

Ó DE NUNO RAMOS: ENTRE MATÉRIA E RUÍDO

Dra. IRMA CAPUTO
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
(irma.caputo@gmail.com)

RESUMO: O presente artigo pretende enuclear alguns estudos decorrentes de uma pesquisa de doutorado, “Ó de Nuno Ramos: Traduzir a densidade”. A partir da análise da obra *Ó* (2008), de Nuno Ramos, serão destacados alguns procedimentos estéticos que parecem caracterizar a escrita do multiartista. Esses procedimentos serão relacionados àqueles aplicados às artes plásticas, visando identificar como a escrita e a produção plástico-instalativa e a performática se relacionam do ponto de vista das estéticas usadas. Esses procedimentos estéticos serão por fim considerados a partir do conceito de regime estético das artes de Rancière (2013), e de uma possível virada epistemológica, partindo de considerações de Cecile Malaspina e Barry Smith.

Palavras-chave: Nuno Ramos. Ó. Diálogo interartes. Literatura brasileira contemporânea. Artes plásticas.

Artigo recebido em: 31 maio 2021.
Aceito em: 26 jun. 2021.

Ó BY NUNO RAMOS: BETWEEN MATTER AND NOISE

ABSTRACT: This article presents some results of the doctoral research, “Ó by Nuno Ramos: Translating Density”, specifically concerning the analysis of the work *Ó* (2008), by Nuno Ramos. Some aesthetic procedures that characterize the writing of the author will be analyzed. These procedures will be related to those applied to plastic arts to identify how writing, plastic-installation, and performance production dialogue from the point of view of the aesthetics used. These aesthetic procedures will finally be considered in the light of Rancière’s (2013) concept of aesthetic regime of the arts, and on a possible epistemological turn based on perspectives by Cecile Malaspina and Barry Smith.

Keywords: Nuno Ramos. Ó. Interarts dialogue. Contemporary Brazilian Literature. Visual Arts.

INTRODUÇÃO

A obra literária de Nuno Ramos se coloca como interessante campo de investigação não só para as literaturas brasileira e latino-americana contemporâneas, mas para a literatura contemporânea como um todo. A escrita do multiartista paulista, além de permitir uma discussão sobre uma literatura que não é literatura (LUDMER, 2007) — ou seja, que não se importa necessariamente em se encaixar num gênero específico, o que instaura uma reflexão sobre o híbrido —, possibilita também pensar na relação entre as linguagens expressivas interartes, mais especificamente entre linguagem verbal e artes plásticas.

A discussão sobre a hibridização das linguagens expressivas impõe também uma reflexão que envolve os meios. Ainda que essa reflexão pareça não abranger a literatura, pois de alguma maneira para a linguagem verbal, na sua forma articulada em texto, o papel e a tinta permanecem veículos e suportes intrínsecos, ela também diz respeito à forma como a literatura contemporânea pode ser capaz de se expandir. O dicionário conciso das Artes e dos Artistas (1991), sob curadoria de Ian Chilvers, define “meio” da seguinte forma:

O meio. Termo usado na sua acepção mais ampla para descrever os vários métodos e materiais usados pelo artista; portanto, pintura, escultura e desenho são considerados três meios diferentes e por exemplo bronze, mármore e madeira são três diferentes meios da escultura. Num sentido mais restrito o termo se refere à substância com que *o pigmento é misturado para fazer a pintura; como por exemplo, água na aquarela, gema de ovo na *têmpera, *óleo de linhaça (na maioria das vezes) em pintura a óleo (CHILVERS, 1991, p. 298, tradução nossa).¹

Colocada a definição nesses termos bastante concretos, considera-se como meio da literatura a linguagem verbal. O ponto será entender como a partir de uma “materialidade” verbal é possível construir uma literatura híbrida ou uma literatura, como se costuma definir, nos campos expandidos. Aqui pretende-se fazer uma ressalva para a expressão “literatura nos campos expandidos”, o que não significa que a literatura contemporânea esteja isenta de qualquer tipo de especificidade, pelo contrário. Ao se abrir o leque para que textos diversos possam ser considerados como literatura, torna-se instigante tentar entender quais são os possíveis limites e de que maneira um texto se insere de forma inovadora dentro da categoria “literatura”. Pois, concorda-se com Marjorie Perloff (1995), segundo a qual um dos riscos de tratar a literatura como um discurso entre tantos — especialmente quando se trata do contemporâneo, um campo onde muitas vezes o lema é “tudo é válido” — é que se corre realmente o perigo de apagamento do campo e diminuição dos recursos destinados a essas pesquisas, por serem consideradas absorvíveis por outras áreas do saber (PERLOFF, 1995, p. 182). Se qualquer texto pode alcançar o estatuto de literatura, não haveria por que discutir sobre peculiaridades estéticas que, de fato, podem ser mais interessantes do que outras para que uma literatura dispare um potencial político. A ideia, portanto, é entender de que forma a literatura contemporânea consegue realizar a sua expansão e a sua rearticulação através de uma renovação das formas expressivas. Será tomado como estudo de caso para alcançar esse objetivo o livro *Ó* (2008) de Nuno Ramos, que ganhou o prêmio “Portugal Telecom de Literatura”, hoje “Oceanos”, em 2009.

A estudiosa Rosalind Krauss, ao refletir sobre as noções de *medium* e *post-medium*, rompendo drasticamente com John Greenberg, que considerava o meio só em sua materialidade, afirma que o meio é algo complexo que

¹ “*Medium. Term used in its broadest sense to describe the various methods and materials of the artist; thus painting, sculpture, and drawing are three different media, and bronze, marble, and wood are three of the media of sculpture. In a more restricted sense the term refers to the substance with which *pigment is mixed to make paint; for example, water in *water-colour, egg yolk in *tempera, *linseed oil (most usually) in *oil painting.*”

incorpora convenções estéticas e instrumentos tecnológicos para além das propriedades materiais que o caracterizam. Ao mencionar Marcel Broodthaers, a autora coloca que: “Assim, para ele [Marcel Broodthaers] [o meio] tem menos a ver com as características físicas do suporte do que com um sistema de ‘regras’” (KRAUSS, 2004, p. 222, tradução nossa).² Essa afirmação abre uma reflexão sobre o sistema de regras usado para criar (poderia se chamar de operação estética?), que nem sempre diz muito sobre a desmaterialização do meio, um uso impróprio do mesmo ou ainda sobre quais meios são colocados juntos numa mesma obra, mas versa muito mais sobre procedimentos estéticos capazes de engendrar uma nova fruibilidade da obra.

As novas regras usadas para criar definem novas formas de estruturar as linguagens, então novas regras implicam novas formas de afetar os corpos e exigem assim novas sensibilidades. É possível usar elementos díspares para criar, ou até um único meio, mas para produzir algo “novo” a questão de fundo não é quantos elementos são usados, mas sim como eles são combinados. No que diz respeito à literatura, que não pode fugir da especificidade do seu meio — a linguagem verbal — a questão é como uma parte da produção literária contemporânea é capaz de coagi-la, desestruturá-la ou criar novas lógicas dentro da mesma.

Um exemplo muito prático para entender de forma mais fácil essa última afirmação é o raciocínio de Foucault ao longo da conferência “Literatura e linguagem” (FOUCAULT, 2016), na qual ele aponta como a linguagem literária, longe de ter uma mera função comunicativa, tem como intrínseca a possibilidade de coagir o código, usando o próprio código:

Mas será que não se poderia dizer isto, que a literatura é um fenômeno de fala extremamente singular e que se distingue provavelmente de todos os outros fenômenos de fala? 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 ou 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 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).

Foucault complementa explicando que se a literatura usasse uma linguagem em que cada palavra sempre desobedecesse à ordem do seu código

² “(...) so for him [MARCEL BROODTHAERS] [THE MEDIUM] has less to do with physically of the support than with a system of ‘rules’”.

de referência, essa seria então completamente incompreensível. É preciso pensar, porém, de forma mais ampla. Ler uma frase como “Por muito tempo deitei-me cedo”, diz Foucault, faz toda a diferença se a encontramos dentro do *Em busca do tempo perdido*, de Proust. A linguagem literária, por si só, já se distancia constantemente de uma mera função comunicativo-informativa. Se a isso se acrescenta a possibilidade de coagir o próprio código também, através da manipulação dos elementos estruturais, ver-se-á como aumentará exponencialmente o potencial da literatura de reconstruir espaços de liberdade fora das ordens discursivas. Assumindo que a literatura em si já possui a capacidade de coação do código verbal, pretende-se investigar como a literatura contemporânea é capaz de potencializar essa coação através do uso de procedimentos estéticos.

A partir dessas observações, analisaremos como Nuno Ramos na obra *Ó* (2008) reconfigura as formas expressivas da linguagem verbal, impondo-lhe elementos que realçam as suas características sensíveis e plásticas, “rasgando o papel” como suporte e construindo através de sensorialidades diferenciadas uma escrita que não parece feita só de palavras. Ver-se-á que a sensorialização da linguagem e sua conseqüente renovação acontece através de dois movimentos concomitantes: i) tratando-a como se fosse matéria plástica e performática (criando esculturas verbais sonoras, situações de audição performativa, uma sensorialização da escrita, a justaposição com apagamento de fronteira) e ii) através de uma plasticização do objeto-tópico da escrita.

TEXTOS QUE SÃO INSTALAÇÕES, UMA ESCRITA QUE EXPÕE O PROCESSO

No *Atlas portátil de América Latina – Arte y ficciones errantes* (2012), a estudiosa Graciela Speranza define alguns textos de literatura contemporânea, com particular referência a Mario Bellatin, como novelas-instalação. Speranza descreve a escrita do autor mexicano como a busca por uma forma capaz de representar a “estranheza do vivido” e “o desconcerto da visão fragmentada”, através de uma montagem que não mostra, mas sim dispõe as coisas nas suas diferenças e contrastes, borrando o narrador e criando a sensação como que de uma voz gravada (SPERANZA 2012, p. 63-64). Corroborando tudo que já foi dito antes, a literatura contemporânea, ainda que na sua variedade, não deixa de ser uma investigação de formas, novas e diferentes, para criar espaços de liberdade discursiva, criando fissuras na linguagem convencional. Essa hibridação de gêneros e práticas, que poderia se configurar como uma “não forma”, não deixa de ter, na sua inespecificidade, traços distintivos, ou então todos os autores contemporâneos se igualariam, e bem sabemos que a escrita

de um autor como Allan da Rosa se distingue da escrita de uma autora como Veronica Stigger. Em *Frutos estranhos* (2014), Florencia Garramuño analisa especificamente a obra de Nuno Ramos, criando a definição de “arte inespecífica”, que ela explora como “figura, extremamente poderosa, do não pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p. 87), e ainda afirma que:

A expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações materiais e suportes muito diferente entre si, foram dismantelando, detida e minuciosamente, todo o tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra (GARRAMUÑO, 2014, p. 85).

Concorda-se sem dúvida sobre a ideia de que a expansão e o cruzamento de suportes, práticas e meios têm irreversivelmente abalado a ideia de um produto artístico “puro”. Todavia, embora essas obras sejam classificadas como híbridas, há formas diferentes de se manifestar e construir esse híbrido, e essas “regras” diversas determinam a adscrição de uma obra no âmbito do regime estético das artes. Rancière traz como exemplo o híbrido do cinema de Godard, com referência particular a *História(s) do cinema* (1998), onde o crítico francês aponta para a construção de uma nova medida do comum, que seria uma forma de desmedida, capaz de transpor “a imagem na palavra, a palavra no toque, o toque na vibração da luz e do movimento” (RANCIÈRE, 2013, p. 55). Essa forma de encadear que ele chama de frase-imagem, onde a imagem não indica o visual e a frase não indica um verbal sintaticamente ordenado, mas sim, ao contrário, o desfazimento da relação entre o visível e o dizível, se conformou como “medida contraditória, alimentada pela grande potência caótica dos elementos desligados, mas por isso mesmo ideal para separar esse caos — ou essa ‘burrice’ — da arte dos furores da grande explosão ou do torpor do grande consentimento” (RANCIÈRE, 2013, p. 56). Para Rancière, então, nem todo caos ou junção de elementos díspares pode ser índice de uma obra que, ultrapassando o regime de representação clássica, consegue se afirmar como uma arte que escapa à fagocitação do capital. Aliás, até as obras que se querem políticas, por advogar em prol de alguma causa urgente do contemporâneo, não escapam do paradigma estético que querem criticar, às vezes usando as mesmas linguagens entorpecentes, chegando a ser pedantes e didatizantes.

Essa nota converge também com o que afirmou Marjorie Perloff (1995), ou seja, é preciso ter um certo cuidado no achatamento dos elementos distintivos, ou na afirmação de que “no contemporâneo tudo pode ser tudo”, pois isso dá margem para generalizações perigosas que, em termos de pesquisa,

não vingam. A consequência mais importante desse raciocínio, porém, é a criação de um espaço de reflexão sobre os procedimentos estéticos que, afetando o corpo leitor “contradiscursivamente”, exigem novas sensibilidades baseadas em novas epistemologias, novas formas de organizar e processar os saberes e as coisas do mundo.

A poética de Nuno Ramos, no geral, parece se embasar no questionamento primevo da epistemologia ocidental, que consiste na aporia originária entre as palavras e as coisas. Na tentativa de suprir esse descompasso é que tem origem e se desenvolve a prática artística, isto é, os procedimentos estéticos entendidos como trabalho oficial, trabalho do fazer; em suma, as técnicas aplicadas à escrita. O objetivo dessa prática artística explicitado no trecho de *Ó* citado abaixo, se resume na tentativa constante de fazer da escrita algo plástico, físico, puramente sonoro, para alcançar aquilo que lhe falta:

Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo, e como um modelo malajustado ao modelado permaneço em meu torpor indagativo, deitado na relva tentando unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas (RAMOS, 2008, p. 19).

Destacam-se alguns dos procedimentos identificados e que serão analisados, os quais vão em direção à redução do descompasso entre escrita e vida vivida:

- i) Manipulação sonora através de uma estética do som que se dá de várias formas (a criação de esculturas verbais sonoras através da recuperação do lado melopaico da linguagem verbal; a criação de situações de audição performativa; o uso de vozes no lugar do narrador);
- ii) Sensorialização da escrita através do uso de um vocabulário altamente sensorial, combinando os termos de várias formas (uso de oximoros sensoriais e sinestesias, descrições multimodais das sensações);
- iii) Plasticização da escrita, aplicando à linguagem verbal procedimentos próprios das artes plásticas, como a justaposição com apagamento de fronteira em níveis diferenciados: da temática, do gênero (texto) e da oração (palavras), tornando plástico cada objeto da escrita.

Pode-se afirmar com base nos procedimentos identificados que a escrita de Nuno Ramos, podendo ser assumida como um exemplo de texto-instalação, é uma escrita do processo, para a qual poderia ser válido o que Josette Féral afirma sobre a poética da performatividade; que “o desenrolar da ação e a experiência que ela traz, por parte do espectador, são bem mais importantes do

que o resultado final obtido” (FÉRAL, 2015, p. 131). Parafraseando a autora, há a exposição da obra sendo feita.

PARA UMA ESTÉTICA DO SOM: ENTRE MANIPULAÇÃO SONORA E *PHYSIS* DA VOZ

Dentre os procedimentos estéticos usados na escrita de *Ó*, identifica-se de forma clara um movimento em prol do realce do elemento sonoro intrínseco à linguagem verbal.

A linguagem verbal é considerada, ainda se tratando de um texto escrito, na sua forma mais material, a *phoné*, sua projeção sonora. Cada texto é sujeito a uma leitura, e essa leitura, ainda que mental, é sempre uma forma de projeção da escrita, podendo as sonoridades lidas mentalmente desencadear efeitos no corpo leitor do mesmo jeito que se fossem lidas em voz alta. Um exemplo imediato poderia ser a leitura de “Como uma via intermediária, procuro entrar e permanecer no reino da pergunta ou de uma explicação que não explica nunca” (RAMOS, 2008, p. 18). Para qualquer leitor seria impossível não perceber a rima entre “pergunta” e “nunca”, ou ainda a epífora de reforço, que atordoa por excesso, na sequência da mesma oração de “explicação” e “explica”. Não é preciso ouvir falas verbalizadas para ser afetado sonoramente; a leitura mental em si já é um dispositivo suficiente (ZUMTHOR, 2007). A prosa híbrida de Nuno Ramos produz, em termos de poética, uma estética do som que reverbera através de procedimentos e técnicas de escrita analisadas em seguida, que ativam e despertam o corpo leitor numa remissão de sentidos por ressonância, como diria Jean-Luc Nancy em *À escuta* (2012).

O primeiro procedimento a ser considerado como uma estética do som é a criação de esculturas verbais sonoras. Com essa última expressão, partindo da ideia da arte contemporânea de *sound-shape*, uma paisagem composta por elementos sonoros, cria-se uma variação dessa possibilidade, pensando numa ruptura retiniana, não mais na imagem (paisagem), mas no tato e no som ligados à palavra. Nuno Ramos, portanto, reinterpreta criativamente o lado mais plástico da palavra e cria blocos de orações que funcionam como uma tempestade sonora.

A projeção sonora da escrita, ou seja, a escuta da própria voz lendo, cria uma apreensão puramente auditiva, para só sucessivamente ativar um processamento de sentido na associação de significantes e significados. Essa última associação, porém, pode sofrer variações e alterações com relação à lógica normal, já que as combinações sonoras podem desencadear novas lógicas. Segue um primeiro exemplo: “E se o sol for pálido e pequeno, se o feno

for seco, a lâ farrapo, a mortalha cobrir os deuses de trapo, e se o verbo for zurro e o zurro elegia?” (RAMOS, 2008, p. 196). Como se pode ver nessa sequência, o impacto da reiteração das células sonoras gera um efeito de colisão através do destaque dos [f] e dos [p], sensação que se amplifica pelo fatiamento do período em blocos, cujo limite é sinalizado pelas rimas completas entre “farrapo” e “trapo”, cadeia na qual se insere uma terceira rima incompleta com a palavra “pálido”. Uma marcação adicional em microblocos é dada pela sequência de rimas completas entre “pequeno” e “feno”, às quais se junta a incompleta “seco”. A sequência retirada do capítulo “Elogio ao bode, ironia” se insere no momento em que a voz (no lugar do narrador) instaura uma dúvida acerca do rumo que o mundo poderia ter tomado para funcionar. Trata-se de uma espécie de hipótese originária sobre uma outra lógica capaz de dominar a existência. Essa dúvida se constrói através de um encadeamento extremamente excêntrico de períodos hipotéticos. Se o encadeamento das hipóteses gera estranhamento, a estrutura sintática é bem firme e inteligível. O entendimento é posto em xeque dentro de uma estrutura conhecida, sintaticamente correta, constituindo assim um desafio para o leitor, que dentro da linearidade da estrutura é colocado numa área de desconforto, obrigando-o a reler. A sequência que insinua uma dúvida acerca do funcionamento do mundo é ela mesma duvidosa. Poder-se-ia perguntar se existe uma lógica para além do som ou se o acoplamento sonoro é o gatilho para desencadear outras lógicas de compreensão possíveis a partir da afecção do corpo leitor pelo som.

No seguinte trecho, por exemplo, “nem posso apertar a alcateia entrelaçada da vontade e da poesia, não posso soltar essa matilha — estrela, estrada, estrume — porque não ouço o que para mim é ó” (RAMOS, 2008, p. 92), pode-se supor que na sequência de “estrela, estrada, estrume”, — isso também considerando alguns traços característicos da poética do autor com relação à metamorfose da matéria —, a junção sonora entre essas três palavras, indicando graus diversos da matéria e alturas diferenciadas na disposição desses elementos, pode indicar a transformação rápida das substâncias sujeitas a uma fenomenologia da metamorfose que governa cada corpo e elemento físico do mundo.

A matéria para Ramos está em constante transmutação, e um dos objetivos da sua poética é de alguma maneira firmar, ou melhor, registrar os saltos por ela cumpridos. Em literatura, essa poética se traduz na vontade constante de acompanhar o fluxo fenomenológico das transformações dos corpos e dos elementos, desafiando também o descompasso originário das palavras — que falam de corpos, materialidades e sensações — mantendo, todavia, um caráter de inefabilidade. O grande desafio então é como

sensorializar a escrita. A criação de esculturas verbais sonoras, que realçam o caráter melopaico da linguagem, é um dentre os vários dispositivos usados.

A melopeia da língua, como se pôde observar, depende também do uso maciço de figuras de som, as quais também amplificam o efeito de hibridização da prosa, fazendo dela uma prosa poética, elemento exacerbado no livro *Ó* através dos *intermezzi* (ver exemplo A) que levam o nome do livro³, situados entre os capítulos, que por sua vez são atravessados por gêneros diversos, porém mais discursivos. Esses *intermezzi* sinalizam também um dos meios pelos quais se dá a recriação de uma situação de audição performativa. Por audição performativa se entende a criação de um espaço acústico virtual, colocando o leitor como diante de uma performance de cunho teatral. Esse efeito no livro, além de ser recriado por esses *intermezzi*, que, como no teatro grego, funcionam como *monitus*, advertências ou vozes grupais que instilam dúvidas e estimulam a reflexão, se dá também pelo efeito tagarelice, que é recriado pelo uso de vozes que falam no lugar de um “narrador personagem”.

Às vezes o leitor tem a sensação de estar diante de um palco assistindo a um monólogo durante o qual o ator (a voz) atravessa assuntos distintos, ou vários atores (vozes) se intercalam abordando assuntos distintos. Essas vozes serão fundamentais também num dispositivo estético do qual se tratará sucessivamente, a justaposição de tópicos, pois elas facilitam essa transição. O espaço acústico é recriado também quando aparecem escritas de vocalizações⁴ (ver exemplo C) — palavras que não são transcritas segundo a forma gráfica normal, mas sim na maneira como seriam faladas — ou ainda o uso de itálicos para realçar algumas ênfases de leitura (ver exemplo B), lembrando também que todo o corpo dos *intermezzi* está em itálico (ver exemplo A):

Ex. A: *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* (RAMOS, 2008, p. 59, itálico do autor).

Ex. B: (...) depois de um ensaio geral em toda a cidade, em todo o país, e todo o continente, através das rádios e das TVs que ainda estivessem funcionando, *uma única gargalhada ressoaria*, mesmo que sem naturalidade, mesmo que sem vontade (...) (RAMOS, 2008, p. 210).

³ Os títulos desses *intermezzi* são: “Ó”, “Segundo ó”, “Terceiro ó”, “Quarto ó”, “Quinto ó”, “Sexto ó”, “Sétimo ó”.

⁴ Esse recurso é mais forte em outros livros tais como *O mau vidraceiro* (2010) e *Adeus, cavalo* (2017). Parece que de alguma maneira em *Ó* o recurso começa a ser investigado.

sabão, projetam o som como elemento imprescindível na relação/percepção do fruidor com a obra, pois sem ele a mesma obra assumiria contornos completamente diversos. Fazendo uma rápida comparação entre os dispositivos usados na escrita e os observáveis na instalação *Mar morto*,⁵ pode-se afirmar que:

- i) O elemento polifônico e a justaposição de gêneros dados pelo cruzamento de vozes no lugar do narrador reverberam nessa obra na pluralidade de referências textuais que mudam constantemente a perspectiva, além de trazer gêneros distintos, muitos dos quais retirados do teatro propriamente dito;
- ii) A performatividade teatral — ou seja, a criação de uma situação de audição performativa — que na escrita aparece com o uso de *chóros*, de alteração da grafia das palavras (escritas na maneira em que são vocalizadas) ou colocando-as em itálico para indicar ênfase de leitura, reverbera nessa obra na leitura teatralizada, ora alongando vogais, ora simulando outras sonoridades, aproveitando o potencial das vogais contidas nas palavras lidas, como no exemplo do [o] simulando o apito;
- iii) A criação de esculturas verbais sonoras reverbera na projeção sonora da leitura, que dá a percepção constante de uma tempestade de sons, perpassando toda a instalação⁶.

⁵ Sugere-se, a fim de ter mais exemplos de comparação instalativa, investigar outras instalações do artista na Galeria Eva Klabin (Rio de Janeiro), sempre de 2008.

⁶ Segue um trecho da leitura: “O clamor do grunhido. De dentro. Desde o âmago do estômago, declamando. Uma voz âncora, sendo arrancada lentamente. A voz submersa de uma agrura intestinal. A voz que toma espaços e ocupa a atenção dos ouvintes. Sim, a voz que cancela a deriva dos barcos, a flutuação do vento e o devaneio dos homens. (Com orgulho) A minha voz. (*Som de quem arranha a garganta, como quem vai cuspir ou gargarejar, preparando-se para cantar*). Agora. Ouça. (*Coro: Castigo!*) (*Pausa, começando rápido, de uma só vez*). Voz com com com com areia areia areia areia areia areia areia igual igual igual igual igual igual igual igual a a a a a a a a a a. (*Pausa*) Voz com areia igual a quê? Ou esta: (*Pausa, ruído de limpeza de garganta, começando súbita e rapidamente*) Poema (*Coro: Assassino!*) poema poema poema poema poema poema com petróleo petróleo petróleo petróleo petróleo” (RAMOS, 2010, p. 506). Gravação completa da leitura teatralizada disponível aqui: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/mar-morto/>. Acesso em: 21/maio/2021.

UM VERBAL PLÁSTICO: SENSORIALIZAÇÃO DA ESCRITA E PLASTICIZAÇÃO DA VIDA

Um outro elemento recorrente da escrita de Nuno Ramos, na ânsia constante de superar os limites da palavra impostos pela sua natureza inefável e convencional, é a colocação em jogo de operações que superam o descompasso sensorial e material entre as palavras e as coisas. É como se o artista plástico desafiasse a linguagem verbal: já que essa última medeia a vida, ela tem que ser como a vida. Tem que ter corpo, tem que ter substância, tem que ter som, tem que ter sensações. Nuno Ramos tenta, através de uma sensorialização da escrita, superar a aporia interna à linguagem, o que se realiza com uma exacerbação do vocabulário ligado aos sentidos e às afeções dos corpos e de descrições feitas a partir de uma percepção plástica de tudo quanto se torna objeto da escrita. De um lado, a linguagem literária não é pura mimese, pois a interpretação na leitura passa por vários impasses de sentido; do outro, as regras com as quais combina os elementos verbais dentro das estruturas aderem a uma realidade do corpo, impulsionando efeitos sensoriais vívidos, reais, no corpo leitor.

Nos trechos a seguir, destaca-se o uso de um vocabulário sensorial a partir de vários tipos de encadeamento de adjetivos e de descrições que remetem ao físico:

1. *(se tirasse as rugas da frente do rosto, se terra saísse da tua voz e tua voz dos meus ouvidos, se deixasses de ler alto, tão alto o teu diário, (...) se tua pele calosa e absurdamente macia não alisasse ainda os meus cabelos e teu ferimento não me causasse tanta pena mesmo depois que morreste, se o cheiro dos óleos que hidratavam, como uma múmia em vida, a tua pele manchada não me desse nojo mesmo depois que morrestes, (...)* (RAMOS, 2008, p. 91, itálico do autor).
2. *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).
3. *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 (...)* (RAMOS, 59-60, itálico do autor).
4. Mas 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).

No primeiro trecho (1), sensações que abrangem todas as esferas sensoriais foram encadeadas uma atrás da outra (voz alta, pele calosa e macia, alisar de cabelos, fermento e dor, cheiros, óleos-unto, pele manchada, nojo). No segundo excerto (2), foi aplicado um “cruzamento sinestésico de sentidos”, ou seja, para falar de algo da percepção auditiva, foram usados elementos abrangentes a outras esferas sensoriais (táteis) como os arrepios e as unhas contra o vidro ou o calcanhar na areia. Muitas vezes Nuno Ramos faz com que situações que a rigor de “classificação” ocidental estariam ligadas a uma percepção sensorial específica sejam restituídas, na escrita, com um vocabulário referente a outras sensibilidades, uma forma de quebrar as cercas epistemológicas, que em parte pode ser observada também na terceira citação. Nesta última (4), outro elemento interessante é a construção de sensações com uma sinestesia-oximoro (“naufrágio no seco”, por exemplo), que não só apresenta uma hipótese impossível pelas leis da física, mas através da combinação imagético-sensorial destoante também ativa um choque de sensações no corpo leitor. A construção em oximoro se configura também de um outro jeito, associando características “imprevisíveis” e empiricamente contrárias à realidade a alguns corpos e objetos, como “o mármore logo fica mole” (RAMOS, 2008, p. 254).

Um último dispositivo de sensorialização é a descrição plástica de todos os eventos e relatos fenomenológicos do mundo, onde também elementos abstratos se tornam físicos como “uma tristeza, plena sólida” (RAMOS, 2008, p. 71). Eduardo Jorge de Oliveira, no livro *A invenção de uma pele: Nuno Ramos em Obras* (2018),⁷ aponta como em vários momentos Nuno Ramos semantiza os procedimentos das artes plásticas, e isso é muito visível no livro *Cujo* (1993). Nos livros sucessivos, o autor parece fazer do conhecimento plástico uma lição de linguagem, invertendo o procedimento: uma linguagem plástica restitui o mundo e não é o plástico (relato de ateliê) a ser semantizado. A linguagem verbal se torna o dispositivo através do qual fatos, pensamentos e reflexões são tratados como elementos plástico-matéricos. Os sonhos, a forma como os cachorros dormem, recordações de infância, tudo é relatado através de uma linguagem plástico-performática, tanto na forma como as coisas são descritas e tornadas objeto de escrita, quanto metalinguisticamente no uso dos procedimentos, dentro dos quais se configura e estrutura o verbal da escrita de Ramos (esculturas verbais sonoras, justaposição com apagamento de fronteiras).

⁷ Aponta-se a importância do livro, porque é o primeiro a analisar de maneira sincrônica e comparada a obra plástico-instalativa de Nuno Ramos e sua produção literária, colocando-se, portanto, dentro dos escritos críticos sobre a obra de Nuno Ramos considerados como bibliografia essencial.

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 [...] (RAMOS, 2008, p. 85-86).

Pode-se observar como é tratada a questão do funcionamento do judiciário que, ao não considerar a vida inteira do réu, julga o ato seccionando em elementos discretos a vida, metaforicamente indicada como uma goma contínua. A desconsideração dos elementos relacionais das vidas dos indivíduos é metaforicamente visualizada como os pistilos que, um por um, desabrocham numa flor; os crimes são feitos carne, já que se beijam, e a generosidade e o ciúme resultam em uma imagem visual, a borra. Os atos cometidos também são tornados elementos físicos, já que são descritos como enjaulados, como se fossem bichos.

JUSTAPOSIÇÃO COM APAGAMENTO DE FRONTEIRA: MONTAR O FRAGMENTO NUM CONJUNTO

Um procedimento extremamente prolífico da escrita de Ramos e que caracteriza *Ó* é a justaposição de elementos, tal como ele os organiza nas assemblagens de pinturas em relevos ou em algumas esculturas-instalação, através do entrosamento de materiais. Nesse procedimento específico observa-se como a linguagem verbal em si é “trabalhada” como se fosse um verdadeiro material. A justaposição, ou seja, a colocação em sequência de elementos, muitas vezes díspares, é realizada em níveis diferenciados: i) no nível da oração, construindo justaposições de palavras; ii) no nível do texto — capítulos e livro —, justapondo e costurando gêneros e estilos diversos; e iii) em porções variadas de texto, justapondo tópicos e temáticas.

É importante lembrar que não se trata, todavia, de operações de junção-enumeração surrealista fora de qualquer lógica, mas sim sujeitas a lógicas baseadas em novas epistemologias, como o próprio autor escreve: “não estará no ato, mas em substantivos concretos, enumerados devagar, sílaba por sílaba, coisa dormida esperando reconhecimento” (RAMOS, 2008, p. 90). A lógica de junção dos elementos parece exatamente a que foi descrita: recuperar o elemento não considerado, o que espera ser captado, alguma forma mínima

compartilhada entre os elementos listados, talvez a menos visível, a menos esperada.

Às vezes a justaposição de palavras baseia-se numa sequência construída a partir da lógica sonora, que por sua vez desencadeia outras lógicas, como no trecho que segue:

Escuto o cântico que busca seu bueiro e segue pelo cano. Enfrento a manhã branca, a branca concretagem do viaduto, o calçamento espatifado, os restos de um pombo, a maravilha cotidiana que nossos pés pisoteiam, uma espécie de tez encardida dos automóveis (por mais coloridos), como uns óculos escuros transplantados às coisas mesmas. Nada pode escapulir, nem o neon, nem a manchete, nem o pelo trôpego de um cão amigo, nada foge à mancha contínua, ao leite espesso que envolve tudo. Mesmo quando o céu é azul a nebulosa grisalha, como prata falsificada, cobre sempre a última camada, unificando o casario, o poema e a encruzilhada (RAMOS, 2008, p, 177, itálico do autor).

Essa sequência parece construída a partir do olhar de um *flâneur* que atravessa um espaço urbano e que “costura” tudo o que cai sob sua vista. Não se trata, porém, de uma simples descrição visual de elementos em sequência, mas sim de um mergulho nos corpos, coisas e substâncias do mundo que ele atravessa, que são montados a partir de uma percepção plástica e através de várias comparações sensoriais. Essa justaposição termina com um esfumado que engloba tudo, pois a “mancha contínua”, “o leite espesso” envolve cada coisa, juntando o “casario”, “o poema” e “a encruzilhada”. A colocação sequencial desses elementos deixa entender por que se fala em justaposição com apagamento de fronteiras⁸; os elementos são discerníveis, todavia compõem-se “numa coisa só”, onde ao mesmo tempo emerge a disparidade, mas também definham os contornos.

Esse tipo de justaposição/asmblagem verbal, poderia objetar o leitor, não se afasta muito da dos conceitos formulados por Leo Spitzer sobre a enumeração caótica e poderia remeter a muitas formas de enumeração modernistas, como as usadas por Fernando Pessoa. Essa observação seria de natureza inegável; todavia há que se acrescentar mais uma reflexão: o que muda, ou melhor, o que traz de novo essa enumeração caótica de Ramos, não é a ausência de lógica ou um desejo de acumulação por excesso, como no barroco,

⁸ Em entrevista inédita do dia 29 de abril de 2017, foi perguntado ao artista se poderia ser dito que ele trabalhava, também na escrita, com uma operação plástica de justaposição, o que foi confirmado, acrescentando, porém, que se tratava de uma justaposição com “borramento de fronteira”. Por razões práticas, ligadas à necessidade de uma exposição clara, decidiu-se usar o termo apagamento que já está dicionarizado, em oposição ao outro.

mas sim a afirmação de lógicas contradiscursivas, que têm como referência uma nova gramática do mundo (baseada em associações plásticas e sensoriais). No uso da enumeração caótica, Leo Spitzer sinaliza uma linha de tradição que remontaria às litâneas como as primeiras formas de enumeração votiva e panegírica. Spitzer acrescenta também que cada autor que retoma a enumeração o faz colocando intenções diferentes. Para alguns, a enumeração tem a função de ordenar o caos, enquanto para outros, como Neruda, essa função encontra-se quebrada. Pode-se dizer então que Nuno Ramos recorre a uma ferramenta da tradição e a reelabora em chave contemporânea, onde a enumeração (ou justaposição, pensando na troca entre práticas interartes) se constrói a partir de um relato da matéria, dos estados da mesma e das transformações fenomênicas do mundo.

O autor não parece ter interesse em construir uma cosmogonia explicadora abrangente, nem em recompor alguma forma de universo harmônico. Por isso Nuno Ramos já escreveu em outros textos: “Não devo completar tudo. Estar em dia consigo é uma forma de avareza. Preciso encontrar a fração correta de fracasso” (RAMOS, 1993, p. 25) e sempre em *Ó*, no capítulo dez “Canhota, bagunça, hidrelétrica”, as vozes falam:

No fundo, queremos transformar o grito áspero da matéria e dos formatos num baralho enumerado 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 das nossas gavetas. É claro que elas obedecem a esquemas sugestivos — do grande ao pequeno, do novo ao antigo, do retangular ao redondo —, capazes em si mesmo de abrigar objetos surpreendentes (RAMOS, 2008, p. 115).

Em *As ironias da ordem. Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, Maria Esther Maciel 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, conjetura, multiplique’” (MACIEL, 2010, p. 24). Essas novas redes de referências e associações possíveis, eventualmente guiadas por uma sensibilidade perceptiva para com a matéria, se abrem para a assemblagem verbal de Nuno Ramos. O elemento não usual, a conexão inesperada por algum salto da matéria, trabalha com uma estética rancieriana da frase-imagem. Assim, do mesmo jeito que o autor quebra as linearidades de

lógicas evidentes para a aproximação de 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 (RAMOS, 2008, p. 116).

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 dos corpos (RAMOS, 2008, p. 117).

Pensando na justaposição no nível do texto, é interessante observar que o dispositivo da voz no lugar do narrador, entendido como personagem unificador ou presença onisciente e definida, facilita a transição de gêneros. A retratação da heterogeneidade e da fragmentação das subjetividades contemporâneas é alcançada através de movimentos diversos; ela dispara tanto na justaposição de palavras, quanto na justaposição de gêneros, para enfim terminar na justaposição de temáticas. É um movimento realizado como se se tratasse de uma construção em bonecas russas ou em espelhos que se refletem um dentro do outro. O caos, ou melhor, uma combinação-montagem baseada em lógicas distintas, não pode acontecer no nível do microcosmo (oração) e não afetar o macrocosmo (capítulo, texto). Assim, não há pureza da forma capaz de conter as disparidades e as aporias do cotidiano, preferindo à forma pura a montagem de elementos híbridos, que resultam, por exemplo, em trechos de prosa poética.

O andaime polifônico também contribui para o transitar entre gêneros e temáticas, podendo inserir dentro do mesmo livro tipologias textuais tais como o ensaio, o teatro, a poesia, a prosa poética, o diário intimista, ou algo que não seja nenhuma dessas coisas. Como reflete Josefina Ludmer (2007), em ensaio sobre as literaturas pós-autônomas, há produções literárias que assumem uma posição diaspórica, ou seja, elas são literaturas, então têm algo do “dentro”, estando, porém, em êxodo da literatura canonicamente entendida. Essas obras continuam sendo classificadas por razões de mercado como romance, novela, poesia, mas o problema maior é que continuam sendo lidas segundo critérios e categorias literárias como “autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido”, abafando o surgimento de novas epistemologias. Ó e, em geral, outros livros de Ramos se colocam nesse entre-lugar de êxodo, são literatura, sem, porém, ter os

traços do que é canonicamente esperado de uma suposta categoria do literário. Seguem alguns exemplos do atravessamento poliestilístico de Ó: transita-se de um tom de diário intimista “Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes. Tateio minuciosamente as pequenas saliências da pele” (RAMOS, 2008, p. 11); indo para um relato técnico-arquitetônico “Caminha então por um corredor de argamassa, muito apertado mas bem iluminado zenitalmente, com aberturas dispostas num ângulo que a chuva nunca penetra” (RAMOS, 2008, p. 44); passando por uma 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; e terminando com a prosa poética “*Sou o pássaro gravado no próprio pássaro e meu voo 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*”) (RAMOS, 2008, p. 242, itálico do autor).

No que concerne à justaposição de temáticas, em porções diferentes do texto (parágrafo, capítulo e livro), às vezes a reflexão de uma porção de texto contém um elemento que antecipa e introduz a reflexão sucessiva, com um novo tópico e uma nova referência, outras vezes o salto é abrupto:

Concatenado à relojoaria noturna, circular, das bonecas russas das galáxias, girando dentro de si mesmas em velocidades espantosas, olho enfatado 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 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 (RAMOS, 2008, p. 101-102, grifos meus).

Essas operações de montagem-asmblagem verbais são muito parecidas às efetuadas em várias obras, onde se testa a capacidade de metamorfose dos

materiais, de entrosamento entre elementos diversos, construindo através do dispar e do fragmento um elemento único. As pinturas em relevo de 1994⁹ constituem um ótimo exemplo, pois é possível ver os elementos assemblados sem, porém, se poder distinguir o limite do perfil de cada um. A junção, feita a partir de uma testagem das capacidades de metamorfose dos materiais, expõe o embate dos mesmos, o choque que precede o entrosamento depois de estes terem sido submetidos a vários procedimentos que o facilitam (derretimento, corte, lixamento etc.). De alguma maneira os elementos em metamorfose são “gravados” em um momento em que já não são o que eram antes, mas ainda não se tornaram alguma outra coisa. Em uma das legendas explicativas dos quadros, a listagem de materiais é “algodão, folha de ouro, folhas secas, acrílico, óleo de linhaça, espelho”. Até na exposição direta das materialidades são evocados todos os sentidos, como nos efeitos de escrita sensorializada (espelho-vista, folhas secas-ouvido/visão, algodão-tato, óleo de linhaça-tato/paladar etc).

ALGUMAS REFLEXÕES À MARGEM

Concorda-se com Josefina Ludmer (2007) quando esta afirma que é necessário registrar o processo de transformação do literário e seus atributos, mudando conseqüentemente a abordagem de leitura, ou continuaremos a ler com os parâmetros de uma literatura autônoma, concebida com base em conceitos que não lhe são mais próprios (autor, personagem, obra etc.). Essa mudança de abordagem acarreta necessariamente o aparecimento de uma(s) nova(s) epistemologia(s). De fato, ao abordar os escritos atuais com categorias ligadas a um “literário” que não existe mais, abafa-se o processo que estes novos textos estão impulsionando: o surgimento de novas epistemologias e de novas maneiras de ler.

Quando se fala em novas epistemologias, parte-se do pressuposto de que há um abalo das categorias clássicas dentro das quais fomos disciplinados a pensar e processar tudo o que está fora de nós. O corpo leitor de um lado é chamado a libertar-se pela própria estética da obra das formas clássicas de processar sentidos, do outro tem que se colocar na abertura para fazê-lo. Em *Ó* o uso do som-barulho através do realce melopáico da linguagem verbal, que transcende a função comunicativa, é uma forma de abalar uma epistemologia centrada essencialmente na visão ou na ideia de sons ordenados segundo uma forma inteligível (os fonemas em forma de linguagem verbal e as notas em forma de linguagem musical). Assim, como lembra Cecile Malaspina (2018, p. 202), a

⁹ Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/quadros-1984/>. Acesso em: 21/maio/2021.

divisão entre informações puras e espúrias, a oposição entre ordem e barulho, imposta pela epistemologia ocidental, é o empreendimento do discurso racional e científico baseado numa ideia de impor ordem e propósito, tanto no discurso quanto no mundo empírico, onde reinam confusão, erro e incerteza, a fim de exercer um poder de controle.

Barry C. Smith (2015), especializado em questões perceptivas na filosofia, afirma enfaticamente que o “encaixe do processamento” dentro dos cinco sentidos é algo forçado pelas verdades cristalizadas com base nas autoridades filosóficas do passado e constata como, segundo provado por inúmeros estudos de neurociência, os sentidos são muito mais que cinco, enfatizando também o seu funcionamento multimodal. Pode-se afirmar então que algumas produções de arte e literatura contemporânea recolocam a urgência de se repensar a forma como os nossos corpos processam o mundo, convidando-os a abandonar o entorpecimento senciente ao qual foram educados pela fúria ordenadora do discurso e dos saberes empíricos e científicos. Essas obras, ao afetar os corpos leitores de maneiras diversas, — pois elas mesmas são construídas a partir de parâmetros não canonizados, estando em êxodo — de um lado obrigam o leitor a usar um arcabouço de processamento diferenciado, estimulando a emergência de novas maneiras de pensar e conceber. Por outro lado, também pedem um esforço por parte do fruidor no sentido de ativar essas novas formas de pensar a partir da interação com as afecções corporais experimentadas. As obras que se inserem rancierianamente no regime estético das artes abrem as portas para uma nova partilha do sensível, redemocratizando as tarefas cidadãs na abordagem da arte, primeiro porque o fruidor não é um mero receptor e é chamado a produzir julgamento acerca da obra, e segundo porque não há mais uma hierarquia da arte, para especialistas e não especialistas. Abrem-se, assim, fissuras dentro da linguagem, para que, quem sabe, a arte possa recuperar o poder de reconstruir cenários de mudança, e a partir de uma contraeducação senciente mudar a forma como os corpos se colocam no mundo e processam e produzem saberes.

REFERÊNCIAS

FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J Guinsburg [et al.] São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, M. *A grande estrangeira. Sobre literatura*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRAUSS, R. *A Voyage on the north sea. Art in the age of post médium and médium condition*. Italy: Thames and Hudson, 1999.

LUDMER, J. Literaturas postautónomas 2.0. *Z Cultural*, 2007, Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>. Acesso em: 21/maio/2021.

MALASPINA, C. *An epistemology of noise*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

NANCY, J.L. *À l'écoute*. Paris: Edition Galilée, 2002.

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

PERLOFF, M. 'Literature' in the expanded Field. *Comparative Literature in the age of Multiculturalism*. Edited by Charles Bernheimer. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, p. 175-186.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RAMOS, N. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, N. *Nuno Ramos*. (Catálogo) Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

SPERANZA, G. *Atlas Portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

SMITH, C. B. The chemical senses. *The Oxford Handbook of philosophy of perception*. New York: Oxford Press, 2015, (e-book) s/p.

SPITZER, L. *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.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

IRMA CAPUTO é mestre em Literatura Comparada pela Universidade Orientale de Nápoles (2012) e doutora em Estudos da linguagem pela PUC-Rio de Janeiro (2020). Atualmente desenvolve a pesquisa de pós-doutorado “Da escrita para a *phoné*: estudo comparado da obra plástica e literária de Nuno Ramos” pela mesma instituição (Programa Faperj Nota 10 – 2020/2021) sob a supervisão do poeta e tradutor Paulo Henriques Britto no Programa de Pós-graduação de Estudos da Linguagem. Sua tese de doutorado "Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade" foi indicada para o Prêmio Capes Tese 2021. Dentre suas publicações estão a tradução para o italiano do texto de Marcos Siscar “Attorno alla casa” (*Intralinea*, 2021) e o artigo “*Adeus, cavalo* de Nuno Ramos: quando o corpo vibra e o texto estremece” (*Veredas*, 2018).