACIEL, Maria Esther. **As Ironias da ordem. Coleções, inventários enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora ufmg (2010).

MARTINS, Helena. (2001). “Três caminhos na filosofia da linguagem”. In: MUSSALIM, F.& BENTES, A.C. **Introdução à linguística**. Vol. 3 Fundamentos epistemológicos. São Paulo: Corf, 2001, (pp. 448-474).

MATTOSO CAMARA Jr., Joaquim. **Estrutura da língua portuguesa**. Petropolis: Editora Vozes, 1970.

MESCHONNIC, Henri. Proposition pour une poétique de la traduction. In : **Langage**, 1972/28, pp. 49-54.

\_\_\_\_\_. **Manifeste pour un partie du rythme**, 1999a.  
<http://www.berlol.net/mescho2.htm>

\_\_\_\_\_. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, 1999b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

\_\_\_\_\_. **Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail**. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Tradução Silvio Rosa Filho e Thiago Martins. Autêntica. 2015, [1933].

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Roberiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MORESCHI, Bruno. "O disforme" In *Piauí*, **Anais das artes plastic**. Edição 40|Janeiro, 2010.

NABOKOV, Vladimir. Problems of Translation:"Oneging" in English. In: Venuti, Lawrence (org.). **The new Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1993. Impresso.

NANCY, Jean-Luc. "Fazer, a poesia". Trad. Letícia D. G. de França, Janaina Ravagnoni, Mauricio Mendonça Cardozo. **Alea**, vol.15 no.2, Rio de Janeiro July/Dec. 2013, (pp. 414 – 422).

NANCY, Jean- Luc. "À escuta". Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Micastro Honesko IN **Outra Travessia**. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 2013, pp.159-172.

\_\_\_\_\_. "Pele Esencial" tradução e notas de Charles Feitosa IN **O Percevejo online periódico do programa de pós-graduação PPGCAC-UNIRIO**, Vol. 6| Número 01| Janeiro-Junho/2014, pp. 1-12.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil. Ensaaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 2017.

NIDA, Eugene. **The theory and practice of translation**. Volume VIII. Leidein: United Bible Societies, 1982.

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

PHILIPPSON. Paula. **Il concetto greco di tempo nelle parole aion, chronos, kairos, eniautos**, “Rivista di storia della filosofia”, 1, 1949.

PLATÃO. *Diálogos. Teeto. Crátilo.* Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém-Pará: editora universitária, 2001.

PREMIGAN, Alex; BROGAN, T.V.P. **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics.** Princeton: New Jersey Princeton University Press, 1993.

RAMOS, Nuno. **O pão do corvo.** São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ó.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Cujo.** São Paulo: Editora 34, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Junco.** São Paulo: Iluminuras, 2011b.

\_\_\_\_\_. **O mau vidraceiro.** São Paulo: editora Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sermões.** Iluminuras: São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. **Adeus, Cavalo.** São Paulo: Iluminuras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Ensaio Geral.** Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2017.

\_\_\_\_\_. **Site oficial.** 2009. Disponível em: [http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Artista=108&cod\\_Serie=84](http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=108&cod_Serie=84). Acesso em: 14 nov 2019.

\_\_\_\_\_. **Verifique se o mesmo.** São Paulo: todavia, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé.** Floch, Mayen: La fabrique édition, 2008.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens.** Tradução Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014 [2003].

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível.** Estética e política. São Paulo: editora 34, 2015 [2000].

\_\_\_\_\_. **Les bords de la fiction.** Paris : Edition du Seuil, e-book, 2017.

RICŒUR, Paul. **Sur la Traduction.** Paris: Bayard, 2004.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida.** Rio de Janeiro: Educom, 1976.

RÓNAI, Paulo. **Babel & Antibabel ou o problema das línguas universais**. São Paulo: editora Perspectiva, 1970.

SPERANZA, Graciela. **Atlas Portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes**. Barcelona: Anagrama, 2012.

\_\_\_\_\_. **Cronografías Arte y ficciones de un tempo sin tempo**. Barcelona: Anagrama, 2017.

SNELL-HORNBY, Mary. **The turns of Translation Studies. New Paradigms of shifting viewpoint**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

ROBINS, R. H. **Pequena história da linguística**. Tradução Luiz Martins Monteiro. Rio de Janeiro: Editora ao livro técnico, 2004 [1979].

RORTY, Richard. "A trajetória do pragmatista". In: Umberto Eco. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, (pp. 105-127).

SAID ALI, Manoel. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível, o olhar da literatura**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SISCAR, Mario. **O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo**. Rio de Janeiro, ALEA, vol. 16/2, jul-dez 2014, pp. 421-443.

STEINER, George. **After Babel. Aspects of language and translation**. New York: Open Road, 2013 [1975].

STUDART, Julia. **Ciranda da poesia, Nuno Ramos por Júlia Studart**. Rio de Janeiro: edUERJ, 2014.

SPITZER, Leo. **La enumeración caótica en la poesía moderna**. Traducción de Raimundo Lida. Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras de la universidad de Buenos Aires, Instituto de filología, 1945.

TODOROV, Tzvetan. **Los géneros del discurso**. Traducción Romero León. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1996, [1978].

VENUTI, Lawrence. **The Scandal of Translation. Towards an ethics of difference**. London and New York: Routledge, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. Translation C.K Ogden, Gutenberg e-book (1921). <https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf>

\_\_\_\_\_. **Investigações filosóficas**. Tradução e notas de João José R.L. De Almeida. Versão online (1953).

<http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/textos/InvestigacoesFilosoficas-Original.pdf>

ZUBLENA, Paolo. “Politiche del sentirsi in vita: ‘Tecniche di basso livello’ di Gherardo Bortolotti”, *il verri*, n. 46, giugno 2011, pp. 76-81.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.** São Paulo: Cosacnify, 2007, [1990].

### **Catálogo de consulta das obras do autor:**

RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos.** Catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

### **Entrevista:**

“Transformar a desmesura em liberdade” - **Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves** 28/11/2011

<Acesso em 16/02/2020>  
[http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=36](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36)

Nessa bibliografia encontram-se mencionados os mesmos livros em algumas línguas originais e nas respectivas traduções para o português, isso deve-se ao fato de terem sido lido primeiramente no original e em um segundo momento ter usado as edições brasileiras para as citações.