UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

André Barbugiani Goldfeder

Coisas-mapa para homens cegos

Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamento

Versão corrigida

São Paulo
2018

ANDRÉ BARBUGIANI GOLDFEDER

COISAS-MAPA PARA HOMENS CEGOS

Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamento

Versão corrigida

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

Handwritten signature in blue ink, with the date '06.12.18' written below it.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Gc Goldfeder, André
Coisas-mapa para homens cegos. Nuno Ramos, voz e
materialidades em atravessamento / André Goldfeder
; orientador Roberto Zular. - São Paulo, 2018.
386 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Nuno Ramos. 2. Teoria Literária. 3. Literatura
e artes visuais. 4. Poesia brasileira contemporânea.
5. Psicanálise. I. Zular, Roberto, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): ANDRÉ BARBUGIANI GOLDBER

Data da defesa: 10 / 10 / 2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): ROBERTO ZUAT

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17 / 04 / 2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

GOLDFEDER, A. B. **Coisas-mapa para homens cegos: Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamento.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

pra fê,
pura abertura, eterno chegar

Agradecimentos

À FAPESP, pelo financiamento da pesquisa e pela concessão de Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (Processos: 2014/15211-0; 2016/02481-4).

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

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pelo compromisso e dedicação.

Aos professores Alexandre Nodari (UFPR), José Miguel Wisnik (USP), Lorenzo Mammì (USP) e Veronica Stigger (FAAP), pelos comentários e contribuições feitos durante o exame de qualificação e a defesa da tese.

Ao professor Pedro Meira Monteiro, pela recepção e supervisão no Department of Spanish and Portuguese da Princeton University.

A Nuno Ramos, por não parar quieto, e a Bianca Eliza, pelo acesso à maior parte das imagens anexadas ao trabalho e pela disponibilidade.

A Roberto Zular, pela insistência na escuta das múltiplas faces do outro.

Aos professores, pesquisadores, artistas e amigos que colaboraram com materiais, textos ou simplesmente com o bem mais raro, a *inter-locução*: Fábio Roberto Lucas, Livia Gomes, Lucius Provase, Eduardo Francisco, Kleber Pereira dos Santos, Júlia Alquéres, Marília Westiin e outros colegas (coautores na partilha das vozes); Marília Librandi-Rocha, Christian Dunker (pelo dito e o *não-dito*), Luiz Fernando Ramos, Verónica Galíndez-Jorge, Marina Bedran, Lilia Schwarcz, Davi Pessoa, Fred Coelho, Arthur Decloedt, Leonardo Araujo Beserra, Annita Costa-Malufe, Viviana Bosi, Mário Sagayama (companhia vociferante), Carolina Serrazul e Renan Nuernberger (cinema transcendental), Sofia Nestrovski, Fábio Daie, Ana Dickenstein, Rodrigo Batalha, Marcelo Noah.

A minha família e meus amigos, pelo apoio.

*Minha voz
minha vida
meu segredo e minha revelação
minha luz escondida
minha bússola e minha desorientação*

Caetano Veloso

A matéria pensa

Herberto Helder

Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage; alors j'aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart qui s'accommodât au votre; mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle.

Bernard-Marie Koltès

Energy and motion made visible – memories arrested in space

Jackson Pollock

Abrir – é este o ato poético

Valère Novarina

Jasper Johns, *Voice*

RESUMO

GOLDFEDER, A. B. **Coisas-mapa para homens cegos: Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamento**. 2018. 387 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A tese propõe um percurso interpretativo pelo trabalho do escritor e artista visual Nuno Ramos (1960), abordando suas vertentes literária, plástica e ensaística. Seu foco principal incide sobre os diferentes modos de agenciamento da linguagem, no interior das práticas de escrita do artista e, sobretudo, no que diz respeito à produção de relações entre essa esfera e um campo expandido das artes visuais, que identifica no cerne de movimentos decisivos da poética do artista. Para tanto, articula seu movimento em torno do operador conceitual *voz*, delineado a partir de aportes provenientes de certas teorias da enunciação e da poesia, da psicanálise principalmente de extração lacaniana e de certa filosofia contemporânea, buscando, ainda, desenvolver algumas de suas consequências éticas, políticas e ontológicas, sempre em diálogo com o problema da subjetivação. As três primeiras partes da tese partem de uma organização básica de teor cronológico, bem como da discussão de trabalhos fundamentais para o recorte proposto, sempre buscando expandir as análises na direção das múltiplas frentes de investigação do artista e de aproximações e distanciamentos estruturais e históricos entre os campos literário e plástico e entre essa poética e seus outros. O *corpus* de base é composto pelos livros *Cujo* (1993), *Ó* (2008) e *Sermões* (2015) e, no domínio das artes visuais, *III* (1992), *Vai, vai* (2006) e *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2016). Finalmente, na quarta parte da tese, essas discussões são ampliadas em contato com a sondagem de incursões do artista pelo âmbito do ensaio, sobretudo no que toca ao registro das interpretações do Brasil, e, desdobrando essa linha a partir da atividade do artista como letrista, pelo universo da canção.

Palavras-chave: 1. Nuno Ramos. 2. Teoria Literária. 3. Literatura e artes visuais. 4. Poesia brasileira contemporânea. 5. Psicanálise.

ABSTRACT

GOLDFEDER, A. B. *Map-things for blind men: Nuno Ramos, voice and crossed materialities*, 2018. 387 f. Doctoral thesis – Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, Univesity of São Paulo, São Paulo, Brazil, 2018.

The thesis proposes an interpretative trajectory through the work of the writer and visual artist Nuno Ramos (1960), approaching its literary and plastic realms, as well as the artist's activity as essay-writer. It focuses, first of all, on the different modes of conception of language, regarding the artist's writing practices and, most of all, the production of relations between this domain and an expanded field of the visual arts, identified in the core of a major part of Ramos's poetics. For doing so, its crossed perspective is structured by a notion of *voice*, grounded upon references from certain theories of utterance and poetry and psychoanalytical concepts, mostly from the Lacanian tradition, attempting to carry some of its ethical, political and ontological consequences, always in regard to the issue of the subject. Parts I, II and III begin with a basic chronological organization, and bring to the fore the analyses of works considered to be essential for the purposes of the thesis, always making an effort to expand these analyses towards the multiple realms of the artist's activity, aiming at pointing out structural and historical comparisons between literature and the visual arts, as well as between Ramos's poetics and its others. Its basic *corpus* is composed by the books *Cujo* (1993), *Ó* (2008) and *Sermões* (2015), and by the visual art works *III* (1992), *Vai, vai* (2006) and *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2016). In the last part of the thesis, these debates are expanded by means of a reading of some aspects of the artist's essay-writing, mostly in regard to the theme of interpretation of Brazil, and attempting to unfold this line, in relation to the artist activity as song-writer, towards the universe of popular song.

Keywords: 1. Nuno Ramos. 2. Literary Theory. 3. Literature and visual arts. 4. Contemporary Brazilian Poetry. 5. Psychoanalysis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
------------------	----

ENTRE ÁGUA E PEDRA

Materialidades da voz	34
A forma do movimento: poesia, limites, limiares, ritmo	40
Matéria e contínuo:	
Literalidades, descentramentos, espaço de trabalho	49
Sob o sol noturno: Opacidade (telas negras, desmesura luminosa) morte	58
(Pausa agitada: <i>Alguns elementos de fundo: Nuno Ramos,</i> <i>fins dos anos 80, teoria, poesia e artes visuais</i>)	69
<i>III: A voz de quem morre</i>	83

ENTRE CARNE E SOPRO

Manchas na pele: linguagem (voz) corpo	102
Atrás do Ó: engordar, falar, escutar, pulsão	108
Cantar, vomitar, homens, linguagem, cachorros	122
(<i>Carnaval, silêncio: Coisas (Drummond) Casas</i>)	126
Vai, vai, não vou	137

ENTRE

<i>Só há a voz, ou A queda do profeta do gozo (Sermões)</i>	160
(<i>A peste oculta: voz (teatro) palavra</i>)	202
Ensaio sobre o signo	233
<i>Arteporsigno</i>	238
<i>Frases sólidas, signos puros</i>	244
<i>Matéria signo</i>	260

FIM: ABERTURA (Conclusão)

1	270
2	274
3	285
4	294
5	306
6	318
7	330
8	344

9	350
0	355

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	359
----------------------------------	-----

IMAGENS	375
---------------	-----

INTRODUÇÃO

Quando o próximo peixe saltar vou avisá-lo: cuidado com a garça. Não queremos que se machuque, nós que amamos as coisas paradas. Estamos cansados de bicos de garça. A árvore que cai deve ser morta antes. Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos aquecer sob esta pele malcheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapa para homens cegos). Estes pequenos urros devem morrer antes, estas pequenas doses diárias. Estas madonas mortas devem dar seu leite de volta às vacas. Devem colocá-lo lá, já escuro, dentro dos ubres e os ubres dentro das vacas.

O texto, localizado pouco antes do final do livro de estreia de Nuno Ramos, *Cujo* (1993), dificilmente passaria despercebido pelo leitor/espectador que frequenta a obra inicial do artista. Já dois anos antes do lançamento desse volume de “poesia”, tal como classificado na ficha catalográfica, essas linhas estavam presentes em um trabalho datado de 1991, intitulado *Vidrotexto 2 (Imagem 3)*. Apareciam, dessa vez, grafadas sobre superfícies a princípio refletoras, porém quase completamente privadas da produção de reflexos, graças a uma camada de resina que as recobria de modo irregular, espessa e homogênea em certas regiões, rala, escorrida ou desgastada, em outras.

Novamente, nas duas últimas montagens da exposição *III*, inspirada pelo massacre ocorrido em outubro de 1992 na Casa de Detenção de São Paulo, o texto marcava presença agora impresso em um tule que fechava um dos ambientes da segunda exposição e separava dois ambientes na terceira (*Imagem 11*). Ainda, o nome composto de cinco palavras, justaposto entre parênteses na quarta linha, *coisas-mapa para homens cegos*, reaparece inscrito a tinta em meio à justaposição tensa e instável de espelhos, tecidos, folhas, plásticos, metais e outros materiais que compunham um quadro realizado pelo artista na mesma época (*Imagem 1, detalhe*).

Enquanto inscrição em cada um desses três campos, próximos e diversos entre si, esse objeto justaposto contém em germe alguns dos termos nucleares em torno dos quais a poética de Nuno Ramos se elabora. Sugere, portanto, um mapa para que se percorra um campo de atravessamentos entre diferentes modos de agenciamento das relações entre elementos heterogêneos. Faz-se necessário, assim, buscar, para além da recorrência dos termos indicados, a variação de suas operacionalizações, que ora explicita a corroboração recíproca entre esses campos, ora aponta para uma multiplicação de funcionamentos diversos.

Nessa espécie de “coisa-nome” encontra-se o índice de uma rede de linhas de força alimentadas por diferentes polos de condução, que este trabalho sugere como estruturantes de eixos decisivos de algumas vertentes do trabalho de Nuno Ramos. Partindo dos atravessamentos entre esses polos, o foco mais geral incide sobre uma pluralidade de modos de agenciamento da linguagem e das relações produzidas entre ela e seus outros.

Na experiência de arte e pensamento a que o presente trabalho se dirige, esses modos de agenciamento relacionam-se com alguns entre os diversos âmbitos a partir dos quais essas questões aparecem em Nuno Ramos, seja de modo declarado, seja sob a forma de funcionamentos que demandam uma sondagem mais profunda. Entre eles, estão vetores que vão da construção linguageira que se quer materialidade tangível ao objeto plástico cujo corpo é parcialmente apagado pela voz. Da pergunta cega lançada ao materiais pela mão que escreve ou articula o mundo físico às especificidades dos atos enunciativos, conceituais e cênicos que projetam espaços liminares entre determinação e indeterminação, fechamento e abertura.

No entanto, há um núcleo operativo proposto como articulador de todas essas dimensões. Tal núcleo é o da *voz*. Este o lugar conceitual que as páginas que seguem buscam continuamente modular e desdobrar. Lugar em si mesmo aberto em dobras, *entrelugar* onde se espelham, reciprocamente, sua própria estrutura e a dinâmica de atravessamentos que caracteriza o trabalho estudado. É da natureza hesitante da voz, na acepção que se pretende progressivamente elaborar, ser um lugar de atravessamentos, o que a coloca na imediação com outros funcionamentos linguageiros, sobretudo o do signo.

Já no texto que abre a presente introdução, o leitor depara com uma voz que aponta para alguns dos múltiplos planos que se sobrepõem no interior desse operador. Uma voz que mostra o sujeito borrando seus contornos. Que, insituável, recusa sua fixação em imagem. Que contém em si, estruturalmente, um grão de morte. Voz correspondente a uma temporalidade muito própria, apta a devolver o formado ou o comum ao reino da potência ou do virtual.

E, contudo, a diversidade de modos de apresentação e eixos de reverberação próprios a tal concepção de *voz* não indica uma proliferação indiscriminada de aspectos.

Mas, antes, uma multiplicidade de esferas temáticas e conceituais proporcionada pela topologia singular de um mesmo operador.

Assim, entre a primeira e penúltima seções da primeira parte, explora-se um primeiro feixe de modulações. De início, propõe-se entender como *voz* um modo de especificação de algo da ordem da renitente metáfora da “voz do texto”. Trata-se, nesse primeiro momento, da voz mais estritamente como *lugar*, ou entrelugar aberto nas dobras entre as instâncias da enunciação e do enunciado.

Nesse tópico, uma preocupação fundamental diz respeito à *encenação* da voz. Em diálogo algo oblíquo com as ideias de Dominique Maingueneau, desdobrado em contato com outras referências, como a teoria do ritmo de Henri Meschonnic, propõe-se entender os textos estudados (proposta que se prolonga de *Cujo* aos demais livros estudados), como superfícies de encenação do próprio movimento de sua enunciação. Desse ponto de vista, as vozes que experimentamos em nossos próprios atos de leitura apresentam-se a “jusante e a montante” das cenas de fala construídas pelos textos, para usar a imagem aquática utilizada por Maingueneau. Em poucas palavras, essas vozes são lidas com as instâncias a partir das quais instauram-se teatros da subjetivação, mas, também, simultaneamente as cenas a partir das quais se lançam essas próprias vozes bem como o espaço estruturado por seu movimento rítmico de organização dos materiais.

Parte substancial da escrita de Nuno Ramos é, nesse sentido, exemplar, na medida em que propõe um relançamento contínuo dos solos enunciativos a partir dos quais se dá seu movimento. Mais que isso, *Cujo* revela-se um caso privilegiado de estudo, quando a voz apresenta-se como lugar de produção de textualidades heterogêneas, ou não-lugar de articulação das diferentes operações que movem o texto. Dimensão teatral esta que, é claro, sofrerá amplificações notáveis nos diversos gestos a partir dos quais Nuno Ramos projeta a voz no espaço.

Já na última seção do primeiro capítulo, antecipada pontualmente nessa direção por “Sob o sol noturno: Opacidade (telas negras, desmesura luminosa) morte”, é introduzido um outro plano da voz. Em diálogo sobretudo com Giorgio Agamben, é questão agora de pensá-la em uma topologia intervalar mais específica, situada como dobra interna à linguagem, homóloga ao entrelugar da *soberania*. Ou seja, entre *phoné* e *logos*, gestão dos corpos e vida política, natureza e cultura, linguagem e morte.

Nesse ponto, já se prepara o deslocamento para um último e decisivo eixo de modulações, seguindo-se a linha entre essa segunda zona de trânsitos da voz e uma

terceira zona, que mobilizará os principais encaminhamentos propostos a partir da segunda parte da tese. É assim que, a partir de “Entre carne e sopro”, passa-se a trabalhar com a noção de voz desenvolvida no campo da psicanálise lacaniana, sobretudo em seu funcionamento como *objeto pulsional*.

No caso da voz lacaniana, os planos multiplicam-se de modo ainda mais abrangente, articulando-se a partir de outros e diferentes lugares conceituais, que, por sua vez, proporcionam diferentes aberturas temáticas, bem como novas complexidades internas. Tal como sugerido no breve panorama acerca dessa noção no campo lacaniano apresentado na seção sobre *Ó*, e desdobrado continuamente dali em diante, essa voz apresenta-se, em seus contornos mais gerais, sob o estatuto de *excesso*, *elemento perturbador*, *furo*, ou *relação*.

Antes de tudo, uma advertência fundamental. O que se denomina *voz* nesse contexto não é a voz que escutamos, sua emissão sensível. Mas, pelo contrário, trata-se de uma “voz áfona”, para usar os termos de Jean-Michel Vivès, um oco ressoante, mais próximo a um silêncio. Uma voz muda que resta sob a voz escutada, excedendo-a e subtraindo-se a ela.

É possível começar apontando para dois lugares estruturais básicos da voz na psicanálise lacaniana: a voz como resto da operação significativa e a voz como furo na autoafecção do sujeito. No primeiro âmbito, falar em voz significa falar em uma zona de perturbação na relação entre som e sentido. O que está em foco, aqui, remete a uma intuição inteiramente cotidiana. Entre o conteúdo semântico e a materialidade pura do som que funciona como meio ou veículo da transmissão desse conteúdo, haveria algo da ordem do *trade-off* de que falam alguns economistas: para ficar com um é preciso perder o outro. Para a tradição lacaniana, contudo, a voz localiza-se justamente no ponto de mútua inclusão-exclusão entre esses dois polos, entre a estética do som e a hermenêutica do sentido.

Daí derivam alguns traços dignos de nota. A voz em certos textos literários, por exemplo, guardaria algo da *blue note* do jazz, um acontecimento que irrita de tal modo a textura do discurso que é capaz de esgarça-la ou magnetiza-la, causando uma sideração do horizonte de expectativa, desestabilizando o próprio lugar do receptor. Porém isso se daria na medida em que a voz é resto *pulsional*, produtora de uma orla de virtualidade que atualiza algo do timbre no interior do qual encontra-se imerso aquilo que logicamente precede o sujeito, antes de sua introdução na linguagem e, portanto, no universo da socialização.

Se a entrada na linguagem implica um sacrifício do contínuo sujeito-mundo correspondente à câmara sonora e maternal da impossível cena do advento do sujeito, a voz mantém à espreita um grão de timbre primordial. Ela introduz no seio da palavra ressoada no falante um persistente “desejo de se lançar na água”, diria Pascal Quignard.

A voz, portanto, perturba a ordem do controle, é algo que precisa ser “domado”, como diz Lacan a respeito do olhar. É aqui que entra em cena o segundo lugar estrutural básico. Se o poder disruptivo da voz pode advir sob a forma de móvel pulsional que carrega a escrita pela escuta, ele também surge como aquele ponto cego ou surdo que impede a plena sedimentação do psiquismo em uma imagem total do sujeito. Nesse plano, a voz é um núcleo heteronômico que mobiliza o sujeito a contínuas reatualizações suscitadas por sua irreduzível margem de autodesconhecimento.

Ao mesmo tempo, é nesse plano que a topologia da voz se faz notar de modo mais explícito. A voz se localizaria na intersecção entre três pares de instâncias, ou seja, como aquilo que não pertence a nenhum polo do par, sendo ao mesmo tempo aquilo que estabelece sua ligação: entre significante e significado, voz e corpo, o sujeito e o outro. De modo que é ainda nesse plano que se pode apreender uma outra ordem de consequências da voz.

Pois se é característica da experiência da voz uma dificuldade irreduzível de localização de sua *fonte*, seu atravessamento com o registro do olhar aciona todo um tipo de disrupções da tela mesma que dá consistência ou pregnância ao sensível. Onde há vozes sem corpo, cenas acusmáticas, é a própria consistência do que se vê e, portanto, a própria consistência da tradução do real como realidade natural que são postos em xeque. Em constante hesitação entre presença e ausência, a voz emerge também como furo na tela do sensível.

É assim que um último, embora não menos decisivo, plano da voz pode ser posto em evidência. Pois se para autores como Agamben, haveria uma homologia estrutural entre a topologia da voz e a exclusão inclusiva do fora-da-lei na lei, e se a voz perturba a causalidade natural, excedendo o controle consciente do sujeito, subtraindo-lhe sua totalização especular, é preciso levar em conta não apenas uma antilinguística, uma física e uma metafísica da voz, mas também uma ética e uma política da voz, para falar com Mladen Dolar.

Nesse sentido, a voz como encarnação do objeto mais-de-gozar figura diferentes modos de atualização do que se pode chamar o núcleo ambivalente do gozo. Por meio das irrupções ou das espreitas desse núcleo, o sujeito é convocado a assumir uma

abertura ética e uma subjetivação política que o interpela à ação (ou à não-ação), sem contudo substantivar tal chamado, mantendo sob interrupção o fechamento moral ou a captação ideológica.

No mesmo passo, porém, a voz marca o limiar tênue entre o vazio da convocação e sua substantivação. A voz, diz Lacan, é nada mais que o próprio supereu. E, assim, móvel tanto de subtração ao empuxo à identidade quanto da possível adesão a identificações primordiais e totalizantes, encarnadas em fantasmas de um mítico pai primevo, ou no simples encerramento do sujeito em um gozo narcísico.

Enquanto, ao longo deste trabalho, os muitos planos da voz permitem acessar a produção de Nuno Ramos por diferentes ângulos, outros campos de referências, conceitos e materiais crescem-se ao da voz em um nível mais geral e fundamental. No que toca à teoria, é preciso ressaltar uma figura conceitual diversa porém adjacente à da voz, sobretudo no que toca à dinâmica de atravessamentos. Trata-se do *signo*, ou melhor, de uma reativação particular da teoria do signo de Saussure, realizada principalmente por Patrice Maniglier, no contexto da tendência conhecida como *virada ontológica*, operada por certa antropologia e filosofia contemporâneas enquanto desdobramento da famosa *virada linguística*.

Sob a rubrica *sobredeterminação*, propõe-se nesse contexto uma particular homologia entre o funcionamento da linguagem e as dinâmicas de atravessamentos que constituiriam nada menos que nossa experiência do mundo sensível e nossa pluralidade de modos de existência. Assim como o signo se produziria não como a combinação de duas entidades dadas (o significante e o significado), mas como correlações regulares de variações heterogêneas (que tornam essas duas entidades em si mesmas nós de variações qualitativas heterogêneas), “fazer a crítica de nossas formas de vida”, pensa Maniglier, consistiria em *mostrar* as redes de *sobredeterminação* que constituem a espessura de nossa experiência cotidiana.

Com relação ao trabalho de Nuno Ramos e, portanto ao presente trabalho, as consequências dessas entradas são muitas. Neste ponto, é importante frisar que a noção de “atravessamentos” não se direciona à compreensão da dinâmica criativa de Nuno Ramos, com seu caráter em boa parte dispersivo e sumamente experimental. Procura,

mais especificamente, recortar e destrinchar as operações de atravessamento produzidas pelos diferentes nichos de trabalhos analisados. Isso na medida em que tanto a *démarche* centrífuga da criação do artista quanto a margem de indeterminação extraída no interior dos trabalhos convocam, em registro aberto, o intérprete à produção de modos de articulação, enodoamentos singulares, de suas tramas múltiplas.

Mais que isso, as dinâmicas de atravessamento não se referem apenas à pluralidade de frentes de trabalho do artista, mas também às operações de abertura que a poética de Nuno Ramos projeta sobre o comum, o sedimentado, o formado. Daí que o problema da linguagem assuma na produção estudada feições singulares e contundentes, que exigem contínuos relançamentos da atenção dirigida aos modos de acoplagem entre o matérico e o simbólico, o material e o imaterial, o natural e o cultural, o histórico e a virtualização do ato.

Nessa direção, é possível dizer que a poética de Nuno Ramos convoca à produção de um pensamento da sobredeterminação ou dos atravessamentos. Sendo assim, o movimento da tese desenvolve-se, *grosso modo*, em dois eixos inextrincáveis. O primeiro corresponde à tentativa de caracterização de modos de funcionamento que aproximam e redimensionam reciprocamente os campos de investigação da literatura e das artes visuais, explorados por trabalhos específicos de Nuno Ramos ao longo do vasto espectro que vai de entremeio entre essas duas ficções nominativas.

Já o segundo responde à especificidade da dinâmica múltipla identificada na produção estudada. Se Nuno Ramos, como será sugerido, singulariza-se, entre outros elementos, pela promoção de contatos, muitas vezes insuspeitados, entre diversos universos de referências, a tese se propõe a dar a ver e *abrir* as tramas de sobredeterminações entre os campos agenciados pelo trabalho, mas, também, entre Nuno Ramos e seus outros.

A tese traz portanto à tona alguns personagens centrais do universo do artista (Hélio Oiticica, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Cavaquinho, Oswald Goeldi, Samuel Beckett). Mas, também, figuras menores, ou usualmente menos associadas a esse universo (Caetano Veloso, certo Arnaldo Antunes, Walt Whitman, Carl Dreyer, Andrei Tarkovski). E, ainda, referências externas a esse universo e mesmo dele destoantes (Christophe Tarkos, Waltercio Caldas, Valère Novarina, Claude Régy, Club Noir).

Finalmente, duas considerações se fazem necessárias. Própria a esse pensamento em atravessamento é, em primeiro lugar, a proposição de operações de leitura particulares. É vocação da busca pelo *entre* (figura esta, vale ressaltar, também sujeita a modulações ao longo da tese) flagrar os objetos em posições que perturbam polarizações, reduções de complexidade, alternativas infernais.

Alguns exemplos vêm a calhar. Em movimentos como o da terceira seção da primeira parte, colocar em contato certos significantes associados às *literalidades* na poesia e nas artes visuais não diz respeito a operações de comparação. Significa antes promover *equivocações*, abordar convergências nominativas que dão a ver heterogeneidades práticas, diferenças de contexto e de existência que permitem traçar diálogos abertos entre campos diferentes entre si.

Já na penúltima seção da mesma parte, colocar lado a lado figuras tão diversas como Rodrigo Naves e Hal Foster não implica nivelar suas diferenças. Pelo contrário, permite mostrar o lugar intermediário encontrado e produzido por Nuno Ramos, que promove a percepção de traçados críticos e históricos intervalares no interior de um mesmo marco temporal.

Finalmente, na seção “Frases sólidas, signos puros”, de “Ensaio sobre o signo”, foi dada atenção especial a um artista francamente diverso de Nuno Ramos. Nesse caso, novamente o empuxo a uma ideia sedimentada de comparação poderia obscurecer a operação proposta, ofuscando as diferenças. Não é o caso. Se Caldas parece ser um exemplo sumamente contundente do trabalho do signo enquanto “espaço de trocas”, amplia-se o campo de uma imaginação expandida do trabalho do poema perseguida longamente por Nuno Ramos a partir de um lugar completamente outro, mas que, em sua alteridade irreduzível, marca outro modo também contundente de conceber uma dimensão crucial em comum: o atravessamento entre uma operação na superfície irreduzivelmente imanente da linguagem e seu potencial de abertura prismática de mundo.

A segunda consideração surge precisamente dessa última tensão, desdobrada sobretudo de *Ó a Sermões*, de *Vai, vai a Ensaio sobre a dádiva*, mas representativa de outras frentes da produção de Ramos, incluindo o cerne de seus ensaios de interpretação do Brasil. Trata-se da hesitação entre dois funcionamentos que se dão sempre em atravessamento. De um lado, a materialização de um funcionamento circular, remetente ao eterno retorno da matéria e a um regime póstumo do ato. Tal como, em *Ó, a relojoaria noturna, circular, das bonecas russas das galáxias, girando dentro de si*

mesmas, ou o sujeito que, *luz espelhada, já cansada do que iluminou*, retorna, *pasma de retornar*. De outro, a simultânea produção de aberturas, derivas, furagens ou atravessamentos do mesmo por novas acoplagens ou pela gratuidade que irrompe como espanto. Ou seja, aquela *parte de nossa atividade vital* que não adere ao ciclo do mesmo, convocando a descobrir *sua potência-nuvem, sua potência-ó, seu destino-voz* (Ramos, 2009: 100-104).

E, com efeito, o movimento da escrita desta tese passou espontaneamente a compartilhar e reencenar algo das gradações moventes que vão de entremeio entre esses dois funcionamentos. Acima de tudo, o ritmo transforme, a dinâmica de sucessivas reatualizações e relançamentos que o trabalho em geral promove, e livros como *Cujo* e *Ó* materializam em sua própria duração. Ritmo esse que implica cortes e deslizamentos entre diferentes ritmos, velocidades, acelerações e ralentamentos, que dão corpo à poética de Nuno Ramos enquanto ponto de viragem contínua.

*

A primeira parte, “Entre água e pedra”, situa a primeira fase do trabalho de Nuno Ramos. Parte do momento de deflagração característico de todo começo e levanta questões que prefiguram alguns dos principais desdobramentos que lhe darão sequência. Seus objetos são *Cujo*, alguns trabalhos plásticos da época e *III*.

De início, “Materialidades da voz” apresenta as primeiras elaborações em torno da voz, tomada, a princípio, como lugar de produção de materialidades textuais heterogêneas. Do ritmo de germinações, sedimentações e erosões que caracterizaria o livro de estreia do autor, passa a uma primeira tentativa de situar sua inscrição sob o significante “poesia”.

Na sequência, a segunda seção persiste na abertura do espaço do livro a problemas e noções homólogas no campo das artes virtuais, aproximando-as ou equivocando-as na vizinhança com a escrita do livro. Assim, por um lado, sugere que a cenografia da voz e do ritmo de *Cujo* tensionam e recolocam o par forma-matéria, a partir da articulação de uma cena de escrita articulada simultaneamente a partir dos campos semânticos do literário e do plástico. Cena esta que, enquanto espaço de reagenciamento contínuo de materialidades e do próprio limiar entre a obra e seu fora, vai ao encontro de todo um horizonte de relançamento dos modos de produção de limiares no âmbito da poesia brasileira dos anos 80 e início dos 90. E, por outro lado, estabelecem-se contatos entre

linhas de força poéticas e plásticas, de modo a promover equivocções produtivas entre operadores de *Cujo* e noções do universo das artes visuais, tal como certas noções de literalidade, descentramento, da encenação do trabalho, e o problema do espaço da obra.

A seção seguinte realiza, então, ao salientar outros operadores do livro, tais como *opacidade* e *morte*, um desdobramento dessa abertura, tendo como foco o estatuto do olhar e do visível delineado por trabalhos plásticos produzidos pelo artista à época. Desse modo, “Sob o sol noturno: opacidade (telas negras, luminosa desmesura) morte”, volta-se para outros trabalhos produzidos pelo artista na época, como *Mácula* (1995), e para a apropriação de referências outras, como a de aspectos da poética do gravurista Oswaldo Goeldi. Ao fazê-lo, procura pôr em evidência dois eixos semânticos que ressoam entre *Cujo* e trabalhos plásticos produzidos dali em diante, a saber, uma retórica da opacidade radical e da interrupção dos sentidos e certa homologia entre a voz e a luminosidade desmesurada da matéria, em torno de seus regimes de aparecimento sob a forma de aparições residuais de fluxos incontroláveis, associados a uma temporalidade póstuma ou deslocada que perturba a presença.

Encaminhando o final, abre-se um primeiro “interlúdio”, ou parênteses iniciais que reaparecerão em cada uma das duas partes subsequentes da tese. A função desses textos intervalares é dar acesso, em ritmo mais ágil, a aspectos a princípio secundários, mas que iluminam os movimentos de maior amplitude a que conduzem por zonas intermediárias. É assim que “(*Pausa agitada*. Alguns elementos de fundo: Nuno Ramos, fins dos anos 80, teoria, poesia e artes visuais)” busca situar de modo um pouco mais detido os campos históricos e teóricos que a produção inicial de Nuno Ramos põe em contato, de onde ressalta algo da singularidade da posição do artista, bem como da perspectiva articulada pela tese.

Conclui-se a primeira parte com uma leitura de *III*, desencadeada por sua proximidade com outra face da voz desenhada em *Cujo*. Com essa leitura, identifica-se o anúncio de movimentos futuros da produção de Nuno Ramos, associados a uma problematização da voz enquanto entrelugar topológico próximo à estrutura da soberania, inaugurando um primeiro feixe de ressonâncias políticas. Nesse ponto, entra em cena a paradoxal e insituável voz do morto, cuja exploração por Nuno Ramos remete tanto a uma espécie de lógica dos mortos, repleta de reverberações com um horizonte de subjetivação e circulação sígnica característico do pano de fundo histórico e teórico do trabalho, quanto a uma primeira dimensão de “experimentação ontológica” que antecipa desenvolvimentos posteriores da produção estudada.

A segunda parte, “Entre carne e sopro”, dedica-se à produção do artista nos anos 2000. Introduz, na esteira do fim da anterior, a problemática lacaniana da voz como objeto pulsional. Este o núcleo da abordagem do livro *Ó* (2008), que é pensado a partir da noção de uma escrita movida por uma pulsão de escuta. Agora, a exploração de uma margem de indeterminação nas relações entre atos e materiais assume a forma da escrita de uma busca magnetizada pela aproximação residual a uma orla de perturbação nas relações entre som e sentido. Região esta que remete à atualização de potências e virtualidades pulsantes na exteriorização de dinâmicas inconscientes do sujeito.

“(Carnaval, silêncio: Coisas (Drummond) Casas)” é o segundo interlúdio. Em andamento mais acelerado e duração curta, prepara o passo subsequente. Seu foco inicial é recortado, em um primeiro passo, a partir do poema que abre os poemas de *Junco* (2011), para então incidir sobre outra modalidade do entrelugar da voz. Trata-se, dessa vez, do anúncio de uma série de tensionamentos nas relações de continuidade e descontinuidade entre “linguagem” e “matéria”, noções “nativas” formuladas pela poética de Nuno Ramos, em linha com os tensionamentos das relações entre humanidade, inumanidade e animalidade.

Em seguida o interlúdio desloca o problema ao longo do eixo da poesia, apresentando certas matrizes drummondianas, fortemente inspiradoras de aspectos do universo de Ramos. Reverbera-se os cruzamentos entre diferentes matrizes desse múltiplo enigma, passando por poemas como “Cantiga de enganar”, com o objetivo de iluminar com mais de uma luz a instalação *Morte das casas*, de 2004. Fecham-se os parênteses com um soneto drummondiano que pode ser visto como um prisma que amarra e difrata à perfeição o tema aqui proposto, “A voz”.

A última etapa da segunda parte é dedicada a um trabalho absolutamente central do ponto de vista do recorte da produção de Nuno Ramos realizado pela tese, *Vai, vai* (2006). Nessa experiência expandida e expansiva com linguagem, corpos e coisas pode ser encontrado um atravessamento ímpar entre os campos das artes visuais e do universo da palavra, tendo como dobra precisamente o entrelugar da voz. Em seu funcionamento liminarmente cênico, *Vai, vai* tangencia, de modo singular, certos problemas plásticos, como as hesitações entre materialidade e imaterialidade e a problematização, literalmente cênica, das condições de penetrabilidade do espaço da obra.

“*Vai, vai, não vou*” busca mostrar, assim, a que tipo de torção tais problemas são submetidos no interior de uma dinâmica hesitante entre simbolização e não-

simbolização da matéria. E, ao fazê-lo, alcança uma síntese do que se considera aqui uma dinâmica definidora de parte da poética de Nuno Ramos: o estabelecimento de um espaço de sobredeterminação entre heterogeneidades, entre as quais o matérico e o simbólico, que abre o sensível a um regime de pulsação virtual.

A terceira parte, “Entre”, inicia com uma discussão de *Sermões*, livro publicado por Nuno Ramos em 2015. “*Só há a voz* ou *A queda do profeta do gozo*” dá continuidade à consideração da dinâmica de escrita pulsional de *Ó*, porém realizando novas torções em torno do núcleo ambivalente da voz. A cena da vida e morte do sermonista, também marcada por conotações teatrais, apresenta uma trajetória de deslizamentos ao longo da ambivalência da noção-experiência do *gozo*, que começa neste ponto a ter esboçadas suas consequências éticas e políticas. Se o personagem-voz, assim como a própria escrita do livro resvalam continuamente entre narcisismo e antinarcisismo, os últimos vetores de *Sermões* apontam, em um vislumbre final, para o objeto analisado em seguida, após o terceiro interlúdio, e, como tal, a uma virtualização do mundo, de ordem *ontológica*.

Porém, antes de chegar a esse momento, há o terceiro e último interlúdio, “(A peste oculta: Voz (teatro) palavra)”. Os parênteses são abertos e fechados com o mais recente de livro de Nuno Ramos, *Adeus, cavalo* (2017), seu curso intermediário incidindo sobre alguns dos trabalhos plásticos em que o artista introduz vozes. Seu papel na tese revela-se de suma importância, assim como se sugere ocorrer com elementos teatrais esboçados com nitidez cada vez maior na trajetória do artista e que assumirão presença especialmente significativa entre 2004 e 2018.

Desdobra-se, desse modo, um problema presente em *Vai, vai*, trazendo à tona aproximações e distanciamentos com elaborações dos problemas da voz e da palavra que redimensionam, em seus desenvolvimentos contemporâneos, uma vocação substantivamente teatral ao tema. É um dos pontos de atravessamento mais significativos do trabalho, e formula com maior atenção um eixo de ressonâncias políticas que ressoará retrospectivamente e prospectivamente nas outras partes da tese. Realizando trânsitos entre os veios teatrais do trabalho de Nuno Ramos e outras propostas teóricas e artísticas recentes nesse campo (Societas Raffaello Sanzio, Valère Novarina, Claude Régy, Club Noir), o texto recoloca uma questão central e já anunciada desde a primeira parte: a encenação de uma equação entre o esvaziamento e a potência da palavra no horizonte enunciativo contemporâneo, da qual fazem parte certas

estratégias de desoperação da arquitetura voco-corporal do sujeito e a aproximação a um perigoso contínuo entre voz, afeto e violência.

“Ensaio sobre o signo” encerra o percurso cronológico da tese e abre a voz a sua vizinhança intermediária, o signo. Entra em pauta, sobretudo, *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2016). Toma-se o complexo estabelecido em torno das *Dádivas* como elaboração mais bem acabada da linha que se prolongava de *Sermões* a *Adeus, cavalo*. O que se identifica nessa passagem da voz ao signo é, sobretudo, um último ponto de redimensionamento e adensamento da problemática da linguagem, que começara trinta anos antes, em meio às configurações da relação entre a linguagem e seu fora no plano de certa noção de superficialidade sógnica que solidarizaria de modo tenso as duas instâncias.

Dessa vez, entra em cena também um esforço de localização da configuração desse problema a partir de outro ângulo. Para tanto, buscam-se contrastes possíveis com outras elaborações artísticas, bem como com certas propostas de teorização e historicização de um “espaço de trocas” que coloca as contaminações mútuas entre exploração da linguagem verbal e plasticidade como lugar de encarnação privilegiada de certa noção da modernidade nas artes.

O que esse movimento permite é uma última avaliação das consequências mais amplas entrevistas no regime de atravessamentos entre matérico e simbólico, natureza e cultura, afetos, corpos e a imaterialidade ressoante da linguagem produzido por vertentes importantes dos trabalhos de Nuno Ramos. Em poucas palavras, de *Sermões* às *Dádivas*, essa experiência artística passaria de uma encenação das ambivalências e desvãos do circuito do gozo à produção de conjecturas poéticas do mundo como sobreposição virtual de redes de relações.

Assim sendo, o encerramento do trabalho não poderia deixar de se dar a partir de um entrelugar. “Fim: abertura” é uma conclusão. Retoma e busca formular com maior precisão, ou submeter a torções suplementares, os principais argumentos e movimentos da tese. Ao mesmo tempo, abre um campo de latências, no interior do qual procura dar conta de um elemento aqui considerado decisivo em parte do trabalho de Nuno Ramos: a produção de limiares entre, de um lado, uma zona de problematização resistente à translucidez dos discursos constituídos e de desoperação da sedimentação do comum e, de outro, a incorporação e equivocação de algumas forças e referências concretamente arraigadas nesse plano comum.

Seu objetivo principal é *mostrar* um campo de atravessamentos promovido pelo trabalho de Nuno Ramos. Ou, dito de outro modo, mostrar uma dimensão da arte e do pensamento de Nuno Ramos justamente em sua vocação como produtora de campos de atravessamentos singulares. O que significa abrir um novo movimento, em torno de um nicho temático expansivo, porém estritamente delimitado: os atravessamentos promovidos pelo trabalho de Nuno Ramos entre os campos da *canção*, do *político* e das *interpretações do Brasil*.

O tema sendo certos modos e condições de enunciação de alguns campos reais, simbólicos e imaginários do comum, naturalmente se impôs uma atenção a certos modos de enunciação do tempo presente. Ao mesmo tempo, em se tratando também do enquadramento de uma produção que se encontra em franca continuação no presente, tornou-se necessário dar conta dessas dinâmicas do trabalho e de seus objetos no corpo do pensamento aqui articulado.

À escrita da tese coube, nesse sentido, tanto fazer falar elementos como o travo histórico da ascensão de um novo grau de opacidade política, marcado pela espreita de retornos fantasmáticos autoritários, quanto algo da própria temporalidade posta em debate, bem como seus desvãos enunciativos. É assim que o texto em parte desdobra-se em uma escrita *com* Nuno Ramos, na tentativa de reverberar e amplificar os diagramas traçados pelo trabalho do artista, buscando-se dar corpo ao contato com temas, trabalhos e autores outros. Mais que isso, assumiu-se uma contaminação enunciativa por algumas dimensões políticas cruciais em foco, sobretudo a da *contingência*. Decisivos, nesse sentido, foram fatores como o lançamento de *O disco das horas* (disco de Rômulo Fróes, cujo projeto foi disparado pelas letras produzidas por Nuno Ramos) precisamente nos últimos meses de redação da tese, e cuja estrutura fortemente arquitetada em torno de certa noção de *duração* inspirou, até certo ponto, a estrutura da conclusão-abertura.

São, afinal, essas mesmas questões que ao longo do processo colocaram em evidência a afinidade do campo de referências agora ativado com diversas formas de tematização e agenciamento dos *fins*, que o texto final propõe ressoar, abrir e equivocar. O “fim” da canção; o fim/falência do pacto democrático correspondente à Nova República, em suas relações com o conhecido processo internacional; o fim-começo de *O disco das horas*; o fim de *Veneno-Remédio*, que traz à tona o parágrafo final de *Raízes do Brasil*; o fim do trabalho de Guilherme Wisnik sobre Caetano Veloso, com sua remissão a comentário de Nuno Ramos; os fins de *O tropo tropicalista*; o fim da tese; o fim do mundo. É diante desse atravessamento de fins, afinal, que se buscou dar corpo

enunciativo a uma hesitação virtual entre começos e fins, noções cuja oposição estanque a arte de Nuno Ramos assistematicamente depõe.

A primeira seção apresenta o tema, estabelecendo *Vai, vai* como nó retrospectivo e prospectivo em torno do qual giram as amarrações entre os principais elementos do *corpus* e os argumentos centrais da tese. Além disso, esboça ou explicita os arcos temporais a partir dos quais sobrepõe-se a trajetória de Nuno Ramos e alguns ciclos históricos e políticos brasileira.

Já a segunda seção recoloca o tema com maior precisão e a partir do contato com as primeiras referências externas. Com “A voz de Lula”, ensaio de Tales Ab-Saber, encontra-se uma proposta de ligação entre certa psicanálise da voz, o político no Brasil e a canção, bem como possíveis excessos ou ambivalências que o próprio objeto do texto suscita para o debate. Entram em cena, assim, os temas da relações entre gozo e identificações imaginárias, do empuxo a fechamentos totalizantes das cenas discursivas conflituais e da representação e do signo no campo político. Temas esses que se desdobram no âmbito da canção a partir de trabalho recente de Acauam Silvério de Oliveira dedicado ao “fim da canção”. Preparando os passos vindouros, o problema da elaboração da indeterminação no político vêm à tona em contínuo com a questão do enfrentamento do problema da organização dos materiais e das relações entre mal-estar e “inespecificidade” no contexto das artes, o que enseja um debate com os dois autores que permite anunciar o regime lutuoso que se propõe animar parte da produção de Nuno Ramos.

As seções “3”, “4” e “5” giram em torno da canção. Em “3”, após uma breve apresentação de elementos básicos do debate sobre certa dinâmica de forças e multiplicidade da canção no Brasil, inaugura-se uma incursão pelo ensaio de Ramos, tendo como fio condutor a canção e o Brasil. Parte-se de textos dedicados a Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola e João Gilberto, que, por sua vez, ocupam posição privilegiada no núcleo *moebiusiano* do Brasil de Nuno Ramos. Nesse segundo movimento são introduzidos termos nucleares do tema da canção no pensamento do artista, que ressoarão ao longo de passos posteriores, como certa atitude de *extemporaneidade*, uma oposição entre veios solares e trágicos do samba e o elogio de uma noção de “imparidade poética”. Concluindo a seção, passa-se brevemente por um comentário à série de trabalhos ligados ao “Choro negro” de Paulinho da Viola, tomando

a esfera do ritmo como mote para marcar a singularidade do lugar do artista nesse campo.

A quarta seção desdobra a anterior na direção da prática cancional do artista, tomada em um ponto recente e de expressiva densidade, a parceria com Rômulo Fróes, Thiago França e outros artistas em *O disco das horas* (2018). Se elementos como a introdução da questão melódico-entoativa colocam em foco um deslocamento das letras de Nuno Ramos com relação ao *habitus* de sua escrita literária, seria impossível deixar em segundo plano sua evidente continuidade sobretudo com *Sermões*. De todo modo, o interesse maior suscitado pelo *Disco* encontra-se justamente na amplificação ou recolocação da esfera da escrita pela da canção. Aqui, tudo começa com uma dinâmica de sobredeterminação, tão mais particular quanto mais decisivamente colaborativa, cujo norte é a deposição do fim em duração, no horizonte de uma noção de “amor” ligada à morte, ao luto e à despossessão dos sujeitos, em linha com uma materialização do núcleo excessivo do gozo pelas explosões e refinamentos das intensidades sonoras.

A seção “5” suplementa o movimento anterior, em uma diálogo imaginário com um ensaio virtual sobre Caetano Veloso, que está sendo escrito por Nuno Ramos neste exato momento. No centro dos ensaios, o virtual e o apresentado nesta tese, está o problema da articulação de elementos heterogêneos, cujo interesse por Nuno Ramos é desenvolvido aqui a partir de “José”, alta conquista de sobredeterminação cancional por Caetano Veloso, que permite desdobrar, de um lado, o teor hiperpoemático da canção entre sujeitos e materialidades. E, de outro, dobras históricas e brasileiras que conduzem ao solo a partir do qual se lançam parte das preocupações de Nuno Ramos, evidenciadas finalmente, em chave presente, a partir de outra canção com letra do artista, agora em parceria com Clima.

Com a seção “6”, o campo das interpretações do Brasil é franqueado a partir de outro campo, o campo de futebol. Entra em cena agora *Placar final*, trabalho até então não discutido pela tese, onde convergem o fim, o futebol e a apresentação de uma massa de pura virtualidade e excesso pulsional que transborda a inscrição simbólica. Junto ao trabalho vem ao palco *Veneno-remédio* (2008), de José Miguel Wisnik, que, em sua proximidade e distância com o pensamento de Ramos sobre futebol, enseja uma entrada privilegiada em novos territórios atravessados pelo político, pela abertura sógnico-pulsional e pelas interpretações do Brasil.

Em um primeiro nível, *Veneno-remédio* elabora de modo ímpar uma zona de trânsitos entre temas brasileiros centrais em Nuno Ramos, mediante significativos

pontos de contato com as ênfases postas por esta tese. Ao atravessar um vetor de denso trabalho conceitual com outro vetor arraigado no mais tangível solo brasileiro, propõe um agenciamento particular das esferas simbólicas, imaginárias e reais em jogo, dando tratamento contundente a uma temática que problematiza e desloca problemas centrais da tese, tais como: o dos símbolos e imagens nacionais, o *núcleo ambivalente* do gozo, uma esfera decisiva de *inescritibilidade* ligada tanto a esse primeiro domínio quanto ao do ritmo e da canção, por onde deslizam morte e vida, corpo e símbolo, literatura, canção e futebol.

Em um segundo nível, no centro do ensaio de Wisnik encontram-se problemas profundamente atuais e políticos, como o agenciamento da indeterminação e a contingência. A elaboração de tais problemas fala de perto ao horizonte desta tese, por um lado, na medida que encena, no próprio corpo da enunciação, um pensamento da multiplicidade de lógicas, da escrita do Real e do inacabamento ético. E, por outro, ao oferecer uma entrada privilegiada a certas regiões de interpretação do Brasil, onde violência e afeto constituem um dos núcleos de deslizamento do excesso do gozo. Elementos estes que, em nível localizado, marcariam a contraefetuação brasileira da lei e, em nível geral, encarnariam o regime de ambivalência a partir do qual o autor constrói seus objetos. Um regime, afinal, que encontra síntese tensa na invocação da posição intermediária de *Raízes do Brasil*, tensão que *Veneno-remédio* incorpora como abertura em seu próprio fim, e que esta seção relança por meio de um gesto de reabertura do núcleo ambivalente do parágrafo final do livro de Sérgio Buarque de Holanda.

O passo dado em “7” consiste em infletir as questões da seção “6” a partir dos ecos distorcidos que parte da experiência de arte e pensamento de Nuno Ramos reverberam no que toca à questão da alegoria, transposta, também em contato com uma incursão equivocante e de fôlego, publicada há alguns meses por João Camillo Penna, *O tropo tropicalista* (2017). Se a sugestão inicial diz respeito ao que se identifica como um deslocamento particular do registro alegórico promovido sobretudo por *Vai, vai*, a releitura por Camillo do problema da alegoria no âmago do debate recente entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz enseja o desdobramento de tópicos importantes no âmbito político, que preparam os movimentos finais da conclusão-abertura.

Com *O tropo tropicalista*, a linha iniciada com Acaum Silvério de Oliveira é continuada, junto ao enfrentamento da abertura dos símbolos e imagens nacionais. Porém, mais decisiva nesse sentido é a convergência entre esse enfrentamento e dois núcleos temáticos centrais da presente tese, desenvolvidos com contundência máxima

por Camillo: o reconhecimento de operações, por um lado, de equivocação sêmica projetadas sobre formações imaginárias e, por outro, de agenciamento teatral de dinâmicas de identificação e incorporação psíquicas, ligadas ao tema central da dessubjetivação. Tema este cuja presença nessa imersão na paisagem dos anos 70 traz à tona certa noção de *soberania* que lança nova luz sobre a questão da emergência do Real enquanto fator político, que por sua vez remetem fortemente a *III*, no mesmo passo que traz à tona o problema central dos afetos. Daí mais uma amarração no problema do estatuto da relação entre ato e obra de arte, que suscita uma última volta nesse problema abordado inicialmente na primeira parte da tese.

Na sequência, a seção “8” desdobra algumas questões postas no passo anterior, onde uma imaginação política atual desenvolve um pouco mais as relações entre a perspectiva de uma abertura ao ato em política, as questões do afeto, da dessubjetivação e certa apreciação da crise da representação no político, bem como de suas possíveis brechas produtivas. Em diálogo com *O circuito dos afetos*, de Vladimir Safatle (2015), opera-se um retorno diferido do atravessamento entre signo e dessubjetivação, troca e dispêndio, que propõe atualizar o arremate final de *O disco das horas*, *Placar final* e *Ensaio sobre a dádiva*.

No mesmo passo, coloca-se em jogo uma prospecção transfiguradora da ideia de certos limiares entre “formas” e “vida” social, na imediação de um debate contemporâneo no âmbito da teoria política. No cerne desse debate reencontra-se um horizonte desenhado anteriormente a partir do diálogo de Nuno Ramos com Hélio Oiticica (“*III*: a voz de quem morre”) e relançado pelo *Tropo tropicalista*: a produção, habitação ou, ao menos, evidência de um “quantum de diferenciação” em cujos meandros virtuais pode ressoar uma abertura ao *impossível*.

Já a seção “9” suplementa as três seções anteriores buscando sintetizar o tipo de continuidade e torção que a perspectiva produzida pela tese propõe em diálogo com seus outros. Retoma a atualidade das operações de virtualização realizadas por Nuno Ramos, a partir de uma figuração recente do debate em torno da soberania, explicitando o modo de habitação dessa posição intermediária que o trabalho lê entre Nuno Ramos e os diálogos por ele promovidos, ao lado ainda de certa problemática a respeito da potência de “vida”. Algo que se presta a uma última formulação do regime de “desinstitucionalização” generalizada reivindicada pelo artista, situada, aqui, como feixe de operações de *virtualização infinita do limiar tradutório entre linguagem e vida*.

Finalmente, abrindo-se os fins, chega-se a um lugar “0”, onde amarra-se e deixa-se ressoar o conjunto dessas questões. Enquanto limiar mínimo de hesitação entre continuidade e corte, começo e fim, a seção final encerra um percurso linearmente encadeado, pensado no horizonte de uma leitura cronológica. Tal percurso, o da conclusão-abertura, pode, no entanto, amarrar-se não apenas como uma série conclusiva, mas também, e a um só tempo, como uma série introdutória. Cabe ao leitor, afinal, atualizá-los como introdução *e/ou* conclusão.

ENTRE ÁGUA E PEDRA

O peixe e a garça. Naquele estado de espera, em que o salto do próximo peixe é pura latência, um possível começo. Desde já, a imagem de uma *dinâmica de movimento e estagnação* que assumirá outros e decisivos contornos ao longo de *Cujo*. Algo que acomete também o ritmo em *stacatto*, que dá peso ao andamento evidenciando a densidade da fala e, no mesmo passo, sustenta a progressão de sutis deslocamentos de frase a frase.

Do mesmo modo, a *opacidade* reivindicada explicitamente pelo livro e pelo *Vidrotexto 2* retornará insistentemente, também sob outras formas de turvamento da visão. Por exemplo, na ausência de estabilidade figural instaurada desde a primeira oração, pela dúvida acerca da origem e natureza desse “eu” e do “nós” de que participa. Dúvida que é expandida à medida que os contornos da figura pressuposta por trás da voz que anuncia o aviso ao peixe borram-se junto à fluidez dos contornos dos outros falantes que movem o livro. Algo que remete, finalmente, ao funcionamento mais geral do livro, no qual diferentes textualidades são continuamente produzidas e justapostas, enquanto a urdidura do conjunto parece constantemente ameaçar dissolver-se.

Em *Cujo*, os lugares ocupado pelos falantes irão sintetizar-se, muitas vezes, no movimento pelo qual a fala que se escuta assume a participação em uma temporalidade inorgânica, a da vitalidade atemporal das “coisas paradas”. O corpo que aparece primeiro como matéria textual morta (“a pele de um morto”) não será pleno, mas desenrolado em uma textualidade flutuante. Quando a superfície morta que envolve o corpo dito revela-se a própria espessura do texto lido, “coisas-mapa para homens cegos”, tudo é cortado de um só golpe com a remissão a uma voz turva, opaca, corporal (“estes urros”). A instância enunciativa dobra-se recursivamente, trazendo à superfície a própria materialidade da enunciação e seccionando o sujeito falante, entre a implicação na cena constituída e o descolamento com relação a ela.

Novamente, o texto que se lê é evocado na condição de imagem estanque, no ícone que replica novamente a sedimentação da vitalidade em corpo morto (“estas madonas mortas”). Agora, contudo, mirando um horizonte intervalar. Almeja-se a superfície do texto como matéria inerte, rescaldo negro da vitalidade fluida, mas, ao mesmo tempo, despida de seus limites, em continuidade com a virtualidade do impulso vital (devolver o leite, escuro, às vacas), externa ao gesto e à forma. Enfim, entre os

múltiplos deslocamentos da voz do texto que lemos e a posição impossível da voz do morto que atravessa o livro, abre-se o solo movediço de *Cujo*.

Simultaneamente momento parcial da produção artística de Nuno Ramos e campo privilegiado da elaboração no plano da escrita, *Cujo* fornece um mapa exemplar do impulso inicial da criação do artista. De fato, desde o âmbito da pintura, primeira frente de experimentação do artista (*Imagem I*), ativada em simultaneidade com o processo de realização do livro publicado em 1993, um campo de problemas começa a ser delimitado.

A pregnância da dimensão material, associada à dinâmica dispersiva do campo pictórico, instalava o olhar em uma hesitação entre a atenção às imagens e a seu suporte material, assim como entre detalhe e visão geral. Ao que se somava um tensionamento entre o plano e a tridimensionalidade e “entre as formas e os materiais de que são feitas” (Naves, 1997 [3]: 191), graça à incorporação de uma ampla gama de materiais, traço provavelmente mais conhecido do trabalho do artista. Ao mesmo tempo, a delimitação do campo pictórico encontrava-se em estado de tensão, entre o limite imposto pelo chassi e a progressiva invasão do espaço expositivo pelas massas físicas e pelos volumes que se projetam, de modo não totalmente resoluto, a partir da superfície da tela.

Em tomada mais geral, esses trabalhos apresentavam uma proliferação de conflitos de diferentes ordens. O efeito visual posto à percepção é constituído por todo um espectro de elementos, composto por combinações as mais diversas entre as propriedades dos diferentes materiais, entre as cores, suas luminosidades, as diversas materialidades produzidas, as operações que incidem sobre os materiais – costurar um tecido na tela e repuxá-lo, dando-lhe volume, colar um espelho sobre uma superfície de pelúcia e estilhaçá-lo, banhar com óleo o encontro entre um galho e uma lâmina de cobre, grafar à base de um material o nome de outro material sobre um terceiro material –, e assim por diante.

Ao mesmo tempo, ao leitor de *Cujo*, outras ressonâncias devem vir à tona. Pensando os quadros ao lado de trabalhos como as *Caixas de areia* expostas pelo artista na 46a Bienal de Veneza, um terreno mais maleável de analogias pode vir à mente. Algo próximo ao imaginário do peixe e da garça pode insinuar-se nessas caixas de areia e silicato, entregues ao espectador como as duas faces de moldes que congelam o

movimento alvoroçado de aves.¹ Por um lado, a extração da configuração instantânea a partir do fluxo inapreensível e irrepetível retorna à relação movimento-estagnação. Por outro, a evidência da temporalidade do uso do molde não deixa de trazer à mente o elemento processual do *trabalho* que realiza as operações.

Como argumentou Alberto Tassinari, as tentativas de materialização do gesto foram deixada de lado muito cedo pelo artista, dando lugar, nos quadros, aos efeitos de um “fazer por justaposição” (Cf. Tassinari 1997: 18-21). Toda uma “teatralização do drama” da formalização, identificada por Rodrigo Naves, por exemplo, em *Cal* (1987) (Naves, 1997a), é reiterada pelos próprios termos por meio dos quais *Cujo* se formula. Na exposição de 1987, em momento de rara conotação minimalista, era possível recompor *a posteriori* os passos dados entre processos e resultados formativos. Entre, por exemplo, uma espécie de grau-zero da forma, encarnada no “Monte”, formação mínima via acumulação de material, e a vontade ordenadora impressa nas “Colunas”, estas que, no entanto, tinham sua verticalidade questionada passo a passo pela fragilidade dos lances estruturais que põem cal e madeiras em unidade.

Já nos *Montes* de terra, breu e sal exibidos por Ramos em 1994, a dinâmica da “matéria” (para usar o conceito nativo de *Cujo*), assume conotações mais decididamente transformacionais, em um estado gerúndio em constante dilatação. No centro do trabalho, um monte de terra, um de sal e outro de breu recebem fornos em seus interiores, resultando daí, respectivamente, a emissão de vapor, desestabilizações identificadas auditivamente como estalos e o derretimento. Formações, afinal, em permanente transformação dos estados dos materiais, espelhadas pela variabilidade de formatos sob a mesma forma nas fotografias que as acompanham.

Com efeito, no centro de *Cujo* encontram-se relatos fictícios acerca de experimentos realizados em um ateliê com ares de laboratório, além anotações referentes à teorização da busca por um experiência-limite com a forma. Nesse sentido, um modo de pensar essa camada inicial do livro poderia, a princípio ser dado nesses termos – a proliferação de acontecimentos dispersos pelo campo digético, rementado aos quadros,

¹ A ampla maioria dos trabalhos de Nuno Ramos que serão comentados tem documentação organizada cronologicamente e disponível no site do artista: <http://www.nunoramos.com.br>. Último acesso: 27/07/2018. Sobre as *Caixas de areia*, consultar a entrada referente ao ano de 1995.

apontando para a encenação de um processo incompleto de formalização, correspondente, por sua vez, a uma tensão entre “forma” e “matéria”.²

No entanto, os trabalhos plásticos, ao lado das poucas linhas que compõem o texto com que se iniciou este trabalho, já apontam para outras camadas de leitura. A começar pela peculiaridade da própria *cena* de trabalho que serve como enquadramento primeiro de *Cujo*. De modo que, como se verá nas páginas que seguem, se *Cujo* pode ser lido como uma reunião frouxa de anotações, narrativas, experimentos de linguagem e aforismos, a pergunta pelo estatuto da voz do texto que lemos sugere um movimento de constante reatualização do material agenciado. Algo que vai ao encontro tanto dos deslizamentos na ocupação das posições de fala ao longo do texto, quanto da ampliação da operação de adensamento da camada material da linguagem na direção de uma habitação das fissuras no registro do nome, entre outros elementos.

O que essas outras camadas podem ensinar são outros modos de compreender um procedimento nuclear de Ramos, referente às articulações entre elementos heterogêneos. É assim que o livro oferece mais de um modo de compreender as esferas da *voz*, esferas cujas consequências mais amplas perturbam as molduras do livro, bem como da arte, a partir de uma topologia já distante do campo semântico da “forma”, como se verá em um trabalho como *III*. Consequências estas que poderão ser avaliadas sobretudo à luz dos diferentes modos de atravessamento entre os domínios da escrita e das práticas plásticas e visuais que *Cujo* promove e materializa.

MATERIALIDADES DA VOZ

É possível manipular o que se lê em *Cujo* distinguindo-se quatro instâncias, embora de modo meramente didático e precário. Isso na medida em que não apenas essas instâncias custam em diferir-se entre si, mas também já que isso se deve a sua formação como que a partir de uma mesma matéria-prima. Torna-se mais preciso, portanto, falar em quatro modos de enunciação, enquanto modos de configuração de uma só *voz*.

² Sobre essa entrada, cf. os textos de Rodrigo Naves, Lorenzo Mammi e Alberto Tassinari reunidos em Tassinari, 1997 e, já mediante passagens que anunciam a abordagem apresentada a seguir, Goldfeder, 2013.

Um primeiro modo, que abre o livro e dá a tônica de seu funcionamento de modo mais explícito, parece ter origem num ateliê, constituindo-se como uma espécie de discurso laboratorial. Algo que apenas evidencia de modo mais claro como as diretivas postas pelos textos referem-se sobretudo ao próprio construir-se do livro lido. Sua atuação aparece sob a forma de registros de reflexões acerca dos processos de formalização e anotações acerca de experimentos com diferentes materiais, colocados em contato de diferentes maneiras e tendo seus estados físicos alterados.

É o que se começa a cultivar nos dois primeiros textos do conjunto. Ambos iniciados pela primeira pessoa de uma relato da manipulação supostamente concreta de materiais – “Pus” –, formulam uma busca por uma experiência da forma em que os pontos cegos da determinação encontram-se exponenciados e cuja transitoriedade não cai sob o jugo da fixidez, potencializada para além dos limitações físicas dos quadros, em uma espécie de utopia do fracasso. Algo que se nota na imagem em si pouco apreensível de um trabalho constituído como o improvável atar-se, para além das meras palavras, de “água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso”.

Em outras palavras, na imagem da habitação daquilo que se furta à “Pausa agitada de uma coisa não ser outra”, como se lê mais à frente (41), por meio de um trabalho formal em que “os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente”. Um construto, enfim, que não poderia deixar de coincidir com o “lamento do que eu tinha visto e perdido”, vislumbre possível de uma das incessantes reconfigurações de uma conformação instável, mas anunciada pela projeção de uma forma espontânea, que nascesse livre dos autocondicionamentos próprios ao ato organizador:

[...] 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 [...] (19).

Zona-limite da experiência da forma que, aliás, já evidencia o atrito entre esse interregno frágil anterior à individuação e o hiato irreduzível entre coisas e nomes – “o que é mais difícil, encontrar um nome para este material proteico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele”.

Já um segundo modo enunciativo complementa ou expande as experimentações do primeiro, agora sob vestes mais “ensaísticas”. Realiza especulações ao nível dos materiais, dirigidas a temas como as dinâmicas da matéria, a diferenciação e a homogeneidade dos elementos e certas zonas de obliquidade na relação entre os objetos e a percepção:

A matéria deve caminhar disforme [...] No limite, não poderia ser vista, nem sentida, nem ouvida, nem provada (15).

Três modos de invisibilidade: a) tudo refletir (nunca vemos os próprios espelhos, somente as imagens refletidas); b) nada refletir (objetos absolutamente opacos, como os buracos negros, absorvem inteiramente o sinal luminoso); c) transparência (51).

Um terceiro registro enunciativo realiza pequenas narrativas, instaurando pequenos universos ficcionais que, no entanto, contaminam-se em maior ou menos grau pelas situações de fala e as temáticas delineadas pelos outros dois:

É para livrar-se disso que ela distila seu rancor, calmante, numa tarde de chuva. Consegue em boa medida poupar-se, mas deve sacrificar coisas demais: na verdade deve sacrificar o mundo todo, pois por não identificar um alvo preciso contra o qual lutar, transforma toda a heterogeneidade, todos os meios tons num único e grande alvo, num grande culpado unificado (37).

Finalmente, o quarto modo manifesta-se sob a forma de microtextos que oscilam entre o estatuto de algo como aforismos e a tendência à pura concreção. Neste último caso, apresentam-se como sedimentações materiais da fala, marcadas por diferentes graus de uma autonomia opaca com relação a possíveis significados e funcionalidades: “Ofício ossudo” (73); “Noites sem feltro são noites líquidas” (77). Trata-se ora de anotações altamente sintéticas acerca da formalização, ora de construtos que remetem indiretamente à dinâmica do livro, como, por exemplo, à exploração de desvãos na relação entre a dimensão de significação da fala e sua concretude material – “O portador de uma carta com más notícias acaba de algum modo contaminado pelo seu conteúdo, como se fosse o autor dessas notícias” (37). Outras vezes, trata-se da encarnação da materialidade das coisas – “Ostra melada, sem casca. Caramujo gosmento, sem concha. Rabo sujo com mofo viscoso, crescente. Sebo quente. Cu de puta. Deus lavado. Grão de desgraça semeada que o vento rancoroso espalha. Gralha clara, criança grisalha” (73). E

outras, ainda, da realização de operações elementares de articulação de coisas, ou do que resta delas nas palavras – “Pausado, lento, quieto, morto” (11).

De modo que o contraste entre a primeira e a última falas explicita a dinâmica de funcionamento do livro como um todo, que recebe uma boa aproximação na orelha escrita por Augusto Massi. Para esse autor, “O próprio ritmo da prosa oscila entre a fluidez da água e a permanência da pedra. Às vezes os fragmentos se dilatam e impõem um determinado fluxo verbal, em outros momentos, eles se petrificam em aforismos”. Entretanto, a caracterização das transformações que ocorrem entre esses dois extremos requer uma compreensão mais específica daquilo que se poderia caracterizar como a *convivência entre processo e produto* e o *ritmo de germinações, sedimentações e erosões* que é possível identificar na estruturação do livro. Pois no centro de *Cujo* está uma dinâmica processual de trabalho de fala, que aparece como cena do agenciamento de uma matéria cuja manipulação é apresentada em suas proliferações, transformações e cristalizações em produtos, ao longo do gradiente percorrido entre os quatro modos enunciativos.

Não se trata, vale frisar, da materialização das marcas gestuais ou corporais da enunciação que produz o livro, da escrita dobrando-se sobre si mesma. Não há recurso a procedimentos performativos associados à rasura ou simulação de coincidência entre as temporalidades descompassados dos sujeitos da escritura, da enunciação e do enunciado. *Cujo* materializa o fazer que desde o início põe como tema ao instaurar sua dinâmica enunciativa como *lugar formal de produção de materialidades textuais heterogêneas*, ou modos de organização do material verbal, que surgem e se diferenciam a partir dos mesmos movimentos, na mesma medida em que relacionam-se de modo incerto e aberto.

Duas caracterizações poderiam se sobrepor, misturar-se ou contaminar-se mutuamente para ilustrar o funcionamento dessa voz, a partir de analogias formais algo descompromissadas. Na primeira delas, os desencontros ou encontros forçados entre diferentes textualidades estariam mais próximos da operação de justaposição, parecendo confirmar a sobredeterminação da autonomia do sentido dos textos individuais, o que rebate, por exemplo, no enunciado individual que colide com a enunciação mais geral em que se localiza: “Prata deve permanecer prata e negro, negro. Tinta deve ser tinta e pano, pano. Vivos devem ficar vivos e os mortos, mortos” (13). Veja-se a seguinte sequência:

O ideal é que tenha reflexos e que não dure muito. A umidade favorece as duas coisas.

Eu estava me arrastando, como um bicho com um espinho na pata. Meu corpo queria dormir e eu mal acordara. Era o androide do meu cansaço.

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

Em uma segunda analogia, a proximidade maior é com os múltiplos agenciamentos da mesma cal, na exposição de 1987, ou a diferenciação por transições, gradações, sutis transformações micro-tonais ou conturbadamente cromáticas que começa a perder força a partir dos quadros de 1989. Assim, os textos crescem muitas vezes como que uns a partir dos outros, como formações híbridas sendo criadas a partir de um caldo de cultura, lembrando às vezes processos químicos de separação, decantação e precipitação.

Um exemplo claro desses processos pode ser encontrado nos contextos de surgimento de algumas narrativas produzidas pela segunda fala, cuja autonomia ficcional, dada pelo contraste entre os diferentes universos que cria com relação às falas que se radicam na situação de trabalho, é afirmada na mesma medida em que é negada. E isso não apenas pela presença de temas, motivos e imagens fundamentalmente matéricos que atravessam a maior parte dos textos. E, também, mais do que pelas coincidências entre as coordenadas da situação de ateliê e muitas das coordenadas ficcionais construídas, como se vê no espaço de transformação dos materiais em que se encontra uma fala que afirma: “Eu estava próximo aos destroços dos cipós (que eram cipós nascendo), às folhas derretidas (que eram outras folhas nascendo), às rochas se desfazendo em pedregulhos e aos pedregulhos se desfazendo em areia (que eram outros pedregulhos e outras rochas se formando)” (53).

Mas, também, por outros modos de continuidade, visíveis desde o começo sobre o fundo dos desencontros entre as diferentes textualidades e formações textuais, como na imagem da poça, que transmite-se, inicialmente, do primeiro texto do livro ao primeiro esboço da terceira voz, no segundo texto iniciando na página treze. Assim como, na situação de conflito físico iniciada no último texto desta última página, elipticamente delineada e permeada pela presença de materiais, o corpo do esparso “narrador” recebe uma aplicação de breu quase como aquela que uma tira de feltro recebera poucas páginas antes. E do mesmo modo como a situação ficcional visualmente instigante acerca de exploradores que caminham sobre a água de um mar tornada

gelatinosa é posta abaixo pela descompensação de um equilíbrio cujo sintoma é o surgimento das mesmas gotas que anunciam o desmanche da obra-poça cujo interior veio à superfície no primeiro texto:

A água gelatinosa do mar já se contraía a ponto de podermos caminhar sobre ela. Pisávamos seu sal como se fosse lodo e alguns peixes mortos, de barriga para cima, apareciam à superfície. O resto da fauna e da flora parecia bem conservado dentro da geleia transparente do mar [...] Foi então que percebemos as primeiras gotas vindas do céu de chumbo e prata (16-7).

É possível notar algo semelhante aliás, em muitas das melhores conquistas composicionais do livro, como o texto com que se abriu o presente capítulo, que escapam ao risco sempre presente de a materialidade sedimentar-se simplesmente no dizer lapidar, ou o devir da voz reduzir-se à atualização excessivamente reconhecível da ideia geral do informe. Flora Sussekind ressaltava algo nesse patamar mais contundente, ao mencionar as “mutações internas” a que seriam submetidos certos textos, com mudanças de registro “do narrativo para o descritivo, ou da notação visual para a reflexão vocabular” (Sussekind, 2014). É o que se daria com as “significativas alterações territoriais” no longo texto iniciado na página 53, que iria de uma atmosfera de suspense com ecos de Edgar Allan Poe, em direção a um imaginário não mais narrativo, mas plástico” (6).

Já quanto à “espécie de extremo do descritivo” (5) que a autora identifica nos textos que se apresentam como listas, valeria ressaltar sua concepção, como sugerido há pouco, também como arranjos cujas unidades mínimas são organizadas pela operação elementar de junção. É digna de nota, nesse sentido, a caudalosa lista iniciada na página 45:

Poroso, caudaloso, branco, espumante, em rotação, Maelstrom, bolhs, 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, aos goles, aos trancos, branco, completamente branco, tanto, nem tanto, cíclico, crescente, decrescente, um fole, expansivo, monocórdio, envolvente, gosmento, penetrante, mole, invasivo, ocupa-bolso, caiado, azedo, amargo, intragável, pirão, pegajoso, colado, aderente, indefinido, meio-tom, apagado, sem sentido [...] sem número, zero, um, dois, morto, enrijecente, desejante, recessivo, naufragante, bólido,

transparente, viscoso, gruta, gutural, lençol, fenda, dourado, 6.8 na escala Richter, emparedado, claustrofóbico, bêbado, câimbra, TILT, sepulta-osso, vasos antigos, parafina, púrpura, céu, roxo, tule, algodão, engole-água, engole-areia, álcool, hora, rombo, afunda-casco, polvo, água, cabelo, amarelo (a cor mais difícil), podre, evanescente, transparente, fixo, constante, pesado, ver-o-peso, salva-o-brilho, casco, zê, [...]

Nela a justaposição das palavras vai, a princípio, moldando um fluxo de adjetivação do caráter transforme da matéria – “Poroso, caudaloso, branco, espumante, Maelstrom, bolhas, borbulhante, sem osso, líquido”. O próprio fluxo verbal, de fato, está em mutação: o campo semântico que dá corpo ao tema das transformações é pulverizado em diferentes direções, a sequência de adjetivos inicialmente predominantes passa a encontrar substantivos como escolhos, os vocábulos aproximam-se ora por afinidades relativas aos campos semânticos acionados, ora mais por paronomásia ou por um errático palavra-puxa-palavra: “Siso, obtuso, ocluso”; “mar alto, mão boba, duna, tâmara, ânus, aquilo, *aquilo*”. Afinal, a sequência das palavras é modelada como uma massa pela qual a dinâmica da matéria é materializada no movimento da fala posta diante dos olhos do leitor: “sem-nome, diz-o-nome, diga-o-nome, agora, nesta hora”. A palavra enquanto unidade mínima, justaposta em exercício de concreção e, simultaneamente, modelada enquanto movimento de fala.

A FORMA DO MOVIMENTO POESIA, LIMITES, LIMIARES, RITMO

É nesse sentido que se torna possível dar conta do que está em jogo na voz transforme, tanto quanto informe, de *Cujo*, a começar por sua mais evidente localização em uma zona dificilmente redutível aos nomes “prosa” ou “poesia”. Faz-se necessário, desde então, perguntar-se a respeito dos limites e limiares postos em questão desde por elementos como a classificação catalográfica do livro como “Poesia”. Cabe, assim, indagar do sentido da “batida final de poesia” que comentadores como Vilma Arêas identificam mesmo em livros como *O Pão do Corvo* (Arêas, 2004: 148). Ainda mais tendo em conta que a ancoragem discursiva mais aparente do livro de 1993 no dito

gênero “poesia” reduz-se à frouxa convenção gráfica de estabelecimento dos textos em apenas um dos versos das páginas. No panorama atual não é pequena a presença da “ideia da ‘prosa’ como questão da poesia”, para falar nos termos da discussão mobilizada recentemente por Marcos Siscar (Siscar, 2015). Discussão que, no recorte feito pelo crítico, já anuncia um amplo campo de abrangência, da cena francesa contemporânea às narrativas da poesia moderna, da poesia brasileira recente à busca por convergências com o redimensionamento da noção dos *meios* em artes plásticas.³

Boa parte desses autores retoma um ponto de especial densidade nesse debate, que ultrapassa de saída o problema do “poema em prosa”, encontrado no Giorgio Agamben de *Ideia da prosa* e em seu desdobramento em “O fim do poema” (Agamben, 2002). Seguir essa linha significa transbordar desde o início o “poema em prosa”, uma vez que o *enjambement* já conteria em si a abertura potencial congênita do verso à prosa, chegando ao estatuto de “símbolo da aspiração ao ‘essencial hibridismo de todo discurso humano’” (Agamben apud Siscar, 2014: 30).

Por outro lado, argumenta Siscar, o sentido contemporâneo desse tensionamento da poesia “com a questão dos seus limites” seria um “avatar, uma nova e singular metamorfose da chamada crise da poesia”. É o que estaria sintomaticamente sinalizado pela aparição do texto de Agamben no momento crepuscular das vanguardas (meados dos anos 1980), evidenciando um novo ponto de acumulação na crise constitutiva da modernidade poética (Siscar, 2015: 30). Ou seja, um novo campo de prova para uma experiência da forma poética enquanto “irritação do entrelugar”, em que a “versificação” consistiria na fundação de lugares formais em que o trabalho com a linguagem conceberia as relações mínimas de organização do material (Siscar, 2011: 114-15).

Cujo põe em cena de modo radical esse campo de tensionamentos, cuja experiência de indeterminação corresponde a uma dificuldade histórica de nomeação desse material proteico que se costuma chamar poesia, talvez apenas em mera homonímia com o fenômeno conhecido até o período moderno. É o que argumenta Michel Déguay, tangenciando os sentidos da palavra “pós-poesia” de Jean-Marie Gleize (Cf. Siscar, 2015: 30-31). No que toca à irritação da relação entre algo da ordem da poesia e algo da ordem da prosa, o livro trabalha, a sua maneira, algumas das questões em jogo nessa recolocação em causa do que seja a poesia, como uma redução da subjetividade a um mínimo de ação teatral (Garramuño, 2015: 56), uma “crítica à

³ Cf. Garramuño, 2014, em seu diálogo com Krauss (1999).

figuração, à formalização do poema como unidade acabada” (Siscar, 2015: 34). Questões entre as quais a escolha entre a continuidade da linha e a cesura consiste apenas na estruturação técnica que suporta uma ampla variedade de agenciamentos e funcionalidades discursivas possíveis para a concepção das relações entre continuidade e corte.⁴

Por outro lado, é igualmente ou mais relevante o não-pertencimento do livro aos paradigmas referentes à ideia de um gênero “poesia” e, portanto, igualmente à constituição das estratégias de “saída” dos seus limites pela via da negação. De todo modo, a especificidade de sua inespecificidade parece dramatizar de modo exponenciado uma problemática da *voz*, que o remete ao cerne dessa irritação dos limites na e da poesia, tendo como primeiro indício a metáfora levada, ao pé da letra, da continuidade entre do trabalho com a linguagem e o imaginário plástico de um trabalho com a “matéria”.

Pois, incorporando de modo muito livre algumas ideias de Dominique Maingueneau que serão exploradas mais à frente, o que está em questão é a *cenografia da voz* de *Cujo*. Com Maingueneau, noções como as de *cena enunciativa* e *cenografia da enunciação* permitem pensar a enunciação literária como um processo que funda o seu próprio lugar, as condições “externas” a partir da qual a fala se dá. Nesse sentido, “um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada” (Maingueneau, 2010: 250) – a escrita da *cena* a partir da qual se fala localizando-se simultaneamente “a montante e a jusante da obra”.

Já com relação ao livro de estreia de Ramos, falar em “cenografia da voz” significa pensar nesse texto como a encenação do sucessivo relançamento da voz, ou na voz como o lugar a partir do qual o trabalho de linguagem configura e reconfigura seu material em continuidade fluida. É possível dizer, assim, que a cena laboratorial aparece como a projeção metafórica do próprio lugar de trabalho que é o livro, no qual diferentes “materialidades textuais” se produzem. Isso caso se queira situar o contínuo desdobramento dos produtos resultantes dos modos de enunciação sugeridos em relação a diferentes modos de atravessamento entre normatividades heterogêneas: entre a instauração de solos enunciativos e de modos de subjetivação, entre a proliferação de

⁴ Garramuño explora esses aspectos de modo mais detido a partir dos trabalhos de Tamara Kamenszain e Carlito Azevedo. Já Siscar menciona uma linha brasileira de problematização que iria de João Cabral de Melo Neto a Carlito Azevedo, além de recuperar o debate crítico contemporâneo francês, traçando a linha que surge com Ponge, passando pelos objetivistas norte-americanos como Charles Reznikoff, para finalmente ressaltar “as atuais poéticas francesas da ‘literalidade’”.

campos semânticos, propriedades relacionais e funcionalidades, que são instaurados talvez como nos agenciamentos dos “materiais” em certos momentos do trabalho de Ramos.

Mas, mais precisamente, o movimento enunciativo encenado é o de um *ritmo* que requer ser compreendido em termos mais amplos que os da sugestão feita por Augusto Massi e que ecoa fortemente elementos fulcrais da poética desenvolvida por Henri Meschonnic. Nesta poética, inspirada em parte pela impossibilidade de distinção entre prosa e poesia com que o autor depara durante a tradução do *Mikra*, a Bíblia hebraica (Bourassa, 2013: 89-90), a apreensão do poético dirige-se justamente à “semântica específica” (99) por meio da qual cada texto em particular significa. Ou seja, a obra individual aparecendo, por homologia, na posição do “sistema” da linguística estrutural, enquanto “totalidade caracterizada por suas próprias transformações, que dependem de suas leis internas”, em oposição à atualização de uma “gramática abstrata de formas ou gêneros”.

O poema como unidade mínima do poema. Com efeito, outra inspiração para o desenvolvimento dessa poética vinha como o desdobramento da revisão feita por Émile Benveniste da etimologia de extração platônica do *rhuthmos*, associada ao retorno regular do mar, e suplantada agora por uma noção pré-socrática, que vai ao encontro do funcionamento central da noção na teoria de Meschonnic enquanto hiperinstância de organização da semântica, e, em um nível mais amplo, como “organização do movimento do discurso e do sujeito”⁵ (Meschonnic, 2006). Trata-se, portanto, de pensar em consonância com uma etimologia heraclitiana de ritmo, ou seja, deste enquanto designação da “forma no instante em que ela é assumida por aquilo que é movente, móvel e fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica”, “forma improvisada, momentânea, modificável”.⁶

⁵ Como ficará claro em seguida, a aproximação proposta não acompanha toda a extensão do modelo teórico proposto pela “teoria antropológica da linguagem” proposta por Meschonnic. Na perspectiva do autor de *Critique du rythme*, a noção de ritmo situa-se, de modo mais amplo, em uma teoria da produção poética de sentido, ancorada em uma crítica de todo o regime do signo, da qual faz parte a dissolução da separação entre linguagem poética e linguagem ordinária, e em uma noção do sujeito que enuncia enquanto lugar de agenciamento singular de afecções que passam pela história, pelo corpo, pela heranças da tradição e pela própria re-enunciação pelo leitor.

⁶ Essas passagens de *Critique du rythme*, extraídas por Lucie Bourassa, associam ainda o ritmo à “maneira particular de fluir”, as ‘disposições’ e as ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural e resultantes de um arranjo sempre sujeito a mudar”, em consonância com as definições que Meschonnic retém a partir de Benveniste, como “configurações particulares do movente”, “arranjo característico das partes de um todo, “forma do movimento” (97).

Nesse sentido, as noções de *movimento* posta em cena por Meschonnic e por *Cujo* são esclarecedoras tanto no que coincidem quanto no que se distanciam. De fato, Meschonnic ajuda a circunscrever um campo de problemas mais amplo que faz indagar do horizonte posto pela aproximação dos termos *forma* (em consonância com os deslocamentos aqui propostos) e *movimento*. A ideia, no recorte que se propôs, da enunciação poética como “organização contínua da linguagem por um sujeito” aponta, por um lado, para a inscrição no texto de marcas de uma gestualidade enunciativa. E, por outro, para o ato enunciativo enquanto movimento de articulação de diferentes parâmetros em sobredeterminação recíproca, que sobredetermina a própria relação entre “significação” e materialidade.

Com isso, vale ressaltar, primeiramente, que as marcas do sujeito no discurso de *Cujo* apontam, não apenas, mas no que o livro tem de mais particular, para um movimento ligado de modo apenas muito mediado à dimensão do “corpo”, inclusive no plano da reenunciação no ato de leitura. Ainda, se, em sua “acepção ampliada”, o ritmo seria para Meschonnic a instância-chave que organiza “todos os níveis da linguagem”, “acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos” (Bourassa: 99), gerindo uma “significância” sui generis, como nota Lucie Bourassa, o instrumental analítico mais elementar que se pode extrair das leituras realizadas por Meschonnic opera majoritariamente com a identificação de contrastes, identidades e recorrências sobretudo de ordem fônica, fonética e sonoro-temporal.

Já em *Cujo*, por um lado, o encadeamento sonoro-temporal tem papel importante, sendo, por exemplo, a frase curta, em muitos momentos, responsável pela materialização de uma sensibilidade ligada a ideias como as de movimento e estagnação. E em outros pontos, servindo como fator que permite as ressemantizações e deslocamentos, ou, ainda, corroborando a substantivação de construções de alta concretude. Por outro lado, o que parece estar em “movimento” é um jogo mais livre com a manipulação de uma voz, o arranjo em contínua transformação de exercícios com um trabalho de fala que insinua uma identificação com a manipulação de uma matéria-prima. Sendo, até certo ponto, menos produtivo nomear os textos como “poemas”, do que pensar nas transformações da voz no conjunto do livro enquanto ritmo de constituição e diferenciação problemática de materialidades. De todo modo, esse pensamento sobre o ritmo fornece elementos decisivos para uma abordagem da voz em *Cujo*, na qual a ideia de “forma” é produtiva apenas enquanto forma do *movimento de reconfiguração contínua do material verbal*.

Daí que a singularidade do livro de 1993 talvez possa dizer algo do lugar poemático e artístico que Nuno Ramos irá progressivamente delinear. Algo oferecido por duas poéticas da literalidade com que mantém pontos de contato reveladores, as de Arnaldo Antunes e Christophe Tarkos.

Tenha-se em mente, no primeiro caso, *As coisas*, publicado por Antunes também em 1993. O livro ocupa posição estratégica no balanço que Siscar faz da “cisma”, tendo em conta o elemento de “primitivismo” correspondente a uma “retração” enquanto estratégia de relação com a tradição. Ao mesmo tempo que se instalaria no *cutting edge* da invenção formal herdada das linhagens concretistas, Antunes elaboraria, ao mesmo tempo, o aporte da poesia objetiva *à la* Ponge (Siscar, 2010: 158-160). E o faria pela contracorrente, não apenas pela valorização de elementos de visualidade e funcionalidade formal descartados pelos concretos, mas sobretudo pela “desdramatização dos jogos de metalinguagem erudita e programática” e o “afastamento da discussão sobre o sentido cultural da poesia”, deixando passar através dos dedos, é claro, o “projeto humanista” da Poesia Concreta.

Em *As coisas*, por meio do expediente aparentemente monolítico da definição ostensiva, a poesia suscitava um olhar outro sobre as coisas, acordava uma zona de sombra na qual, entre a coisa e o nome, havia um gradiente ou uma multiplicidade, e não uma identidade: “O escuro é a metade da zebra. As raízes são as veias da seiva. O camelo é um cavalo sem sede” (51). Ao mesmo tempo, a realização de *As coisas* dividiu o palco com *Nome*, publicado no mesmo ano que *Cujo*, uma das mais instigantes experiências do poeta com a multiplicidade de meios, em uma obra singular em sua trajetória, construída como série de vídeos e tendo o CD e o livro como suplementos.⁷

Não havendo espaço para uma recomposição aturada da relação entre os três trabalhos, fiquem registrados alguns proto-procedimentos propostos nos vídeos (videoclipes?) de *Nome* que lembram algo dos experimentos de Ramos: letras agigantadas sendo produzidas industrialmente, texturas de tinta, papel e objetos, as mais variadas aparências de um mesmo texto matérico, nomes sendo pintados a tinta que escorre profusamente em um cavalo, o qual, ao final do vídeo, ostenta os rastros de uma

⁷ A sequência completa dos vídeos, na qual se baseia parcela majoritária deste comentário, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cb-wRyhvdyU&list=PL83D597C861BAFF69>. Último acesso: 31/08/2017.

sobreposição rasurada de tintas – estas as imagens que se somam à forma original do poema. A valorização da dimensão objetual, gráfica e visual da palavra aparece aqui como fascínio pela mecanização do alfabeto (“ABC”, “Mesmo”), como escrita farta de tinta ou grafite (“Se não se”), pela saturação gritante das fontes e (“Pouco”), a ponto de um “Soneto” ser encontrado em meio ao conjunto, porém composto por ruídos guturais e um texto incompreensível, desconexo tanto visual quanto auditivamente. O corpo mais inerte da linguagem, a crosta de signos urbanos, a televisão, tudo revolvido à cata do que pulsa entre “os nomes dos sons”. Não lixo/luxo, mas lixo/fluxo.

Por outro lado, a linguagem “radicalmente imanente a ela mesma, sem sugestão de profundidade, de interioridade ou de sentido oculto” de Tarkos (Prigent, 2008) oferece contrapontos mais relevantes. De saída, chama atenção uma proximidade de fundo entre a concepção do trabalho com a linguagem do livro de Ramos e a ideia de *pasta-palavra* ou *massa-palavra* (*pâte-mot*) de Tarkos. Em ambos os autores, trata-se de adensar a ideia do trabalho com a linguagem como a manipulação de uma “matéria verbal” (a expressão é de Christian Prigent) que vai sendo agenciada de diferentes modos, levando-se ao primeiro plano a materialização do movimento da fala. Como observa Annita Costa Malufe, em Tarkos “O texto é ele mesmo uma massa viscosa”, que em certos momentos se torna mais densa e contínua, em outros mais espaçada. A massa se desloca, forma blocos maiores ou bloquinhos, forma pequenos montes ou montes maiores, se arredonda ou se dispersa... conforme as descrições de Tarkos sobre a pasta-palavra” (Costa Malufe, 2015: 146).

Lembrem-se as listas profusas que aparecem em livros como *Caisses* ou *Anachronisme*. Em sua maioria são listas de coisas, que circunscrevem campos de elementos que constituem a vida cotidiana, mas cuja ausência total de proposição ou, aparentemente, de ordenação minimamente interessada leva toda a atenção novamente ao puro decorrer da movimento da massa, seja pela criação de andamentos, seja pela simples justaposição:

Soupe de lentilles; chou, courge, carotte, navet, pois, quiches, courgette; pâtes, omelette; poulet, pâtes; saucisses, pomme de terre; chou; cabillaud, riz; tarte à l'oignon, endives; soupe de légumes, côtes d'agneau” [...] (1998: 72)

Le monde est fait d'étain, d'iode, d'or, de plomb, de fer, de plutonium, d'oxygène, de néon
[185]⁸

Como nota Christian Prigent, “o movimento da escritura” gira em torno de objetos comuns, mas acaba por “eclipsá-los”, acedendo “ele mesmo” ao primeiro plano (Prigent, 2008: 16). Daí que a aceleração sensorialmente notória desses textos produza um “gesto de apagamento” (20) que torna o significado “vacante” e se converte no próprio lugar do sentido. Já em poemas como um dos mais conhecidos do autor, “Ma langue”, a dinâmica das coisas e a da fala, como em uma tradução inter-estrutural, parecem plasmar-se em um mesmo movimento. Na pasta-palavra, afinal, mesmo a consistência do sujeito cede autonomia ao fluxo da fala: “je suis un élan qui ne s’arrête pas qui ne s’arrêtera pas si tu ne me tues pas”,⁹ lê-se em *Caisses*

Por outro lado, as noções de fala e, com isso, os sentidos da materialidade nos dois autores compreendem aspectos divergentes. O movimento da *patmo* de Tarkos materializa sobretudo a dinâmica cambiante, repetitiva e de fluxo entrecortado do falar cotidiano, porém levada a um excesso transfigurador. Com efeito, como nota Costa Malufe, o fluxo altamente concreto dos poemas presentifica algo “vocal” e “corporal”, que remete ao registro da performance e das leituras públicas em que o poeta lia muito dos seus textos.

Mais que isso, a ideia de *gesto vocal* sugerida pela autora aponta para uma ideia de vocalidade (mais próxima à vocalidade de Paul Zumthor do que à oralidade de Meschonnic, embora Tarkos seja uma encarnação das mais evidentes de uma preeminência estruturante do “ritmo”) enquanto materialização de uma gestualidade ligada à performance de uma presença corporal. É interessante, nesse sentido, como a escrita de Tarkos será progressivamente expandida na direção da apresentação auditiva e especializada da voz. Enquanto que a de Nuno Ramos irá sempre tangenciar essa dimensão obliquamente, ou como que pelo avesso, transpondo a voz para o espaço precisamente sob o signo da *ausência* e do *desencontro* com o corpo.

⁸ *Sopa de lentilhas; repolho, abóbora, nabo, cenoura, ervilha, quiches, abobrinha; massas, omelete; frango, massas; salsichas, batata; repolho, bacalhau, arroz; torta de cebola, endívias; sopa de legumes coxa de carneiro.*

O mundo é feito de estanho, de iodo, de chumbo, de ferro, de plutônio, de oxigênio, de neon. Tradução livre.

⁹ “Eu sou um élan em que não há parar, que não vai parar se você não me matar”. Tradução livre.

Quanto às conotações mais amplas da relação entre movimento e sedimentação, vale lembrar a apresentação da pasta-palavra como “ruminação linguageira que nos leva a associar a totalização com o esvaziamento”, nas palavras de Marcelo Jacques (Jacques, 2006: 6). Estaríamos, diagnóstica Tarkos, imersos em uma enorme “compota” de fala, enredados nos giros incessantes e assignificantes de uma massa de linguagem que prolifera indiscriminadamente, sedimentando-se como um craca generalizada sobre nossa experiência da realidade. Algo similar ocorre em Nuno Ramos, entre sua constante busca da “potência-voz” que rompe a craca do mesmo e a explicitação de sua relação com um giro compulsivo da fala, cujos volteios cotidianamente adiposos apontam para uma dificuldade contemporânea em justificar o próprio impulso à fala, o que dirá, então, à literatura.

Por outro lado, para Tarkos, se é o *élan* que “cola” as palavras, esses “sacos vazios”, seu material é extraído da fala já repertoriada, investida dos significados que constituem o comum, para, justamente, “conduzi-la a sua catástrofe”, como diz Prigent. Como pensa Marcelo Jacques a partir de Michel Dégué, Tarkos teria, enfim, enfrentado o fluxo colonizador homogeneizante de tudo pelo “cultural”, manipulando uma linguagem materializada ao extremo, mas para extrair da alteridade das coisas “aquilo que não se mostra na mostra” (203-4).

O ritmo que junta as palavras multiplica-se virtualmente de modo interminável, o fluxo vital da fala sendo apenas interrompido pelos limites frouxos dos “poemas”. Em Nuno Ramos, o ritmo aparece pareado, pelo avesso, com a morte (no texto com que se abriu o presente trabalho). Em Tarkos, colonizado pela craca geral, vizinho da forma mercantil do fluxo do cotidiano:

Il ya du lait partout. Il ya du lait dans le beurre. Des litres de lait blanc se trouvent partout.
Il ya du lait dans tous le bons produits [...] Il ya des bidons et des tonneaux et des citernes
de lait que versent. Le lait est dans toutes les formes, en poudre de lait dans les biscuits, des
litres de lait blanc dans les yaourts [...] (1998: 9).¹⁰

Em suma, a ênfase literalista de *Cujo*, *As coisas*, *Nome*, *Caisses* e *Anachronisme*, ao recair principalmente sobre um despertar da invenção a partir de uma linguagem radicalmente opaca e algo enrijecida, não deixa de ceder sua própria imagem a uma

¹⁰ Há leite por toda parte. Há leite na manteiga. Litros de leite branco encontram-se por toda parte. Há leite em todos os bons produtos [...]. Há cantis e toneis e cisternas de leite que derramam. O leite é em todas as formas, em pó de leite nos biscoitos, litros de leite branco nos iogurtes”. Tradução livre.

dupla articulação que se recolocará ao longo de toda a produção de Ramos. A saber, a manipulação de um duplo estado da linguagem – seja como fala, voz ou escrita: *entre uma linguagem-crosta e uma linguagem-potência*.

MATÉRIA E CONTÍNUO

LITERALIDADES, DESCENTRAMENTOS, ESPAÇO DE TRABALHO

Não é casual que a palavra *contínuo* tenha forte presença no jogo de reverberações entre heterogeneidades acionado por *Cujo*, embora com ressonâncias que não coincidem de todo com as de Meschonnic. De fato, o funcionamento do livro se dá como constante reatualização de hesitações entre a indistinção e a diferenciação, o contínuo, o descontínuo e o discreto. No movimento dos textos, tensionam-se, de um lado, a continuidade do surgimento das materialidades a partir de uma mesma cena de agenciamentos da matéria, afim à dificuldade em distinguir-se cabalmente as partes, bem como pensar o que seriam as unidades mínimas do fluxo; e, de outro, a descontinuidade elíptica da articulação dos textos, das formações cujas aparências gerais soam algo ensimesmadas.

Simultaneamente, *Cujo* adiciona suas teoria nativa à materialidade dos trabalhos plásticos e inaugura reflexões e procedimentos que reaparecerão frequentemente ao longo da obra futura. Trata-se, novamente, do “amor” pelas “coisas paradas”, da participação em sua temporalidade fora do tempo:

Só o contínuo sem quebra, a duração elefante é que lança a pergunta da eternidade (e perde). As árvores e a natureza de modo geral pertencem a este tempo, mas também o plástico e os objetos banais, desde que dentro de um *continuum*, sem montagem, sem que se tornem parte. Quando se tornam parte se contentam, perdem a umidade da lama que dissolve e repõe. É preciso que o plástico não destoe da fibra das folhas para que uma eternidade, perdida para os dois, apareça. A *duração*, superior à aparição contrastante dos elementos, é que deve governá-los. Seria prepotente e falsamente prometeico montá-los, como se fôssemos nós os autores. É preciso devolver aos objetos fabricados e de uso comum a autonomia do que não tem autor nem utilidade nenhuma (59, grifos do autor).

Habitar o informe, em meio à sedimentação cotidiana do fluxo da vida significa ao mesmo tempo procurar por um *fora*, pelo outro não só da utilidade, mas de toda “autoria”, escolher “O som da chuva contra o som das fontes, o contínuo do céu de fora contra o contínuo do chão de dentro” (69). Esse tempo extra-humano, contudo, é apreensível apenas como vislumbre, “pausa agitada”. Na impossibilidade da eternidade, a “duração”, que “é o tempo humano, corpóreo, fraco e decaído, mas que catapulta o olhar para o todo sem tempo, vermelho, dourado, em expansão sem cansaço” (63). A pergunta lançada pelo contínuo à eternidade “perde”, seria preciso devolver o leite já morto, escurecido à fonte e, ainda assim, o amor aconteceria a distância, a participação na matéria é residual.

Não é trivial, aliás, a constatação de que a matéria, enquanto arcabouço de possibilidades a partir do qual a vida se atualiza antes do regime do nome, “não poderia ser vista, nem sentida nem ouvida, nem provada”. A rigor, o ato de autoria jamais chega a puramente *apresentar* a matéria, apenas estrutura-se de modo a ativar, na organização dos materiais, o máximo de suas propriedades imanentes e uma margem maior de indeterminação, ao mesmo tempo que pode investi-la simbolicamente.

Mas, de todo modo, dizem essas falas de *Cujo*, experimentar o ritmo da matéria é experimentar a virtualidade de um potência infinita em estado gerúndio de diferenciação e determinação, ao mesmo tempo que uma *homogeneidade* de fundo sob as formas, ou, ainda, um circundar irrestrito em torno de uma ausência de núcleo. É assim que, a certa altura, repentinamente homem e natureza reencontram-se por um momento, mas sob o signo da afirmação de que “A diferença não importa” (39): “A natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir – é que somos tão repetitivos quanto ela: por trás da ambição, a ambição, no interior do cansaço, o cansaço” (39). Porém, novamente a voz oscila e o que está simultaneamente em jogo é o hiato irreduzível entre linguagem e mundo: “A indiferenciação do oceano, da natureza de modo geral, é culpa nossa. Transformamos o único em gênero. As palavras são seu cemitério. Que quer dizer sal? Que quer dizer pêssego?”.

Não se trata de um tema casual de *Cujo*. Do ponto de vista das artes visuais, a contextualização dessas questões deveria começar com um diálogo com poéticas da matéria que, em sua diversidade, formam um pano de fundo para o trabalho de Ramos: Joseph Beuys, a arte *povera*, certos aspectos do trabalho de Tunga, certo José Resende, ou mesmo Nelson Félix, entre outros. Contudo, agora será interessante caminhar mais um pouco com os problemas do contínuo, da (in)diferenciação e da exterioridade, no

âmbito do movimento da voz em *Cujo*. Nesse sentido, talvez interesse ampliar um pouco a caracterização e as reverberações da relação entre as formações parciais e o fluxo da voz que se oferecem à leitura.

Ampliação esta ensejada por detalhes menores, que acrescem à ambiguidade dos limites entre os textos a ausência de outros tipos de segmentação mais orgânica do livro. Para além da ausência de títulos de “poemas”, marcações seriais ou possíveis seções, não opera de modo decisivo alguma linearidade temporal por acúmulo e desdobramento progressivamente ordenados, tampouco há elementos que funcionem como “molduras”, de modo a delimitar qualitativamente a abertura e o fechamento do movimento do livro.

De modo que quem busca situar a especificidade do descentramento da cenografia dessa voz talvez encontre uma imagem significativa, embora oblíqua, a partir da justaposição de dois dizeres muito distantes entre si. De *Cujo: O disforme acaba organizando-se pelas bordas* (1993: 21); de uma declaração de Jackson Pollock: *Não faz muito tempo um crítico escreveu que meus quadros não têm nem começo nem fim. Ele não quis fazer um elogio mas fez* (apud Clark, 2007: 48).

Se a anotação de *Cujo* à primeira vista enfatiza a positividade dos elementos limitadores em contraste com a fala de Pollock, nela lê-se acima de tudo que o papel das molduras não é confirmar uma suposta unidade orgânica dos acontecimentos do campo em que a matéria é trabalhada, mas interromper como que arbitrariamente seu devir. Delimitar arbitrariamente um momento de uma dinâmica mais ampla, delineando uma mínima margem de diferenciação com relação à situação sobre a qual se instaura esse campo.

Evidentemente, se Pollock é o antepassado mais remoto da pintura de Ramos (e não apenas), sua gestualidade “coreográfica” – plasmada no campo visual como rastro de uma “dança” de energias pictóricas,¹¹ além de elementos como um complexo jogo de figura e fundo que se dá sobre um resto de profundidade ótica – mantém uma relação de incomensurabilidade com os procedimentos de acúmulo e justaposição que caracterizam a pintura do artista brasileiro.¹²

¹¹ As expressões do campo da dança, são de Richard Serra Cf., por exemplo, entrevista com o artista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dw2Krh827Q4>. Último acesso: 28/07/2018.

¹² Perguntado acerca da possível presença da “gestualidade” em seu trabalho, Ramos parte de uma comparação com a gestualidade de Pollock, negando a familiaridade, e conclui com a afirmação de que em seu caso o “gesto” consistiria em escolher modos de manipulação e aplicação de materiais na tela, como “colocar um tecido vermelho”. É nesse sentido que o plano para ele seria “um depósito, um lugar

Por outro lado, o confronto das duas afirmações aponta vagamente para dois elementos que ajudam a começar a delinear uma analogia oblíqua. Primeiro, um trabalho cuja noção de movimento está associada a uma ideia de expansão ou continuidade, que, entre outros elementos, corresponde a uma dinâmica que não se exaure na produção de estruturas estáveis, mas deixa em primeiro plano sua dinâmica movente e inexaurível de agenciamento dos materiais. Segundo, o estatuto do plano enquadrado pelas bordas não como janela para a instauração visual de um mundo homólogo à “realidade” e desta apartado, mas como estruturação material que não se confunde com o espaço circundante mediado pelas bordas, mas dele também não se isola.

É claro, tipo de tensão que os quadros de Nuno Ramos estabelecem entre os diagramas de energias pictóricas e sua encarnação em um meio gritantemente material é de outra ordem. Ecoa, porém algo dessa sua pré-história, ao produzir no espectador a “constante sensação de se estar a uma distância errada do quadro”. É o que Lorenzo Mammì ressaltava nos quadros de Ramos, remetendo ao fato de a obra constantemente “ameaçar constituir-se como aparição unitária, e essa aparição ser sempre adiada” e não oferecer balizas claras para o olhar” (1997: 189). Característica essa que ressoa, embora em chave acumulativa e dispersiva, uma solução característica do Expressionismo Abstrato ressaltada pelo mesmo crítico. Qual seja, a de “estabelecer um contraste entre visão aproximada e visão à distância, de maneira que fosse impossível abarcar num mesmo olhar tanto os detalhes quanto os limites do quadro” (2012: 13).

De fato, nos matizes de uma leitura peculiar e refinadamente formalista¹³ do trabalho de Pollock ressoa algo da mistura entre o fascínio pela matéria e a peculiar intransitividade que certa camada da *literalidade* assume em *Cujo*. Ao reler

que recebe matéria”, como a “superfície de um pântano”, um “plântano” (2004: 39, 44). Algo que se nota em curiosas minúcias do entendimento do artista sobre a pintura de Pollock: [*Minha pintura*] *É uma action painting. A lição básica de Pollock: você tem que estar no chão, sem ver o que está fazendo. No meu caso é literal, porque muitas vezes os elementos estão acima da minha cabeça, não estou mesmo vendo como é que isso se dá. Tenho alguma intuição. Estou dentro do quadro. Não tem o gesto como em Pollock* (Ramos, 2004: 39).

¹³ Quem reconhece o refinamento da leitura é autor localizado de certa forma no polo oposto ao da perspectiva de Clark. Ou, ao menos, em uma das posições do largo gradiente de interpretações dessa pintura, que passa, ainda, pela compreensão de Harold Rosenberg do pintar de Pollock como “arena” para a ação “teatral” e para a transformação subjetiva e existencial do pintor, cuja anulação da distância entre arte e vida levaria Allan Kaprow a ver em Pollock o germe da performance, entre muitos outros. Trata-se de Yve-Alain Bois, que, ao lado de Rosalind Krauss, propõe o confronto entre pontos de vista como o de Clark com uma a leitura de extração batailliana e anti-visualista, crítica ao que entende como uma sublimação do “esfregado [*smearing*] escatológico da matéria” que identifica em Pollock. (Bois, 1996; Bois e Krauss, 1997, Krauss, 1999).

obliquamente a questão do *all-over* em Pollock, T. J Clark (2007) colocava em debate o que entendia como “o dilema que acabou ditando a transição de Pollock para as dimensões colossais” de 1950. Ao fazê-lo, permite conduzir do problema do descentramento a sua ligação íntima com um momento seminal do problema da literalidade. Situando Pollock como um artista dos “*tamanhos*”, e não das “*escalas*”, Clark sugere que essa pintura seria movida pela crença de que “poderia haver um ponto em que, se [o artista] fizesse uma pintura suficientemente grande, o simples tamanho do campo e o número das ocorrências pictóricas anulariam a metáfora e permitiriam pôr em seu lugar o mundo real” (44).

A crença paradoxal de Pollock seria a de que, para poder produzir as metáforas adequadas e traduzi-las pictoricamente, seria preciso alcançar a literalidade absoluta. Paradoxo que, em sua grandiosidade, é caracterizado como “ingênuo”, dada a impossibilidade de tal absoluto literal, uma vez que a configuração pictórica sempre se converterá em experiência virtual processada pela “mente” do espectador. Para além das conotações mais ligadas a uma “absoluta elevação” associadas à infinitude de extensão, intensidade e complexidade que essas ideias contêm, Clark enfatiza a possibilidade de ver no oceano uma “figura da alteridade”, de algo incomensurável e impenetrável “à mente” (50).

Em outras palavras, a arte se interessaria “pelos ritmos”, “não para imitar um aspecto da natureza, mas para apreender o ponto essencial em que o mundo físico pode aparecer numa pintura de modo inumano” (50-1). O espaço produzido pelos quadros de Pollock produziria, assim, uma experiência da ordem da metáfora, porém seria um espaço que o espectador contemplaria à distância, um espaço no qual o sujeito “não existe” (50, 61). Como se verá adiante, em *Cujo*, autoria e recepção, a “duração” do gerúndio da matéria e sua exterioridade irreduzível andam lado a lado: “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?”

Já com o *descentramento* outros elementos vêm à tona, junto a uma terceira afirmação, desta vez de autoria de John Cage: “Sabemos de duas maneiras de desfocar a atenção, a simetria é uma delas; a outra é o *all-over*, em que cada parte é uma amostra do que se encontra em qualquer outra parte” (Cage apud Batchelor, 2001: 20). A frase serve, em um panorama didático da arte minimalista, realizado por David Batchelor, para assinalar uma tendência à “*desierarquização do foco*” que não apenas encarna sinteticamente todo um nicho de problemas central para algumas manifestações de arte ditas minimalistas, mas também remete simultaneamente a seus desdobramentos e suas

principais fontes históricas, principalmente sua própria negação do expressionismo abstrato.

Na verdade, Pollock já apontava para os desdobramentos de uma percepção incipiente por meio da qual Clement Greenberg abria precedentes para outro estado desse debate, ao comentar que “A pintura tornou-se agora uma entidade que pertence à mesma ordem espacial a que pertencem nossos corpos [...] O espectador não pode mais escapar para dentro do espaço pictórico a partir do espaço em que ele mesmo se encontra” (Greenberg apud Batchelor, 21). Para que essa invasão do mundo em comum¹⁴ possa ocorrer é preciso antes que – já tensionando-se a hipótese normativa de “pureza” ou “autodefinição”, ao gosto de Clement Greenberg (1975) e Michael Fried (1998) – “O espaço pictórico [perca] seu ‘interior’, [torne-se] ‘exterior’” em um nível mais radical.

Esta passagem feita, estaria dada a virada minimalista diagnosticada pela negativa por Fried (1998), em sua clássica declaração de que a “A arte degenera à medida que se aproxima do teatro” – a arte como fenômeno situacional do espectador, e não como objeto essencial. Já o trabalho de Nuno Ramos, como se verá à frente, terá – e não apenas em termos de filiações – uma posição eminentemente oblíqua com relação a essas ideias, que não deixa de lembrar suas aproximações e contrastes com as propostas literalistas de Arnaldo Antunes e Tarkos. De fato, será no nível da voz e do signo, quando mobilizados no contexto de trabalhos plásticos, que um modo particular e radical de tensionamento entre o literal e o fenomênico, o material e o imaterial se apresentará no trabalho de Nuno Ramos.¹⁵

De todo modo, para voltar a *Cujo* através da pré-história dos quadros vale acenar brevemente para mais um matiz da questão da opacidade da superfície. É possível fazê-lo, primeiramente, e pulando muitos passos, apontando os contrastes, tanto quanto as afinidades, entre o plano em Nuno Ramos e a ideia do plano *flatbed*, formulada por Leo Steinberg (2008). Tratava-se, para Steinberg, da identificação de toda uma nova concepção da superfície pictórica que, nascida sobretudo com Robert Rauschenberg, se expandiria pelos desdobramentos da materialidade da pintura indo em direção à Pop Art, realizando uma ruptura com toda a espacialidade da pintura cultivada desde o Renascimento.

¹⁴ A expressão é de Alberto Tassinari (2001).

¹⁵ Cf., sobretudo, “Vai, vai, não vou”.

A transformação fundamental encarnada pela ideia de *flatbed* consistia na substituição do plano enquanto suporte para a representação de um mundo, consonante com a tradicional orientação vertical do quadro correspondente à postura humana ereta, para o plano que assume radicalmente sua “opacidade”, ao apresentar-se como “superfície receptora” dos mais diversos objetos e operações, mais afim à horizontalidade de superfícies como o tampo de uma mesa (Steinberg, 2008: 117-18). Ou seja, a transição do plano como espaço do “ver” e como “análogo de uma experiência visual da natureza” para o plano como espaço do “fazer”, análogo de “processos operacionais” e próprio ao caráter produzido da cultura urbana (122, 117).

Seria difícil, nesse sentido, não lembrar do funcionamento do “plântano” de Ramos (*plano-pântano*) enquanto superfície de depósito de elementos. Contudo, Steinberg enfatiza na constituição por Rauschenberg de “uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir” (121) a possibilidade de atuação de um sem-número de operações que faria com que essa “superfície pictural [permitisse] ao mundo entrar novamente” (122), em certos momentos podendo passar por “símbolo externo da mente como transformador contínuo do mundo exterior” (121).

Ora, se os quadros de Ramos cada vez mais se assemelham a depósitos de “coisas”, seus elementos jamais mantêm um eventual estatuto de “objetos”, objetos prontos, mas aparecem sempre como formações em curso, sem nome, embora constituídas por materiais reconhecíveis. Do mesmo modo, esse trabalho de junção de heterogeneidades distancia-se da abertura a um domínio mental tais como o das operações em Johns e Rauschenberg, com relação à introdução de objetos culturais prontos em continuidade com formas estruturadas no campo, e no contexto de um pensamento ainda remetente de algum modo a operações de colagem, de modo ainda mais explícito em Rauschenberg, que extrapola a partir de um leque de lógicas mais amplo o domínio do ótico e sua dimensão háptica.

Já os quadros de Ramos localizam-se sobretudo na ordem da natureza, em contraste com a produção abordada por Steinberg. Ou melhor, na ordem da produção de “mundo” no gerúndio, ou da habitação do interregno anterior à constituição *do* mundo, e não a reorganização material do mundo cultural.¹⁶ No entanto, a partir desses mesmos elementos as ideias de diferenciação transitória, literalidade e disponibilidade a processos operacionais podem sugerir analogias interessantes.

¹⁶ Essas ideias serão retomadas mais à frente.

De fato, quando a superfície permite deslizar em direção à questão do espaço da obra, a cenografia enunciativa de *Cujo* aparece sob novas luzes. Já os contornos de sua cena enunciativa básica são, de saída, ambíguos, delimitando um espaço que remete constantemente ao “estar dentro” da situação de “asfixia” correspondente ao fazer-se do livro lido como manipulação de uma matéria e, simultaneamente, ao contexto extra-ficcional invocado, no limite, pela remissão potencial à figura empírica do artista Nuno Ramos. Ao mesmo tempo, essa moldura ambígua delimita um espaço produtor de “profundidade”, porém a sugestão de ancoragem das falas em um plano de realidade comum, cotidiano, divide o palco com a autoevidenciação da materialidade enunciativa – “Estava bem morto e quis dizer isto aqui” (29).

É o que se nota, por exemplo, no descolamento incompleto de um eu (associado a um entre diversos modos de ocupação da primeira pessoa) que, se acena para a possibilidade de “sair dali, caminhar e pensar” (11), em direção a um mundo comum em que há chuva e café-com-leite (19), mantém-se simultaneamente em um limiar poroso com esse mundo. Em certos momentos, esse eu vacante relata algo de um deslizamento de fronteiras entre a projeção onírica, o embaralhamento de planos de realidade e o arraigamento aquém da cena projetada:

Os paralelepípedos não calçavam mais meus pés, flutuando ao não pisá-los. Eu não estava na cidade. A cor das coisas apenas me acompanhava como uma memória mórbida, como um tubo sem começo onde eu já estava [...] O mármore estava ali e o concreto decorado [...] por que não paro de me debater como um morcego preso?” (59-61).

Em outros, caminha entre vivo e morto, presente-ausente no que sobra do comum após a subtração da solidez de seu solo e lastro: “Estou bem de passagem, aéreo, sem pisar o peso das minhas solas, de suas bolhas. Estou deitado embora vertical [...]” (69).

De fato, as narrativas do terceiro modo enunciativo, o dos esboços de narração, e não apenas elas, projetam universos através da superfície de muitos textos, porém essa superfície sempre apresenta algum grau de opacidade, minando a profundidade desses pequenos espaços ficcionais. Espaços que, de resto, nunca se autonomizam com relação à superfície do espaço de trabalho com a matéria, do caldo de natureza e cultura que insiste em cristalizar-se novamente em concreção languageira, sobretudo no quarto modo. Afinal, algo da ideia do *flatbed*, o plano literalizado enquanto anteparo de operações do fazer, ainda poderia fornecer uma vaga metáfora do lugar formal de *Cujo*,

apresentando-o como superfície opaca em que as projeções de mundos aparecem como formações entre outras formações – todas decantadas em diferentes tipos e graus de materialidade produzidas e dispostas numa mesma e sempre evidente mesa de trabalho.

Nesse sentido, *Cujo* faz perguntar sobre as possibilidades e limites quanto a tentativas de analogia entre o que Alberto Tassinari chamou *espaço em obra* (2001) e o domínio da enunciação em literatura. De um lado, o jogo entre absorção do “espaço do mundo em comum” para a individuação da obra e a manutenção da inarticulação desse espaço pela obra, correlato do “duplo movimento de exclusão e inclusão do espectador diante de uma obra contemporânea” (Tassinari, 2011: 76, 143). De outro, a relação de pertencimento paradoxal ou *paratópico*, na medida em que o ato enunciativo atua a partir do lugar da moldura, o não-lugar da inscrição, digamos, soberana, excepcional de um dentro-fora, em que o espaço da obra instaura seu espaço englobante (Cf. Maingueneau: 87-108).

Nesse ponto, no entanto, fique-se com a ideia da obra de arte contemporânea como espaço em que o que se “imita” são as próprias operações do fazer, por oposição à projeção visual de um outro mundo, cujo limiar histórico entre o processo de desconstrução do espaço ilusionista e a assunção da opacidade completa era, para Tassinari, o de Pollock. De modo que em *Cujo*, embora não se trate da materialização das marcas do processo na configuração final, a ideia da mesa de trabalho pode sugerir uma analogia não com a diferenciação difícil dos trabalhos plásticos (Cf. Tassinari, 1997b: 194-5), mas com o livro enquanto espaço de operações de linguagem, ou materialidades heterogêneas.

Desde o título, está em cena um tensionamento do regime do nome. O nome que unifica as partes do conjunto não é próprio. Pelo contrário, constitui-se pela posição vacante do pronome, a ser ocupada pelas mais diversas figuras, ou por nenhuma. Sob a nomeação vacante, encontra-se a variedade de falas que podem ocupar um lugar de fala. Se há continuidade ou contaminação entre as figuras enunciativas associadas ao artista que cria, os protagonistas das microssituações ficcionais, mais ou menos magnetizadas por um escasso contexto “real”, e os movimentos de fala que manipulam a concreção na linguagem, aquilo que se poderia chamar mais propriamente como sujeito da enunciação não se identifica com nenhuma dessas posições.

Para além da variedade flutuante das figuras de eu, o sujeito que ocupa o lugar correspondente à voz – cujo jogo de aderências e aberturas se tornará mais

problemáticos em livros futuros do artista – é, acima de tudo, a instância que organiza as diferentes materialidades e suas formações. O problema é, afinal, o sujeito, tratado, aliás, em termos teatrais – “Melhor converter a angústia num teatro e o horror num cenário do que virar uma ‘pessoa sofrida’” (25).¹⁷

Se tangencia, com uma certa distância, o sujeito lírico em sua “alienação intrínseca” (Déguy, 288-9) – sujeito apreensível como “lugar articulador” das relações entre “possessão e despossessão” e entre “eu, ele, tu e mim” (Maulpoix, 1996: 151-2), ou ainda, como “relator em um momento de sobrevoo”, simultaneamente parte e apartado do mundo que delineia (Déguy: 293) –, a voz de *Cujo* não deixa de ter algo de “mecânica”, “construída”, “não vocal” (Garcia Santos, 2010: 10).

Mas, mais que isso, o mais interessante é o convite a pensar o sujeito como feixe de operações, e a voz como lugar de produção e agenciamento de modos de trabalho de linguagem, de modo a deslocar o sentido do aforismo: “Voz. A palavra de um deus, impressa, é a mesma palavra de um asno” (Ramos, 1993: 79). Desse ponto de vista, a voz em *Cujo* corresponde ao não-lugar ou ao ponto cego a partir do qual se articulam as diversas operações.

SOB O SOL NOTURNO

OPACIDADE (TELAS NEGRAS, DESMESURA LUMINOSA) MORTE

Mais uma camada é introduzida nesse mesmo campo de reverberações agora iniciando com a ideia de *pele*. E, novamente, deslizando-se entre o movimento contínuo de agenciamento da matéria e da fala e a superficialidade de uma materialidade contumaz. Como mencionado anteriormente, “não conseguir passar da pele” era um modo de falar sobre os meandros da busca pela indeterminação na forma do livro, remetendo assim a superfícies que desviam de sua relação pressuposta com a produção de uma interioridade orgânica. Já em um registro mais amplo, a pele é o termo-chave pelo qual retornam as ideias da homogeneidade, da monotonia e da negatividade intrínseca à incursão do pensamento e do desejo pela matéria:

¹⁷ Sobre a questão da intencionalidade na literatura, em seu vínculo com a dimensão do performativo, ver Ottoni (1998) e Culler (2000).

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 [...] Por trás de cada pele, portanto, encontrei apenas formas degradadas da pele superficial. Ainda que os dados não sejam suficientes, devo concluir que esta primeira camada não recobre um interior diferenciado, mas é a expressão mais estável deste interior, que a repete monotonamente (31-32).

É assim, também, que a escavação da incompletude do desejo (a encenação da projeção sempre adiada da expectativa de “Um sentido profundo que deve por isso mesmo interromper os demais sentidos superficiais” e recai na abertura de “camadas sucessivas rumo a um centro adiado a cada etapa” – p. 23) coloca os problemas do terror e do abjeto. É nesse contexto que aparece pela primeira de muitas vezes na literatura de Ramos (ao contrário de sua produção plástica) o *corpo*, como articulação privilegiada da matéria – “Ossos, carne, tendões, pele, são os quatro princípios do corpo” (61) –, aberta à decomposição e a algo como uma desdiferenciação – “A pele do conteúdo cai. Depois de muitas peles, o conteúdo cai” (59), “Osso feito de carne” (65).

Assim, o fascínio por peles sem interioridade, humanas e animais, que prolifera pelo livro corresponde ao interesse pela dissolução da separação estável entre interior e exterior, apontando para algo como um baixo ensaísmo que perturba a separação clássica entre espírito e corpo.¹⁸ Na verdade, trata-se aqui também da ausência de pele, semelhante à aparência de “jogo muscular de um organismo sem pele” que Lorenzo Mammi toma como imagem da dificuldade de “manipulação” da experiência visual dos quadros de 1989 (Mammi, 1997: 189).

Já outras significações vem à tona quando uma diversidade de peles serve à exploração da questão da aparência, da semelhança e da metamorfose. Ou quando se atenta para ecos antecipatórios de *Ó*, livro onde se encontra uma representativa passagem em que se explicita que são as superfícies, e não os volumes, que permitem

¹⁸ *Inventar uma pele para tudo* (19) é o título da instigante incursão cruzada realizada por Eduardo Jorge de Oliveira (2014) por um amplo campo de atravessamentos cujo limiar fundante é dado pela leitura cruzada da obra de Ramos com o pensamento de Georges Bataille. Vale ressaltar todo esse paradigma de interpretação de uma rede de problemas em torno da ideia de *informe* que vem sendo aplicado ao trabalho de Ramos (Cf. também Studart, 2014), à literatura e às artes plásticas (Pequeno, 2014), abrindo a abordagem aqui realizada a partir da busca de analogias e convergências entre normatividades artísticas diversas a uma ampla discussão que passa por uma teoria do sujeito, uma antropologia de regimes simbólicos, uma nova imagem de pensamento em torno de termos como “materialismo”, “morte” e “informe”.

olhar para o mundo sensível “em sua potencialidade original” – ver “tudo tornar-se aparência de tudo” (67). Encontra-se aí mais uma imagem das dinâmicas da matéria, que fala de um “processo de transferência literal de uma superfície para outra”, de transferência entre as diversas formações que compõem o sensível, ou, enfim, o mundo, aparecendo como tiragens sutilmente diferenciadas de “uma mesma gravura”, graças ao “fato de uma superfície aceitar a outra, deixando-se imprimir por ela” (2008: 102).

No entanto, é quando a pele aparece como *texto* que o livro começa a formular com especial contundência seu ideal de opacidade. “Ela imprime em sua pele a casca do tatu, depois o couro dos porcos [...] Ela imprime o pergaminho nestas peles enquanto se transforma. Está morta agora, a pele tatuada com o couro de outras peles” (71). Mais que isso, a pele como mapa para cegos, texto matérico legível apenas às avessas, insere-se em uma rede de reverberações cuja articulação pela leitura concentra outros núcleos semânticos fundamentais do livro: *legibilidade / ilegibilidade; capacidade de refletir / opacidade; vida / morte; capacidade de dizer / mudez; luz / escuro; visão / cegueira*. Agora a impossibilidade de um dizer translúcido – “A palavra prende em sua boca [...] murmura seu sussurro e a palavra para” (71) – é enunciada lado a lado com uma dificuldade de ver – “Eu quis ver mas não o vi [...] Estava bem morto e quis dizer isto aqui” (27). Se as palavras são o cemitério da potência das coisas, o sentido deve ocorrer no avesso das superfícies vivas, na leitura da pele do corpo morto.

Neste momento, essa habitação do interregno em que vida e morte situam-se em um mesmo contínuo incorpora, em alguns momentos, um imaginário cosmogônico em que a hipótese de uma linguagem das coisas flerta com o acesso a fontes místicas e transversalidades arcaicas, que marca presença em trabalhos fortes da época, como *III*, mas em breve sairá de cena: “Fios como musgo e mofo crescem em meu braço e crânio [...] Estou diante do milagre hebreu, os fios mortos da longa barba soletrando um nome” (71).¹⁹ Ao mesmo tempo, como observa Lorenzo Mammi, “esta aporia remete a uma metáfora barroca: a do livro do mundo que não é mais, como para um homem da Idade Média, aberto aos olhos do sábio”,

¹⁹ Ver “Gestar, justapor, aludir, duplicar”, pp. 23-6. O crítico aponta aí para a presença nas obras de Ramos de um “invisível”, enquanto elemento que comporia as partes desarticuladas e que apareceria sob a forma daquela “transparência”, mas, em outros momentos, como algo que remete “a um outro mundo” de natureza incerta ou algo misterioso, que se oculta.

Decifrar o que está escrito não nos aproxima do mundo – ao contrário: nos afasta, porque transforma as coisas em meros suportes. O cego que tateia um livro o respeita mais, enquanto objeto, do que aquele que lê. E todavia o mundo é escrita, porque a escrita, como o mundo, é apenas uma certa disposição da matéria no espaço (1997: 201-2).

Mas, neste ponto, vale tomar como mote essa opacidade tematizada ao nível dos objetos, para chegar a outra possibilidade de dimensionamento de dois problemas entrelaçados: o da *opacidade* e o da *(i)legibilidade*. É o que se insinua quando as anotações do segundo modo, o da fala laboratorial, passam a examinar certas relações entre a visão e os objetos, bem como certas zonas de obliquidade na relação entre os objetos e a percepção. De passagem, a luz aparece com feições muito semelhantes ao seu funcionamento em trabalhos plásticos do artista, vindo “de dentro das coisas, associada ao calor” (1993: 13). Assim, o tema já é colocar as coisas em relação, sendo a luz o meio “que *abre os* objetos ao olhar e às relações com os outros objetos” (49, grifo nosso). É aí que entra a recorrente e reveladora figura do *espelho*, que surge pela primeira vez como resultado de um processo de precipitação em um dos experimentos com materiais, sendo tomado como encarnação do gradiente híbrido que vai da transparência à opacidade, passando pela posição paradoxal de uma “transparência opaca” (11).

Por um lado, os *reflexos* figuram a comunicação entre as alteridades, tão fulcral à obra de Ramos – “O ideal é que tenha reflexos e não dure muito. A umidade favorece as duas coisas” (43). Por outro, uma espécie de *autofechamento* dos objetos interessa igualmente, sob a forma, por exemplo, de diferentes formas de “invisibilidade” – o desaparecimento da superfície refletora sob a produção de reflexos, a opacidade absoluta dos buracos negros, ou a transparência (51). Novamente, é o espelho quem dá corpo ao largo espectro de posições que, fora da relação exata, sobredeterminam a possibilidade da visão translúcida e nítida: “Espelhos não são apenas fontes de multiplicação, mas formas de repetição e aprisionamento. Utilizá-los para salvar o sinal luminoso das superfícies absorventes, onde se apagam, mas evitar colocar um em frente ao outro” (41).

Difícil não se lembrar, aqui, de duas formas de utilização de espelhos em trabalhos plásticos de Ramos. Nos quadros, eles aparecem frequentemente, ora como superfície estilhaçada, multiplicando as relações visuais já dadas, ora turvados pelo recobrimento com vaselina ou outros elementos líquidos. Em *Minuano* (2000), aparecem

incrustados em volumes de pedra, abrindo-os para a luz do sol, mas apenas para tornar essa luz leitosa, algo matérica.

Porém, outros usos do espelho como material, com outros funcionamentos e conotações, insistem em vir à mente. Com seus *Mirrored cubes* (1965), Robert Morris explode a forma minimalista como que por dentro, construindo quatro cubos cujas faces são espelhos. Com isso, a apresentação da própria estrutura a desestabiliza, ameaçando anulá-la visualmente, pois o que o objeto dá a ver é todo o espaço em que está inserido, incluindo as variações prismáticas a que se encontra submetido o corpo do espectador. A forma, enquanto o infinito relançamento das possibilidades de relações visuais entre os objetos e o espaço, problematiza constantemente seus limites, dissolvendo de modo irreconstruível a distinção entre interioridade e exterioridade. “Anti-forma”²⁰ em grau exponenciado, pois em abertura infinita.

Já em Robert Smithson, o espelho é material privilegiado, começando por funcionar como desestabilizador visual da forma e espraiando-se por diversos modos de embaralhamento da percepção. De trabalhos como *Mirage No. 1* (1967) aos *Nonsites*, como *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)* (1969), o espelho passa da perturbação da presença visual do espectador na sala expositiva à produção de limiares de realidade e virtualidade em que o piso do museu encontra solos outros, geológicos. No caso dos *Nonsites*, é a própria relação entre as ações que constituem ou originam trabalhos realizados em espaços não-museológicos e sua materialização no espaço expositivo por meio de seus restos que se encontra em difração partilhada também com o espaço do espectador.

Rosalind Krauss faz uma rica leitura de alguns trabalhos de Smithson, mobilizando certas noções de entropia e simulacro a partir de sua concepção do “informe” inspirada em Bataille e Roger Caillois. Embora pressupondo uma concepção da desautonomização do domínio visual a partir da arte moderna que por ora não será possível discutir no presente trabalho, a autora mostra em Smithson o quanto longe pode ir uma problemática do *olhar* em sua estruturação recíproca como o *sujeito*, que interessará em desenvolvimentos posteriores deste estudo. De acordo com sua análise, uma “cegueira estrutural” seria produzida nas *Enantiomorphic Chambers* (1964),

um trabalho feito a partir de espelhos dispostos face a face, posicionados de tal maneira que o espectador situado entre eles – ao invés de ser multiplicado infinitamente no fogo-

²⁰ Cf. “Anti form” e “Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects” em Morris, 2013.

cruzado de reflexos – tanto desapareceria do espaço ricocheteando entre os planos inclinados colocados face a face, quanto observaria a trajetória de seu olhar bifurcar-se em múltiplos e *insintetizáveis* pontos de desaparecimento (Bois e Krauss, 1997: 76).

Se com Morris foi enfatizada a abertura radical do objeto ao espaço e, com Smithson, o jogo de abertura-fechamento das relações entre olhar, sujeito e lugar, em *Cujo* quer-se enfatizar agora, para além da abertura das coisas umas às outras, um interesse por algo como um fechamento dos objetos em si mesmos, que aparece com a exploração de um núcleo de opacidade em torno do qual giraria a diferenciação:

A identidade de um objeto depende antes de mais nada de sua opacidade. É ela que o separa dos demais e guarda para si suas propriedades. Chamamos um feltro de feltro pelo que nele não reflete (ou tornar-se-ia um espelho, um cristal idêntico aos demais). O que vemos do feltro é um grau determinado de incapacidade para refletir, um coeficiente de opacidade que chamamos feltro [...] quanto maior o número de reflexos, mais relações um objeto produz e quanto mais relações, mais semelhante eles se torna (Ramos, 1993: 51).

Com efeito, ao longo da obra de Nuno Ramos, a explicitação do silêncio das coisas face à linguagem, a evidenciação de sua resistência à esfera de ação do ato, que estão no centro de *Cujo*, desaguará em diferentes níveis de concepção da *exterioridade* do objeto de arte. Objetos que se recolherão em si mesmos na mesma medida em que serão posto ao olhar. Se, por um lado, aqui começa a se explicitar algo que ressoa parcialmente no que Morris caracterizou como um “modo público da escultura” (Morris, 2013: 15), não se trata de uma mesma concepção acerca das relações entre indeterminação formal e fazer, e nem de uma ênfase fenomenológica na dimensão pública de situacionalidade “teatral”, nos célebres termos de Fried (1998), em que a arte se daria na relação intersubjetiva do espectador com o presente incontornável do objeto de arte no espaço. Com efeito, outras nuances apresentam-se no horizonte da formulação recorrente nas falas públicas de Ramos acerca de seu trabalho, que diz respeito a uma tendência a que a “obra caia sobre si mesma”.²¹

²¹ Nas palavras do artista, em fala realizada em 21/11/2013, no ciclo “Aberto para balanço”, organizado pelo Centro Cultural Maria Antônia. O trecho em questão está disponível em <http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/4/dossie/artes-nos-ultimos-20-anos>. Último acesso: 14/05/2015. A respeito do nexos entre o “retorno” sobre si ou “autocentrimento” da obra e sua resistência à captura institucional, Cf. a entrevista do artista publicada no catálogo de *Fruto estranho* (Ramos, 2010a), e especialmente a página 21.

A título de ilustração, volte-se à ideia de *duração*, que reaparece ao longo de *Cujo* nomeando a implicação entre a aparição instável e não unitária dos jogos de forças e formas e sua exterioridade com relação à “autoria” (33, 59, 73).²² De fato, a direção já é dada pela quarta fala de *Cujo*: “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?” (34, grifo do autor). Algo que se repetirá em momento forte da produção de Ramos da década seguinte, com o trabalho *Vai, vai* (2006), na medida em que em meio à recolocação da questão da voz e de sua materialidade, escuta-se: “Quem canta? Para quem canta”, e pergunta-se “Mas qual voz? Aonde? E para quê?” (2006: 13, 46).

Enfim, as conotações serão muitas, mas a atitude de opacidade, ou exterioridade radical, persiste. A ponto de, em *Pergunte ao* (2008) os espelhos aparecerem interpostos entre as obras da coleção da Fundação Eva Klabin e o espectador, virados para as obras, de modo a aprisionar os reflexos destas em si mesmas, produzindo algo como um curto-circuito de um olhar que caísse sobre si mesmo. Mesmo a versão instalação de *Monólogo para um cachorro morto* interpõe entre texto e espectador, como dirá em outro momento o artista, a parede da “inexpressividade” (Cf. Ramos, 2009: 99-110; *Imagem 4*).

Ao mesmo tempo, é a partir de outra face dos modos peculiares de visibilidade produzidos no trabalho do artista que se faz a passagem da *opacidade* à *morte*. Da opacidade radical que interrompe a comunicação à opacidade que doma e dá a ver uma luminosidade desmesurada.

Em *Aqui jaz*, série de pinturas (bastão oleoso sobre papel) realizadas por Nuno Ramos em 1992 (*Imagem 7*), é possível encontrar um mapa com o traçado elementar por meio do qual a obra inicial do artista concebe sua inscrição no tempo e no espaço. No núcleo dos desenhos, a instauração do trabalho de arte como espaço de *morte* aparece às voltas com a própria dificuldade do seu dizer. As palavras que dão corpo à frase-título parecem simultaneamente pertencer e não pertencer ao espaço das pinturas, inscritas com o auxílio de fôrmas tipográficas, mas feitas da mesma massa de tinta que predomina diante do olhar. Mais que isso, parecem lutar constantemente para não se deixarem engolir pelo “meio” tão conspícuo no trabalho, como se a ação das palavras e

²² A ideia reaparece, com outras ênfases, e quase duas décadas depois em *Hora da razão* (*Choro negro 2*) (2009), cuja experiência residiria em uma distensão temporal que aponta para fora do tempo, agora, no decorrer paralelo do choro de Paulinho da Viola e do derretimento do breu que compõem o trabalho (2009: 9). Nesse caso, como será sugerido em momento posterior, a duração já se encontra plenamente no campo de elaboração artístico-ensaístico da relação com o Brasil elaborada pelo artista.

as marcas mais ativas da gestualidade – movimentos lineares, marcas da ação de carregar massas de tinta, inscrições pontuais e semi-formas – concorressem em pé de igualdade com a liquidez do plano, com o aspecto geral da massa resultante da diluição do ataque do bastão oleoso sobre o papel encharcado de terebintina.

Há, aliás, efetivamente um corpo morto, mas a figuralidade elementar que o materializa igualmente luta para diferenciar-se com alguma nitidez daquilo que por hábito se poderia chamar de fundo. Na verdade, o arremedo de volume que seria o corpo ameaça constantemente desfazer-se e retornar à condição de mero momento da movimentação geral que irradia pelo quadro, entre percursos lineares e o estabelecimento de zonas de cor e regiões de textura e luminosidade. Como se o gesto, verbal ou pictórico, atolasse ou se dissolvesse no meio material. Ou se a inscrição fúnebre fosse feita no próprio corpo morto, junto ao qual se decompusesse. Ou, ainda, fosse o *lugar* instaurado pelo dêitico que estivesse posto sob dúvida, e, portanto, também o *solo* a partir do qual se dá a enunciação.

Aqui jaz anuncia algumas características que marcam boa parte dos “desenhos” que correrão em paralelo aos quadros de Ramos dali em diante. Entre as principais está um tratamento da luz e da cor que, como observa Mammi, as faz não “impregnar”, mas “*estagnar*” (2002: 13). Algo como uma luz que “já é uma meia-sombra que se ignora ainda, uma nódoa que iguala cor, matéria, viço, como um corpo autopsiado, pálido e contínuo” em texto de *O pão do corvo* (2001: 77). Fato visível na série de 1992, em que a propriedade expansiva da tinta dourada, por exemplo, é amortecida por diluição ou mistura com tons mais fechados, esse tratamento é norteador, segundo Mammi, pela abordagem do mesmo problema por Hélio Oiticica e Oswaldo Goeldi.

Do primeiro, uma cor-sensação que impregna todo o ambiente, em excesso de proximidade. Do segundo, uma luz que “separa as coisas, mas não as toca”, em excesso de distância. Porém, a presença de Goeldi não se atém a essa qualidade do mundo visual e nem às referências mais explícitas em *O pão do corvo*, introduzidas desde a utilização de desenho do artista na composição da capa do livro. O universo goeldiano é muito provavelmente a referência do oxímoro do *sol noturno* que aparece no último texto de *Cujo* e que ressoa fortemente no adensamento do jogo semântico em torno de uma visibilidade negativa, outra face da legibilidade opaca que se veio abordando.

Ao signo *morte* soma-se o motivo da *cegueira* e, assim, algo como uma *distância* que fratura as vozes, sob a forma de um recorrente posicionamento dos falantes entre o vivo e o morto, o movimento e a estagnação, “deitado embora vertical” (69), em meio a

mortos-falantes, simultaneamente ausentes e presentes nas cenas de fala. A morte e a cegueira, desse ângulo, reaparecem como condição da voz atada ao corpo enterrado, entre movimento e estagnação, cujas ressonâncias beckettianas talvez invertam os sinais da célebre passagem de Artaud, “Não estou morto, mas estou separado”. Não a aceitação artaudiana do Vazio e a separação com relação ao real compartilhado de modo a aceder à visão do Ser. Mas a ausência de revelação, o enterramento no não-reconhecimento da origem, a distância da experiência, tudo isso impresso na dificuldade sonora, material de dizer esta própria distância, mais próximos ao estatuto dos mortos comuns, que “ainda giram em torno dos próprios cadáveres”, de que fala Artaud.

Quanto ao tema da cegueira, que reaparece em trabalhos plásticos do período, há, primeiro, a já mencionada ideia de uma visão às avessas, ligada ao toque e ligada a um misticismo difuso. E, também, a figuração de um movimento que se dá a partir de sua interrupção, ou uma síntese de movimento e estagnação (“Dentro do pátio sem luz”, de *O pão do corvo* alcançará resultados instigantes a partir desse segundo aspecto).

Já em *Mácula* (1994), há um terceiro eixo de ressonâncias. Nesse trabalho, uma escrita opaca novamente se apresentava, sob a forma de caracteres braille impressos em gesso e escala agigantada nas paredes. Dispostas pela sala expositiva, encontram-se lâmpadas de vidro soprado contendo gás hélio, periodicamente acendidas em sintonia com dois tubos de órgão que, juntos, tocavam um trítone, o intervalo musical que recebeu o epíteto *diabolus in musica*.

A articulação da obra se dá novamente mais como um feixe de desencontros, mas a ideia enigmática da síntese de um elemento que perturba o código, de um acontecimento que, produzido pela linguagem musical, consiste em um excesso diabólico, em um fulgor intolerável, talvez aponte para outra camada de leitura da cegueira. De fato, o catálogo continha uma série de fotografias cujo procedimento era justamente materializar a possibilidade de registrar diretamente a luz do sol somente sob pena de abrir mão de qualquer contorno ou nitidez, de modo que a figura do sol dissolvia-se na materialidade da imagem (*Imagens 5 e 6*).

Sobre essas fotos, assim como nas paredes da sala, um dos textos impressos era “Bled al atech” (“terra da sede” em árabe), relato de um expedicionário moribundo perdido no deserto. Em contraste com os demais textos das paredes, cujo hermetismo girava em torno de uma relação entre cegueira, informe e a insuficiência do nome, o elemento central da narrativa era a associação entre desorientação espacial e uma dissolução da visibilidade que daria cognoscibilidade ao mundo, na mesma chave da

invisibilidade por excesso de reflexos que aparecia de modo sutil em *Cujo*. “Uma grande quantidade de glóbulos e mesmo lâminas de vidro” misturava-se inexplicavelmente à composição do solo.

De modo que, quando uma revelação se insinuou sob a forma de miragem, tratava-se afinal de algo que “não se deixava ver”, uma “maravilha estúpida” que enganara uma visão perdida entre proporções e escalas, aguçada “para tudo que não fosse grão ou céu, ou luz cegante” (Mammi, Naves, Tassinari, 1997: 181). Afinal, nesses trabalhos de Ramos, a “pura exterioridade” do deserto, “o maior dos labirintos” de acordo com remissão do artista a “Os dois reis e os dois labirintos” de Borges (2007: 125-26), vai ao encontro não da “exterioridade” que seria típica do veio mais próximo à *land-art* dos pós-minimalistas norte-americanos, mas de um esgarçamento do tecido do visível pela potência das próprias forças que nele pulsam.

Tendo isso em mente, o “duplo movimento” que Ramos identifica em Goeldi, entre “Agouro e libertação”, tristeza/isolamento e “encantamento/suspensão” (185) pode ensejar um paralelo com a complexidade da relação morte-cegueira no trabalho do artista mais jovem. Para Ramos, um “sol cegado” de saída pela superfície negra das gravuras de Goeldi é a figura de uma luz que chega mediada, distanciada, aos seres isolados na noite metafísica, através de “uma janela pintada de preto” que “bloqueia a luz que vem de trás” (Ramos, 2007: 186). Mas justamente na medida em que sua “*potência cega*”, “ponto de origem do trabalho, deve ser controlada para que os seres possam propriamente aparecer” (187). Na visibilidade negativa de Goeldi, as formas se constituíam como aquilo que doma a potência luminosa, vital, “desmesurada e destrutiva”:

A potência cega da luz, ponto de origem do trabalho, deve ser controlada para que os seres possam propriamente aparecer. As gravuras de Goeldi ganham assim o aspecto de um clarão contido, já que o mundo tem seu fundamento numa luz desmesurada e destrutiva, que a tristeza, a solidão e a noite transformam em contorno, corpo e vida” (187).

Na exposição *Para Goeldi I* (2006), Ramos parece materializar a sua versão (ou inversão) da visibilidade goeldiana, em algo como a imagem da impossibilidade de controle da potência luminosa desmesurada. Na série de desenhos homônima são

reconhecíveis vagos indícios de volumetria ou espacialização que lembram as imagens do gravurista, mas apenas como balizas mínimas em meio a uma explosão de energias pictóricas encarnadas na convulsão da matéria preta (*Imagem 8*). Nesses trabalhos, o *sol cego* goeldiano vibra inscrito em letras douradas, a materialidade linguageira também submetida ao ritmo da desmesura dissipadora. Já na Série 2, xilogravuras de Goeldi recebem a intervenção de um literal processo de queima, com a superfície do papel sendo maculada com fumaça. Operação de transposição transfiguradora das incisões e corrosões própria à gravura que reaparecerá de outro modo em *Para Goeldi 2* (2001) (*Imagem 9*).

Ao mesmo tempo, o equilíbrio precário entre apresentação e destruição tem a ver, no comentário do artista, com outro elemento decisivo. Se os seres são aí sobreviventes na periferia do mundo, a noite goeldiana teceria a “promessa de uma nova disposição”, cujo conteúdo consiste na “reordenação hierárquica própria às catástrofes naturais” (187), lembrando a afirmação de Ó de que “Toda catástrofe abre os seres, tornando-os essencialmente relacionais” (2008: 117). Trata-se, enfim, de uma “desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social” que ressoará em diversos “seres em transição e movimento” que povoam a obra de Ramos.

Não à toa, entre os desenhos que compõem a série *Aqui jaz* está um no qual a gestualidade que desenhava o corpo morto emancipa-se mais decididamente, abrindo-se em um movimento de irradiação, ou melhor, de irrigação, atravessado não pela palavra “morte”, mas pela palavra “água”. Este um ensejo para começar a abrir possibilidades de leitura do registro mais extremo do mapa de *Cujo*:

Cegos para o sol noturno, cegos para o olho que lhes resta. Cegos agora do que verão depois (1993: 81).

Algo que, afinal, reflete dois dos modos de aparecimento da *morte* em Nuno Ramos, que ora manifestam-se separadamente, ora, como em *Aqui jaz*, conjuntamente, mas sempre dando corpo a uma tensão fundamental do trabalho: a constituição do objeto (e do sujeito da) de arte enquanto corpo morto, separado do gesto e da presença; e a habitação do processo aberto da morte enquanto decomposição produtiva, proliferação de potencialidades abertas pela desarticulação das configurações formais, corporais e sensíveis.

Esta, afinal, uma duplicidade que se recolocará de diferentes modos também a partir do lugar da *voz*. Mais precisamente, da *voz enquanto abertura ou enquanto entrelugar*. Nessa apresentação do visível feita entre um excesso de proximidade e um excesso de distância, a voz e a moldura hipotética que permitiria flagrar o movimento de atualização das potencialidades da matéria encontram-se em posições homólogas. Se, nesse momento, a *desmesura*, ideia recorrente na trajetória de Nuno Ramos, começa com a convulsão de forças e formas que se tensionam com a superficialidade altamente material dos quadros do artista, em um momento posterior, ela estará do lado de um movimento em que aquilo que advém coloca o sujeito em uma posição em que se encontra excedido e/ou cindido. Em seu caráter não-inscritível, a voz coincidirá tanto com a aparição residual de um fluxo incontrollável quanto com uma temporalidade póstuma ou deslocada que perturba a presença.

(PAUSA AGITADA)

ALGUNS ELEMENTOS DE FUNDO:

NUNO RAMOS, FINS DOS 80, TEORIA, POESIA E ARTES VISUAIS

Se *Cujo* oferece um mapa para o início de um percurso pela obra de Nuno Ramos, os significantes *morte* e *cegueira*, ao lado da materialidade e da opacidade, podem ser lidos como índices de um ou mais contextos históricos e críticos a partir do qual é possível melhor avaliar os deslocamentos postos pelos atravessamentos entre o plástico e o literário nessa obra.

Tome-se como marco o primeiro momento de maior visibilidade pública do artista, o período em que se liga ao ateliê Casa 7, ao lado de Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, em meados da década de 1980. Com a chegada ao Brasil do cenário da “volta à pintura”, a própria questão da possibilidade da pintura colocava-se de saída para os trabalhos desses jovens artistas brasileiros. O estágio supostamente terminal desse que foi tradicionalmente o gênero mais elevado da arte, tornava-se uma espécie de campo de reciclagem do arcabouço histórico do gênero, cujas frestas permitiram o ensaio de projeções mais propositivas. A diferenciação difícil dos elementos pictóricos vinha acompanhada, como nota Alberto Tassinari no catálogo

da participação do grupo na Bienal de 1985, de um incontornável senso de “impropriedade” (Tassinari, 1985).

Essa “questão da individualização problemática da arte no mundo contemporâneo” situava-se, aliás, em um clima que impregnava o mundo da arte evidenciando diferentes tipos de reação a esse interregno indeciso.²³ Mas, pensando na problemática que começava a se colocar para a Casa 7, não se tratava de uma tentativa de volta à virtualidade figurativa do plano, ou à tela como palco da performance expressiva do artista, que entrara em crise desde o expressionismo abstrato. O plano, já em um tipo de descontinuidade diverso do que caracterizava o plano moderno, “é agora um território invadido por restos de formas e significados”, colocando em suspenso, como um “fóssil”, “a própria capacidade de significação” e instaurando uma relação com o tempo e o espaço que tem a ver com o “lixo” (Mammì, 2014: 183).

Assim, talvez o sentido do truísmo de “cegos agora do que verão depois” possa ser lido a partir do passo dado pela pintura produzida por Ramos a partir de 1987. A individuação problemática do objeto permanece, radicalizada enquanto princípio estruturante, mas parece haver também outra postura com relação à história. O artista já não crê na possibilidade de habitar o limiar entre a produção do próprio e a recuperação do passado artístico. Passa a conceber os quadros como lugares tanto de *depósito* quanto de *origem*, em que as formações são gestadas em estado gerúndio, como uma proliferação de promessas que, por sua vez, permanece aberta ao risco de dissipação centrífuga dos conflitos não passíveis de serem totalizados. *Cujo* parece formular algo dessa ordem. “Estou *dentro* e o mundo é um rumor” pode ser a fala de um sujeito que se lança em uma espécie de pergunta cega aos materiais, envolvido, embora não de modo “soberano”, na produção do presente.

Essa inscrição histórica pode ser apreendida em contato com os modos de lidar com a mesma questão que o artista identifica em Joseph Beuys e Hélio Oiticica. No primeiro, haveria uma “extemporaneidade” – palavra que reaparecerá em muitos ensaios de Ramos – que transporia o passado para uma dimensão atemporal e permitiria ao ato artístico “iniciar a história novamente”. No segundo, seria “justamente a história que está posta de lado”, restando apenas a duração do trabalho experimentada no corpo do

²³ Lembre-se a proposta da “Grande tela” realizada na Bienal de 1985 pela curadora Sheila Leirner, que dispunha toda a participação em pintura na mostra em um mesmo corredor, trocando a possibilidade de otimização da visualização dos trabalhos singulares pela veiculação de uma crítica ao que Leirner identificava como uma homogeneidade de propostas e valores na voga neoexpressionista.

espectador (2007: 136-37, grifo do autor). Já em Nuno Ramos, é possível acessar o problema novamente a partir da polaridade do signo morte: de um lado, o trabalho faz habitar a própria experiência do tempo, ainda não sedimentada em História; de outro, o sujeito dessa experiência não está de todo presente e aparece como rescaldo de uma perda. Daí a tripla cegueira que encerra *Cujo* – a distância entre o já sedimentado e a potência vital, a separação póstuma entre a voz e o corpo, o ato e o campo de sua efetivação, o presente como iminência adiada, trânsito cego.

Ao mesmo tempo, a inserção desse momento inicial da obra de Ramos nos debates críticos em torno da arte pós-vanguardas expande aquela rede de significantes. Algo que começa a se esboçar já no debate mais imediato no interior do qual se deu a formação do artista. Assim como Mammi, Rodrigo Naves referia-se a uma “ausência de pele” para falar da experiência visual dos primeiros quadros de Ramos, utilizando a metáfora de “um elefante que corre pelos campos sem a pele, a carne exposta, as vísceras expostas” (Naves, 1997b: 191). Tomando o elemento material não apenas como intensidade tátil, mas como concreção excessiva que tensiona até o limite a pregnância da forma, já estamos no núcleo interpretativo que Rodrigo Naves articula em torno da *resistência do material*, anverso de uma problematização da “vontade de ordenação” que estrutura a forma de qualquer trabalho de arte (Naves, 2007).²⁴

Quanto à ênfase na materialidade, tratava-se de um aspecto ligado a certos modos de inserção em um contexto de reação aos últimos movimentos em torno do paradigma de transparência fenomenológica neoconcretista.²⁵ A passagem do fim dos anos 70 para boa parte da década de 80 é marcada pela passagem para além do envolvimento fenomenológico do sujeito no sentido humanístico mais amplo dos neoconcretos, que abarca o formal, o comportamental e a produção arquitetônica de formas de vida. De acordo com balanço para estrangeiros feito por Paulo Venancio Filho, o ponto de passagem para uma pluralização de paradigmas na arte brasileira – sob a forma de uma contaminação “metafórica, simbólica, alegórica” e pela introdução de

²⁴ Para uma tentativa de diálogo com o literário a partir dessa entrada, que guarda ainda certa distância com relação à perspectiva que se vem articulando aqui, ver Goldfeder, 2013.

²⁵ É amplamente conhecida a associação histórica entre o ciclo neoconcretista, a crise do “projeto construtivo brasileiro na arte” – na designação correntemente extraída do título da exposição realizada no MAM-RJ em 1979 – e o esgotamento do processo desenvolvimentista no Brasil. Como é possível ver de modo exemplar na crítica de Ronaldo Brito, a partir de sua interpretação pioneira do neoconcretismo (1999), o debate em torno da não-objetualidade neoconcreta mantém sua centralidade na passagem dos anos 70 aos 80.

elementos de “expressividade, subjetividade, barroquismos, romantismos, localismos, mitologias, idiossincrasias, narrativas” – seria o momento em que “o não-objeto livre de qualquer associação, pura presença e pura aparência, cuja apreensão não deixa resíduos – desaparece como ideal” (Venancio Filho, 2013: 38).

Assim, é de especial interesse a posição de Naves – cujos primeiros passos foram fortemente marcados pelo contato com Ronaldo Brito – frente a esse contexto. Sobretudo, sua aderência à leitura formal e ao vínculo da arte com o sensível, justamente nos termos de um pensamento que tem como uma de suas intuições básicas a ideia de certa turvação, diversa da que se encontrava em um belo trabalho de juventude do autor,²⁶ e que condiciona o horizonte de ação contemporâneo e convoca a margem de rendimento da experiência da arte. É o que se nota no entrelaçamento entre a “dificuldade da forma”, enquanto salto prospectivo do moderno ao contemporâneo na arte brasileira (Naves, 1996), e o diagnóstico histórico de Naves acerca de uma “crise de inimigos”, chave interpretativa para um momento magnetizado por “uma dificuldade de experimentar uma realidade que se tornou demasiado lábil para os instrumentos que possuímos” (2007: 15).

“Desapareceu o moinho, mas o vento ainda sopra” (14): a frase de Victor Hugo retrabalhada por Van Gogh daria a medida da perda da precária justa medida que o declínio do moderno nos legaria. Ou seja, da passagem de acordo com a qual o caráter projetivo do moderno, correspondente a um processo social que se organizava por meio de oposições e rupturas claras, e cujo parâmetro era a construção de formas de vida “mais justas”, cedia passo a uma dificuldade de articulação das forças sociais em formas.

Se Pollock seria o emblema dessa passagem, seria por dar com um gesto artístico que materializaria essa dificuldade ao articular uma resistência interna a ele próprio:

Pollock soube criar novas oposições; ao menos delinear a sua natureza. Em lugar de pressupor um enfrentamento generalizado – que sustentaria todas as ações e lhes daria finalidade –, a sua arte só obtém sentido na medida em que consegue identificar e promover oposições ao mesmo tempo em que cria um antídoto à própria univocidade de suas ações (21).

²⁶ *El Greco: O mundo turvo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Raciocínio que se aplica, de outro modo, também à “gratuidade grandiosa” que os desenhos de Mira Schendel fariam vislumbrar, ao remeter a uma “inserção que não tolhe, mas antes libera”, correspondente aos momentos em que “as ações finalistas e instrumentais perdem o pé e dão lugar a atitudes não mais orientadas por uma vontade zelosa e excessiva” (2007: 270). Ou, ainda, ao “predomínio expressivo da matéria” em Amilcar de Castro, cuja escultura viveria da tensão entre o construtivismo cosmopolita impresso em sua rígida organização formal e a constante insinuação das propriedades do ferro, que inscreveriam os traços do trabalho, do entorno social rígido, do passado histórico “que emperra, mais do que ordena e clarifica” e, em outros momentos, da abertura de uma “aragem” que instituiria “uma relação de maior altruísmo com o mundo” (1996: 242). Em suma, todo um pensamento dedicado à defesa de uma arte que possibilite a experiência de um mundo em que a vontade de ordenação faz água, expressa em uma “renúncia à manipulação das coisas, que deve ter origem num tipo de percepção que também renuncie ao controle e à dominação” e que, não à toa, teria sua inauguração máxima em Beckett (2007: 508, 19).

Nesse horizonte, de crise avançada da plena soberania da ação, o elemento de materialidade e opacidade se colocava no âmbito de uma defesa em mais de um *front*. Em um primeiro plano, contra um “antiformalismo” de princípio, correspondente, de um lado, à recusa de uma posição de diferenciação entre “arte e vida” e, de outro, a uma disposição “combativa”, a uma opção participativa que correria o risco da crença na superioridade ética de uma estratégia de ação. Ao mesmo tempo, “contra uma teologia negativa da arte”, em que “tudo o que se poderia afirmar sobre a arte é o que ela não pode”, seja em chave “desconstrucionista”, seja na redução do espectro da arte possível à mimese crítica do funcionamento acachapante do capitalismo tardio. Ou, ainda, contra os raciocínios sobre o “fim da arte”, cujo destino póstumo estaria fadado a uma autorreflexividade direcionada às condições de validação do artístico ou à condição de sua circulação como imagem. De modo que, neste último ponto, a rede se adensa, pós-modernismo à frente, diante da declaração de que “o mundo teria se tornado apenas um rumor distante, por sua conversão em imagem”.²⁷

²⁷ Outros momentos de síntese teórica das posições defendidas nos ensaios estão em “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”, “O novo livro do mundo: a imagem pós-moderna e a arte”, “Alberto Tassinari: a relação entre o moderno e o contemporâneo” e na introdução de *A forma difícil*.

A possibilidade de uma posição oblíqua com relação à colonização da arte pelos discursos, assim como em relação a operações de tematização do mundo, se faria em prol de uma encarnação do caráter a um só tempo magmático e resistente desse mundo. Em contraste com a relação de dessubstancialização distancada posta pela imagem, a arte defendida por Naves convocaria uma inscrição endógena: os trabalhos como “forças internas ao mundo que fendem”, “simultaneamente sujeito e objeto”, que encarnassem “em sua própria estrutura essa passagem pelo mundo sensível com sua matéria turva e resistente”. O movimento central residindo, enfim, no restabelecimento de “um vínculo com a *experiência*” (28).

Assim, é interessante notar que, partindo de um lugar (não apenas geográfico) muito distinto, a conhecida avaliação do futuro das vanguardas na arte norte-americana por Hal Foster (1996/2016) introduz outros elementos nesse mesmo campo de problemas. Entre eles, o estado da experiência lido enquanto estatuto do “real”, uma outra inflexão no campo do olhar e uma semântica da abjeção e da morte.

Para o crítico norte-americano, a virada (*crux*) realizada pela arte minimalista – simultaneamente a realização cabal e a ultrapassagem da autonomia moderna – seria seguida, no cruzamento entre arte e “teoria crítica”, por uma “paixão pelo signo”. Deixando de lado boa parte da complexidade da narrativa do autor, na esteira do minimalismo e da *pop art*, teria se formado uma “tensão entre a autonomia do signo artístico e sua dispersão através de novas formas e/ou suas combinações com formas da cultura de massas” (71). Por um lado, a arte passaria a incorporar as dinâmicas sociais de serialização da “cultura espetacular do capitalismo avançado”. E, por outro, este campo cultural estendido corresponderia a uma “virada textual, no sentido de um crescimento da importância da linguagem e de um progressivo descentramento de sujeito e objeto – no último caso, um esvaziamento da “figura heroica do artista”, diante do qual haveria um pós-modernismo neoconservador que buscaria sua restauração e outro, pós-estruturalista, que faria a crítica de suas categorias.

Entre a arte e a teoria, diz o crítico, impunha-se o reconhecimento de uma irreversível “penetração do signo pelo capital” e uma “reificação e fragmentação do signo”. A abstração dinâmica do capital e o “jogo livre dos significados” (nos termos de Frederic Jameson) se apresentariam como processo estrutural de “dissolução” do signo, diante do qual restaria sua crítica ou sua reprodução. É, assim, afinal, que, no polo reprodutivo, surgiria, nos anos 80 uma “estética cínica”, no sentido empregado por

Sloterdijk, em reação tanto à hegemonia da crítica ideológica dessa economia do signo quanto contra os exageros do ceticismo epistemológico da desconstrução (119).

É nesse quadro que, no argumento de Foster, o *retorno do real* aparece como sintoma e elemento de perturbação. *No final dos anos 80 e início dos 90, houve uma passagem em boa parte da arte e da teoria, uma passagem nas concepções do real – do real entendido como efeito de representação ao real entendido como evento traumático* (1996: 7, g. n.). A passagem, como se disse, teria sido gestada já nos 60 e tem sua articulação exemplar nas montagens fotográficas que Andy Warhol realiza nessa década, que inauguraria uma linhagem que “complicaria” as noções de “realismo” e “ilusionismo”, da imagem como ou “referencial” ou pura superficialidade símica.

Foster pensa a série “Death in America” de Warhol nos termos de um “realismo traumático”. Entre os temas – sobretudo os desastres automóvel – e a operação de repetição que justapõe em cada montagem a mesma cena sucessivamente, algo próximo ao *punctum* teorizado por Barthes emergiria com propriedades e consequências de outra ordem. Nos casos mais exemplares, o choque temático e a repetição serial encontrariam um ponto de precipitação em manchas que, no limite, rasgariam o próprio tecido da imagem, intuição teórica que Foster encontra na teoria lacaniana do olhar como objeto pulsional.

O que estaria se materializando, argumenta Foster, é a “compulsão à repetição” de uma sociedade de produção serial e consumo, porém por meio de um furo no próprio dispositivo da representação. Furo este que corresponderia, por sua vez, a uma experiência do real que pode ser dar apenas como irrupção na consistência da superfície imagética e hipersemiótica do mundo. Trata-se do “real que está abaixo”, o verdadeiro funcionamento do social aparecendo na posição daquilo que resiste à inscrição na superfície do signo e em um ponto de fratura no sujeito: “o real *rompe* a tela da repetição. É uma ruptura menos no mundo do que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem” (132 – g.a.).

É a partir desse enquadramento que Hal Foster concebe um diagnóstico dos anos 90 cujas figuras-limite são o *abjeto* e o *corpo morto*. À “redefinição” da experiência como trauma corresponderia uma generalização do “ataque” à “tela-imagem”. Ou seja, ao elemento que permitiria ao dispositivo da representação, de um lado, manter a consistência do sujeito face à força bruta compulsiva na qual ele seria apenas uma mancha e, de outro, criar uma cena representacional que permitisse à imagem inscrever-se em uma “reserva cultural” de códigos e convenções reconhecíveis.

A experiência, agora, teria de ser a da perda do contato direto com o “ritmo e as possibilidades” do mundo (os termos são de Naves), abrindo-se à arte a passagem pelo mundo social como a encenação de uma “abertura impossível ao real” (14): *É como se essa arte* [a arte abjeta que figura em posição destacada em *The return of the real* e no livro mais recente do autor, *Bad new days, quisesse que o olhar brilhasse, o objeto existisse, o real aparecesse em toda glória (e horror) do seu desejo pulsátil, ou ao menos evocasse esse desejo sublime* (10). O tecido midiático e histórico da imagem (também enquanto realidade sógnica) tinha que ser rompido, ao mesmo tempo que o sujeito da representação e da ação precisaria ser explodido.

Assim, uma virada ao *abjeto* – por oposição a uma virada ao “referente”, a do artista como “etnógrafo”, outra forma de reação às mesmas condições – teria se dado na norte-americana dos anos 90, tendo como emblema a trajetória de Cindy Sherman (2016: 10-15). Estaria em questão um crescente ataque à imagem e um fascínio com o “informe”, no sentido batailleano, em sua horizontalização da visão e dissolução da oposição figura-fundo e sujeito-objeto, ao lado da abjeção do corpo materno de Kristeva, correspondente a uma posição anterior à separação do sujeito com relação à mãe ou posterior à vida, enquanto cadáver.

E, entre o êxtase com o colapso imaginado da lei e da tela e um horror desesperado com relação ao mesmo fenômeno, entre o desejo de posse da vitalidade obscena da ferida e o niilismo radical da ocupação da posição do corpo morto, nos anos 90 teria predominado o segundo, em chave melancólica ou depressiva. Teria havido “uma tendência generalizada à uma pulsão na direção do indistinto, da falta de desejo, rumo ao inorgânico, próximo à dissolução do sujeito no espaço”, pensa o autor, evocando os termos de Caillois (26).

Para Foster, a arte e a teoria dos anos 90 viveriam a radicalização da experiência como trauma, tendo em vista diferentes fatores: o retorno do real recalcado pela hipersemiotização da experiência e pelos textualismos pós-modernos; a falência de uma política do desejo que pressupunha uma subjetividade livre e investida para além do consumismo; novas forças como a AIDS e a destruição do Estado de bem-estar social e o esgarçamento do contrato social pelo neoliberalismo. Entre a arte e a cultura de massas, então, de um lado, a posição do sujeito era evacuada (na esteira da teoria pós-estruturalista) e, de outro, um imperativo de afirmação das identidades se impunha (da teoria multiculturalista até a autoajuda). Em ambos os casos, o sujeito político dos anos 90 passaria a ser, nesses termos, o *cadáver* (Cf. Foster, 2015: 27).

Se para Naves e Foster o contexto posterior à arte de vanguardas compreende um tensionamento entre as domínios da experiência e da imagem, outros elementos que emergem do cotejo entre as duas posições apontam para leituras possíveis do trabalho de Ramos. De um autor a outro, passamos da elaboração sensível da labilidade ou resistência da experiência, mediante uma manutenção da diferenciação entre arte e vida, à transposição crítica dos funcionamentos sociais, que teria como elemento central a ruptura da consistência do dispositivo representacional e do sujeito. De um desejo de exterioridade na relação entre ato e material a uma aproximação aos pontos cegos da arquitetura psíquica e filosófica do sujeito. Da defesa de um embate sensível com a experiência do mundo a um diagnóstico do estado da experiência que apontaria, no limite, para uma redefinição da consistência do que se entende como “real”.

No interior desse quadro, a obra de Ramos já foi explorada tanto a partir da noção de “informe” tomada a partir do paradigma formal representado por Naves quanto na chave da teorização batailleana em torno da operação “informe”.²⁸ Uma abordagem da obra a partir do problema da linguagem e pelo viés da voz, como a que se propõe neste trabalho, pode extrair elementos desses dois campos, mas opera com outras ênfases. Menos produtivo pelo ângulo do par forma-matéria que informa o primeiro paradigma, o problema da voz coloca em posição central a ruptura de algo diverso porém homólogo ao que Foster entende como “sujeito da representação”, embora mantenha-se mais próximo da fonte lacaniana dessa ideia do que de toda a extensão filosófica do aporte batailleano.

Finalmente, menos do que à questão da experiência, os trabalho de Ramos aqui analisados anuncia um deslizamento tendencial para o problema do caráter faltante ou excessivo da inscrição da experiência em uma tela de imagem ou linguagem que começa a ter sua consistência posta em causa. Por outro lado, a leitura de Naves acerca do materialismo a que o trabalho do artista é vocacionado²⁹ não deixa de chamar atenção para aspectos contextuais do tema da opacidade, que remetem a todo um enfrentamento da relação entre a arte e o seu fora, em torno do qual as artes plásticas e a literatura se cruzam no contexto brasileiro.

²⁸ Jorge de Oliveira, 2015, 2018. Essa perspectiva aparece ainda, com menor centralidade, em Studart, 2014.

²⁹ Para as leituras de Naves sobre Ramos ver “Uma espécie de origem” e “Um materialismo invulgar” em Naves, 2007.

É novamente Lorenzo Mammi quem formula sinteticamente o trajeto retroativo a ser feito a partir da volta à pintura. Ramos nasceria na experiência da vanguarda, mais especificamente, de seu esgotamento: “A crise dos arcabouços teóricos e ideológicos das vanguardas deixava o artista a sós com seu material e seus instrumentos” (199). Essa imersão às cegas na experiência da arte partiria dos rescaldos da explosão do espaço da obra nos anos 1960-1970, o “sacrifício” da imanência visual ou material do objeto de arte sendo agora “de algum modo interiorizado” dentro dos limites do objeto (188). Ao mesmo tempo, já se anuncia aqui a posição de Ramos face às vicissitudes do projeto construtivo brasileiro, apontada por Mammi. Aproximando a tese central do ensaio dedicado por Ramos à obra de Hélio Oiticica à recorrência da morte na poética do artista, que define como uma “atenção específica” ao momento em “que a matéria se descola da forma, e o corpo abandona o sentido”, o crítico afirma:

Uma vez estabelecida a falência, ainda que gloriosa, da tentativa de Oiticica de transpor imediatamente a forma construtiva no mundo, a única maneira de recuperar sua carga positiva está em se colocar exatamente no lugar que tornou impossível a transposição: no hiato entre forma e mundo, na distância que faz com que a linguagem nunca se torne matéria, embora um objeto possa ser ao mesmo tempo signo e coisa (Mammi, 2002: 8).

Afinal, ainda não estamos longe da poesia e da virada para a década de 90. Como foi dito anteriormente com apoio em Marcos Siscar, *Cujo* dramatiza, nos termos mais nucleares de sua concepção, um enfrentamento da forma não como “experiência da identidade, mas da crise”, legado fundamental da modernidade poética. “Crise de versos”, em que se perde a ancoragem do fazer artístico “sobre” suportes “anteriores à concretização do sentido” e “crise da poesia”, correspondente à abertura de um campo discursivo de experiência ou encenação de um mal-estar com relação a sua própria inscrição na cultura e na história.

Sob ambos os ângulos, trata-se de pensar “o inacabamento poético” não como “uma fôrma coerente com a incompletude da experiência”, mas como “a manifestação da *dificuldade da forma*, ou seja, da dificuldade de pensar o inacabamento como tal” (Siscar, 2010: 115, 106, grifo do autor).³⁰ Por outro lado, o mal-estar, a “angústia de sentido” (162) da poesia brasileira a partir dos anos 80 ganharia especificidade enquanto “cisma”: o horizonte comum à produção poética nacional a partir de então teria a ver

³⁰ É pouco provável algum nível de alusão à ideia de Rodrigo Naves.

com a concepção de modos de enfrentamento e reagenciamento *do* cisma “experiência *versus* experimentação”, que teria polarizado o debate nas décadas anteriores entre o espontaneísmo da contracultura e dos “marginais” e o ideário formalista das vanguardas concretas.

E, de fato, *Cujo* pode dar a imagem do cruzamento de coordenadas literárias e plásticas em que se inicia a trajetória de Ramos. A imagem, enfim, de uma zona de fronteira entre verticalidade vanguardista e horizontalidade (ou transversalidade) pós-vanguardista, cujo marco central foi a explosão do espaço da arte que se manteve relativamente operante até meados do século. Com Hélio Oiticica, certamente um modelo decisivo de artista para Ramos, a herança neoconcretista contém em si a passagem, radicalmente sem solução de continuidade no caso brasileiro, entre a invenção concretista e o passo na direção do “ambiental”, correspondente à passagem entre o projeto moderno e seu horizonte global de produção de formas de vida e sua crise.

Com a/o cisma concretos *versus* marginais, em cujos limites a equação de concreção e inacabamento de *Cujo* pareceria impensável uma década antes, a alternativa infernal entre experimentação e comportamento adiava de modo mais evidente a dissolução da certeza quanto à própria relação da poesia brasileira com sua tradição, assim como sobre sua definição enquanto esfera de atuação. Nos dois casos, a suspensão da definição do estatuto da obra de arte e da esfera da arte parece impor ao gesto artístico a necessidade de abertura, ou de revolvimento de uma zona intermediária.

Enfim, é também com relação a essa posição intermediária que o problema da voz em *Cujo* pode iluminar outros deslocamentos que o atravessamento entre o plástico e o linguageiro sugere com relação a essas questões. Como propõe Siscar, o que está sendo “posto em causa” na crise de sentido contemporânea em que a poesia dos anos 90 se instala é o “pertencimento legítimo aos lugares, ou simplesmente aquilo que quer dizer lugar, ter lugar” (166). E, nesse sentido, as respostas à cisma deverão passar pela vocação da poesia à instauração de modos específicos de produção de relações entre o poema e o que não é ele mesmo, ou de “gestão” da relação entre o mundo produzido pelo texto literário e “o evento enunciativo que o representa”, como quer Maingueneau (2012: 291). Vocação que abre a possibilidade do poema como “variação contínua de contextos” ou dispositivo de “produção de limiares”, como vem propondo Roberto Zular.

O problema do lugar já estava posto com a discussão do “espaço” da obra de arte, levantado por Alberto Tassinari.³¹ Por outro lado, ao aproximar o trabalho plástico ao trabalho do poema, a obra de Nuno Ramos faz pensar em um espaço da obra que não apenas aciona o limite entre a absorção do “espaço do mundo em comum” pela individuação da obra e a manutenção da inarticulação desse espaço pela obra (Tassinari, 2011: 76). Mas que atribui a sua própria relação com o mundo em comum um estatuto de virtualidade.

O “limiar”, desse ponto de vista, tomando o lugar do “limite”, enquanto sintoma de um estado “pós-eventual” da poesia, cuja inauguração brasileira Raul Antelo identifica em “Nada esta espuma”,³² de Ana Cristina Cesar. Pois “o limite é último ao passo que o limiar, penúltimo. O limiar busca sair dessa série e começar outra. Aspira à continuidade deslocada”, e não à “totalidade”, o que implicaria “reincidir no mesmo lugar” (Antelo, 1998: 92). Algo que justamente nas últimas quatro décadas complexifica-se em proporção direta com as transformações na própria relação entre as

³¹ Em sua genealogia histórica do problema conceitual trabalhado por Tassinari (“As bordas”), Lorenzo Mammi (2012) expande a complexidade de algumas das mais importantes dessas passagens, chegando até o momento atual. Não sendo possível recompor minimamente o arco dessa genealogia, vale retomar o contraste com os artistas pós-minimalistas cujo comentário por Nuno Ramos já foi mencionado. Em contraste com a aposta na construção comunitária de “lugares” característica da geração de Beuys, a geração de Robert Smithson abala o cubo branco por meio de sua deserção, reinterpretando-o como “um espaço cujo sentido depende do sentido de todos os outros espaços” (102).

Entra em questão, assim, a dissolução do descolamento do espaço expositivo com relação aos “lugares da vida cotidiana”, apontando não para uma integração de todos os espaços sociais, mas para o aferimento de visibilidade e potencialidade aos espaços baldios, esvaziados de sentido pela saturação urbana. No trabalho e nos escritos de Smithson, elabora-se um momento em que o revolvimento da “casca de signos” da era urbana avançada podia ser explorado como escavação de modos de agenciamento do espaço, no mesmo passo em que a inscrição espacial da obra já não guarda ilusões de pureza ou univocidade: “Já não existe mais lugar, apenas uma rede de estranhamentos que não param de remeter um ao outro” (103, grifo nosso).

Daí ao ponto de partida de Nuno Ramos vão algumas passagens decisivas, como a literalização suprema da “casca de detritos” na pintura de Anselm Kiefer, sobre a qual o imaginário pictórico pode projetar-se apenas ao longo da duração de uma negociação cerrada, e que teve, por essa e outras razões, grande impacto sobre Ramos e artistas próximos a ele. O que a volta à pintura legaria à geração subsequente seria sua questão central, o “desaparecimento do lugar”, correspondente, nessa leitura dos *Nonsites*, ao esvaziamento do sentido da obra de arte, sua “opacidade”, “inércia” e “indeterminação formal” correspondendo à impossibilidade da obra como espaço de organização da experiência e ao desaparecimento do espaço público (112). Algo que, como se sugeriu, a poética inicial de Nuno Ramos flagra em seu atravessamento com a abertura de algo da ordem da origem ou da força de irrupção de potências desmesuradas. Posição esta, afinal, não muito distante da que Ramos delineava, como se sugeriu anteriormente, em seu contraste com as poéticas literalistas de Arnaldo Antunes e Christophe Tarkos.

³² A emblemática recriação do “Salut” de Mallarmé, publicada em 1985, mas escrita em 1974.

práticas de linguagem que sustentam as relações no espaço público e as condições coletivas de apreensão desse espaço.

À poesia e à produção do mundo em comum impõe-se, afinal, um enfrentamento de um mesmo horizonte enunciativo marcado por uma proliferação esvaziadora de atos de fala que giram em torno da manipulação da perda de consistência de uma noção compartilhada de “real”.³³ Nesse sentido, na gestão da relação entre ato de fala e contexto estaria o ponto de produção de limiares que tornem possível habitar o inacabamento do que é comum em chave produtiva.

É assim, finalmente, que a questão do espaço da obra e do lugar serve como pano de fundo ao problema da *produção de outros tipos de limiares*. No caso dos primeiros trabalhos de Ramos, é aí que um funcionamento particular da presença do linguageiro no plástico pode revelar uma outra posição com relação aos debates que circundavam o trabalho do artista. Na verdade, talvez a *linguagem*, e mais especificamente a voz, tenham a ver com uma habitação da “*zona intermediária*” imaginada anteriormente, a partir da qual esse trabalho recue do âmbito da invenção de mundos para o da *virtualização*.

Nesse sentido, começaria a se anunciar aqui outra maneira de compreender essa zona intermediária, que qualificaria de outra forma as ideias de “incompatibilidade”, “interrupção” e “atolamento” entre “corpo e signo” e “forma e mundo” a partir das quais o problema já foi lido (Mammì, 2002: 7, 9, 20). Veja-se um dos últimos textos de *Cujo*:

O som da chuva contra o som das fontes, o contínuo do céu de fora contra o contínuo do chão de dentro. Olho o desfile das vitrines misturadas, a prata enlutada dos seus brilhos e o cortejo fúnebre das mercadorias. Estou bem de passagem, aéreo, sem pisar o peso das minhas solas, de suas bolhas. Estou deitado embora vertical, contra a corrente também aérea dos em-pé-caídos, assim dormidos e sem raiz, mortos movidos. Trago os apostos

³³ Para uma colocação também panorâmica do problema, ancorada em uma questão de “escala” cujo contexto mais evidente tem como figura-síntese a “financeirização do capital”, que passa ainda por seu cruzamento com elaborações literárias da época marcadas por certo “ventriloquismo”, ver Sussekind, 2000. A questão coloca-se, ainda, com outra complexidade, com auxílio da ideia de uma “perda do lastro discursivo”, elaborada por Lucius Provase: “a dificuldade cada vez maior em estabelecer formas de dizibilidade e visibilidade que sejam compartilháveis a partir de um dado espaço de experiência e um dado horizonte de expectativa, ou seja, a organização temporal do discurso, que é o que lhe garante um campo de referência mínimo, organização esta que também não é mais um acontecimento previamente compartilhado” (Provase, 2016: 9). Para uma leitura do contexto da poesia brasileira a partir dos anos 70 por esse viés ver Zular, 2015, Zular e Lucas 2016.

trocados, a parafina no nariz, o óleo nas orelhas e a água por toda parte. Há também o branco súbito em meio ao granito gris e comprimido (com buracos moles conquistados), o vidro transparente (com opacidades conquistadas), couros que são pele, peles que são carne, carnes que são osso, ossos brancos e a felicidade (69).

Nesse texto, um dos últimos de *Cujo*, o caráter movediço do solo desenhado pelo livro vem ao primeiro plano. Nesse contato aéreo, morto-vivo, estagnado-movente do corpo falante com seu chão ecoam tanto a instabilidade das posições de fala e a fluidez das cenas e materialidades produzidas ao longo do livro, quanto sua passagem pelas vitrines, pelo mundo da mercadoria, pela rua. Em primeiro plano, estão, novamente, os deslizamentos que marcam internamente as formações individuais mais interessantes produzidas pela voz. Nesse caso, da evocação de um contínuo das coisas ao posicionamento do falante em uma visão enlutada do mundo, que engloba o desde o canteiro de obras da escrita até a declaração de uma constituição da cena de fala por uma troca de atributos.

Porém, a princípio essa questão é suspensa quando esses textos são espacializados em salas expositivas. O fato é que o texto publicado que se acaba de reproduzir (e não apenas ele) é na verdade a sobreposição de suas quatro materializações, nos trabalhos em *Vidrotexto 1*, *Vidrotexto 3* (1991), *Canoa* (1992) e *Cujo*. Nesses trabalhos, que integram um conjunto mais amplo de obras em que Nuno Ramos utiliza textos escritos, é como se o desarraigamento tematizado pela fala dos “mortos-movidos” chegasse ao espectador não por falta de nitidez, mas por excesso de concreção. Os textos, reproduzidos à base de parafina e em caracteres aumentados não se prestam a uma espécie de leitura física, mas, pelo contrário, praticamente ilegíveis, reenunciam a operação de turvação da superfície refletora, como a que sustenta o texto de *Vidrotexto 2* (“Quando o próximo peixe saltar...”). Ou seja, dão corpo ao paradoxo da coisa-legível.

No entanto, sua disposição em meio a esse espaço intermediário entre materialidades não se resume à formulação de alegorias opacas ou à operação de engrossamento da dimensão material da linguagem (esta, aliás, apenas uma entre muitas outras formas de agenciamento do material verbal em Nuno Ramos). É o que se nota, sobretudo, na sobreposição especialmente significativa entre *Cujo* e a instalação *III*. E não apenas pelo pertencimento a uma mesma poética que continuará se desenvolvendo nos trabalhos de Ramos da primeira metade da década de 1990, mas principalmente pela

contiguidade de um certo funcionamento da *voz*, menos evidente. Com efeito, não mais a voz do texto enquanto lugar de rearticulação contínua do material verbal, ou ponto oculto de articulação das operações, mas, mediante um deslocamento que agora se quer pôr em evidência, *a voz em sua posição estrutural de entrelugar*. E, como tal, instância de ilimitação, em que o constituído é lançado ao contínuo da chuva contra a circularidade das fontes e onde sujeito e mundo encontram-se em estado intermédio, entre o mesmo e o outro.

III

A VOZ DE QUEM MORRE

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. [...] Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. [...] Estava bem morto e quis dizer isto aqui (Ramos, 1993: 27-8).³⁴

Aqui, o que escutamos, experimentamos como nosso próprio ritmo. Entre o desejo e a mortificação de quem fala, de uma frase a outra, cada uma delas emperrando na batida truncada do texto, passamos pelo mesmo movimento interrompido, para enfim retornar ao mesmo ponto de movimento e estagnação. Porém, não podemos viver em nossa própria pele o que escutamos, pois o regime é de paradoxo e a *posição*, impossível: a do morto provido de linguagem.

As circunstâncias que tornaram pública essa voz pela primeira vez relançam as ideias de morte e apagamento, porém a partir de um lugar onde o próprio sentido da arte

³⁴ Os parágrafos que seguem foram escritos originalmente como contribuição ao dossiê “Expressões do mal” organizado por *Calibán, Revista Latino-Americana de psicanálise*, V. 15, N. 2, 2017, cujo contexto coincidiu com os vinte e cinco anos do Massacre do Carandiru. Certas variações de tom com relação aos últimos desenvolvimentos deste texto foram mantidas, com a esperança de não causar muito estranhamento, já que replicam, em alguma medida, algo dos gestos de *localização* e simultânea *ilimitação* desses eventos que marcam uma das camadas de *III*.

ameaça cair por terra. Os eventos que ocorreram na tarde de 2 de outubro de 1992 têm hoje o nome de Massacre do Carandiru. No Pavilhão 9 da atualmente extinta Casa de Detenção de São Paulo, localizada no bairro do Carandiru, na Zona Norte da cidade de São Paulo, o suposto desentendimento entre dois detentos teria ocasionado uma rebelião de internos. Diante da dificuldade em conter a mobilização, a diretoria do presídio ativou a Polícia Militar do Estado de São Paulo, representada pelo coronel Ubiratan Guimarães e submetida, em última instância, ao secretário de segurança pública Pedro Franco de Campos e ao governador do Estado Luiz Antonio Fleury Filho. Por volta das 15:30, Guimarães convocou a polícia de choque e as tropas especializadas da PM e, cerca de uma hora depois, foi ordenada a entrada da PM no presídio. Como resultado, cento e onze detentos foram executados pela polícia, em uma ação que segue sendo condenada pelas mais diversas entidades representativas da sociedade civil no Brasil e no mundo.

Um mês depois, Nuno Ramos reagiu ao massacre com a abertura da exposição *111 (Imagens 9 e 10)*, à qual se seguiram outras duas montagens em 1993 e 1994. O percurso do espectador era condicionado, primeiramente, pela disposição de cento e onze paralelepípedos recobertos por piche e breu pelo piso da sala expositiva. A cada um deles o artista agregou o nome de cada um dos mortos em linotipia, as cinzas de um salmo bíblico e a cópia de um notícia de jornal sobre o ocorrido tratada em breu. Novamente os nomes dos presos, cujo caráter de ruína ou rescaldo o artista reconhecia no catálogo para a segunda montagem como “tudo o que sabemos deles”, foram integrados, impressos em linotipia, em “uma espécie de cruz molenga”, também nas palavras do artista.

A esses elementos somavam-se três objetos mais ou menos semelhantes a “múmias”, construídos com materiais como barro cru, vaselina, folhas de ouro e cinzas. Sobre as paredes, o texto do morto-falante acima reproduzido, impresso em parafina, na íntegra e ampliado, até tornar-se quase totalmente ilegível, além de pequenas caixas contendo por dentro cinzas da Bíblia e, por fora, textos mais curtos do livro de 1993. Finalmente, a partir da segunda montagem, Ramos introduziu uma segunda sala no trabalho, onde, além de um tule com outro texto de *Cujo*, encontravam-se fotografias ampliadas tiradas por satélites dos arredores da Casa de Detenção na hora e data do massacre, às quais foram justapostos bulbos de vidro ligados por mangueiras a máquinas de fumaça colocadas no chão.

Se a amplitude de meios mobilizados poderia apontar para uma otimização da veiculação de informações, o resultado final parece apontar mais para um excesso, ou saturação de sentido (Mammi, 1997a: 201). Do mesmo modo, a adição da segunda sala à primeira cria um jogo entre leveza (fumaça/vista aérea) e aterramento (a atmosfera negra, calcinada), porém sempre mantendo uma aderência mais forte ao segundo polo. As fotografias aéreas deveriam ajudar a situar o massacre em um sistema de coordenadas, mas suas imagens, em si mesmas, não dizem muito, como que estacam em uma superfície sem tempo e sem nome ou ameaçam dissolver-se junto à névoa artificial. Nas palavras de Alberto Tassinari, “A imagem enfim aparece na obra, mas então, não como visão, mas como obstáculo. Ficamos entregues a nós mesmos” (1997 [3]: 194).

De todo modo, é a articulação discursiva do próprio trabalho que se põe em xeque: o gesto artístico encena, a princípio, senão sua própria impossibilidade, a impossibilidade de veicular um sentido pertinente ao tema. Afinal, uma série de elementos justifica esse turvamento e interrupção do movimento de ver e de dizer, da afinidade inaugural da poética de Ramos com a alegoria barroca (Cf. Mammi, 1997a: 200) ao teor traumático e a complexidade ética impostos pelo evento formalizado. No entanto, a posição de fala, o *limiar* que a voz permite ao trabalho ocupar – não como tema, mas como lugar a partir do qual o sujeito e o discurso são articulados – tem consequências de outra ordem.

O que *III* realiza é uma espécie, muito peculiar, de ritual cívico, ou anticívico. Zelar pela memória dos presos na disputa pelo sentido do massacre significa reinscrever os mortos no campo do visível, ou, ainda, na ordem da *pólis*. Em outras palavras, restituir, ainda que no nível *a posteriori* da narrativa, a humanidade que a execução sumária por parte do Estado lhes retirou ao operar em um para-além-da-lei no interior da lei. Uma cerimônia que se proponha a isso necessita ou de uma instância pública investida de autoridade ou de uma figura como Antígona, disposta a interceder na zona de sombra da relação entre o público e o privado. Em *III*, porém, é como se o executor da cerimônia ocupasse o lugar paradoxal do morto provido de linguagem.

A dificuldade de dizer e a dificuldade de ver que estão no cerne do trabalho são ao mesmo tempo apresentadas ao espectador e reivindicadas como atributo da posição a partir da qual o trabalho se articula. Daí, naturalmente, que este seja a encenação de um movimento que contém sua própria interrupção: o rito realiza-se a duras penas, deixa bolsões não conquistados, realiza-se e não se realiza. Instalação e livro lidos como um

mesmo território de práticas entre materialidades diversas, aquilo que se apresenta a princípio como uma alegoria que se dobra sobre sua própria dificuldade coloca um problema que lhe é algo estranho: como falar *a partir da morte*?

Um problema, afinal, literário, ou melhor, que, a depender da radicalidade de sua colocação, atinge um limite virtual do literário. José Antonio Pasta Jr. já tornou clássico o problema em terras brasileiras precisamente a partir do dispositivo provavelmente mais facilmente associado a uma ideia geral de literatura: *o ponto de vista da morte* (Pasta Jr: 2012). O paradigma seria, é claro, o defunto-autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao mesmo tempo que tal “estrutura recorrente” da arte brasileira o autor a reencontra também em obras-chave que vão de *O Ateneu* a *A hora da estrela*, mas também do teatro de Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva* à *Terra em transe* de Glauber Rocha.

Em seu “aspecto mais elementar”, o assunto é simples, “desenvolver uma narrativa a partir da morte do próprio narrador” ou “a narração a partir da própria consciência que fornece os dados essenciais da narrativa” (7). Já no potencial de sua formulação, uma estrutura de paradoxo pode fomentar uma imaginação muito mais que narrativa: “se ele [o defunto-autor machadiano] se metamorfoseia sem cessar, se todo tempo ele se torna outro, isso significa que ele *vem a ser* desaparecendo, ou ainda que ele se *forma* suprimindo-se’. Dito de outra maneira, “ele vem a ser cessando de ser, ele nasce pela morte” (12, g. a.). “Se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser”, de modo que o está em jogo, afinal, é “a figuração do *ponto de vista impossível*” (14).

No raciocínio do autor, então, constituição do ponto de vista narrativo e *formação* histórica e social se refletiriam mutuamente.³⁵ Em outras palavras, o trânsito entre o mesmo e o outro se daria como déficit de subjetivação ou como desvio com relação a um paradigma de processo histórico. O “mesmo” e o “outro”, o ser e o não-ser definidos como figuras da oscilação em torno de um paradigma de autonomia, correspondentes à mimese de um processo social singular. De fato, ao longo do trabalho

³⁵ Nessas “formas-limite” brasileiras, a narração “a partir do *limite* entre a vida e a morte” plasmaria o encontro objetivo entre forma e matéria histórica, ou, mais especificamente, a hostilidade da matéria brasileira às exigências da forma romance. Acima de tudo, estaria em questão “um processo particular e infinitamente contraditório de constituição do eu” (13), na medida em que uma constante brasileira seria o convívio entre duas concepções diversas de sujeito, o sujeito autônomo moderno e outra, tributária da escravidão, inapta “a conceber a distinção entre o mesmo e o outro”. Do mesmo modo, no eixo histórico, a matéria formalizada seria a vigência simultânea entre “história” em sentido forte e um “eterno retorno do mesmo”.

de Nuno Ramos, encontra-se uma procissão de narradores-vozes terminais, que muitas vezes emanam um halo brasileiro que não deixa de remeter a algo desse gênero.

Contudo, a voz da morte, tal como articulada em *III*, parece apontar para outra noção de sujeito, articulada em outra relação com a linguagem e o mundo em comum. Ettore Finazzi-Agró, em breve comentário a “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa, tensiona os limites da narração ao colocar no centro da análise “A voz de quem morre” (2006). E isso, em primeiro lugar, na medida em que o encontro entre aquele que fala e a morte se dá, em um primeiro momento, na trilha de um trânsito entre o “mesmo” e uma alteridade cujo momento de subtração pode encerrar, em última análise, a diferença: Baquiriquirepa antes de ser morto por seu ouvinte lança mão justamente da fala de quem já habitou o limiar entre o homem e o animal.

Algo que corresponde ao interesse do autor não em avaliar um desejo de “ilustrar” “uma sociedade em que vigoram, justamente, o anacronismo e o arbítrio, a anomia e a intempestividade”, como em Machado, mas a aproximação a uma experiência da linguagem em sua íntima vinculação com a morte. Em suas palavras: *a tentativa de ultrapassar as medidas estabelecidas, de ir ao encontro do mistério, de descortinar e dar voz àquilo que se esconde no Trânsito – e não só, repare-se, na passagem entre a vida e a morte, mas, mais em profundidade, na relação impossível, no limiar certo mas sem consistência entre o humano e o infra-humano ou o não humano* (2006: 28).

É que o foco do autor não está em uma ideia de voz enquanto metáfora para a dinâmica de uma dada figura narradora, mas na voz em seu papel de lócus filosófico correspondente à dobra entre a significação e aquilo que, no interior da linguagem, possibilita a significação sem ainda significar. Ou seja: a dobra entre *phoné* e *lógos*, entre a voz pura, anterior ao significado, a mera abertura para a articulação languageira, e o *lógos* enquanto *phoné semantiqué*, a palavra significante, já articulada no âmbito da razão.

A voz, portanto, como entrelugar – aquilo que possibilita a linguagem significante, mas que permanece no seio desta precisamente na medida em que é recalcada, excluída em seu interior. Trata-se, como se sabe, dos termos da discussão que Giorgio Agamben desenvolve em diversas frentes (Agamben, 2010), o que significa situar a voz como entrelugar de atravessamento desta com mais uma série, a que se dá entre *zoé* – a vida nua, o fundo de animalidade a partir do qual se funda o humano – e *bíos*, a vida humana articulada em existência política.

No argumento de Finazzi-Agró, a linguagem do narrador do conto, após o trânsito com o animal, já apareceria no caminho da extinção do personagem, o que o colocaria *naquele estado de zoé, de “vida nua” representando uma espécie de epokhé, de suspensão da norma existencial, balançando, banido e abandonado, entre a vida e a não-vida, num território baldio em que nada tem sentido senão, justamente, a nudez do puro* (30). De modo que a questão central para o crítico italiano, pressupondo a continuidade entre o primeiro *Homo sacer* e *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade* é menos o trânsito entre o mesmo e o outro que o “processo penoso e labiríntico rumo ao núcleo mais obscuro e essencial do ser, lá onde ele se confunde com o não-ser”: “o limiar secreto em que a voz se confunde com o silêncio, a linguagem é a morte e vice-versa”. A morte enquanto furo último sobre o qual a linguagem se funda revelando que a constituição do homem se dá sobre uma ausência de fundamento propulsora.

Novamente, trata-se de pensar a figuração da morte enquanto *posição impossível*. Com Pasta, a posição através da qual uma maquinaria enunciativa permite movimentos discursivos que levam a fonte da narração a uma situação limite. Com Finazzi-Agró, a posição de entrelugar da voz enquanto eixo de deslizamento da arquitetura de linguagem de um falante na fronteira entre humano, inumano e animal, mas também como ponto paradoxal de intersecção entre a simultânea inclusão e exclusão da ordem do animal na do humano, da abertura à linguagem na da razão, do corpo na da política.³⁶

De modo que nesse segundo caso, assim como, até certo ponto, em *III*, esse ponto teórico se encarna na interpretação de um fenômeno histórico altamente palpável. Como comenta o próprio Finazzi-Agró, o que está posto aqui é também o problema dos limites da inscrição discursiva de eventos históricos em que o humano defronta, por assim dizer, sua in-constituição, como na discussão de Agamben acerca da *testemunha integral* nos campos de concentração nazistas. Em poucas palavras, o fato de que só é possível experimentar a morte do outro e de que o testemunho em uma situação como a de Auschwitz se fundará sempre em torno de um impossível, na medida em que a experiência última, total do evento perde-se junto àqueles que a tocaram e que, portanto, não estão entre os sobreviventes.

Como se sabe, Agamben, agudo pensador do limiar, trabalha a figura-chave do *muçulmano*, o preso dos campos de concentração que se encontravam no limiar com sua

³⁶ De todo modo, as ideias de Pasta serão tangenciadas novamente, mais adiante.

extinção física e moral. O que o *Muselmann* encarnaria seria um “não-lugar” central em torno do qual o espaço do campo giraria, um ponto a partir do qual a distinção entre humano e não-humano cairia por terra, “ser indefinido”, “vivo-morto” (Agamben, 2010a: 52-63). Enfim, uma “figura sem nome”, que permite “fundar um terceiro reino entre a vida e a morte”, diz Primo Levi, intelectual que representa a escolha por parte dos sobreviventes em incluir esses seres nos relatos da Shoah, ou seja, assumir que a possibilidade do testemunho sempre repousará sobre uma indizibilidade acerca da essência do próprio material a ser relatado, problema que se coloca justamente onde o domínio da ética já ultrapassou a si mesmo.

Sendo assim, convoca-se, vale ressaltar, um léxico tanto da dizibilidade quanto da visibilidade. A figura do muçulmano apenas “agora”, cinquenta anos depois, escreve Agamben, poderia começar a “tornar-se plenamente visível”. Sua reinscrição no campo do visível, nesse sentido, não poderá se dar “se não aprendermos a olhar com ele para a Górgona”. Sobre esta figura, a que Primo Levi já recorria, Agamben destaca que os gregos representavam sua visão impossível e simultaneamente inevitável a partir da ideia de um não-rostos. Graças a essa condição, se daria inclusive uma ruptura iconográfica na pintura de vasos cerâmicos, em que a Górgona se representaria não como um rosto, mas como uma “imagem absoluta”, a qual, em um paralelo com a retórica, explicitaria uma função de “chamamento” – a visão impossível é a que não se poderia deixar de ver. E mais:

Sendo assim, como nome do muçulmano, “quem viu a Górgona” não é uma designação simples. Se ver a Górgona equivale a ver a impossibilidade de ver, então a Górgona não nomeia algo que está ou acontece no campo, algo que o muçulmano teria visto, e não o sobrevivente. Ela designa, isso sim, a impossibilidade de ver de quem está no campo, de quem, no campo, “chegou ao fundo”, tornou-se não-homem. O muçulmano não viu nem conheceu nada – senão a impossibilidade de conhecer e de ver. [...] Mas que seja exatamente a impossibilidade não-humana de ver que invoca e interpela o humano, a apóstrofe a respeito da qual o homem não pode distrair-se – isso, e não outra coisa é o testemunho. *A Górgona e quem a viu, o muçulmano e quem dá testemunho por ele, constituem um único olhar, uma só impossibilidade de ver* (61, g.n).

Lida a partir do atravessamento entre o livro e a instalação, *III* de certa forma materializa justamente essa posição impossível. Nesse sentido, a incorporação da voz do morto-vivo de *Cujo* ao trabalho acresce outras camadas aos elementos de ilegibilidade e

saturação. O que a invocação dessa voz traz à tona afere outro grau de complexidade à afirmação de um obstáculo ao dizer referente a um horizonte de hesitação ética onde arte e sociedade convergem em um achatamento do espectro de suas possibilidades de ação. O que essa posição de fala encena é a participação da posição a partir da qual se articula o discurso em algo da ordem de uma situação-limite homóloga àquela experiência impossível que não está totalmente do lado nem do muçulmano nem da testemunha secundária, mas também nem do sujeito e nem do objeto. Um ponto de vista correspondente à materialização discursiva de uma impossibilidade na qual convergem sujeito, objeto e linguagem.

A fala de quem morre encarna a participação do ponto de articulação do discurso em algo da ordem de uma situação-limite homóloga àquela experiência impossível que não está totalmente do lado nem do muçulmano nem da testemunha secundária, mas também nem do sujeito e nem do objeto. Um ponto de vista impossível correspondente à materialização discursiva de uma impossibilidade na qual convergem sujeito, objeto e linguagem.

A voz emerge aqui não onde o corpo das palavras se tornaria mais evidente, mas onde a convocação ao ato de linguagem faz coincidir a abertura à significação com a figuração de uma experiência impossível. Este impossível, no entanto, é o próprio núcleo negativo em torno do qual gira o que conhecemos como linguagem e como homem, daí tanto a fuga ao registro do nome quanto, como se verá adiante, um avesso produtivo próprios à posição do morto-vivo.

Algo que complica ainda mais a dimensão “ritual” do trabalho, na medida em que a voz em sua noção corrente, a voz como esteio da presença, cumpre tradicional e historicamente a função de asseguradora da autoridade da palavra escrita, haja vista seu papel nos rituais jurídicos e religiosos (Cf. Dolar, 2006: 105-113). A conjunção entre a antiescrita do trabalho e sua invocação do ponto de vista da morte põe em cena uma voz manifesta como resíduo mediado de uma vontade que parece ausente da homenagem que organizou. Não temporal ou espacialmente, mas porque a enunciação que se perfaz apresenta um sujeito separado de si e que, nesse mesmo passo, revela um ponto de fissão no mesmo espaço público do qual foi excluído.

Esse lugar-limite e agônico, não deixa de revelar como cada enunciação pode pôr à prova o horizonte do que se permite entender como dado.³⁷ Porém *III* acessa uma zona ainda anterior desse mesmo lugar. Ao espelhar a morte produzida na zona de sombra do público, entra na região em que o lugar de *exceção-soberania* em torno do qual o poder se articula coincide com o núcleo estrangeiro em torno do qual se constitui o sujeito que fala, o sujeito da ética e o sujeito do conhecimento. Entre o livro e a instalação, a voz que celebra os mortos não confessa simplesmente sua impotência. Ela encena a ocupação do entrelugar do não-homem que fala, insituável e inominável.

*

De todo modo, “impotência” não deixa de ser um signo do horizonte que, em *III*, distingue os limites do possível dos limiares com a possibilidade do outro. O gesto de “construir pequenas caixas de memória” para os mortos, que, no catálogo da segunda montagem, Ramos afirma ter sido o impulso inicial para o trabalho (Cf. Mammi; Tassinari; Naves, 1997: 176-177) direciona-se a esse horizonte a partir de dois vetores diversos. De um lado, “contra a corrente também aérea dos em-pé-caídos, assim dormidos e sem raiz, mortos movidos”, em uma vontade de ruptura com um automatismo que teria a ver com a própria circulação da imagem.³⁸ De outro, através de uma inscrição histórica que remete, em última instância, a uma convergência entre os ritmos de dilatação e recolocação da esfera da arte:

Acho que meu trabalho, tão distante da morte heroica, redentora mesmo, da “Homenagem a Cara de Cavalo”, de Hélio Oiticica, fala de uma morte mais triste, anônima, massificada e comum (embora, nos dois casos, sempre violenta). Os 111 mortos, de quem apenas sabemos os nomes, têm a carne de ninguém de que é feita a morte entre nós.

³⁷ Desde que se entenda “enunciação” como “subjetivação” psíquica, ética ou política, como “a produção através de uma série de ações de um corpo e uma capacidade de enunciação não previamente identificável no interior de um dado campo de experiência, cuja identificação é portanto parte da reconfiguração do campo de experiência” (Rancière, *apud* Dolar, 2006: 203).

³⁸ “Mais do que a própria invasão, no entanto, foram as fotos do mortos, expostas assim tranquilamente, em plena luz do dia, que de fato me impressionaram. Havia uma espécie de naturalidade, naquelas imagens, anônimas, algo coletivas, como se pertencessem a uma sequência, anterior ou posterior ao acontecimento. Nada parecia terminar, nem começar ali”. Em Mammi; Tassinari; Naves, 1997: 177.

Mesmo se faltasse a menção pelo artista, o *Bólido caixa 18 Poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* (1966)³⁹ ofereceria um contraponto revelador. Gonzalo Aguilar (2016) formula o ponto de virada representado pelo trabalho na trajetória de Oiticica como a “origem velada que funda, negativamente” a obra posterior do artista (2015: 49). O raciocínio do autor pode ser sintetizado a partir do par de figuras “dobra”/“dobradiça” e “abertura”. No primeiro caso, tem-se a imagem da posição liminar que o *Bólido* encarna, em sua própria estrutura, na trajetória de Oiticica: ao mesmo tempo caixa geométrica, experimento situado na serialidade da “Invenção”, e caixa mortuária, em cujo interior encontra-se pela primeira vez na obra de Oiticica a figura do corpo humano, além de uma resposta poemática a uma interpelação ética. Já na primeira incidência da “abertura” estaria o desenvolvimento da dobradiça entre arte e vida, o assinalamento de que “não há ética possível se a forma artística não consegue impulsionar a si mesma para esse além” (42).

No centro do salto ético encontramos novamente o *homo sacer*. O caso de Cara de Cavalo é lido na chave de uma “animalização da lei”, instituída explicitamente pelo Regime Militar ao declarar “vingança” à morte do comandante do Esquadrão da Morte, Le Cocq, morto por Cara de Cavalo durante um cerco policial, assim instaurando o regime paradoxal, de exceção, de uma “lei do cão”. Diante dessa situação, o trabalho daria “acolhida, refúgio, sepulcro” ao corpo assassinado do herói, sem “restituí-lo como vivente anterior ao assassinato”. Tal corpo estaria situado no “umbral da indistinção entre o humano e o animal [enquanto] o único espaço em que podem ser erguer o luto e a crítica” (40).

Aguilar não deixa de associar o lugar da lei, tal como articulado pelo trabalho, à relação entre olhar, desejo e morte. Recorrendo à conhecida discussão de Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, o autor afirma que o trabalho nos faz defrontar com um vazio aberto no volume, com a “angústia de olhar” para “o *lugar* do que me olha”, um olhar que aponta para o não-saber do destino que abrirá meu corpo e irá oferecê-lo a um vazio (42, g. a.).

³⁹ Trata-se da conhecida obra-homenagem feita por Oiticica a seu amigo Manoel Moreira, residente de favelas cariocas ligado a atividades ilícitas, assassinado por uma milícia associada à Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro. O trabalho consiste em uma caixa preta com uma abertura que desloca a face frontal em paralelo com o chão, atravessada transversalmente por uma tela vermelha semitransparente que liga as arestas mais distantes. Em cada uma das três faces interiores vê-se uma fotografia do corpo assassinado de Cara de Cavalo e, no centro, uma bolsa plástica contendo pigmento vermelho e o seguinte poema: “Aqui está,/ e ficará! Contemplai/ o seu/ silêncio/ heroico”.

No entanto, o *Bólido* não articula essa abertura como paradoxo que dobra sua própria enunciação em uma posição impossível. Pelo contrário, seguindo-se observações do próprio Aguilar, retoma e transfigura a tradição do monumento, rebaixada pela arte moderna. Ao mesmo tempo, a forma caixa inscreveria o trabalho em toda uma linhagem de origem moderna. A caixa conteria em si um jogo em que se torna algo visível no mesmo lance em que se revela a invisibilidade de uma interioridade, de modo a colocar “o tema da *morte da aura*, mas também [da] *aura da morte*” (56, g.a.).

Ou seja, diz respeito, por um lado, a uma não-redutibilidade da arte nem à tautologia e nem à crença (para usar os termos de Didi-Huberman) – nem a adesão cínica a um literalismo absoluto, nem a hipótese transcendente da possibilidade de um sentido absoluto –, mas à insistência de um resto desejante que move o olhar. E, por outro, ao momento histórico de dupla afirmação da essência e da morte da pintura (e da obra de arte em geral), que, no caso de Oiticica, tem na homenagem a Cara de Cavalo um momento decisivo na trajetória da abertura estrutural da pintura ao ambiente.

A caixa-homenagem seria, em suma, “o cenotáfio da arte, e também a promessa de uma abertura”. Não a caixa a princípio imperturbável dos minimalistas, mas um objeto a ser aberto diante da “ausência de definição do que seja arte”. Sendo a arte “uma situação em que ela pode perder-se de si mesma”, um trabalho como este não operaria com “fins de denúncia”, mas se “apropriaria de forças e potências” do espaço de fora (42, 56-59). A arte de protesto precisaria, assim, ser testada em “um espaço público onde se redefinem todos os papéis e todos os domínios”, de modo a coincidir, afinal, com o “começo de outra comunidade possível”.

Não é apenas a impossibilidade de atribuir estatuto heroico, ou mesmo “redenção” simbólica, que está dada como ponto de partida em *III*. Sem dúvida, a distância entre o trabalho de Oiticica e o “entre nós” em que Ramos situava o caráter anônimo, “mais triste” dessas mortes mais recentes diagnostica um lapso histórico cujo ponto de chegada deve estar muito próximo à posição subjetiva e política do cadáver, de acordo com a sugestão de Hal Foster. Mas, mais que isso, a anti-escrita da instalação parece corresponder justamente à inviabilidade de algo como o poema do *Bólido* de Oiticica. Seja no que concerne à monumentalização (“Aqui está,/ e ficará!”), seja quanto à força performativa e o próprio endereçamento convocatório ao receptor (“Contemplai”).

Se “a mais simples imagem [...] dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto”, atualizando um “momento de imobilidade

mortal”, (Didi-Huberman, 1995: 95), é que a insistência do desejo despossui o sujeito que vê, localizando-se no intervalo entre este e aquilo que o olha de volta. *III* faz eco com algo dessa ordem, e no entanto, o modo como o trabalho estrutura uma experiência de recepção tem particularidades reveladoras. A ilegibilidade do texto não deixa de sugerir que há um sentido a ser lido pelo avesso. Porém há menos um literalismo a ser dialetizado que um hermetismo “molenga” que se apresenta como metáfora da posição impossível que o trabalho encarna, no mesmo passo em que salienta a impossibilidade de sua ocupação pelo espectador. Não-saber expectante relançado para dentro de quem espera ativamente.

Como no *Bólido*, não recebemos a dádiva de uma explicação transcendental nem somos expulsos completamente do horizonte do sentido. O que nos resta é defrontarmos com algo como a “precariedade de um corpo que jaz” (Aguilar: 42). Não exatamente para realizar um traslado ético de nossa perspectiva em direção à perspectiva “marginal”, e sim para lembrar que nas dobras e limites internos à linguagem há tanto um chamado vazio quanto um ponto de fissão daquilo que nos define. Ponto que emerge sob a forma de voz. A encenação do lugar agônico em que o caráter não-todo da constituição do sujeito coincide com um posicionamento intermediário entre sujeito e objeto fala de uma experiência que tem lugar apenas na decomposição do corpo morto da linguagem.

Se há algo a vestir, é uma espessura turva do sentido, que torna produtiva a experiência de olhar para o que há de pior em nosso mundo e sentir-se convocado a dizer o que não se sabe, enunciar a própria suspensão do que somos diante de nossa incapacidade de interromper a inércia de ser o pior. A isso corresponde no trabalho, entretanto, a necessidade de errar à tona de uma antiescrita que se subtrai ao olhar.

*

III é um momento de pluralização de meios e procedimentos, onde aglutinam-se os experimentos que Ramos começara a realizar com atravessamentos entre textualidades e plasticidades e que anuncia de modo especialmente ilustrativo os trânsitos plurais que marcarão sua trajetória. É certamente em Hélio Oiticica que Nuno Ramos encontra seu principal modelo de artista, um emblema do criador cujo projeto consiste na constante expansão de sua definição e de seus limites, anverso de uma constante dilatação da esfera da arte. Ele mesmo definiu “a dinâmica formal mais

íntima” da obra do artista carioca como “a da inclusão do que lhe é diverso num interior sempre dilatável” e que, portanto, “precisaria de resistência, de matéria exterior com a qual se possa medir” (Ramos, 2007: 119). Assim, quando o artista mais jovem se propõe a ocupar esse ponto de vista exterior, como se propõe a fazer em “À espera de um sol interno”, a questão da delimitação da esfera da arte pode introduzir alguns parâmetros com os quais a obra de Ramos se confronta, de modo mais ou menos consciente.

Como foi dito anteriormente, a tese do ensaio de Nuno Ramos é de que a “intuição básica” da obra de Oiticica consistiria na tentativa de “realizar efetivamente, no mundo real, o que era promessa virtual nas vanguardas construtivas”, em seu caráter moderno de projeto, plano ideal de produção de modos de vida. Ao debruçar-se sobre essa “operação impossível”, “alucinada”, Ramos propõe uma qualificação mais detida e potencializadora da dinâmica de ambiguidade que já estava presente em comentários de Rodrigo Naves aos trabalhos de Oiticica e Lygia Clark.⁴⁰ Comentário segundo o qual a tentativa de Oiticica e Lygia Clark de fazer coincidir arte e vida, abolindo o pacto de recepção contemplativo em prol de experiências participativas recairia em um sensorialismo extremado que corresponderia a uma dimensão, a rigor, de interiorização. Aí estaria, para Ramos, a ambiguidade estruturante da arte de Oiticica: para transpor a idealidade da forma diretamente no mundo, o artista teria que “duplicar a vida em interiores cada vez mais poderosos, por isso mesmo cada vez mais preservados do contágio do mundo”. “Sempre que despertar para o mundo”, o trabalho de Oiticica “vai adormecer dentro dele” (Ramos, 2007: 121-122).

O desenvolvimento do raciocínio de Ramos é pontuado pela convergência de três elementos: a delimitação do espaço da obra; a “transitividade” enquanto elemento estrutural, salientada desde a preferência do artista pela transitividade tonal em detrimento das cores puras até uma adesão mais geral a um “assalto à idealidade pelo que é passageiro”; e o jogo entre a continuidade do projeto, da Invenção, e sua reformulação diante da necessidade de inclusão do que lhe é exterior.

Se nos *Relevos espaciais* estaria dada pela primeira vez a duplicidade exteriorização-dobra interna, os *Bólides* – lidos, vale dizer, em continuidade com trabalhos como *Manhattan Brutalista* ou *Mesa de Bilhar, d'après O Café Noturno de Van Gogh* – proporião a “impossível fundação do mundo no interior da obra”.

⁴⁰ Cf. especialmente “Hélio Oiticica: violência e afeto”, “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”, em Naves, 2007 e a “Introdução” e o ensaio sobre Amílcar de Castro em Naves, 1997.

Mecanismo apropriativo este que revelaria seu caráter complexo e problemático ao propor “sequestrar os objetos do ramerrão cinzento da mercadoria e da vida banal para lança-los no céu da arte”.⁴¹ Já os *Parangolés* responderiam ao mesmo desafio de “fugir” aos “aspectos claustrofóbicos” próprios à dinâmica labiríntica de criação sucessiva de dobras internas, mas por meio de um vetor inverso: a introdução do corpo na obra, na chave de uma “exponenciação do sujeito até sua fusão completa com a obra”.

Desde a ênfase no elemento contínuo da cor, e de um jogo poderoso entre *virtualidade e indeterminação*, a leitura do trabalho de Oiticica faz ressoar elementos da poética de Ramos, não no caráter de continuidade do projeto ou no tensionamento da idealidade, mas na própria enunciação de “um amor pelo intermediário, pelo que é provisório” (2007: 123). Sem perder de vista as muitas mediações que remetem a elementos mais próximos a poéticas da matéria como a de Beuys, é interessante notar como o problema em Oiticica seria, conforme mais de uma formulação do ensaio, de *duração*, a mesma ideia que reaparece de *Cujo a Choro negro*.

No entanto, é mais revelador neste ponto a ideia de que, enquanto a recusa à fixidez tenderia, nos *Bichos* de Lygia Clark, ao “divertimento”, ou a uma comunhão lúdica entre espectador e obra”, nos *Parangolés* ela seria mais bem resolvida em termos de “duração”. Porém, sob pena de aprofundar a ambiguidade do interno e do externo assim como da “passividade” e do “ativo”. Entre a capa e o espectador haveria um desencontro que, se por um lado, desencadearia a duração, por outro, tornaria a “atividade sem fim” do espectador “aprisionada nessa indeterminação” (133). De modo que se produziria aí um “resíduo entrópico” que radicalizaria a tensão entre interior e exterior: “Pois algo essencial permanece incomunicável – o ponto de vista do dançarino” (134, g. a.).

É claro, trata-se de uma apreciação específica da ideia do *êxtase*, que em Oiticica seria “pessoal e intransferível”. Sua crítica partindo, por sua vez, do lado da hipótese de uma outra ideia de exterioridade, supostamente mais efetivamente pública, que, a princípio, pressupõe a manutenção de uma diferenciação entre arte e vida. Nesse sentido, essa posição aproxima-se mais – porém de modo consideravelmente enviesado – ao paradigma de “pura exterioridade” da arte norte-americana que Ramos evoca a

⁴¹ Leitura essa que, é possível argumentar, não esgota a singularidade da operação apropriativa dos *Bólides*, que compreende uma distância altamente significativa com relação ao *ready-made*. A interpretação de Ramos parece, em todo caso, remeter fortemente à questão da relação entre espaço da obra e mundo em comum, apoiada na perspectiva de Alberto Tassinari.

partir do contraste entre a figura do labirinto e a do deserto. Entre as manifestações desse paradigma, a *land-art* estava em momento de forte exploração pelo artista, justamente no momento da escrita do ensaio (veja-se trabalhos como *Matacão*, ou *Minuano*, e neste caso, o texto produzido ao longo do processo, incluído em *Ensaio geral*). Ao lado desse veio, outros elementos acumulavam-se em torno de uma tendência ao silêncio, ao autofechamento, e ao aterramento que recebem elaboração explícita, por exemplo, em *O pão do corvo* (Ramos, 2001). Desse ponto de vista, a reivindicação de um movimento de fechamento da obra sobre si mesma, do trabalho que “cai em si”, aponta para uma espécie de paroxismo da exterioridade.

Porém, nesse mesmo ponto, é preciso lembrar o posicionamento pela negativa que Nuno Ramos mantém com relação ao paradigma da “pura exterioridade” pós-minimalista. Algo que vai ao encontro, diga-se de passagem, do sotaque brasileiro, algo amorfo e pré-histórico⁴², além de temperado por um elemento de morte e solidão que a terra assume em alguns desses trabalhos (o diário de trabalho “Minuano” ainda é a melhor referência sobre esse aspecto). Com efeito, em momentos posteriores do trabalho de Nuno Ramos, identifica-se modos diferentes e ambivalentes de relação com o tema da interioridade e do narcisismo, seja na chave da encenação psíquica e de algum modo histórica do tema, como em *Sermões*, seja enquanto funcionamento remetente a um traço brasileiro, que está no núcleo do ensaios que o autor dedica ao tema.⁴³

Ao situar-se no polo de uma recusa radical da transparência na relação entre obra, percepção e participação própria a esses desdobramentos neonconcretistas, *III* remete a outras maneiras de interpretar o que seria essa exterioridade, sobretudo quando o trabalho de linguagem entra em cena. Passando aos últimos trabalhos de Oiticica, com os *Ninhos* e os trabalhos que girariam em torno da ideia do Crelazer, “entramos agora definitivamente na obra, estamos imersos nela”. A crítica central à passividade e à monotonia, ao “solipsismo objetivo” do trabalho de Oiticica recai, afinal, sobre “a instauração de um sujeito pleno” (140).

E, contudo, aqui surge uma ambivalência digna de nota. Como se verá nos capítulos seguintes, o tensionamento, ou ora a abertura, ora o transbordamento do sujeito que fala, estará no centro de boa parte da literatura de Nuno Ramos, sobretudo a partir de *Ó*. Nesse livro, a ideia de “inexpressividade” aponta precisamente para um elemento de opacidade radical correspondente a um ponto cego que o sujeito encontra em si e

⁴² Cf. Mammi, 2002: 14 e ss.

⁴³ Cf. “Fim: abertura”, “3”.

reencontra no não-reconhecimento da natureza. O tema recorrente da metamorfose e da continuidade entre homens, animais e coisas não deixa, afinal, de passar por outra forma de exterioridade. E, no entanto, como se argumentará mais à frente, essa continuidade, que aparece cindida pela linguagem não deixa de se realizar, em muitos momentos, sob a égide de um elemento de “*possessão*”, cujo horizonte último é, justamente, o “*êxtase*” (Cf. Jorge de Oliveira, 2014, 2018).

Algo tanto mais relevante quanto mais se torna central uma profunda ambivalência própria à dimensão de circularidade pulsional presente nos livros do artista. A cada passo da tentativa de tensionar os limites do sujeito, tanto os falantes concebidos pelo escritor quanto ele próprio correm o risco de recair na confirmação de um mesmo circuito de energias narcísicas. O giro incessante da fala abre a possibilidade de irrupções de alteridade, porém mantê-lo produtivo implica manter operante uma cisão no sujeito, que corre o risco constante de ser suturada pela mesma compulsão. Se o êxtase da escrita de Nuno Ramos é de certa forma “estrutural”, experiência de extração marginal ou dejetual do desvisgo gozoso na linguagem, o núcleo ambivalente dessa experiência não deixará de tangenciar a própria ambiguidade identificada pelo artista na obra de Hélio Oiticica.

Já no contexto de *III*, enquanto a crítica ao “solipsismo objetivo” de Oiticica desvia de uma noção da experiência estética em termos de deslocamentos perspectivos (Cera, 2012), erotização do olhar (Pequeno: 68-74) ou de um “olhar com o corpo” (Cera: 2012), a ocupação do ponto de vista do morto-vivo aponta para uma apropriação peculiar da questão da saída de si. No cerne da contiguidade entre *Cujo* e *III*, encontra-se uma radicalização do elemento de cisão subjetiva referente à precedência estrutural da linguagem, ligada a uma oscilação entre abertura posicional e negatividade significativa.

Encaminhando o fim, outro ponto sugestivo aparece no movimento final de “À espera de um sol interno”. Enquanto os trabalhos finais de Oiticica “esqueceriam” do estatuto de problema formulado pelo próprio artista com relação às bordas do trabalho, o fecho do ensaio enfatiza um efeito “extremamente produtivo” alcançado por Oiticica referente a esse mesmo problema: a “velatura”. Essa “descoberta intermediária”, encarnada pela utilização de superfícies que dão opacidade à visão dos corpos que percorrem os trabalhos, se situaria justamente no “limite entre obra e exterior”.

“Velar esta fronteira, filtrá-la, deixá-la lá como sombra e promessa mas atenuando e controlando sua presença, como quem vai fechando a persiana” (140) significaria criar um “efeito de suspensão, de inconclusão” que permitiria conciliar duas

exigências da obra. Materializar o próprio limiar intangível permitiria preservar a “transitividade”, o contínuo do provisório mantendo uma diferenciação que impeça a arte de fechar-se em um torpor solipsista. Algo, para dizer de outro modo, que só poderia se realizar na temporalidade intervalar da duração, como se o hiato entre arte e vida necessitasse de um mesmo “*quantum* de diferenciação” mínimo para manter sua virtualidade, na mesma linha que o artista pensara para a dinâmica “informe”.

A proximidade dessa leitura com sua própria poética, Ramos a sugere de modo mais indireto, a partir de um deslocamento, no fecho do texto. Ramos fala do “exercício experimental da liberdade” de Mário Pedrosa como a “busca contínua” de um “absoluto”, da “potência adormecida” que a coincidência plena entre arte e vida permitiria encontrar, apenas alucinadamente. “Mas, diz Ramos, por trás do tule laranja que nos protege, por trás deste sol interno que estamos esperando, é sempre possível perceber, cegante, amarelo, desvairado, os rastros de um sol de verdade” (143). Como em Goeldi, um sol violento e desmesurado, e, agora, um sol que não coloca o externo do lado do dado, mas que põe em xeque o que se possa chamar de “mundo real”. Diante do limiar interno-externo, um recuo que desloca o limiar virtual-atual para o lugar não da invenção de mundos, mas da produção inacabada do mundo, da suspensão do caráter dado do “mundo em comum”.

Mas, então, talvez seja o caso de perguntar se a *linguagem* não é também uma outra forma de velatura, um elemento de mediação entre a potência desmesurada das coisas e o modo como as acessamos, já domadas. Sendo a voz, nessa analogia, o nome que se dá a irrupções que perturbam a camada mediadora, colocando sua consistência à prova e, nesse mesmo passo, a consistência do que está dado. Não exatamente a habitação de um intervalo entre “forma e mundo”, mas um ponto de viragem contínua entre cultura e natureza, a letra da lei e seu excesso interno, o Um do homem e do *socius* e um entre-dois soberano.

Em *III*, não há começo de outra comunidade possível à vista. Se o passo de Hélio Oiticica seria na direção do corpo enquanto “máquina sensorial” que responderia à morte reinventando o espaço e propondo “modos de vida” (Aguilar, 2015: 66), um elemento chave em Nuno Ramos será a habitação de um entrelugar na linguagem, onde o revolvimento de um esvaziamento do sentido da obra de arte e do sentido em geral poderá, também, irritar certas zonas de não-constituição dos limites desta vida. Enquanto os nomes eram tudo o que sabemos dos mortos no massacre e, assim, uma espécie de ruína ou escombros a que a obra dava uma mínima articulação, a chave do ritual está na

habitação desoperante de uma insuficiência dos nomes que sedimentam a pluralidade de formas de vida como apenas uma.

*

Expulsa de antemão de uma hipotética instância de construção do social ou mesmo de “invenção de mundos” a arte de Nuno Ramos encontrará em sua própria dificuldade de articulação um ponto em que os limites da linguagem coincidem com a evidenciação dos pontos de fissão das condições de visibilidade e dizibilidade do que conhecemos como nosso mundo em comum, ou lugar de perturbação das oposições que o constituem. Por outro lado, ela não se esgota em uma contiguidade com o outro apenas referente à esfera conceitual de uma negatividade em torno da qual giraria a linguagem. Ela anuncia para a trajetória de Nuno Ramos uma vontade de adesão a algo próximo à abertura dos seres a um estado essencialmente relacional, como o artista expressara sobre a ideia de catástrofe que utilizara para pensar Goeldi.

Porém, tal abertura, cavada de modo amplamente consequente em *III* no interior de um horizonte comum ético e político, alcançará seus melhores momentos não tanto na recorrente enunciação de um desejo de adesão. Mas, sobretudo, na habitação de um ponto simultaneamente cego e excessivo, onde a negatividade de uma inexpressividade interior-exterior coincide com uma positividade paradoxal de uma potência desmesurada. Ponto que fura e equivoca a linguagem e o saber de qualquer adesão.

Desse ponto de vista, *III* é exemplar. O lugar *soberano* que cava e ocupa fura o conceito absoluto de Homem, abrindo uma fresta para uma “experimentação” do pensamento e da vida. Pois o que a agonia da catástrofe permite vislumbrar, do fundo terroso de uma “imanência” plural e radicalmente material, é uma zona de “experimentação ontológica” onde ressoa, em silêncio virtual, um outro conceito do humano, “pré-individual”, “impessoal e singular” (Cf. Penna, 2013: 47, 48). O *aqui jaz* desse trabalho é, topológica e paradoxalmente, um “*jazer além*”, em que a nudez de formas de vida latentes abre uma outra pulsação do pensamento (*idem*, 48). Algo que ressoa fortemente a partir das ideias de um inspirador central da problemática da voz que se vem tentando desenhar. Diz Giorgio Agamben: *A busca pela voz na linguagem, isto é o que se chama pensamento* (Agamben *apud* Nancy, *apud* Dolar, 2006: 11).

Se o “lugar impossível da enunciação do morto” aproxima-se da topologia de uma experiência impossível, que evidencia um “excesso dos fatos ocorridos” tais como o massacre em questão, a “verdade ontológica” que escapa à história aponta para “o ser humano como pura potência” (Penna, 2013: 56, 78). Seu lugar, afinal, não é o da pura negatividade, mas ressoa surpreendentemente uma “ética da liberdade da potência e da alegria”. Descobre, do sem-fundo da catástrofe, que a “vida” é “substância única e infinita, diferente apenas em si mesma” (*idem*: 53, 82).

Novamente, então, o fascínio pelas “coisas”, “paradas” na movência intervalar de sua potência de vida. Coisas, de todo modo, que o artista sabe poderem ser tocadas apenas através da linguagem, mesmo que para “fazer as coisas falarem, uma vez que eu mesmo não consegui falar”, como na lição de Ponge que certa poesia recente aprendeu (Ponge apud Jacques, 2008: 196). Entre o sonho de carregá-las na fala e o fascínio com perdê-las e encontrar o que na linguagem vai além dela mesma, o artista se manterá sempre entre o excesso e a distância da potência. Se *III* sugere, no limite, um recuo para antes da constituição do humano, ao longo do trabalho de Ramos essa deriva se dará de acordo com a própria estrutura da voz, tal como delineada nestes últimos passos, como puro intervalo de latências. Entre o afundamento na água turva da linguagem e a promessa sempre adiada de ver algo além.

ENTRE CARNE E SOPRO

Manchas na pele: linguagem (voz) corpo

“Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes”. Por sob essa afirmação de semelhança que abre *Ó*, encontra-se um feixe de diferenciações que dá acesso à *démarche* essencial do livro. Trata-se de uma não-identidade de percepção corriqueira, porém capaz de abalar toda uma organização corporal, subjetiva e vocal cotidiana. De um lado, algo como a consciência ou o lócus centralizador da subjetividade na fala; de outro, um corpo que, como se lê em seguida, prolifera, expande-se e sujeita-se à decomposição, encarnação material por excelência daquilo que foge ao controle da primeira instância. No entanto, entre um e outro, entre algo da ordem da identidade inteligível e algo da ordem da individuação sensível, há um termo intermediário, insinuado logo que se direcione a atenção à instância enunciativa que diverge e depende do suporte corporal para dizer “meu”. Este, talvez, o entre-lugar que fornece a imagem da *voz* no livro de 2008. Pois se essas primeiras linhas lançam ao leitor a expectativa de que a “voz” que escutará será aquela que veicula o discurso dessa figura narradora, essa expectativa será relativamente abalada, à medida que se evidencia uma fala em primeira pessoa propensa a certos alargamentos, ora desfazendo-se a unidade dessa figura, ora abrindo-se espaços de não-coincidência entre o efeito do dizer e a mobilização do suporte material do dizer.

Pensar em termos de *voz*, então, deve ser mais fértil enquanto meio em que essas duas dimensões simultaneamente coincidem e não coincidem. Seria o caso, então, de pensar em algo como uma “*difração interna*”⁴⁴ da voz, pela qual ela aparece entre a significação e uma produção de outra ordem, como palco da perturbação da relação entre o que nela diz e o que nela permanece enquanto suporte material ou, diga-se nesse contexto, corporal. Difração esta que compreende, também, uma clivagem entre zonas de determinação e indeterminação do sujeito e da relação entre gesto e material.

Em “Manchas na pele, linguagem”, os novos contornos da problemática da indeterminação e da materialidade na escrita de Nuno Ramos formulam-se no contexto da exposição de uma teoria *quasi*-mítica da origem da linguagem. Do relato sobre sua

⁴⁴ A expressão é emprestada a Jean-Luc Nancy (2002: 31 – nota 31), mas sua funcionalidade se transporta para outras ênfases.

experiência corporal, o narrador-ensaísta passa a uma reflexão mais ampla sobre o corpo, que “foge ao nosso controle”, anunciando “nossa fusão indeterminada na matéria”. E, dessa reflexão, deriva uma consideração sobre um uso da linguagem no qual o simples impulso da fala, “o entusiasmo das palavras vagas” apareceria primeiramente como escape, algo “que me põe para fora do corpo”.⁴⁵

Mas é então, sob a sentença de um envelhecimento inevitável, que alguma coisa em mim parece querer, e poder, sobrevoar meu corpo, livrar-se dele – um misto de olhar para longe e de respiração, um amálgama aflito de palavras, a melodia como porta ou túnel, o instante que cava minha pegada numa paisagem imensa (17).

Esse raciocínio, contudo, já começa a abalar as oposições que o sustentam em direção ao fim do texto, problematizando a relação de exterioridade entre linguagem e corpo inicialmente sugerida. É o que ocorre à medida que o relato pessoal cede passo a uma narrativa da origem da linguagem ligada a algo que se pode reler como um ato de recalçamento originário. Algo que diz respeito ao esquecimento de um regime de continuidade entre coisas e nomes, correspondente à inauguração do campo simbólico.⁴⁶

De modo que o arrazoadado, tecido com motivos reativados em diferentes momentos do livro chama atenção novamente para uma “experiência cotidiana, ainda acessível a todos”, a de “estrANHAR subitamente o som de uma determinada palavra como demasiado abstrato ou inverossímil com relação àquilo que designa”. Experiência que “conduziria” à evocação da possibilidade de comemoração de “uma época em que cada coisa tinha seu peso sinestésico, e tanto a cor como o sabor como a imagem eram índice livre para aquele pássaro flechado”. Esse pensamento culmina, assim, no aceno para a assunção de uma “maldição” do “pacto de origem” da linguagem, que teria se “abrigado” “em nosso próprio corpo”, mais especificamente, num “corpo profundo”, ainda “inexplorado e mudo”, em consonância com a “inexpressividade da natureza”, aos poucos resquícios de um “*fora* da linguagem” (g.a.).

Afinal, se teríamos “trocado” a união “ao fluxo de tudo”, um regime de alteridade generalizada fundado no “tato”, pelas “finas modulações da voz” e pelos falsos

⁴⁵ Todas as ocorrências entre aspas neste parágrafo e no seguinte são citações extraídas de “Manchas na pele, linguagem”.

⁴⁶ A referência aqui é Weill, 1995, de onde se extraiu a ideia de *comemoração*, enquanto atualização residual do campo de potencialidade pré-simbólico no ato de fala, por oposição à impossibilidade de “rememoração” do recalçamento – a permanência do ato de esquecimento em detrimento do conteúdo esquecido.

“duplos” das coisas substituídas por nomes, é digno de nota que a voz apareça aqui ao lado do vento, como única “*matéria*” que teríamos “selecionado” dentre todas as matérias. Fruto da ruptura do curso natural das coisas, de uma adaptação tão irreversível quanto deletéria imposta pelo advento de uma “doença”, a própria linguagem encerraria um núcleo de complexidade e opacidade, gravado justamente em sua constituição “material”: “de que é feita?”.

Quem fala ao final do texto pergunta-se, ainda, sobre os hipotéticos “heróis mudos”, excluídos da ordem simbólica cuja inauguração corresponde àquela ruptura, caso tivessem renunciado ao império do nome e do duplo e construído uma linguagem a partir dos restos materiais de uma antiga linguagem das coisas. E conclui trazendo à tona novamente a experiência de uma linguagem por meio da qual seus usuários “seriam parte deste caos, desta correnteza de lava e de morte” e contaminados pela “potência do vento *lá fora*” (g.n.), em suma, falando da utopia de “escrever com pedaços e destroços”. No entanto, nesse mesmo passo, retorna à não-coincidência, ao enfrentamento de uma distância irreduzível: como aproximar “toque” e “nome” de *dentro da linguagem* e, condição igualmente universal, *de fora-de-dentro* do corpo? Esta a pergunta oculta sob a alternativa infernal estampada em passagem exemplar:

Talvez seja melhor tratar agora dessa estranha ferramenta, a linguagem, que me põe para fora do corpo – tentar apreendê-la, indeciso entre o mugido daquilo que vai sob a camisa e a fatuidade grandiosa de minhas frases. Sem conseguir escolher se a vida é benção 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?* (18).

Decisivo, o trecho final convida a pensar, agora, a encenação da voz como o lugar da operacionalização textual do par conceitual matéria/linguagem, tão disseminado pela obra de Nuno Ramos. Nesse sentido, valeria ressaltar o contraste entre o regime de simultaneidade vigente na primeira fórmula, remetente a um funcionamento enunciativo paradoxal – “do alto e de dentro” – e o regime de mútua exclusão (“ou”) com que se apresenta o referido par conceitual. Delineia-se, nessa passagem, um lugar enunciativo indeciso e paradoxal no qual o sujeito do ato, entre *separação e participação*, é

simultaneamente capaz de dobrar-se sobre a materialidade da cena e produto dessa mesma materialidade. De fato, não seria preciso entrar nos meandros da teorização lacaniana em torno do *objeto voz* para lembrar que a voz carrega em si o corpo, a voz é a intersecção entre linguagem e corpo (Cf. Dolar, 2006: 70-74).

Do mesmo modo, a superfície de uma frase de Valère Novarina como “A língua é uma matéria inominável, invisível e muito concreta, sedimentada” (Novarina, 2009: 16) seria suficiente para trazer à tona a ideia de que a linguagem constitui o material a partir do qual a fala “põe-se para fora” do próprio domínio do seu suporte material, assim como para sugerir que a linguagem “chama” o mundo, e, assim, a fala se dá “*durante a matéria*”.⁴⁷

É algo dessas ambivalências que se figura no parágrafo seguinte, em que a voz em primeira pessoa anuncia entrar em cena por uma “via intermediária”, para permanecer à sombra dos meandros morosos daquela alternativa, em “torpor indagativo”. A solução final recusando uma fantasia de continuidade entre toque e nome⁴⁸ para ficar entre o compromisso e o paradoxo, dedicada a um só tempo à aceitação da indiferença muda e intransigente da matéria e a uma nomeação turva, híbrida do “nomear” e do “chamar”. Problema do nome que mata a potência de vida, indissociável da dificuldade de se pensar em um “fora da linguagem” a partir da própria linguagem, mas que toma corpo como problema da fala enquanto ato ou processo pelo qual o que foi morto vem à tona, em latência, na voz.

É desse modo que “Manchas na pele, linguagem” anuncia todo um funcionamento da voz que se replicará em diferentes níveis ao longo de *Ó*. Assim como em *Cujo*, o que está em jogo aqui é a encenação do movimento de uma fala, no qual vem ao primeiro plano a produção de passagens entre zonas de estabilidade e instabilidade textuais. Novamente, “materialidade” e “indeterminação” entrelaçam-se em torno de uma exploração do adensamento da opacidade em detrimento da significação translúcida e da precariedade e transitoriedade da unidade formal que os atos configuram.

⁴⁷ Remissão ao título do livro de notas publicado por Novarina em 1991, *Pendant la matière*. Entre Nuno Ramos e Novarina, contudo, vai mais de um abismo da palavra (Cf. (A peste oculta: Voz (teatro) palavra).

⁴⁸ “Assim, suspenso, murmuro um nome confuso a cada ser que chama minha atenção e toco com meu dedo a sua frágil solidez, fingindo que são homogêneos e contínuos. Posso, até mesmo anotar em meu caderno características do que toco [...] Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo” (19).

Nesse sentido, já é significativa a organização dos textos parciais a partir do “encaixe” de “assuntos”, cujos encontros resultantes produzem instâncias terceiras intermediárias, formações excedentes que ecoam remotamente soluções conhecidas da obra do artista (que se pense nas *Pedras marcantônio*, ou nos *Manorás*). Algo que guarda relações, nesse nível mais geral, com os deslizamentos entre modos de agenciamento da fala, do pseudoensaio a pequenas narrativas ficcionais, a pequenos fragmentos teatrais e destes aos fluxos “materiais”, entre outros, que marcam algumas partes do texto.

Por outro lado, no livro de 2008, o horizonte que mobiliza o percurso da voz é a imprevisibilidade buscada em um processo de fala que tem a ver sobretudo com a profusão de uma escrita livre. É a encenação de um *élan* que transita entre a retórica, a ficção e o pseudo-relato, movido mais pelo impulso de falar do que pela consecução dos objetivos de um pensamento linear. Como consequência, a conquista de zonas de indeterminação segue basicamente por duas vertentes: de um lado, pela esquiva com relação a alguma noção de “utilidade”, dando-se curso livre à “fatuidade grandiosa de minhas frases”; de outro, por meio de certos modos de deslizamento para fora dos arcos de previsibilidade que vão sendo construídos, alguns do mais consequentes levando a voz a um limite extremo entre o dizer e a produção puramente imagética ou sonora.

Nesse sentido, é possível afirmar que esta última vertente tende mais a um empuxo à alteridade, à abertura a momentos de abalo de uma unidade subjetiva centralizadora. Pode-se notar algo desse gênero, primeiro, em um nível mais declarado e menos frequente, em certos deslocamentos ficcionais. Em “Esquecer os sonhos, ovas”, por exemplo, um relato, que já se desloca do pessoal ao mais poético ao reflexivo, e cujo emissor pode ser identificado, ao que tudo indica, ao ensaísta que acompanha o leitor ao longo de todo o texto, passa por uma progressiva dissolução do nó que liga a fala ao falante humano, para, finalmente, desaguar em uma subjetivação híbrida de homem e peixe:

Com a idade, esta capacidade de esquecer minuciosamente meus sonhos acabou por ampliar-se até a vida desperta. [...] Estou livre do que fui para repetir o que sou, mas agora, solar, atual, espalhando meu ácido pelas ruas, incrustando minha semente nos postes. Tenho ovários cheios, pingando mundinhos que educadamente vou guardando aqui e ali para que não se percam e não façam mal a ninguém. Que mais podem querer? Não tenho como botar essas ovas para dentro de novo, nem segurá-las por muito tempo – escorregam para fora de mim, por um canal que não reconheço (241-3).

Já um procedimento recorrente no livro, que ocorre no trecho anterior que culminava com a pergunta “matéria ou linguagem?”, consiste em transições abruptas para enumerações em que ressoa algo do “murmúrio de nomes confusos” sugerido pelo falso ensaísta, entre o “nomear” e o “chamar”. Em casos como esses, trata-se de algo como proliferações turvas de dizer e materialidade, que escorrem como parte de um fluxo sonoro e imagético, como que esgarçando o tecido do discurso argumentativo que em geral vem se desenrolando.

Como se verá adiante, tanto o alargamento da posição “eu” quanto os deslizamentos para além do fluxo de ideias em direção à opacidade sonora e imagética chegam a suas últimas consequências nos segmentos intitulados “Ós”. É aí que se instaura um lugar onde, na dimensão mais bem resolvida do texto, a metáfora de um corpo *do* texto é realizada, ou melhor, a dinâmica de corporificação que poderia não coincidir com o dizer translúcido, dobrando-se e desdobrando-se entre o enunciado que se projeta para fora e o suporte enunciativo que o materializa restando como meio.

Nesse âmbito, pode-se dizer que a voz do texto difere internamente, como a tinta, veículo da experiência ótica e simultaneamente matéria pictórica modelada, ou o personagem que rompe a ilusão dramática revelando-se ator ou corpo, mas que, como tal, permanece parte da cena. A caracterização de seu funcionamento pode, então, começar a ser ilustrada com uma afirmação de Jean-Michel Vivès, que retoma ideias de Michel Poizat:

Quando o enunciado significante é perturbado, como, por exemplo, no canto por uma altura que torna difícil e mesmo impossível a articulação, ou quando se efetua numa temporalidade diferente daquela em que deveria se dar ele tornará a voz ‘opaca’” (Vivès, 2012: 86).

É, enfim, nos termos desses *excessos de voz* que se mostra possível pensar, em outro termos, algo mais ou menos próximo ao que Ana Kiffer caracterizou como “movimento espiralar do corpo e da linguagem” *Ó* (2010: 30). Ou seja, àquilo que a autora entende como a efetivação de uma “potência performativa da linguagem”, enquanto “uma valorização da força sobre o significado, da capacidade de uma

efetuação física do sentido, o que certamente aponta para um cansaço da hermenêutica enquanto procedimento ‘interpretativo’ do texto literário” (35).⁴⁹

Por outro lado, a primeira vertente mencionada, aquela em que predomina a autonomização do impulso “gratuito” da fala, é, em primeiro lugar, inextrincável da segunda, não deixando de remeter, entre outras coisas, à dimensão pulsional da voz. Mas, ao mesmo tempo, acaba sendo nesse domínio que um empuxo à identidade se faz presente em *Ó*. De saída, pela dificuldade, em muitos momentos, de efetivamente desestabilizar a predominância de uma mesma figura enunciativa ao longo de boa parte do livro, o personagem-ensaísta, mas, também, pela acomodação de parcela significativa do fluxo dessa fala em um domínio do puro dizer e da tematização, donde o risco constante dessa fala sedimentar-se a ponto de estancar a potência dos alargamentos.

É, portanto, acompanhando essa busca por aquilo que na voz excede a própria voz, bem como suas dificuldades, que se pode compreender de que modo *Ó* dá corpo a uma exploração de zonas de resistência à significação na experiência da voz, que é simultaneamente lançada, com consequências diversas, a partir de outras regiões da obra de Nuno Ramos.

Atrás do ó: Engordar, falar, escutar, pulsão

De acordo com depoimento de Nuno Ramos, *Ó* daria forma a um “impulso retórico” que o autor iria “preenchendo com conteúdos”, de modo a constituir “uma

⁴⁹ Algumas semelhanças, inclusive lexicais, entre a caracterização desse funcionamento da voz em *Ó* que se vem propondo e as formulações do próprio autor encontram-se em uma entrevista de 2011. Em uma de suas respostas, Ramos situa sua escrita a partir do que considera como uma sua dificuldade de narrar, situando a narração, em seu aspecto construtivo, como um paradigma do “escrever bem” de que se afastaria. Antes de manifestar uma identificação com Clarice Lispector, que produziria “um texto com dificuldades narrativas impressionantes, e com grandeza poética de primeiro mundo, de primeiro time” – ao qual associa ainda o que entende como uma qualidade irregular desse texto –, faz a seguinte reflexão: “Mas talvez hoje em dia, numa época em que esses valores estão todos misturados, [eu] ainda goste dos textos em que alguma coisa se descola daquilo que está sendo narrado; alguma coisa que não pertence à economia daquilo que está sendo contado salta para fora e você fica com um patrimônio excessivo ali, só seu, que dá vontade de reler, de ler em voz alta, de usufruir de outra forma. Isso talvez seja escrever bem — um certo excesso, alguma coisa que não refluí inteiramente para a operação de que o livro necessita” (Entrevista concedida ao jornal *on-line Rascunho*, novembro de 2001 – disponível em: <http://rascunho.com.br/nuno-ramos>. Último acesso: 04/08/2016).

voz, uma forma, um ritmo”.⁵⁰ Seria essa forma vocal movente que animaria a maior parte dos “ensaios falsos” que comporiam o livro, ao passo que nos cinco textos identificados como “Ós”, tratar-se-ia “da voz lírica sem conteúdo”.⁵¹ É assim que a proliferação e decomposição do corpo apresenta-se como metáfora de um jogo de contiguidades desenvolvido entre as dinâmicas do corpo, da matéria e do próprio texto.

Ao mesmo tempo, no plano dos motivos ou das ideias ensaiadas, a análise das transformações corporais involuntárias reaparecerá alargada para além da literalidade do corpo, sob a forma de retornos que vão da aquisição de “manias” e diferentes tipos de automatismo à veiculação de uma teoria da matéria como ciclo de eterna repetição, e fornecendo o quadro semântico para a declaração dos princípios de uma voz onívora e afeita a “incrustações”. O discurso do ensaísta que engorda e envelhece investe-se, enfim, de uma imagética da carnalidade e da materialidade que se espalha por todo o livro e gira junto com a autonomização relativa do “retórico” e a ascensão da “gratuidade” como atitude de base.

Com maior centralidade em textos como “Bonecas russas, lição de teatro” e “Recobrimento, lava-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham”, volta à tona o misto de tematização e materialização da dinâmica da matéria já conhecido do leitor de *Cujo* e *O pão do corvo*. Como em *Cujo*, ou na “gigantesca espiral em movimento, concêntrica, como um feto encolhendo-se” de “Lição de geologia” (2001: 10), fala-se de um substrato originário comum a todas as coisas, potência infinita, porém atualizada por meio de “recobrimentos”, e feita também de repetição e monotonia. No nono texto, o decisivo “Bonecas russas, lição de teatro”, o leitor escuta falar de “uma mesma digestão, de um mesmo cair para dentro num liquidificador”, como forma fenomênica do “grande alvoroço da matéria” (103). Daí, simultaneamente, que este último “não nos surpreende mais”, de modo que *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*, mas cuja “potência-ó”, “destino-voz” nos seria conhecida (104).

Agora formula-se de modo explícito a busca por algo na voz que se mostraria como um grão de imprevisibilidade, fagulha de potência em meio à sedimentação

⁵⁰ Entrevista registrada em vídeo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vo4rwboCKJE>. Último acesso em 14/05/2015.

⁵¹ “Ensaio falsos” aparece em entrevista à revista *Cult*, de 2010, disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos>. Último acesso em 14/05/2015.

cotidiana, a ser encontrada na ressonância produzida em torno das palavras. De modo que os lampejos de renovação em meio à circularidade espelham algo da ordem do pensamento que vai além do pensamento, da “epifania”: “O besouro mais banal, a mulher mais desinteressante, a carne que nossa própria carne foi necrosando, acordam” (246).

Em outros momentos, um girar em falso do pensamento vai ao encontro do diagnóstico de um entrave na relação entre os atos e seus efeitos na realidade, que parece ter uma nota de diagnóstico do horizonte de ação contemporâneo, em eco com os temas da submissão ao curso temporal do corpo e da circularidade da vida humana. O descontrole como pura desfuncionalização do corpo, carne inchando e gangrenando, com os corpos se aglomerando, sedimentando, comprimindo-se em uma mesma massa. É o que se figura com humor arguto no encaixe do tema das manias e automatismos com o relato de uma condição de sobrevivência circular na trincheira de uma guerra cujo sentido já é pateticamente perdido (“Manias, na trincheira”).

Já em “Galinhas, justiça”, o ensaísmo inicia às voltas com a (não-)figura da galinha, sua pouca vocação à condição de símbolo do que quer que seja, sua ausência de serventia, “girando atravessadas por um ferro do pescoço ao ânus, no braseiro de uma padaria” (74). Daí a transição à “multidão, tornada coisa física, peso e matéria” (78) e, desta, à justiça como agente da indiferenciação do material humano sobre o qual incide, incisão higiênica na proliferação contínua das ações que termina por corromper a relação entre seus meios e seus fins, “pouco a pouco [...] se transformando naquilo que queria excluir” (87).

Em outro núcleo temático, a “gratuidade” da retórica vai ao encontro de um elogio à recusa da utilidade em sentido mais amplo, ou a formas de torção da utilidade e revolvimento das formas sedimentadas do cotidiano, como em “Prédios vazios, contra fatos, arquitetura ruim, simultaneidade”. Em suma, duas ideias convergem em uma mesma dinâmica. De um lado, a proliferação da escrita como proliferação indiscriminada da carne – “Mas tudo o que é corpóreo quer repetir-se, tudo o que respira e geme e sua e quer respirar e gemer e suar de novo - a estrutura do que é físico tende ao ciclo, ao redondo” (79). De outro, o falar emancipa-se do dizer e abre campos de refração imagéticos, sonoros, sensíveis que vão além do horizonte dado:

Gememos porque experimentamos em nossa própria pele o mecanismo sutil que dá forma ao fogo, costurando sua crista ao líquido e ao gelo, que esfarela a pétala para cobri-la de

escamas, que faz do pé uma sandália, dos olhos uma pálpebra, como se estojos poliédricos agasalhassem cristais incongruentes (nossas lágrimas, por exemplo) (256).

Com os cinco “Ós” consequências especialmente interessantes vêm à tona. Eles são a encenação de uma busca pela aproximação à fonte da fala, ou por aquilo que, na voz, faz-se presente sempre como busca incessante, circular, ou circundante. Desde o primeiro dos seis textos ocorre, de modo mais radical do que no restante do livro, uma espécie de desarticulação da fala do narrador-ensaísta. O “eu” aparece agora como posição despida do esteio de um pressuposto corpo unívoco ou de qualquer carga estável, substancial.

Ao mesmo tempo, já no primeiro bloco de texto, fica claro o enlace de um tratamento “matérico” da fala, por assim dizer, com uma ideia de *canto* que, de início, traz ecos de uma ideia clássica de lirismo. O andar do texto inicia como caminhar de pés feitos do mesmo material que o solo e os resíduos do mundo, “pó cinza pousando sobre tudo”. Ao mesmo tempo, a primeira imagem diz respeito à ingestão – “Ao carregar no estômago frutos e pedras” –, à apropriação pela boca de elementos heteróclitos. O sujeito falante é feito da mesma matéria que o mundo e vem à tona como lugar de passagem, retenção e perda de tudo “que passa por minhas mãos” (156).

Nesse primeiro momento, prepara-se o que, no segundo bloco, explicita-se como a busca por um “canto” de tudo, um cantar que seria o lugar da continuidade entre quem canta e aquilo que é cantado, em toda sua diversidade. De fato, por sob toda a retórica corporal por meio da qual se apresenta essa enunciação, estão algumas ressonâncias de uma ideia de “lirismo” como a de Emil Staiger – unidade de significação e musicalidade, predominância dos efeitos sensoriais sobre a articulação gramatical, o poema como acesso à fugacidade da inspiração e dos resíduos inapreensíveis da recordação em detrimento da memória, como zona de confluência do passado e do presente e continuidade de sujeito e objeto, “um-no-outro” (Staiger, 1997).

Está-se longe, é claro, da figura do “poeta” própria a essa ideia do lírico, que permite falar estritamente em noções como “inspiração” ou “disposição anímica”. Trata-se de outro mundo, ainda, com relação a uma mais próxima vocação gregária do poeta, plasmada em uma fala em performance, como a de um Walt Whitman. Mas algo que se retém dessa textualidade que sugere a calcificação do sujeito e da figuração pela materialidade da fala passa também por um desejo de religação de tudo pela voz, que,

no entanto, divide o palco, de modo ambivalente e intermitente, com a negociação com a separação – “Atrás do vidro natural que me separa de tudo” (60).

De todo modo, seria difícil conceder o nome “eu lírico” à posição “eu” através da qual o texto sugere passar o fluxo da fala, apresentada em muitos momentos como o próprio índice da virtualidade metamórfica aquém da forma:

Tenho sete retinas no bolso, duas plantas em cada pé [...] Não há pele que me prenda, nem voz que me convenha – não caibo em meus pés, nem nos passos. Se olharem meus olhos verão que nunca dormi, se examinarem minha boca verão que nunca bebi, em meus intestinos que nunca comi, tudo o que fiz foi querer (175-76).

Nesse casos, o lugar instaurado pela voz insinua-se como uma espécie de boca, “onde entra o som articulado, mas também a matéria sólida, boca da fala, dos hematomas, da cacofonia” (157), lugar de passagem, moldura do fluxo dos conteúdos que o falante retém apenas com a fugacidade do “toque”: “Depois que passa por minhas mãos tudo parece meu [...] Depois que passa pelas minhas mãos nada parece meu” (156). A ideia de “matéria” que parece estar em jogo tem a ver com o jorrar composto de uma fala cujo objeto é ela própria, carregando junto consigo conteúdos pessoais, rememorativos, espasmos de imaginação, entre outros, mas cuja tônica em larga medida é o livre caminhar de um impulso bruto, em que figuração, concreção e evocação deslizam constantemente para perto e para longe umas das outras.

É assim que o primeiro “Ó” começa a dizer o impulso da fala que quer simultaneamente presentificar, afirmando que tudo o que oferece é a apresentação, ou melhor, o surgimento supostamente espontâneo de uma voz, seu som em contínuo com seu sentido, cuja emissão implicaria a possibilidade de dissolução da solidez do mesmo e do outro, do eu e da paisagem no circuito de uma fala e de sua escuta:

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 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 (59-60, g.n.).

Daí que a estridência do /i/ atravessa como que fisicamente esse bloco e os dois subsequentes, em paralelo com a adjetivação do “ó” procurado, “um ó que fosse...” misto de fala, grito, urro de bicho e material sonoro, que se investiria em um corpo que se espalha e atravessa toda a cidade. E, também, um germe de canto capaz de dar voz por um instante desde aos homens até aos animais, passando pela evidência rígida da realidade, “o menino assassinado por outro menino”, sem, contudo, nunca abandonar de todo “o gordo tronco que tem minhas digitais e minha idade”.

Dessa fala que aparenta, de início, não ter tempo para questionar o seu próprio alcance, o que fica em primeiro plano é a materialização de seu movimento, cíclico, espiral e em regime desejante e de “atualidade”. É a encenação da instantaneidade da busca pela própria fala que transparece nas sucessivas negativas por meio da qual se apresenta a pergunta sobre de onde se desentranharia a fala, que toca adiante o “Segundo Ó” – “Não estará...”. Como quem fala haveria de reter algo de experiência se sua própria ação é decidida a cada instante? – “Que é que fica sem que eu saiba já a fala?” (95).

O que move os “Ós” é a tentativa de dar corpo performativo à utopia de fazer coincidir ato de fala e performance da voz: “é sono e confusão cansada, é a gaga frase de uma alegria estranha, é alguma coisa que esqueci agora” (270). O conjunto dos cinco textos almejando-se como o encorpamento do processo de perseguição cíclica, desejante da fonte do canto: “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 o ó*” (92, g.n).

“Atualidade”, não à toa, é palavra cara a Clarice Lispector, escritora cuja forte presença na escrita de Ramos não é sugerida apenas pelo próprio artista (Cf. Sussekind, 2014). Basta pensar em *Água Viva* para entrar em contato com uma ideia da enunciação literária como encenação de uma fala em presença, materialização do processo de escrita no “instante-já” em que Lispector simula a abolição da separação entre as temporalidades da escrita e da leitura, enunciação e re-enunciação. Ideia esta compartilhada sobretudo com *Paixão segundo G. H.* e *Hora da estrela*, mas cujo ponto de partida já é, em *Água-viva*, mais decisivamente externo à moldura narrativa, em uma entrega mais abissal ao impulso ao ato de fala.

Aliás, provoca fortes ressonâncias em *Ó* que a abertura de *A hora da estrela* com um “sim”, que é o da criação do mundo e o do corte arbitrário intrínseco ao ato (segunda abertura, após a entre-câmara auto-reflexiva da “Dedicatória do autor”) ceda

passo no livro publicado quatro anos antes, à entrada por meio da “alegria”. Alegria, ou a própria disposição à vida, anterior a qualquer conteúdo, que se desenrolará em uma espécie de presente absoluto: “Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você aguenta que o tempo seja hoje e já [...] Escrevo ao correr das palavras” (Lispector, 1998: 33). Talvez seja por isso que “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação” (44).

Com efeito, uma dimensão dessa escrita “ao correr das palavras” reaparece na frase “Eu escrevo de ouvido” que aparece em *A hora da estrela*. Esta a ideia que inspira Marília Librandi-Rocha (2011) a abordar no estilo da autora as relações entre algo da ordem da exploração linguageira de um corpo profundo e inexpressivo e um método de escrita ancorado na “improvisação”, tendo como termo mediador a questão da *escuta*. Como propõe Librandi-Rocha, a expressão “de ouvido” sugere uma dinâmica de apreensão espontânea na relação com a língua ou a música que lança luz sobre a conhecida busca de Lispector pela instauração de uma orla de virtualidade por meio das palavras e para além delas,⁵² a escrita como “constante captura de uma vibração – o que é dito querendo escrever o que é não-dito” (Librandi-Rocha, 2011: 3), de modo a iluminar, também, encenação de atualidade do processo de escrita que se veio sugerindo.

O método de “improviso” – seja real ou seja teatralizado, como alerta a autora – diria respeito a uma dinâmica de tentativa e erro, movida mais pela ordem do inconsciente do que pela estruturação consciente. Daí a afinidade da dimensão da escuta na escrita, assim como na leitura, com esse “método” paradoxalmente executado no limiar com a indeterminação, pois seria na zona de “cegueira” correspondente à audição e inscrição de vozes no processo do escritor, espelhada pela ressonância de sons e imagens na experiência do leitor, que entrariam em cena “as propriedades acústicas da escrita” (2).

Nesse sentido, uma das origens do excedente virtual que marca a textualidade de Lispector estaria no aguçamento do sentido da escuta, que permitiria crivar o texto escrito de “timbres, nuances” e “entonações” (2). Ao mesmo tempo, essa invocação auditiva de ressonâncias e virtualidades corresponderia ao campo de efetuação das

⁵² Lê-se em *Um sopro de vida*: “Das palavras deste canto que é meu e teu, evolva-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia”.

analogias com o elemento sensorial da música, da visualidade e, frequentemente, da pintura por meio das quais a escritora formula a ideia de um trabalho de linguagem cuja horizonte seria dar forma à “impressão sensorial” (3). Como resume a autora, escrever de ouvido significa escrever com uma “linguagem que é ouvida antes de seus significados”, é

uma técnica intuitiva e sensorial de escrita guiada pelo som e pelo ritmo, assim como pelos ecos do inconsciente, antes de ser dominada pela preparação lógica e semântica [...] aliada com um método de improvisação que almeja atingir um estado de integração entre interior e exterior, entre palavras e coisas, capturar um material vivo e *irrepetível* (2-3)

Também nos “Ós” de Nuno Ramos, o que se lê é uma tentativa de materialização das marcas do próprio movimento por meio do qual um processo de apreensão e inscrição assoma à superfície do texto. Mesmo sem amparo em uma análise genética do livro,⁵³ é possível apreender um trabalho com a linguagem baseado no relançamento contínuo de um fluxo que prolifera a partir da abertura de vagas regiões temáticas e da alimentação constante de correntes sonoras e imagéticas. Permanece sempre sensível não, evidentemente, uma suposta instantaneidade real do processo de escrita, mas as marcas da audição que traz à tona um processo de escuta, correlato mais palpável da sugestão de se “ouvir” a cada instante “o que é o ó”.

Nesse sentido, se a certa altura sugere-se que tudo o que se pode reter do que poderia haver por trás da voz é um “querer”, seria mais preciso associar o movimento dessa fala a uma dinâmica desejante e, mais especificamente, *pulsional*. Lembre-se a famosa ilustração por Jacques Lacan da natureza paradoxal da noção psicanalítica de pulsão por meio da distinção entre as palavras inglesas *aim* e *goal*. O segundo é o destino final, o alvo da ação, enquanto o primeiro é a intenção do que se quer realizar, o caminho para atingir o *goal*. Em consonância com o *aim* está a pulsão, cujo propósito real não é a satisfação plena, atingir o *goal*, mas “simplesmente reproduzir-se como pulsão, retornar a sua trajetória circular, continuar a trajetória para o *goal* e de volta a partir dele” (Žižek, 1992a: 5).

⁵³ A única consideração pertinente aqui, extraída de depoimento não-transcrito de Nuno Ramos a mim, é que em geral uma primeira campanha de escrita é feita em fluxo, ao que se sucederia um longo trabalho de reescritura.

É novamente com ênfase na escuta que Philippe Willemart propõe compreender certos circuitos pulsionais compartilhados por escritor e leitor. Tomando como pressuposto a *pulsão invocante*, ou *vociferante* teorizada por Lacan, o autor propõe flagrar o campo de virtualidades instaurado pela experiência de audição (o mesmo que ligaria escritura e leitura), enquanto campo de envios e reenvios de um desejo de ouvir.

Dialogando com a fala teórico-literária de Pascal Quignard, o autor que mobiliza como poucos essas questões, Willemart debruça-se sobre tentativas de acesso “à fonte sonora, origem da escritura”, apreensível nas zonas de “interrupção do sentido” e análoga à ativação auditiva da “fonte” própria que cada leitor ouvirá (2014: 19). Esta uma etapa decisiva daquilo que o autor formula como a “roda da leitura”: é o que ocorre nas “paradas” durante a leitura, nas *bifurcações* que instauram a descontinuidade na leitura, nos momentos em que o texto lança o leitor para fora da temporalidade linear que percorrera investindo-a de um desejo de saber, ao deparar como um não-saber que exige um outro modo de atenção e trabalho.

Nesse momento de “sideração” (Cf. Weill, 1995) é que se poderia escutar uma “fonte sonora mais ampla que a voz” (19), a música anterior às palavras, mediante o desvio que abre a possibilidade de produção de associações, do acesso a um arcabouço sensível anterior ao regime simbólico e mesmo anterior ao nascimento do sujeito. “É a nostalgia em ato do outro da linguagem, do objeto desconstruído, da imagem intransmissível e do nome na ponta da língua”, nas palavras de Quignard (*apud* Willemart, 19).

A literatura, nesse sentido, tem menos a ver com a noção freudiana de “sintoma”, de acordo com a qual se tornaria significante a partir do sentido que o leitor constrói, do que com a noção lacaniana de “sinthoma”: a re-enunciação do texto permite o surgimento de um “grão de gozo”, um “pedaço de real”, como diz Lacan, dá espaço a um outro modo de se ser guiado, nas zonas de sombra da significação, por aquilo que excede o prazer.

“Ler é procurar um sentido, um gozo suplementar, um dizer de outra maneira” (28). Assim, o relançamento da escritura implica um “salto do imaginário” – o arcabouço de identificações que dão consistência à imagem de um sujeito, construído por cima da opacidade da linguagem – “para o vazio” – o Real, fundo sem fundo do Simbólico, o que “não cessa de não se inscrever”. O leitor submete-se a uma volta “inesperada ao campo do Outro” (24).

Com efeito, a escuta, como outra face do mesmo lugar em que surge a voz, se faz presente ao longo dos “Ós”. Daí uma possível ressonância do caráter “passivo e ativo da pulsão” (Willemart: 21), que se poderia caracterizar como a posição sempre simultaneamente ativa e passiva do sujeito que chama pelo influxo do outro e é chamado por esse mesmo influxo. Se, como sugere Lacan, a pulsão invocante é a “mais próxima da experiência do inconsciente” (apud Vivès, 2009: 339), tanto as vozes de dentro quanto as vozes de fora poderão ser tão extrusivas quanto intrusivas, aproximando a boca da condição de ouvido, este que, no dito recuperado por Lacan, “não tem pálpebras”. Alguns ecos desses elementos surgem em certos momentos do decurso da voz dos “Ós”:

tomara que sumas, voz algoz que há em minha – [...] e mesmo a visão carrega a sina que criastes, palavra, a sina de sempre fazer sentido, voz que me sequestra, por que não

soltas a tua algema sonora e deixas meu gêmeo incandescente acender sem aviso a velha candeia, irmão de fruto, pó e lagarta, em tudo idêntico mas mudo, fundido à carne grata que o recebe, gêmeo que mora na gruta de uma goiaba, dentro do fluxo da moenda [...] por que não deixas (tomara que sumas) que meu gêmeo me guie, já que sempre fui eu a mostrar-lhe o caminho (157-8).

Por outro lado, é curioso que a figura do duplo encerre tanto uma menção à possível extração de um outro desentranhado materialmente da voz quanto a duplicação de um sujeito de origem. Algo que, na verdade, não deixa de ter a ver com um caráter eufórico, com a insinuação de que a fala emitida nesses textos é lançada como desperdício – “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”. (158).

Enfim, a questão aqui seria pensar como *Ó* constrói e sustenta uma posição subjetiva diante desse lugar de contínua passagem, constituição e transformação que se propõe a instaurar. Pensar o que é necessário reter e o que é preciso deixar passar para dar corpo a uma enunciação que se coloca a “tarefa” de “*dar à voz a matéria* – tinta, pano – *dar à matéria sua voz*, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter, para se perder de mim” (156. g.n.).

Também para Jean-Luc Nancy, fazer sentido pressupõe, antes, “estar à escuta” (2002: 52). O lugar do nascimento do dizer está lá antes do ato de dizer, lugar musical

larvar, reserva de possibilidades onde som e sentido fazem parte de um mesmo contínuo. Algo compartilhado tanto pela audição musical quanto pela audição na escrita, pois, se para Nancy escutar significa abrir-se à zona de ressonância recíproca entre som e sentido, escrever significa “fazer ressoar o sentido além da significação ou além dele mesmo” (67).

A escuta abre uma “tensão em direção” a um sentido possível e não imediatamente acessível (19). Cava a possibilidade de um começo, uma isca, um *corte* “na indiferença in-sentida” (*in-sensée*), permitindo que ressoe “uma reserva anterior e posterior a toda pontuação significativa”. Toda uma “voz do fundo da garganta”, como quer Quignard (apud Willemart, 20), é carregada com a fala; “arranhadas”, “rangidos”, “estridências” abrem o caminho para que algo *sopre*. Em suma, toda uma antecâmara da fala antecede o sentido sob forma de impulso:

Ressoa, assim, abaixo do dizer, um “querer-dizer” ao qual não se deve dar a princípio o valor de uma vontade, mas o valor incoativo de um anacruse de articulação ou proferimento ainda sem intenção e sem visão de significação – estas sendo impossíveis sem este anacruse, que se assemelharia talvez a esses élanes em falar quando não se tem nada a propriamente enunciar – ao fazer amor, ao sofrer (53).

Do mesmo modo, a voz em ato que, nos “Ós”, quer invocar a latência desse querer dizer tangencia uma dimensão da noção de *teatro* cultivada por Valère Novarina. O teatro como lugar da ativação das palavras no espaço e simultaneamente o “lugar do livro”, lugar de ativação de fala e pensamento como um mesmo gesto (Novarina, 2012: 80). Daí que o autor proponha pensar que “a fonte de todo pensamento – lá de onde ele *sai* – é o drama da respiração” (79). Pois a respiração materializa uma dialética entre agonia e antagonia, construção, reconstrução e destruição, contígua à própria dialética da vida, sempre em torno “do ponto impensado”, do ponto vazio, de queda, de desequilíbrio que o nascimento, a passagem e a transformação sempre reencontram em seu giro (81).

Desse ponto de vista, soltar a algema sonora para acender a carne – abrir excessos de voz no trabalho com a palavra – e fazer do ó a escuta do ó ainda não imediatamente acessível – encenar no texto a busca pela própria voz – significa habitar o lugar da constituição de um sujeito vacante e cindido. Para Nancy, o que está em jogo na escuta é uma ideia do sentido como *ressonância* ou *reenvio*, principalmente do

“sentido” aos “sentidos” e destes entre si, assim como do si a ele mesmo. É assim que o si é a própria relação consigo, o “reenvio mútuo entre uma individuação sensível e uma identidade inteligível” (24). É, afinal, um *lugar de ressonância* “pelo qual se modula uma voz na qual vibra, retirando-se, o singular de um grito, um chamado ou um canto” (55).

O desejo, torção da pulsão na linguagem, é a busca em si, para a qual não há objeto que a satisfaça, pois ele não se reduz à necessidade e nem pode ser convertido em algo (um nome, uma ideia, uma demanda, um olhar) que o sintetize e o estabilize, que mostre cabalmente ao sujeito o que seria aquilo que ele deseja.⁵⁴ Já no circuito da demanda, zona de compromisso primário da pulsão, emerge um *não é isso*. O desejo não pode ser fixado, na medida em que o desejo do desejo é persistir desejando.

Se o desejo é tradução do silêncio das pulsões para a ordem da linguagem, e, assim, subserviente à lei que o define como sua transgressão,⁵⁵ o prazer é uma estabilização homeostática da pulsão. Ambos, desejo e prazer são *defesas* contra a ilimitação da satisfação pulsional, regulando até quão perto do *gozo* se pode chegar. O gozo, paradoxo supremo: simultaneamente o que o sujeito busca e o caminho de sua destituição subjetiva (Valas, 2001: 35 e ss). “Interditado àquele que fala” – “só há gozo do corpo” –, o gozo, como afirma Valas, aparece sempre “inter-dito”. O gozo puro pode ser localizado no Outro, apenas enquanto mito da satisfação plena correspondente à figura ideal da ancestralidade da lei, o gozo pleno inacessível e impossível, anterior à linguagem.

E, contudo, cifrado pelo significante, traduzido pela *castração*, deixa sempre um resto, um *mais-de-gozo*, que não se inscreve totalmente no registro do significante e condensa-se no objeto.⁵⁶ “O gozo é aquilo que não serve para nada” (Lacan, 1985L 13). Porém, “marcado por um furo que não lhe deixa outra via que a do gozo fálico”, cifrado

⁵⁴ Como sintetiza Lacan, “O desejo não é o apetite por satisfação, nem a demanda por amor, mas a diferença que resulta da subtração do primeiro ao segundo – justamente o fenômeno de sua divisões” (Lacan, *apud* Fink, 1998: 115).

⁵⁵ O desejo, causa e efeito, produzidos *na* linguagem (Cf. Dolar, 2006: 149-51). Tal tal como formulado nos primeiros anos do ensino de Lacan, é o lugar onde a pura potência das pulsões toma forma e, no mesmo passo, se extravia, passa a ser sobredeterminada pelo deslizamento infinito das remissões de um significante a outro.

⁵⁶ Para uma caracterização do *cálculo* a partir do qual a perda de um fragmento de gozo assume *valor* para o sujeito neurótico, ver Dunker, 2002: 80-95. Como introdução à relação entre linguagem, gozo e objetos pulsionais em Lacan, ver Fink, 1998, especialmente 107-123. Uma síntese da passagem do paradigma do desejo e do inconsciente estruturado como uma linguagem, ao do gozo e os desenvolvimentos ulteriores dos objetos pulsionais (do primeiro ensino de Lacan ao ensino tardio), pode ser encontrada em Fink, 1997: 205-217.

pela linguagem, “aquilo que até aqui é só falha, hiância, no gozo”, pode “realizar-se” (*idem*, 16). O gozo vive no *mais-de* da pulsão, esta que “emerge quando o desejo é impulsionado (*driven*) a sacrificar não apenas seus objetos mas sua pureza em si, e a voz é talvez em última instância aquilo que permite essa transição” (Dolar, 2006: 95, g. n.).

Este o núcleo excesso da voz, ao menos em um primeiro momento: objeto causador do desejo, resto pulsional imagem do sujeito, potência de furo na significação, zona de incompletude da verdade. Daí uma primeira resposta possível a uma questão aparentemente simples, “por que falamos tanto”? Uma razão de base: *Eu digo sempre a verdade: mas não toda, pois dizê-la toda, a isso não se chega*, disse Lacan em “Televisão”. Razão que se coloca antes que o sujeito ponha em questão o sentido ou a consistência de sua realidade. Por quê? – “pelo fato de haver uma zona, um domínio, um registro – de quê? – da existência, no qual a verdade não tem circulação. Esse seria o registro do gozo, daquilo que satisfaz (Miller, 2011: 159). A própria fala, limitada e magnetizada pelo horizonte da satisfação pode ter face tanto de defesa quanto de auto-estranhamento, “fala vazia” (Dunker, 2002: 32), ou fala movida pelo não-saber. No segundo polo, afinal, ela pode desdobrar-se justamente impulsionada pelo objeto voz.⁵⁷

Algo mais ou menos semelhante ocorre, com relação à constituição contígua do sujeito e da voz, na visão lacaniana da voz enquanto objeto pulsional. “Voz” nessa acepção significa o resíduo da materialidade sonora pura, pré-simbólica, que o *infans*, o ser sem fala, deve perder para que possa entrar no mundo simbólico, constituir-se como sujeito, encontrar sua própria voz. Antes do nascimento e, depois, em simbiose com a voz materna, o *infans* estaria imerso em um “timbre originário”, no desejo do Outro e só é capaz de um “grito puro” (Vivès, 2009: 335-336).

Para entrar no simbólico, o sujeito a vir precisa tornar-se capaz de responder ao chamado que recebe *do* Outro com um chamamento *ao* Outro. Precisa descolar-se do Outro, mas pode fazê-lo apenas na medida em que este possa interpretar seu grito como

⁵⁷ O amplo desenvolvimento do problema da voz no campo lacaniano, realizado nas duas últimas décadas pelos autores mencionados, parte de formulações relativamente incipientes por Lacan, sobretudo se comparadas à atenção mais detida do psicanalista sobre o registro do olhar. De todo modo, sem grandes abordagens, a voz já aparecia no “Grafo do desejo”, enquanto resto da operação do significante, desde o *Seminário V* (1957-58). Ocupará, depois, lugar de destaque no *Seminário X* (1962-63) (Lacan, 2005), ano que antecede um momento de virada crucial na teoria das pulsões de Lacan (*Seminário XI* – Lacan, 1996). Salvo engano, foi Alain-Didier Weill, a quem Lacan cede a palavra em sessão inédita do *Seminário* inédito de 1976, em fala intitulada “O circuito pulsional” (Weill, 1997). Para uma leitura panorâmica do objeto a, ver Le Gaufey, 2012.

demanda, “grito para”. Essa entrada, diz Lacan, o sujeito “paga com uma libra de carne”, tem de consentir em perder a voz como real do corpo, tornar-se surdo à sonoridade musical pura. No mesmo passo em que o sujeito emerge do Real, da submissão absoluta ao Outro, “A materialidade do som será, a partir daí, irremediavelmente velada pelo trabalho da significação” (Vivès, 336).

Enquanto “objeto caído do órgão da fala”, nas palavras de Lacan, a voz é perdida e simultaneamente torna-se aquilo que magnetiza a busca do falante que chama, invoca, persegue, pela escuta latente na fala, o excesso material que traz à tona o timbre primordial, sob a forma de resíduo. Afinal, o objeto voz constitui um núcleo excessivo, heteronômico no interior do sujeito falante:

Esse objeto dá corpo à impossibilidade mesma de se alcançar auto-afecção; ele introduz uma cisão, uma ruptura no meio da presença plena, e a refere a um vazio – mas um vazio que não é simplesmente uma falta, um lugar vazio; é um vazio ao qual a voz vem para ressoar (Dolar, 2006: 42).

Boa parte dos momentos mais contundentes do livro de Nuno Ramos ocorre nos “Ós”, e não tanto pela abertura desbragada à irrupção da beleza turva e proliferante que marca tão fortemente o texto. Mas talvez porque neles há uma conquista mais convincente de uma voz na qual o sujeito apresenta-se como lugar de passagem, boca-ouvido por meio da qual “Escuto o cântico que busca seu bueiro e segue pelo cano” (177).

Nesses momentos, a posição “eu” que sustenta todo o fluxo da fala alarga-se de tal forma que não se deixa estagnar na simples auto-tematização da figura que declara insistentemente querer “cantar e vomitar ao mesmo tempo”. Figura, aliás, de uma avidez onívora, que quer processar em uma mesma digestão desde a “coisa dormida esperando” “pela concentração mineral do seus esforços (centelha molhada, guardada no fósforo)” (90) até o revolvimento de uma personalidade que passa por refluxos de uma infância ficcionalizada e chega às raias da poesia familiar, onde se misturam “voz” e “terra” (91).

Ficando sempre por conquistar, afinal, a fronteira entre o que “a potência gástrica da minha voz” (176) é capaz de acentuar como heteróclito e imprevisto e o quanto ela estanca ao recair simplesmente na declaração do seu desejo. O que reflete, em certa medida, a oscilação entre um sujeito que é produto material, gástrico da

própria fala, e um eu que exprime sua dor. Fronteira, aliás, difícil de apreender, quando a pergunta sempre ressoante sobre o alcance efetivo dessa euforia fátua e grandiosa divide o palco com fulgores que fazem a verborragia valer a pena:

Esta é a minha hipótese: a de que um tubo triturasse e parisse todo o torpor e a algaravia; a dissolução dos tecidos expelidos é sua expressão perfeita. Busco agasalho dentro dela, mas tenho medo e caio, quedo, porque sou apenas mais um e entrarei também no grande tubo. Então vejo a taça de betume, de tutano e de sebo. Bebo (sem soda nem gelo) sua alegria destilada. Nenhum mal podem fazer, saídos como eu do mesmo tubo – e a própria transparência, que amo mais que a sombra tátil, saiu também dessa sequência de banhos ácidos e compressões tubulares. Nenhum mal podem fazer e fico (porque posso) bêbado. Escrevo odes aos excrementos. Tenho vontade de cantar e canto, ó, isto é um canto, a digital de um eco, saliva atravessada pelo branco [...] o murmúrio amortecido da vontade de dar o nome-amor aos bichos e carniças, e à hora em que ambos mordem uma polpa única (177).

Cantar, vomitar, homens, linguagem, cachorros

É possível tomar *Ó* como um palco onde se flagram em ação as exigências e dificuldades que mobilizam a proposta de escrita de Ramos, em suas ressonâncias com outras regiões do trabalho do artista. “Exigências” talvez não seja a melhor palavra em se tratando de um processo de escrita caracterizada pelo próprio autor por meio da ausência de projeto. E, no entanto, aí já estão dados certos desafios colocados a essa escrita a cada instante, a começar pela conquista de linhas de construção que mantenham suficientemente tesos e, como costuma dizer o autor, “acesos” os fios soltos da fala. Não simplesmente ativar a indeterminação pelo gesto determinante, mas também fazer valer, em algum sentido, a experiência do espectador.

Afinal, o que significa pôr em prática, por exemplo, a resolução a “dar à voz a matéria”, “dar à matéria a sua voz”? Que tipo de jogo de linguagem é necessário para dar corpo ao que é exterior à própria linguagem? O fluxo de ideias, de recordação, de eleições durante uma vida, é isto “matéria”? Ainda mais levando-se em conta outros traços introduzidos no livro, como a confluência entre, de um lado, uma assunção da carnalidade da fala e, de outro, uma retórica e uma lógica da introjeção, presente em

uma retórica da ordem do comer, que trazem à tona duas dimensões de um pensamento em torno de uma bucalidade anterior-concomitante à enunciação.⁵⁸

No que toca à retórica de ingestão, digestão e expulsão, há uma “vontade de cantar e vomitar ao mesmo tempo”, para depois “achar os pedaços” da “refeição” que se faz sempre pelos “olhos” (204), cujo efeito é visível de modo mais nítido nas apropriações de Carlos Drummond de Andrade, Goeldi, Carlos Scarpa e Thomas Bernhard. O que se desenhou em figura a partir de motivos como o das incrustações e, no sonho com um corpo aderente às coisas com que dividiria o espaço e que chegaria ao paroxismo com a figura do boneco de piche (“Tocá-la, engordar, pássaros mortos”), agora vem à tona como mistura do que se incorpora do outro no fluxo da própria fala. É o que ocorre com a presença do material drummondiano na fala ao final do “Quinto Ó” e em um dos tratamentos do signo morte em “Túmulos”, que como se sugerirá posteriormente, pode ser considerado devedor, mesmo diretamente, de um “Morte das casas de Ouro Preto”.

É nesse contexto, aliás, que transparece o desejo por um tipo de trânsito entre materiais poéticos que parece ecoar fortemente a posição de Drummond como uma espécie de modelo de artista para Ramos.⁵⁹ De fato, trata-se de uma das fontes decisivas do ideal de “mistura” da voz de Ó, correspondente à inserção de novos traços em uma poética, com consequências especialmente impactantes em *Junco* e alguns trabalhos plásticos do período, da contaminação do canto pela terra, do vivo pelo morto, do “concreto” bandeiriano e o familiar drummondiano pelo “abstrato” deste último (em remissão à entrevista supracitada). É assim que o canto que se alça em sopros de

⁵⁸ Por meio do termo “Bucalidade”, Roberto Zular enfeixa, com apoio em autores como Sarah Guyer, uma série de problemas que permitem redimensionar a menção à figura da boca feita anteriormente neste estudo: “A boca singulariza um lugar da relação entre o corpo e o que não é ele mesmo. É nela e por ela que o corporal e o psíquico (o incorpóreo, a linguagem) se atravessam” (“Um roteiro para passear pela boca” - Preparação de aula para o curso “Poéticas e políticas da voz”). Ainda por remissão a Bakhtin o raciocínio se esclarece com a seguinte citação ao autor russo: “O comer, o beber, efetuam-se no limite do corpo e do mundo. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato que são o lugar onde se ultrapassa a fronteira entre dois corpos, entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas”.

⁵⁹ Em entrevista já citada no presente trabalho, Ramos diz, referindo-se àquele que considera o maior artista brasileiro do século XX: “A poesia brasileira, para mim, é o Bandeira e o Drummond. O Drummond é uma força de abstração, que considero rara entre nós. O Brasil tende muito ao concreto. Nós somos muito portugueses, muito físicos. O Bandeira é mais concreto. É o milagre da pequena cena, da pequena visão, da maçã, da luz, do corpo feminino como algo muito detalhado — ele é uma força de objetivação. *O Drummond é tudo esparramado, é uma voz incontrollável, que vai misturando tudo, fazendo um sabão das coisas mais diferentes. É a voz mais poderosa que a gente fez*” (Na entrevista a *Rascunho* supracitada – g.n.).

figuração turva para fora do corpo é o mesmo que se presta, por exemplo, ao endereçamento ao morto, à perseguição dos “Sinais de um pai ausente”, pelo “menino coletivo” expandido por uma voz suja de terra: “se a terra saísse da tua voz e tua voz dos meus ouvidos” (91).

Nessa dimensão, a força da multiplicidade pode ser tanto potencializada quanto amenizada pelo impulso vocal que ingere e vomita os materiais mais diversos. Em “Túmulos”, por exemplo, a força visual da descrição e a escolha do “encaixe” das partes é suficiente para que a incorporação do Cemitério Brion, de Carlos Scarpa, recoloca ideias centrais, como a oposição “esterilidade/fertilidade”, de modo contundente.

Já uma comparação da “cena escura” construída no quinto texto a partir de gravuras de Goeldi e a aproximação languageira ao escuro de “Dentro do pátio sem luz” (*O pão do corvo*), evidenciaria dois modos diversos de encarnação de um modo de experiências visuais ou perceptivas em arquitetura de linguagem. O texto de Ó projeta uma experiência onírica, o mergulho de um narrador no universo das gravuras de Goeldi, que imerge na estranheza do espaço que acossa os seres goeldianos e com eles convive. A instauração dessa espacialidade distorcida – sugerida pelas menções a perspectivas excessivamente acentuadas, assustadoras –, fica a cargo da narração, como mais um componente da fluida atmosfera em que diferentes gravuras de Goeldi passam como um filme, o que se reflete na velocidade das passagens do texto. É de se notar, no entanto, que o texto trabalha sobretudo com a evocação do universo de Goeldi, e não tanto com sua mimese como funcionamento textual. Desse ponto de vista, os diálogos plásticos de Ramos com o gravador talvez apresentem soluções mais contundentes (*Imagens 8 e 9*).

Resultados semelhantes surgem ocorre com o tratamento dos temas da animalidade e da metamorfose em Nuno Ramos, que tem como um momento ilustrativo “O velho em questão”, conto de *O pão do corvo* que será comentado adiante. Nele, a voz que fala é a de um personagem que se transforma em outros seres e que escuta vozes de outros seres. Tece-se, assim, uma narrativa interessante, que antecipa ideias de trabalhos posteriores, em torno de um corpo metamórfico que “abriga” vozes, mas que permanece escorada em uma voz estável e de feições eminente humanas, que narra as transformações que se dão no eixo do corpo. É interessante, nesse sentido, a afirmação de Ramos de que nos “Ós” haveria “uma voz imanente das coisas”. Isso na medida em que, sem embargo dos caudalosos e fortes fulgores de fala e desejo que irrompem nesses

textos, esses textos não se propõem, predominantemente, a produzir modos de subjetivação não-humanos.

Já em “Dentro do pátio sem luz”, onde os ecos goeldianos dividem espaço com referências de Beckett e Kafka, a linguagem chega mais perto de tornar-se, para descontextualizar uma formulação de Meschonnic, “histórica”, de “realizar” as metáforas. Pois nesta última cena sombria, pela qual o personagem passa sem a fluidez do sonho, a descrição da escuridão e a narração da dificuldade do narrador em reconhecer o espaço dialoga com a estruturação da série de textos a partir de uma dinâmica que materializa a experiência de uma espacialidade labiríntica, paradoxal e insondável. À medida que a saída de cada parte do texto lança o personagem e o leitor, sucessivamente, no mesmo “pátio sem luz”, é a fala narrativa quem é atravessada por uma arquitetura elíptica do texto anterior a ela.

Afinal, é preciso situar, em contraste com a dificuldade de dizer que estava no núcleo de *Cujo*, certa “facilidade de dizer” que permeia o livro mais recente. O ponto é que *Ó* demonstra em alguns momentos as dificuldades implicadas na busca pela produção de alteridade no discurso, literário, no caso. É possível entrever algo nessa direção em depoimento em que o autor descreve, em sua escrita, uma negociação entre “a trava que a matéria dá” e sua tentativa de “dar voz de alguma forma a essa matéria, transformando-a em material narrativo, onde Tudo narra, Tudo fala”.⁶⁰ À voz cabe fornecer essa trava. Porém, mantendo-a sempre à beira de dissolver-se no seu polo oposto. É em *Sermões* que essa ambivalência será melhor encenada, e, ao mesmo tempo, somatizada. Em mais de um sentido, ou sintoma.

⁶⁰ Em entrevista concedida em 20/04/2012, intitulada “Nuno Ramos – A Literatura e sua plasticidade”. Disponível em: nucleotavola.com.br/literatura/2012/04/nuno-ramos-a-literatura-e-sua-plasticidade. Último acesso em: 14/05/2015.

(*CARNAVAL, SILÊNCIO*)
COISAS (DRUMMOND) CASAS

Cachorro morto num saco de lixo
 areia, sargaço, cacos de vidro
 mar dos afogados, mar também dos vivos
 Escuta teu murmúrio no que eu digo.

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
 matou o seu poente, nem a pedra
 feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
 Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
 nem pude ouvir o seu latido.
 Por isso durmo e não pergunto
 junto aos juncos.

No poema “1” de *Junco* (2011), Nuno Ramos encontra uma formulação sintética do modo como elabora a relação entre voz, “matéria” e alteridade. No mesmo passo, alcança um tipo de tensionamento formal singular em sua escrita, raras vezes atingido novamente, inclusive no contexto do próprio livro. Em torno do intervalo da voz gira, agora, não tanto a extração residual dos fulgores da pulsão, mas a noção de um contínuo entre sujeito, linguagem e matéria.

Com a primeira estrofe, é estabelecido um circuito de invocação, nomeação e escuta, que dramatiza o plasmar-se de voz e matéria em uma só melodia. Continuidade esta que literalmente soará nas rimas toantes e em suas retomadas. O sujeito, aqui, é uma espécie de *lugar de ressonância*, fazendo da voz que se escuta no poema um meio aquoso compartilhado pelo chamamento da matéria à voz (e vice-versa). Como se a posição da musa fosse ocupada, dissolvida, entre cantor e cantado. O sujeito, enquanto lugar de escuta, daria a escutar a fonte do canto – a essa própria fonte.

Retomando o diálogo com Marília Librandi-Rocha, toda uma poética do *eco* pode vir à tona (2018).⁶¹ E, com ela, acompanhando a incidência principal do foco da autora em Clarice Lispector, uma relação entre o sujeito como “tradutor” de uma linguagem outra e por ele não compreensível e toda uma questão em torno da “perda da montagem humana”. Um encaminhamento central da autora diz respeito à posição do *silêncio* enquanto núcleo fundamental da escuta. Algo que passará inclusive pelas artes visuais, entre uma aguda análise da orelha cortada de Van Gogh e, em registro contemporâneo, uma noção não-física e sobredeterminante de som, que será mencionada mais adiante neste trabalho.⁶²

Mais que isso, o silêncio aparece em *Writing by ear: Clarice Lispector and the aural novel*, paradoxalmente como “som original”, “*projeção vibrante da matéria*”. Nesse sentido, a inexpressividade clariceana singulariza-se em sua contiguidade “vibrante” com a matéria, onde “mudez e audição” ligam o sujeito “ao outro, às criaturas não-humanas”, em suma, à “natureza”. Vale ressaltar, de passagem, como a noção de *matéria vibrante* será tangenciada novamente, mais à frente, remetendo a um debate que põe em linha uma horizontalidade de agências humanas e não-humanas e a questão da democracia (Cf. “Fim: abertura”, “9” e Bennett, 2010).

Por outro lado, da primeira à segunda estrofe ocorre um deslocamento decisivo. Instaure-se um tensionamento estrutural entre, de um lado, a encenação da continuidade entre voz do texto e matéria e, de outro, a descontinuidade exposta pelas contradições internas ao gesto enunciativo. Nesse sentido, a mobilização de uma adesão hesitante à versificação codificada, que dá especial contundência à composição, aparece como termo parcial de ancoragem em uma negociação complexa entre, de um lado, as continuidades e descontinuidades postas pela versura e, de outros, os enunciados relativos ao contínuo voz-matéria. A versura encarna a “trava” que, segundo Ramos, seria oferecia pela matéria como contrapeso à tendência proliferante de sua escrita,⁶³ submetendo o fluxo-voz a um ritmo particular de continuidade e corte.

⁶¹ Publicado pouco antes da conclusão deste trabalho, o livro da autora foi consultado em versão manuscrita. Sendo assim, não foi possível indicar a localização exata das ideias apresentadas nos capítulos “The aural novel”, “The ecopoetics of G. H” e Coda: Hearing Horses”, nem sanar possíveis discrepâncias com relação à versão final do texto.

⁶² No segundo polo, a referência é Kim-Cohen, 2009, ficando o agradecimento à autora pela indicação do trabalho.

⁶³ Na entrevista de 2012 anteriormente citada.

Os dois planos tensionam-se um ao outro, motivando a manipulação do decassílabo pela acentuação variante e pelos deslizamentos para o endecassílabo e para os últimos versos de oito e três sílabas. Operação intensificada pelos enjambements introduzidos a partir da segunda estrofe, que materializam a ideia central do *corte* (*partir*). Isso justamente no mesmo momento em que as rimas cessam. O poema realiza, no nível performativo, o tensionamento entre o enunciado da continuidade sedimentar da paisagem e as desarticulações instauradas pela “inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica” do *enjambement* (Agamben, 2002), como ocorre de modo especialmente consequente na segunda estrofe e na passagem desta à terceira.

Ao final, a melodia, em sua mais tênue materialidade, é o que permite manter em contiguidade aquilo que, de direito, não se junta, esmorecendo apenas à primeira vista à tensão. Algo semelhante ocorre, de modo menos decidido, no poema “10”, onde a metonímia do sujeito é um *olho, bulbo/ inchado boiando/ feito jangada entre juncos*. E que se desdobra de *pulmão* a *alga*, em meio a um “transplante de qualidades” generalizado. Aqui também emerge um *escolho*, um *pedregulho*, que (*em sua anônima/ topografia*) *ecoa contente na concha/ acústica do mar de amido, e devora sem amizade a carne escamosa que ali demora*. Novamente, num meio acústico-material, surge uma interrupção do fluxo de transplantes das qualidades, refletido mais uma vez no deslocamento das metricidades. O poema resolvendo-se, dessa vez, em tensão mais branda, que deita-se, feliz, no fluxo: *Mas não sei criar/ novos escolhos/ descendo a corrente/ para compor um leito/ feliz onde me deite*.

Novamente no poema “17”, que divide com o primeiro, e, quem sabe, o último, as conquistas mais significativas e não tão frequentes do livro, surge o *olho*. Mas, aqui, já como lugar de uma tensão absolutamente estruturante. Entre visão e audição, os *contrários* são instalados no entrelugar cavado pela *astúcia* enunciativa, a incomensurabilidade entre as *palavras* e o *mar e a areia*. O sujeito, enfim, revela-se como cisão ou pulsação pronominal, lugar *sem palavras* cuja realidade é pura e somente linguagem, *distinto e contíguo/ ao batimento aqui cardíaco –/ coração de pedra/ coração de musgo*.

Algo que ecoa ao fim do poema “1”, quando a rima retorna, sem garantir o reinado da continuidade: *e nunca vi um animal mais feio / nem pude ouvir o seu latido. Por isso durmo e não pergunto/ junto aos juncos*. Homem e vegetal aproximam-se e afastam-se, a um só tempo. A questão não se esgota nos poemas, podendo ser encontrado, por exemplo, em *Monólogo para um cachorro morto*. Como argumenta

Gabriel Giorgi (2014), a utilização do cadáver animal nesse monólogo colocaria em jogo uma partilha, pelas diferentes espécies, de uma “condição geral do vivente”, enquanto instância biopolítica em que se “ensaia espaços de vínculos alternativos que não são redutíveis ao circuito do consumível” (232).⁶⁴

De fato, trata-se de um eixo de ressonâncias legítimo. Contudo, há uma complexidade altamente significativa dada por outros elementos, a começar pelo atrito entre a presença do artista no vídeo e o autofechamento do texto na instalação (*Imagem 4*).⁶⁵ Mas sobretudo pela insistência, no texto do monólogo, de que “deve ser assim. Você aí, eu aqui. Mesmo que meu dedo toque tua pata *há um quilômetro parado entre nós*, como na estrada” (2007: 360, g. n.). Esta a operação nuclear do poema que abre *Junco*, mas também de *Vai, vai*: há continuidade, participação da voz na matéria vibrante e, *ao mesmo tempo*, descontinuidade, separação. Há distância e é possível incendiá-la. Como se lê no poema “34”,

[...] há caras
incendiando a distância
há distância
entre bichos e homens
coisas e nomes.

*

À “matéria” não compete a harmonia do belo. Se tem fala, ela resvala pelas arestas de uma não-rima, entre seu *latido* e seu *frio* (“1”). A matéria vibra, mas recolhe-se em si mesma. *O frio ao frio/ em bruma se entrelaça, num suspiro?* Há espaço para silêncio antimetafísico na carne do mundo? Difícil dizer, mas um paralelo, a princípio apenas analítico, pode ser encontrado em Drummond, a respeito da música que soa, interrompe-se, dobra-se, desdobrando-o, o corpo do poema de Nuno Ramos:

⁶⁴ Já em Eduardo Jorge, que, como Giorgi, não chega a abordar *Vai, vai*, a *animalidade* aparece como um operador teórico mais complexo, que exigiria uma menção mais detida, remetente à ideia da *pele*, entre outras coisas, como superfície sensível de trânsitos para o pensamento, não necessariamente envolvendo efetivamente animais. Nesse sentido, diz Jorge, “A animalidade não se direciona a uma essência do homem, muito menos a uma essência do animal, mas precisamente ao modo em que o homem e o animal habitam o mesmo espaço” (2014: 33). Já o *Monólogo* seria “um momento epifânico, em que o artista, sem tomar completamente o papel de um xamã, se aproxima do mundo da matéria e da morte, lê as superfícies da matéria morta” (176-77).

⁶⁵ Cf. o projeto expositivo em Ramos, 2007: 357-8.

O mundo, valer não vale.
 Tal como sombra no vale,
 a vida baixa... e se sobe
 algum som desse declive,
 não é grito de pastor
 convocando seu rebanho.
 Não é flauta, não é canto
 de amoroso desencanto.
 Não é suspiro de grilo,
 voz noturna de nascentes,
 não é mãe chamando filho,
 não é silvo de serpentes
 esquecidas de morder
 como abstratas ao luar.
 Não é choro de criança
 para um homem se formar.
 Tampouco a respiração
 de soldados e de enfermos,
 de meninos internados
 ou de freiras em clausura.
 Não são grupos submergidos
 nas geleiras do entressono
 e que deixem desprender-se [...]

(“Cantiga de enganar”)

A “fina musicalidade da sequência bucólica” (Merquior, 2012: 193) momentaneamente resolve e não resolve os desencontros e a impossibilidade da rima a que dá sequência (*Eu plantei um pé-de-sono, /brotaram vinte roseiras*). Do “corte” (*me cortei*), pelo qual não há nem mesmo *culpa* a ser atribuída, passa-se à harmonia. No entanto, constrói-se a harmonia para logo desfazê-la. Mais que isso, o poema faz a harmonia no mesmo andamento que a nega. Procura a natureza de um possível mas não necessário *som*, para sucessivamente pôr por terra seu encontro (*Não é*). À primeira vista, som e sentido encontram-se, e a natureza fala em *suspiro de grilo*, *voz noturna de nascentes*. Porém, o que simultaneamente, cronicamente, ressalta é que os sons que a linguagem faz nunca são os sons das coisas. Procura-se os sons fazendo-se outros sons. A tensão que pulsa e fratura a harmonia é, novamente, a que dava corpo a sua

“Consideração do poema”, fazer a rima mesma que se diz *incorrespondente: sono/ outono*.

Alternam-se, em contracantos, a prosa da vida humana e a abstração serpenteante do som. Mas o som perseguido não é nem a concretude prosaica, nem a abstração poética. Também nem tanto “as coisas como são” ressoando abertas no som de um violão, como em Wallace Stevens. O *canto* soa carregando em seu bojo o *desencanto* (ou melhor, seu *desencantamento*). Afina, *o mundo não tem sentido*, sem que, a todo momento, se tire do “*desconcierto del mundo* sua conclusão barroca”, “o sentimento trágico da existência”, como José Guilherme Merquior comentou (2012: 193).

“O maior artista que o Brasil já teve”, como já defendeu Nuno Ramos, está “um pouco por toda parte” no trabalho do artista mais jovem, como este disse sobre *Sermões*, mas como também se observa em *Junco* e não apenas. Em um dos núcleos das experiências artísticas e existenciais do admirador do poeta mineiro, está o *mundo fechado* de *Claro enigma* e outros livros. Só que, nesse caso, tão mais aberto quanto fechado, tudo é desencontro, “Merda e placenta misturados, sem/ higiene nem culinária”, mas que, enquanto tal, deixa ressoar a pergunta sobre outros possíveis “contratos” “entre nós e as coisas sólidas”, “ Raios brotando da terra, feito trigo/ ao invés de descer até ela” (Ramos, 2015: 101-103). Assim como a morte, como sintetiza poema de *Junco*, é gerúndio híbrido com a vida, em meio à decomposição (*luto iluminado/ ovário e cemitério dos siris*) (“2”).

Desse Drummond por toda parte, como se disse, primeiro é a “mistura” que domina a cena. E, em meio a ela, certa melancolia soberana, a perspectiva da catástrofe, mesmo algum erotismo (com o elogiado *O amor natural*), e, certamente, ecos distorcidos da onipresente *interrupção* (Sterzi, 2002). Mesmo a palavra *canto* é seguramente contaminada pelos vários cantos drummondianos. O “que sai da boca ensimesmada”, planta que nem “sabe o vento que a visita” (“Nudez”); O “Canto órfico”, instalado no “vazio musical a ser povoado” diante da “unidade áurea, que perdemos”; o “Canto negro”, que é a um só tempo biográfico, terno, carnal, poço do passado e poço em que se lançam “definitivas eternas/ coisas bem antes dos homens”.

E, claro, o “Canto esponjoso”, entre “invenção” e a manhã sem carência de mito”, em que a fusão do corpo no “corpo geral do mundo” é “tão absoluta” que a “vontade de cantar” faz o sujeito dizer “me calo”. Isso para não dizer o poema que “atravessa” e é atravessado pelo povo, “entre mercadorias”, mas em dissolução mais material, “canto-baba” imerso irremediavelmente na “gosma leve/ da mercadoria”

(*Junco*, “39”). Não sendo necessário recorrer a poemas como “Dissolução” para sugerir algum grau de ascendência sobre o sujeito de um “canto” que “é a goma que entrelaça/ a treva ao nome dela: escuridão, escuridão”, como revela o tom de quase-emulação da voz drummondiana pela voz de *Sermões*.

Além disso, da *clausura* da vida, de dentro do enlace do frio, espera-se por algo *desprender-se*. Espera por dentro da escavação de um noturno, mineral, noturno “país bloqueado (“Áporo”), que em meio à destruição lembra que “onde vivemos é água”, “sem esperança de escultura”, mas há frestas, “cicatriz” para um “disforme país futuro” (“Composição”).

De tudo isso importa agora reter *o que não é isto nem é nada*, de “Cantiga de enganar”. O que não é nem mesmo *menos que simples palavra, menos que folha no outono,/ a partícula sonora que a vida contém, e a morte/ contém, o mero registro/ de energia concentrada*. E, no fim das contas, *é sobrança dos desencontros: som que precede a música*. Nesse *silêncio* que enlaça-se a si mesmo no interior da música está a pergunta que insiste em ressoar na ausência irredutível de resposta – *Que diz a boca do mundo?* Também dirá a voz de *Sermões*, nada, “Só há a voz”.

E, de fato, a voz, tal como vem sendo desenhada aqui, guarda profundo parentesco como esse oco ressoante entre a alma e o corpo da música. É pergunta insistente irrespondida de antemão, aflorando entre som e sentido. E, nesse mesmo passo, lugar-enigma, sempre-já anterior. Sendo assim, aqui pode estar o caminho para flagrar alguns possíveis atravessamentos que Nuno Ramos proporciona no interior da mistura drummondiana. E, assim, passar curiosamente do lugar da voz a um anúncio do mundo da canção, que estará presente e ausente em um dos trabalhos do artista mais decisivos para a discussão que vem se fazendo.

Um primeiro ponto de aproximação mais declarado e detido com Drummond é, no poema final de *Junco*, “A máquina do mundo”. Longo poema em que a recusa à aparição transcendente é traduzida, em meio à *chuva* que *amortalhava o céu*, em desprendimento muito mais concreto, na cena de imanência absoluta, sujeito misturado às coisas, de uma praia-túmulos. A aparição, na verdade, ela mesma desprende-se de dentro, sem perspectiva de máquina, longe mesmo da leitura das coisas que a poesia ao rés da matéria vinha esboçando. E, certamente, longe do “fio oleoso” de remédio que antes o poeta de *Sentimento do mundo* via escorrer “pela rua”, pela “cidade”, unificando a noite dos homens em um só sofrimento (“Menino chorando na noite”).

O que vem à tona é apenas uma *lágrima*, diversa da duração das lágrimas de breu dos *Choros negros* do artista (*Imagens 23 e 24*). Lágrima prismática, que não explica mas difrata o dia, para logo depois ser lavada pelo *sal mais grosso* que o do enlace da vida nela própria, que não liberta a praia de ser *praia, praia, praia, praia*. *E quando caiu, afinal/ esse espelho enciclopédico/ esse sol de mil reflexos// esse lagarto de mil rabos/ em que o dia inteiro se explicava/ (ao menos eu achava) // misturou-se à areia/ fétida/ de um perfume onde a vida se mascara.*

*

Pois o que o talvez mais contundente nó drummondiano reatado por Nuno Ramos de certa forma anuncia, por dentro de tema muito caro a admirador e admirado, o da memória, é o lugar singular que a voz apresentará em *Vai, vai*. Trata-se de *Morte das casas* (2004). No trabalho, “Uma chuva contínua atravessa os três andares do saguão do prédio do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Nove pares de caixas de som colocadas no teto e no chão reproduzem um trecho do poema “Morte das casas de Ouro Preto”,⁶⁶ de Carlos Drummond de Andrade, recitado por atores e um coro” (Ramos, 2010: 308).⁶⁷

O que o trabalho realiza é, de certo modo, a presentificação de uma dupla ausência. De um lado, a do corpo completo do poema de Drummond, trazido para dentro da instalação por meio das ressonâncias produzidas entre materialidade e sentido. De outro, a da ausência histórica, das “membranças” invocadas pelo poema. O trabalho produz uma continuação matérico/simbólica da chuva do poema, dublada em chuva física, corpo sonoro, chuvoso.

Chuva e voz, os materiais que constituem a instalação, são aqui substâncias comensuráveis? Dada a estrutura da voz, não. Porém ambos compartilham uma natureza dupla. Por um lado, põem em cena um campo de reverberações históricas e culturais que adquire especificidade situada, *site specific*, atravessando a história do ouro impressa no

⁶⁶ Trata-se da primeira estrofe do poema: *Sobre o tempo, sobre a taipa, / a chuva escorre. As paredes / que viram morrer os homens, / que viram fugir o ouro, / que viram finar-se o reino, / que viram, reviram, viram / já não veem. Também morrem.*

⁶⁷ Texto, áudio, imagens e vídeo disponíveis em: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=104&cod_Serie=64. Último acesso: 26/07/2018.

próprio edifício do Banco do Brasil. Por outro, isso se dá em reenvios com a literalidade da queda d'água.

A instalação dá corpo à ausência em chave simbolicamente concreta e abstrata. Faz ressoar, indiretamente, uma justaposição quase oximórica. Um singular ponto agônico da memória, entre a mais plena euforia simbólica do que há de mais concreto – e brasileiro – e o oco vibrante no bojo do som:

Devolve a pele enrugada. Devolve a boca sem os dentes. Devolve a mistura mutilada, herança que não serve. Devolve para a lua, toma. Espalha as suas cinzas. Já que a luz não vela este cortejo - carnaval, silêncio - fecha os olhos sozinho. Fecha por ti mesmo (Ramos, 2001: 85).

Carnaval, silêncio. No primeiro plano, é claro, está a “história natural” trágica e ruínosa (Camilo, 2001: 287-98). Porém, nas camadas subjacentes, encontra-se uma exponenciação da vizinhança drummondiana entre memória e silêncio, espaço da morte. Pois, de certo modo, as vozes emergem para escutarem-se a si mesmas – como sugere Nancy, na escuta há tanto a fonte como a recepção. Na instalação, a fonte não é localizável, mas instaura um “lugar sonoro”, não no corpo vibrante que escuta, mas no espaço, não exatamente “onidimensional”, mas certamente transversal (Nancy, 2002: 32). Dá continuidade ao movimento do poema, vindo do alto e do chão.

A instalação reitera, ao mesmo tempo que turva, a *monorritmia* da chuva do poema. Martela constantemente a primeira estrofe, guardando a pulsação das doze estrofes de sete versos de sete sílabas, mas agora borrando seus contornos com o som da chuva.

Mas, acima de tudo, instaura, como o poema, um lugar, ou melhor, um hiperlugar, quase um ter-lugar: *sobre a noite, sobre a história*. A temporalidade é a da presença, do “ataque sonoro” – *cai a chuva* – atravessando as camadas de tempo e memória. Mais que isso, atravessa o exterior e o interior, o corpo, a pele, as próprias bordas:

Como bate, como fere
como traspassa a medula,
como punge, como lanha
o fino dardo da chuva

Se *as paredes também morrem*, a voz e seu corpo chuvoso instauram um lugar paradoxal, dentro-fora, fazem chover dentro. Dentro do edifício, sedimento de matéria histórica, ecoando a chuva que atravessa a história. Seria uma extravagância fazer jogar as referências e dizer que, nesse trabalho, Nuno Ramos não apenas põe em cena o material Drummondiano, “para amar o que me foi dado” (*Junco*, 45), mas nele declara uma sua origem, ser “amado dentro” dele, como antes dissera da luz, “mistura antiga de voz e de água” (“Dentro do pátio sem luz”, *O pão do corvo*)?

Pois o que aflora aqui parece já ter estado desde sempre, nas constantes que vêm do início da obra. *É tempo / de fatigar-se a matéria / por muito servir ao homem*. O que o chão “chama” são as *formas estruturadas*, para que *volte o pó / a ser pó pelas estradas*. O que é exponenciado é *que as coisas sempre cambiam / de si, em si*. Seria o *hoje*, vão-se passo da dinâmica de retorno em presença da matéria, entre o diferir-se e o permanecer, à voragem?

Certo é que o tempo não é aqui um suposto participio da ruína, mas o gerúndio da decomposição, e o espaço, presente instável de articulação/desarticulação entre matéria e forma, decomposição e produção: *me conta por que mistério / o amor se banha na morte*. Espaço estruturalmente “distinto e contíguo”, ressoando entre som e sentido, matéria e símbolo, paisagem sonora e País, carnaval, silêncio e abstração. Se as paredes também morrem, a chuva da instalação é nervo exposto, carne sem pele, potência de acoplamentos entre matéria e forma, pulsando no intervalo entre essas duas instâncias.

Enfim, a chuva de “Morte das casas de Ouro Preto”, a chuva da Máquina do mundo cão de *Junco*, como foi dito por aí, a chuva “peixe-dúbio” de “Composição”, que “nos desertos sem guarda-chuva” dissolve junto aos escombros das casas “o pó das demolições de tudo/ que atravanca o disforme país futuro”.

Estamos quase em *Vai, vai* quando se abre essa chuva a um ponto-enigma que emerge já na arrasadora primeira estrofe de soneto, salvo engano, relativamente pouco comentado de Drummond:

A VOZ

Uma canção cantava-se a si mesma
na rua sem foliões. Vinha no rádio?
Seu carnaval abstrato, flor de vento,
era provocação e nostalgia.

Tudo que já brincou brincava, trêmulo,
no vazio da tarde. E outros brinquedos,
futuros, se brincavam, lecionando
uma lição de festa sem motivo,

à terra imotivada. E o longo esforço,
pesquisa de sinal, busca entre sombras,
marinhagem na rota do divino,

cede lugar ao que, na voz errante,
procura introduzir em nossa vida
certa canção cantada por si mesma.

Ao invés da máquina, a aparição de uma canção. Presença de uma ausência, introduz *em nossas vidas* o enlace incorpóreo e inapreensível de uma beleza ilimitada, *flor de vento*. Algo que toma corpo em sons e imagens, convocando, no limite, o corpo de quem escuta e lê, quando a horizontalidade acentual dos dois primeiros versos resolve-se, do terceiro ao quarto, em uma tênue melodia.

A segmentação prosaica do início cede passo ao ritmo provocante, com a ginga dos contrapés, do quarto decassílabo: *era provocação e nostalgia*. No terceiro, o acento na sétima sílaba ainda é absorvido pela equalização dos pulsos, deixando em primeiro plano os paradoxos incorpóreos do enunciado. Porém, no quarto, a semântica da *terra imotivada* é destoadada em corpo e alma. A acentuação da sétima sílaba do decassílabo desprende do fundo de seu cromatismo um efeito sincopante, cuja brasilidade – talvez fora das intenções do poeta – bem poderia lembrar verso do “Navio negreiro” de Castro Alves, exponenciado ritmicamente pela releitura feita por Caetano Veloso: *que a brisa do Brasil beija e balança*.⁶⁸

⁶⁸ A lembrança desse verso e a remissão ao tensionamento performativo em “Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono” são ecos distantes de cursos de graduação ministrados por Roberto Zular.

O lugar e o tempo instaurados pelo poema se dão no entrelugar entre duas topologias paradoxais. *Nostalgia*: efeito atual do atravancamento de um retorno. *Provocação*: *pro-vocare*, chamar adiante, con-vocar afetos por vir. Nessa abertura do agora, que no movimento do poema vai do que estava lá e saiu de cena ao que *cede lugar* no presente, o *futuro* brinca-se/brincava-se em latência. A máquina recusada cede lugar ao retorno encantatório que é a própria circularidade do poema.

Porém, antes da canção, já avançado o poema, surge o que deu lugar à canção. Um *errante* e interior ponto-enigma, que já estava lá desde antes do começo, desprendendo-se por dentro da vida do poema, desde o título, durante o som antes da música: a voz. Enigma muitas vezes belo, sempre corpóreo-incorpóreo e ilimitado. Caetano Veloso, de outro lugar, já cantou a voz mais ou menos assim: *uma flor sem limite*.⁶⁹ Voz que abre a circularidade aos países e brinquedos futuros. Ecoa, em pergunta-resposta, *porque mistério/ o amor se banha na morte*. Carnaval abstrato. Carnaval, silêncio.

Vai, vai, não vou

Ao lado de *Morte das casas* (2004), *Vai,vai* (2006) (*Imagem 13*) é provavelmente o mais complexo entre os trabalhos em que Nuno Ramos introduz vozes a partir da década de 2000. Complexidade esta, vale dizer, extraída das ressonâncias produzidas a partir de arranjos simples, simples mecanismos circulatórios que instauram atravessamentos entre voz e materialidade em espaços físicos. Como no trabalho anterior, e talvez de modo mais atado, as ressonâncias de *Vai,vai* iniciam já em sua inserção no conjunto de obras em que é exposto. Na exposição homônima, Nuno Ramos ocupou duas salas do Instituto Tomie Ohtake com relevos, representantes do estágio atual de seus quadros, outra com *Vai, vai* e mais uma com o conjunto intitulado “Entre”, sendo este último ambiente separado do resto do espaço pela peça “Carolina”.

⁶⁹ “Minha voz, minha vida”.

Em *Entre (Imagem 13)*, sete “desenhos” são dispostos ao longo de duas paredes, enquanto o piso no centro recebe dois pares de esculturas de vidro, cada um deles conectado por um mecanismo de bombas e tubos nos quais correm e misturam-se dois líquidos. Nessas esculturas – intituladas *Entre a glicose e o petróleo (Borboletas: Azul e Majestosa)* e *Entre a água do mar e o vinagre (Borboletas: Sinhá e Grapholita Molesta)* – a relação entre as diferentes partes se dá sob a tônica da circulação e da fusão.

As duas placas de vidro cuja articulação resulta em cada peça – e que lembram apenas remotamente o formato de borboletas – aproximam-se das formas criadas nos desenhos. Já seu corte sinuoso rebate na rigidez frágil e transitória do vidro, assim como na circulação dos líquidos. Esta, por sua vez, coloca em continuidade os pares de líquidos, o vidro e as duas esculturas entre si. Enfim, entremeando as paredes entre os quadros, podem sugerir, em um primeiro momento, algo análogo à “translucidez entre palavras e coisas” que Alberto Tassinari identificou nos *Vidrotextos* do início dos anos 90.

Já nos desenhos – compostos de tiras de cobre ou alumínio, pelúcia, tinta a óleo, vaselina, cera, espelho e acrílico ou vidro fosco – formas obtidas por derivações geométricas vão no centro, de entremeio. E, em torno a elas, o arranjo das diferentes camadas completa-se com a interação entre duplas de palavras: *mel / mijo; manhã / asma; veludo / porra; voz do morro / berro; sono / véspera; luz / cobiça; monólogo / ossos*.

Surge aí um jogo de aproximações e afastamentos, semelhança material e dessemelhança semântica – e vice-versa – com os nomes, seus referentes e suas sonoridades reverberando em torno das formações abstratas. Intermediárias, essas formações parecem marcar uma distância dinâmica, um elemento estranho ou terceiro, que, fora do regime verbal, dá corpo ao que seriam as instâncias intermediárias que são sugeridas pelas relações entre as palavras. O “entre” surge aqui não como resultado da fusão de heterogeneidades, mas como terceiros virtuais, muitas vezes indecidíveis.

Em torno das formas, abre-se o espaço de potencialidades correspondente às distâncias intransponíveis e as semelhanças produzidas entre os materiais, as formas e as palavras, mas sobretudo entre estas últimas. Entre estas estão: *mel / mijo* – os dois líquidos amarelos, o doce contra a excreção, as nasais bilabiais; no quase anagrama *manhã / asma* – o nascer do dia contra a rarefação; em *voz do morro / berro* – as vogais semi-abertas, as consoantes vibrantes, a voz das coisas como símbolo brasileiro contra o grito bruto.

Ainda, entre *sono* e *véspera*, sonoridades aproximam-se, conteúdos também. Mas entre *luz* e *cobiça* a tênue ligação sonora apenas sustenta o desencontro semântico. E, sob a rima toante, “monólogo / ossos”, quantas associações seriam possíveis, ou nenhuma? Enfim, é como se o trabalho alargasse um gradiente oculto sob algo mais ou menos próximo à rima, ora com a materialidade aproximando a heterogeneidade do sentido, ora com o sentido fixando o eixo para o afastamento entre as sonoridades, além das outras possíveis variações que vão de permeio.

Já *Carolina* separa, de saída, dois ambientes. O trabalho explora com humor, tomando-o ao pé da letra, um aspecto invocativo da linguagem, com a parede de alto-falantes fazendo a “chamada”, como na escola:

Manhãpresente!

Lugarpresente!

Mas, se de início o nome chama e a coisa responde, basta chamar que as coisas mais singulares ou mais insólitas, passando pelo arcabouço da poesia, da canção e do teatro, fazem-se “presentes”. E, assim, logo o chamamento se perde entre nomes e coisas, ou melhor, descamba em um arremedo dialógico que desestabiliza essa relação, sabota a lista de chamada:

Não sou nada, nunca serei nada, à parte

isso tenho em mim todos os sonhos do mundopresente!

Café..... com pão! Pão com manteiga! O pão que
o diabo amassou!

Com as vozes libertas do esteio visual, o visível apenas bloqueando a passagem, as falas cotidianas, entidades tão concretas quanto impalpáveis, dominam a cena. E, ao final da enorme lista de chamada, feita aparentemente só para as demais paredes escutarem com alguma atenção, a canção de Chico Buarque talvez comece a ecoar: a única que não está presente é Carolina. As coisas começam, vivem e acabam, e só a garota do nome “não vê”. Há um buraco, uma recusa melancólica entre coisas e palavras, guardado nos “olhos fundos” da figura feminina.

Em *Vai, vai*, parte da questão ainda é “incendiar a distância entre coisas e nomes”. Mas mediante uma espacialização das relações entre “bichos e homens” e, desta vez, corpos e vozes. Fosse o caso de nomear *Vai, vai* para além do título, o mais pertinente talvez seria falar em “obra cênica”. Pois falar em instalação implicaria pressupor alguma imersão do espectador, ao passo que este encontra-se estrategicamente posto para fora, e não apenas pela grade que o separa da cena, como se ressaltará mais à frente.

O funcionamento da “peça” ocorre como sistema de reverberações entre uns poucos parâmetros, no qual a performance do “texto” e a operacionalização de sua articulação com as diferentes camadas de materialidade ancoram-se sobretudo em certa circularidade. Peça que estaria próxima, como vai ser sugerido à frente, apenas de algumas experiências-limite que explodem a noção de ação teatral.

Com seus poucos elementos, *Vai, vai* dá corpo denso e sintético a linhas de força decisivas da poética de Nuno Ramos. Elementos cuja articulação, para além do grau de elaboração textual mais elevado que o de todos os outros trabalhos com vozes de Nuno Ramos, perpassa de *Cujo a Ó*, sedimentando nesse pasto artificial um ressoar potente entre dizibilidade e materialidade, *peso e voo*, entre outros pares de tensão.

De acordo com a descrição do artista, os elementos que protagonizam o trabalho são três vozes, a “voz da água”, a “voz do sal” e a “voz do feno” (Ramos, 2006). Seis caixas de som mergulhadas em barris de água emitem a voz da água, seis, cobertas por um monte de sal, a do sal e seis, cobertas por um monte de feno, a do feno, ao mesmo tempo que uma caixa para cada voz é carregada nas costas de três burricos, que andam sobre o chão do museu coberto por serragem e cavaco.

A voz da água é a emissão feminina, expansiva, dos quatro primeiros versos da canção “Se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim. É a voz que, isolada, compartilha mais diretamente o ritmo dos burricos, *canto errante*, como “de alguém distraído, cantando sem querer, errando a letra às vezes” (2006: 10). Nela, o endereçamento é abertura da vida pela voz. É chamado-fonte, imperativo amoroso que impulsiona o outro, o receptor que, diante do ocultamento de sua ancoragem inequívoca na mulher amada da canção, encontra-se suspenso, aberto no trabalho de Ramos:

Vai, tua vida, teu caminho é de paz e amor
Vai, tua vida é uma linda canção de amor

Abre teus braços e canta a última esperança
Esperança divina de amar em paz

Essa é a voz que dá título, a voz, diga-se em erro, central, que não deixa de ecoar aquilo que, na parte da canção invocada em latência ou evocada em fragmentos transfiguradores pelas outras vozes, é esperança de união total. Canto que dá o vislumbre da totalidade:

Se todos fossem
Iguais a você
Que maravilha viver
Uma canção pelo ar
Uma mulher a cantar
Uma cidade a cantar, a sorrir, a cantar, a pedir
A beleza de amar
Como o sol, como a flor, como a luz
Amar sem mentir nem sofrer

Existiria a verdade
Verdade que ninguém vê
Se todos fossem no mundo iguais a você

Mas, na contramão, o conjunto da peça é o conflito das vozes. O papel mais evidente de contestação e atrito, ainda no plano das vozes tomadas uma a uma, fica a cargo da voz do sal. Voz masculina, corrosiva e tolhedora, oposta ao clima de promessa de felicidade da voz da água. Do mesmo modo, martelada, emitida em ataques precisos e constantemente entrecortada por pausas, é oposta à dinâmica errante do canto e dos burricos. O que na primeira voz é *participação*, comunhão da voz, da mulher e de toda a cidade a cantar um só amor, latente na parte da canção que não aparece, na segunda voz é *separado*, cortado:

Quem vai não é você, é o teu caminho. Pra onde você vai, se quem vai é ele? Se quem vai, vai sozinho? Sozinho [...] É a tua vida, mas não é você. [...] Teus braços carregam para longe o monte inteiro de sal.

Ela coincide até certo ponto com a voz do sal de “O velho em questão”, que queria dizer “uma só coisa, a mesma coisa” ao enunciador, este que torcia para ela ir

embora, enquanto esta “[demorava] tanto”. No conto de *O pão do corvo* ela era “a mais triste, um lamento constante, grossa como o apito de navio” (2001: 21). Como esta, a de *Vai, vai* também atua interpondo uma verdade – embora negativa, avessa a qualquer crença – árida e insistente, mas invertendo os sinais entre continuidade e descontinuidade. Ela interrompe a voz que canta o fluxo que une a vida, desfaz a identificação da própria vida como uma “linda canção de amor”, contrapondo a ela o postulado de uma relação de exterioridade entre quem ouve e “sua vida”.

No final, a espontaneidade do fluxo é revertida, com ironia cruel, em falta de sentido, falta irredutível de controle sobre os atos. E, após contrapor à cidade que canta a transitoriedade que deságua apenas em confusão urbana, a voz do sal troca a beleza do amor, a verdade que prescinde de explicação, pela incerteza do endereçamento e a ausência irredutível de certificação externa da ação:

Você. Você aí. (*Pausa. Grita*) Vai! (*Pausa*). Não vou! [...] A cidade inteira se movimenta sozinha. Abre teus braços. Abraça (*pausa*) cada rajada, a sequencia de rajadas, abraça. Antes que vire o quê? – confete, serpentina, e depois vire o quê – notícia, telejornal, e depois ainda o quê? – (*Respondendo com frieza*) cobrindo o corpo que a própria rajada deixou no asfalto. [...] Quem canta? Para quem canta?

Trata-se de uma voz que não se encaixa exatamente no circuito de transformação da matéria composto pelas outras duas. Ela corrói qualquer ilusão e ao final põe a cena a nu, nomeia o espectador e reitera que ele não faz parte do enredo, chegando a chama-lo de imbecil.

Já a voz do feno é, em certa medida, um meio-termo entre as duas outras vozes. Assim como a da água é potência de vida, universal, além de ser compósita, recitada por um “conjunto pequeno de vozes femininas em uníssono”. Seu endereçamento também tem caráter positivo, recorrendo novamente ao “Vai!”, ou, ao “Pasta, anda” que inicia o texto. Como com as outras duas vozes, não está no primeiro plano a tentativa de articular uma fala que fosse o modo de subjetivação próprio a essas entidades inumanas. Sobretudo, a emissão do texto, a “cantilena” em uníssono que ficou a cargo das Pastoras da Velhas Guarda da Nenê de Vila Matilde, reforça um feixe de conotações associadas ao feno.

Novamente o que toma corpo é movimento, primeiro como circulação, em que a comunhão total corresponde ao circuito natural, com o feno sendo ingerido, digerido e

defecado pelos animais – “Animais pacíficos são percorridos pelo, (*pausa*) feno! Girassol! Rosas! Gerânios! Grita, verde. Grita tudo”. Mas, também, como dissipação, movida, como a voz do sal, pelo vento. Pois aqui completa-se o ciclo da vida, a comunhão também na morte – “tudo, morrer, por sua vez morrer. Não saberia pedir mais”.

Ao mesmo tempo que, aqui, a circularidade da dinâmica da matéria aponta, como a do sal, para uma solidão dos seres, na qual tudo deságua, e que parece ser a solidão das próprias vozes perante o espectador, fadadas à dissipação. Mais que isso, há o anúncio da exposição de um vazio que se apresenta também como espaçamento:

[...] pequeno monte de feno deitado, a base maior do que a ponta, soprado às favas, soprado às vezes, soprado ao léu. Montanha que caminha como alguém caminha, um andarilho sem rumo, um navio sem porto, um cachorro de subúrbio, perdido. Paisagem amanhecendo a cada dia dentro de outra paisagem. Monte dissipado. (*Pausa. Gritam!*). Vai!

Ninguém! Deixa a pausa crescer até perder o ritmo. Deixa a pausa tomar conta desses seres [...]

Difícil não se lembrar dos *Montes* de 1994 e, no entanto, a dinâmica da matéria que *Vai, vai* literalmente põe em cena surge em um teatro em que simbolização e matéria interrompem-se reciprocamente, de modo singularmente inextrincável. De resto, a fossilização da voz sugerida pelo sal reflete a evidenciação da artificialidade da inscrição espacial dessa cena. O sal apresenta a luz e a voz “em conserva” justamente quando rompe a quarta parede, reforçando a percepção de que o ambiente reproduzido aponta sobretudo para o que está fora de lugar, burricos no museu.

É claro, o concerto dessa espécie de vozes-tipo, – cada uma a materialização de uma atitude, preceito de vida, ou algo do gênero – está em parte a serviço de um cruzamento alegórico, de uma luta dos personagens pela verdade. É o conhecido interesse de Nuno Ramos por lançar o negro contra o paradigma solar brasileiro, declarado pelo artista em um trabalho com vozes recente, em que utiliza o “Samba de uma nota só”: “O Tom é erótico, de peito aberto, é beleza e desejo. Aqui isso vira de ponta cabeça”.⁷⁰ Há também algo de lírico que remete diretamente a *Ó*: o canto que é o

⁷⁰ Na exposição *Direito à preguiça* (Centro Cultural Banco do Brasil – Belo Horizonte, 2016). O depoimento encontra-se em: “Nuno Ramos constrói arquitetura da tristeza com andaimes musicais”, *Folha de São Paulo*, 11/05/2016.

meio em que tudo flui, agora, plasmado na parca paisagem diante do espectador, assim como o canto que “coloca para fora do corpo”, que ora irrompe para fora da circularidade da vida, ora apenas repete os retornos da matéria.

No entanto, a contundência do jogo entre peso e voo é extraída sobretudo do tensionamento entre a projeção das vozes e a imanência material. Pois o que está em jogo não é apenas o alto grau de materialidade que essas vozes assumem, desde sua disposição em sobreposição, que, mais do que reiterar o caráter “errante” da voz da água, localiza o conflito entre as três vozes em uma zona entre som, sentido e *barulho*. Se existe aí à primeira vista uma formatação fabular, em que coisas, animais e homens têm vozes e compartilham um mesmo espaço, esse encantamento é logo quebrado. Não só pelo conteúdo da voz do sal, mas também porque uma parte fundamental do projeto é que as caixas de som, inicialmente cobertas, iriam sendo expostas à medida que os burricos fossem comendo o feno e o sal e bebendo a água (2006: 9). *Por um lado, arma-se a ilusão do encanto, para simultaneamente dissolvê-la. Por outro, a matéria é e não é simbolizada, a um só tempo.*

Na verdade, esse aspecto apenas torna mais explícita a hesitação entre *encantamento e desencantamento* sempre em vigência no trabalho. O que já era evidenciado também pelas disposição das três vozes no lombo dos burricos, que eliminava a hipótese de uma correspondência unívoca entre barris, monte de feno e monte de sal e suas respectivas vozes. Do mesmo modo, a voz que os burricos levam é *carga*.

Ou seja: o que é posto em cena não é simplesmente a “voz das coisas”, mas, ao mesmo tempo, vozes que são produtos de ações externas, forçadas, vozes *incrustadas* nas coisas, para usar o termo que retorna no texto do catálogo da exposição. A fábula revela-se, então, uma cena crua, um campo de atravessamentos entre elementos heteróclitos, em oposição à “cidade inteira a cantar, da canção”. Uma cena sem atuação, a ação sendo posta em movimento menos por animais falantes do que por animais enquanto matéria animada, aleatórios, indiferentes às próprias vozes e ao espectador. Uma ação que se dissipa no ar: *Para quê? Para quem?*

*

Em *Vai, vai* entram em cena elementos que dão nova face a problemas fulcrais da poética de Nuno Ramos. Do ponto de vista da manipulação da ideia de “matéria”, o

que essa primeira utilização de animais vivos na trajetória do artista introduz de novo? Para começo de conversa, vale ressaltar a presença de alguns fragmentos de memória artística, mais ou menos remota, no trabalho. É bem possível que venha à mente, diante dos burricos, um célebre trabalho que marcou a história da Arte Povera, realizado por Jannis Kounellis, artista de altíssimo interesse no contexto mais amplo dessa discussão, que partiu, e ainda parte, em boa medida, do meio da pintura em direção a uma vasta gama de agenciamentos espaciais, onde os materiais “pobres” são marcantes.

Na lendária ação na Galleria L’Attico, em 1969, o artista de origem grega atou doze cavalos vivos na garagem do local. Produzia, assim, um desvio de expectativas cuja inspiração teria sido a leitura de uma passagem de André Breton que comparava a impossibilidade de algo acontecer à improbabilidade de os Tártaros levarem seus cavalos para beber água nas fontes de Versalhes. No momento, o gesto descarregava uma voltagem de radicalidade e ruptura com os códigos tradicionais de fruição da obra de arte, bem como com o lugar contemplativo do espectador, confrontado fisicamente com os cavalos entre os quais deveria perambular, revertendo-se o espaço neutro da galeria em instauração espacial concreta que comunicava por meio de todos sentidos. Com efeito, embora não se possa fazer um comentário adequado do trabalho de Kounellis neste momento, é possível dizer que, em um primeiro nível, muito dessa contundência física que atordoa o olhar ressoa na materialidade crua e em certo fator de impropriedade que marcam *Vai, vai*. Porém, as evocações à tradição da arte feitas pelo trabalho de Kounellis, que passam recorrentemente por um amplo panteão ocidental, grego, romano, até a modernidade, nos doze cavalos apenas começam pela história do monumento equestre que remonta à Roma Antiga, como se pode depreender de outros trabalhos do momento (Cf. Bann, 2003: 99-105).

Já em *Vai, vai* ainda é possível ler certas conotações sociais, como se mencionará com outro crítico mais à frente, mas não se poderia deixar ao menos de contrastar a monumentalidade ocidental equestre ao simpático e resignado diminutivo do burrico brasileiro. Além disso, parece estar em pauta na cena dos burros uma distância póstuma com relação à possibilidade de *choque* estético realizada pelos cavalos de Kounellis.

De todo modo, uma pergunta mais decisiva poderia ser formulado em termos do modo de indeterminação que agencia o material “burricos”, a dinâmica errante dos animais, em oposição ao aspecto de *tableau* do trabalho de Kounellis. O que estaria em jogo na espontaneidade aleatória desses animais, que, como se vê em fotos encontradas

na internet, vez ou outra deixam suas proto-marcações cênicas para conversarem um pouco com um espectador mais receptivo?

Outros ecos artísticos poderiam vir à tona pensando-se a “ativação”⁷¹ das propriedades ou das dinâmicas do próprio material em detrimento de sua conformação mais taxativa. Com muitas mediações, seria possível indagar onde situar a movimentação inerte dos burricos em relação à exploração do papel da gravidade, por exemplo, que tinha posição importante na releitura dos *drippings* de Pollock por Robert Morris, pelo prisma de sua ideia de *anti-forma*.⁷² E, ainda, deixando a memória correr solta, seria possível lembrar de outros momentos da experimentação de Morris com a dispersão das modulações formais minimalistas, que o artista realiza inclusive no domínio da dança. Nesse caso, uma progressiva desconstrução das unidades articuladas incidia sobre o princípio da *repetição* (Correa, 2007). Porém, não há nada de minimalista e, a rigor, nem de repetição no trabalho de Nuno Ramos.

Fosse o caso de falar nesses termos, seria na corrupção da repetição minimalista em repetição infernal e mecanizadora do sujeito identificada pelo artista em outro artista pós-minimalista, Bruce Nauman (Cf. Ramos, 2007: 145-48). Mas também não é o caso. Por outro lado, as afinidades desses artistas, sobretudo Nauman, com Samuel Beckett (Correa, 2007, especialmente 139-40; Benetti, 2013) pode começar a esboçar um caminho.

Seria, aliás, tentador, nesse sentido, lembrar do princípio de “esgotamento” (Deleuze, 2010) de possibilidades combinatórias na espécie de jogo de corpos que é *Quad*, de Beckett, enquanto parente distante do *automatismo* ativado em *Vai, vai*. Novamente, mesmo sem entrar na questão do estatuto da linguagem no trabalho de

⁷¹ Nuno Ramos falou em uma tentativa de “ativação dos materiais” em depoimento a mim, quando pergutado sobre a intuição inicial que o teria levado a introduzir vozes nos trabalhos plásticos.

⁷² Em “Anti form”, Morris fornece um programa a ser lido conjuntamente com trabalhos como *Thread waste*, ou os diversos trabalhos com feltro, em que o uso de materiais moles e a margem de aleatoriedade de sua disposição correspondia ao descolamento de uma investigação do fazer com relação a uma ideia de forma pré-concebida, que sintetizam alguns dos desdobramentos que o artista propôs a partir da noção minimalista de forma. Uma de suas ideias centrais dizia respeito a uma contraposição à “lógica dualista” e “idealista” de entendimento da relação matéria-forma de acordo com o qual a forma minimalista ainda se relacionaria com a “matéria que distribuía” e a fisicalidade dos elementos, ou seja, como uma “ordem imposta” sobre a concretude física. Nesse sentido, Pollock teria sido o expressionista abstrato que pôde melhor presentificar o processo no resultado e, inaugurando uma nova relação entre as ferramentas e os materiais, “reconhecer as tendências inerentes e propriedades dessa matéria”, bem como a centralidade da exploração das propriedades físicas dos materiais por operações elementares de transformação que, como se sabe, informará os trabalhos de uma vertente decisiva pós-minimalista, com artistas como Eva Hesse e o primeiro Richard Serra (Ver Morris, 1993: 43-46).

Beckett, haveria mais diferenças do que semelhanças, pois no trabalho de Ramos os corpos gravitam ao léu, resistindo à ação de sistemas de probabilidade.

Mas, então, outras ressonâncias poderiam vir à tona, considerando-se a dimensão de *antiteatralidade* presente em *Vai, vai*. É o que é proposto por Luiz Fernando Ramos, no contexto de uma sondagem teórica de formas espetaculares que compartilhariam, entre o teatro, a performance, o vídeo e as artes plásticas, a preeminência do sistema espetacular sobre enredo, a *opsis* sobre o *mythos* (Ramos, 2015).

Mas, então, não há porque não lembrar que – dos romances aos pequenos textos tardios de Beckett, de seu drama dos anos 1950 aos últimos dramáticos – a “despalavra” e o dismantelamento do sujeito são submetidos a uma espacialização que, em certos momentos, culmina em um *espaçamento entre voz e corpo*. Elemento que, por sua vez, materializa cenicamente um renitente e progressivo descolamento e “arrastamento” do corpo enquanto índice da falência da vontade.⁷³

Em suma, questões para se pensar em um momento posterior. E, no entanto, como se verá mais à frente, é possível falar justamente em uma *separação entre voz e corpo* funcionando no núcleo de *Vai, vai*, e que permite uma aproximação privilegiada a uma pergunta decisiva: o que significa, aqui, *dar voz às coisas*? Pergunta esta que, no entanto, oculta o atravessamento de dois problemas, que se encontram em descompasso sutil, mas igualmente decisivo.

De um lado, trata-se, novamente, da perspectiva das coisas, de fazer sua exterioridade falar, pensar o que significa que as coisas falem. De outro, pensar a própria operação de dar voz a coisas que não têm voz, o que aí está em jogo e suas consequências. “Oferecer às coisas a sua voz”, “Colocar palavras em lugares inusitados” (2006: 46).

Em *Ó*, a palavra *incrustação* servia à declaração de princípios de uma voz que se almejava, nem sempre com sucesso, aderente a toda heterogeneidade circundante. Em “Fala, falante” (2006), texto presente na publicação feita para a exposição, ela é um dos nomes do gesto de instalação de “vozes” na materialidade física (ao mesmo tempo que simbolizada até certo ponto): “Fala física, acrescida às coisas [...] Caixões com falantes incrustados, emitindo por anos a fio depois do enterro”. De todo modo, tem-se aqui outro lado da renitente tensão presente no incêndio da distância: continuidade e

⁷³ Este aspecto será desenvolvido em “(A peste oculta: Voz (teatro) palavra)”.

descontinuidade, participação e separação entre coisas e nomes, bichos e homens, operacionalizada de diferentes modos.

Desse ponto de vista, o atrito entre fábula e desencantamento não esgota os tensionamentos em jogo. Em meio ao desencantamento da peça, a operação de inserir vozes em coisas permanece em primeiro plano, passando a reverberar como pergunta, hesitação na imanência ressoante dos objetos. Nessa dimensão, mais do que aproximar homens, animais, coisas e linguagem, *Vai, vai* põe em cena um alheamento entre as coisas. A operação, passível dos mais diversos investimentos simbólicos e simultaneamente reduzida à crueza da cena logo revela que não se trata de vozes emanadas de corpos, vozes e seus corpos, ou vice-versa, e põe uns e outros em evidência incômoda, separadamente.

Não apenas a encenação de uma continuidade entre os elementos é atravessada pela descontinuidade, mas, antes disso, há uma perturbação naquilo que está ali, diante do olhar. Vagueando entre a evidência circular dos objetos cênicos e a circularidade não totalmente apreensível do movimento das vozes, o olhar e a escuta deparam constantemente com a opacidade de uma montagem que, embora não insuspeitada, revela sobretudo um descompasso, uma inadequação entre as partes. Esta, enfim, a hesitação decisiva: em que resulta a produção desse descompasso?

Há um estrutura algo paradoxal em jogo – o gesto de dar voz a algo, revelando no mesmo passo, que esse algo não tem voz por natureza –, porém identificá-la não é suficiente. O que significa, então, falando de modo mais preciso, dispor vozes e corpos articulando-os por meio de seu desencontro? É claro, falar em *corpos* poderia abrir muitas outras perguntas. Pois *Vai, vai* proporciona justamente uma perturbação de nossas experiência cotidiana, dá a ouvir vozes que não se projetam a partir de interioridades. Não se trata de corpos humanos, é evidente, mas de suportes materiais para falas que a um só tempo coincidem e não coincidem com suas fontes. Quanto às vozes, a caracterização seria também ambígua: fazer com que emanem do inumano não implica humanizá-las, pelo contrário, o projeto é encontrar as vozes de fora, e, no entanto, o ciclo natural é investido de afetos essencialmente humanos.

*

Essas vozes, em seu descompasso com os corpos com que compartilham o espaço trabalham, por outras razões, o entrelugar da voz. A *fonte* da voz, problema dos

mais inapreensíveis. Afinal, o lugar da voz não é precisamente *entre* linguagem e corpo? Na experiência cotidiana não são raras as sutis perturbações perceptivas relativas a essa constatação elementar. Basta pensar na decalagem entre a atenção dada à voz e ao corpo a partir do qual ela é supostamente emitida em uma comunicação oral, ou nas frequentes quebras de expectativa entre a voz e seu dono, quando conhecemos a primeira antes do segundo.

Daí que um caso limite dessas situações tenha gerando grande interesse na psicanálise, após ser trabalhado no domínio da audição musical por Michel Chion. É Michel Chion quem, tomando de empréstimo a palavra utilizada por Pierre Schaeffer, começa a falar em *voz acusmática*, designando qualquer voz cuja fonte não é visível, cuja origem ou causa não é passível de ser identificada. Como mostra Mladen Dolar (2006), o fascínio exercido por esse “ventriloquismo” inerente à recepção da voz tem manifestações emblemáticas desde a cultura popular – veja-se o lugar central da voz acusmática em filmes como *O mágico de Oz* ou *Dr. Mabuse* – à tradição filosófica ocidental – “acusmáticos” eram originalmente os alunos de Pitágoras, que eram submetidos a um período probatório durante o qual escutavam o ensinamento do mestre separados dele por uma cortina.

A voz sem corpo, afirma Dolar, tem algo de encantatório – sendo um efeito sem causa aparente, é permeada de mistério, exerce um “poder secreto” sobre quem a escuta. Ou, traduzida para a dimensão mais tangível do processo psíquico, ela põe em relevo dois funcionamentos profundamente humanos. O obstáculo interposto à escuta dispara a fantasia, a atitude humana fundamental é ser atraído para além da cortina, seja pela escuta, seja pelo olhar, tal como Lacan depreende da clássica disputa entre Zêuxis e Parrásio (Cf. Dolar: 77 e ss.). Além disso, exponencia-se aqui a correlação entre *escutar* e *obedecer* sugerida etimologicamente desde o mundo latino até o arábico (75-6). Dificilmente indexável e fortemente intrusiva, a voz sem corpo soa onipresente e tem efeito de autoridade. A voz acusmática por excelência é a voz materna, diz Dolar com Zizek, que persegue o filho não importa a qual distância real da mãe – dizendo, ambivalentemente, “vai”, é possível acrescentar.

As vozes de *Vai, vai* não necessariamente “nos pegam e assombram” como nessa descrição do acusmático (Dolar, 2006: 66). Elas partem da ruptura da ilusão, da queda da voz acusmática, da posição do pobre velho flagrado por trás da voz em *O mágico de Oz*. Mas apenas à primeira vista. “Dissipadas no ar”, errando à tona da peça, as vozes não infundem sentimento de autoridade ou ameaçam a privacidade do espectador. Porém

instauram, com seu caráter mecânico, uma estranheza pungente, algo familiarmente estranho.⁷⁴

Na verdade, a dissolução do frágil mistério – “coisas que falam” – desfaz o abraço amoroso da canção, mas não a estranheza, a hesitação. Pelo contrário, a desencadeia. O gesto literalista em torno dos falantes – “o que você escuta são alto-falantes emitindo gravações” – não localiza efetivamente a origem das vozes, a causa explicitada permanece insondável. Ao afirmar que não há origem a ser buscada, o trabalho relança a pergunta sobre o que fazer com essas vozes. Impõe um obstáculo, e, como sugere Georges Didi-Huberman, onde o olhar para o trabalho psíquico começa (1998). Como argumentam os psicanalistas citados, olhar e escuta encontram-se, congenitamente, em descompasso, porém no trabalho de Nuno Ramos, a ausência da coordenação corriqueira entre as duas dimensões acaba, em um primeiro nível, por exponenciar esse descompasso.

O olhar parece não conseguir ir além da evidência irredutível, a escuta luta para apreender de modo mais claro a volatilidade conturbada e elusiva das vozes. O olhar está para a estabilidade e a distância como a escuta está para a instabilidade e a relativização da distância, lembram Lacan e Nancy (Nancy, 2002: 44). Em um segundo nível, o intervalo, o próprio descompasso é posto em evidência. Acima de tudo, o que esse sistema de desencontros, a um só tempo literalista e insólito, realiza é a exposição de um vazio. Entre corpos e vozes, emerge como que um ponto mudo, um intervalo de hesitação entre encanto e desencantamento e entre a simbolização e a não-simbolização da matéria.

Aqui, a voz psicanalítica caminha na mesma direção. Como ressaltam Chion e Dolar, a rigor, não existe “*desacusmatização*”. Como localizar de fato onde, no corpo – se no corpo –, a voz surge? A busca da fonte da voz é como um *strip-tease*, diz Chion, o último estágio sendo a boca, mas esta também não diz muita coisa sobre seu pertencimento. A abertura bucal nada mais seria que um último véu do mistério vocal, ou, melhor dizendo, o fechamento de uma abertura mais difícil de sustentar ou enfrentar:

⁷⁴ Vale ressaltar a observação feita por Dolar de que a concepção do fenômeno por Maurice Merleau-Ponty na *Fenomenologia da percepção* passa justamente pela coordenação entre os sentidos. Na citação do filósofo feita por Dolar: “Se um fenômeno [...] se oferece a apenas um dos meus sentidos, ele se torna um fantasma, e chegará perto de assumir uma existência real apenas se [...] for capaz de falar aos meus outros sentidos, como, por exemplo, um vento forte que se tornasse visível apenas agitando a paisagem” (198, nota 7).

Isto é: quando alguém vê a lacuna, a fenda, o furo, a cavidade, o vazio, a falta mesma de falo, como no famoso enredo de Freud. É assim que Freud compreendia o fetichismo: alguém para no penúltimo estágio, logo antes do vazio tornar-se aparente, tornando assim esse penúltimo estágio em fetiche, erguendo [*erecting*] uma barragem contra a castração, uma muralha contra o vazio (Dolar, 2006: 67).

Novamente, neste ponto, a voz ouvida dá passagem a algo mais próximo à dimensão áfona da voz, ao objeto-voz. O que vem ao primeiro plano, melhor dizendo, é o cruzamento entre o objeto-olhar e o objeto-voz, a dupla encarnação do objeto-a lacaniano, esse ponto de não-saber que mobiliza o olho e o ouvido justamente em torno daquilo que impede que a cena se complete. A voz e o olhar como objetos emergem onde a audição e a visão deparam com um mancha, um furo que impede a produção de uma imagem acabada daquilo que se apresenta ao sujeito, e cruzam-se no intervalo em que se interrompem internamente e mutuamente. O *entre*, em *Vai, vai*, seria então esse ponto de exterioridade recíproca entre os elementos.

Isso é o que a operação enfatizada faz, faz e sai de cena. Em sua opacidade, ela se lança como pergunta, hesitação verbalizada pela voz do sal, mas também ativada pelo silêncio do que é posto ao espectador. A operação está lá, mas como pergunta aberta:

Mas dentro de um copo d'água há uma voz perdida, não a da água nem a do copo, um voz que é preciso descobrir (2006: 46).

Trata-se de um trabalho de desocultamento de uma virtualidade localizada no exterior, *entre* o que está dado. Afinal, não se está longe de *Ó*, o que é sugerido, de modo passageiro, pela própria formulação do artista: *Que voz a voz arrasta para dentro de outro ouvido? Como é possível ouvir, não o sentido do que é dito, mas a voz mesma, sua textura, temperatura de cor, como é possível chegar até ela?* O sentido excedente a ser cultivado pelo espectador como investimento de um *mais-de-gozo*, não é um simples não-sentido.⁷⁵

Não se trata de afirmar que o mundo não tem sentido. Como será argumentado mais à frente, *Vai, vai* tangencia uma estrutura alegórica, para furá-la e abri-la. Encena-se aí a produção de um espaço de partilha entre linguagem e coisas a partir de um lugar mais baixo, da imanência de um espaço cênico. Aquém do símbolo, há algo que não se

⁷⁵ *Surplus meaning*, “mais-de-gozo”, “mais-de-olhar” são algumas expressões utilizadas na discussão lacaniana em torno da voz. Ver Dolar, Vivès e, com relação ao olhar, Quinet.

completa no que está aí em frente, que desestabiliza a própria articulação material da fala. Se, do ponto de vista da significação, a voz é o resíduo produzido na articulação entre significante e significado, no plano da emissão vocal, e, portanto, da instauração de um lugar de fala, ela é o que liga corpos e linguagem sem pertencer a nenhum dos dois (Cf. Dolar: 35, 73).

Mas isso não é tudo. Tal como no livro de 2008, trabalha-se uma potência de alteridade, uma busca por zonas de exterioridade no seio da própria voz. Porém em *Vai, vai*, que impõe um deslocamento considerável com relação ao estatuto original da voz lacaniana, apresenta-se como torção ulterior de tal exterioridade. O trabalho abre um vazio, “em que a voz vem para ressoar”, como diria Dolar, mas no pulso silencioso *das coisas*. A perturbação entre o dizer e seu suporte, determinação e indeterminação, é apenas um elemento do jogo de tensionamentos entre vozes, corpos, escuta, olhar, fábula, desencantamento, tendo a ativação incerta dos burricos como imagem do trânsito aberto entre esses elementos. Em *Ó* o excesso de voz correspondia ao estatuto desta como “míssil corporal”, o espaço de ressonância produzido entre a projeção da fala e o arcabouço de latências a partir do qual ela se projeta, sopro e carne. Em *Vai, vai* o excesso de sentido se dá nos pontos de atravessamento, exterioridade *na* voz e exterioridade *à* voz fundam um mesmo espaço, *entre*.

São os feixes de relações que está em primeiro plano. É isso que gira em torno do furado da enunciação do trabalho como um todo, levando para outro lado o que ocorria em *III*. Um ponto mudo que interrompe o autofechamento do que a peça diz, bem como o de todo dizer. E, ao fazê-lo, não dá simplesmente a ver o não-saber próprio ao que se fala, escuta e olha, mas produz uma experiência sensível fraturada, que perturba o olhar e a escuta e abre um vazio a ser habitado. Um vazio que põe em movimento. É o ponto mudo que reverbera na cena do circuito da matéria, do conflito entre amor, fossilização e transformação. Seria uma câmara de ecos aberta no ponto que articula corpo e voz em torno de um intervalo que não pertence a nenhum dos dois e que, desse modo, apresenta o humano tão distante de si mesmo quanto das coisas e dos animais. *Tudo fala, tudo cala*.

*

Verbalizada pela voz do sal, uma crise de interlocução, que perpassa a maior parte não apenas dos escritos de Nuno Ramos surge entrelaçada com uma crise de justificação do ato – para quê? para quem? A formação opaca em que esse canto fadado

à dissipação se arraiga pode trazer à mente um texto de *O pão do corvo*, “Ele canta”. Nele, fala-se da contundência e do encanto de um ser de procedência incerta, caído ou construído no chão, que inexplicavelmente canta a partir de sua “polpa de cal e de cinza”. *Vai, vai* tem algo a ver com esse corpo ressoante, embora não tanto com seu caráter misterioso, possivelmente ancestral. Do mesmo modo, quanto “ele” canta, faz todos cantarem, “canta através de nós”, enquanto o efeito produzido pelo trabalho de 2006 em quem escuta parece estar longe do uníssono. “Põe a plateia para fora”.

O que está posto nesse gesto? É certo que se pode ler aqui as coordenadas da situação do trabalho de Nuno Ramos face a um amplo debate referente a autonomia e participação. O ensaio sobre Hélio Oiticica pode reverberar nessa direção, ou mesmo um trabalho-chave dos anos 70, *Através*, de Cildo Meireles. Entre outras coisas, *Através* é uma espécie de penetrável que se revela parcial e sucessivamente impenetrável; *Vai, vai* é decididamente um antipenetrável. Mas qualificar o público como *inerte*, mais do que chamá-lo de “imbecil” ao final, reforça de outro modo a fossilização das vozes.

A mulher amada, a natureza ou mesmo o “você” do comentário do sal à canção cedem sua posição de destinatários a um grande sujeito que seria o alvo de invocações melancólicas ou amorosas, porém apenas até a mensagem ser interrompida pelo ponto mudo. As vozes são direcionadas, é claro, para o espectador, mas simultaneamente despidas de um endereçamento definido e lançadas à dúvida quanto à própria possibilidade de endereçamento. No limite coloca-se aqui a possibilidade de se realizar de modo mais declarado uma sensação que pode advir da fruição de trabalhos como *Ai de mim!* (2006): a de que se está diante de um teatro feito para ninguém.

Este, aliás, é o tema de outro texto marcante de *O pão do corvo*, com elementos bem próximos a *Vai, vai*. Em “Eu peço ao vento”, chamamento e dissipação são postos em cena por meio da fala de um leão, tendo o vento como meio vocal, material e natural para a invocação de um outro ausente. Um chamado amoroso é lançado como esperança de sobrevivência a um possível destinatário que se revela, ao final, acessível, porém impotente:

O LEÃO

Eu peço ao vento que leve meu cheiro. Vá. Peço ao vá. Antes que meu sangue seque. As narinas dela vão se abrir [...] Vá. Minha carne fica aqui mas o meu cheiro voa. Eu peço ao voa. Leva o meu cheiro até as narinas da minha leoa. Ela vai ouvir o meu cheiro como uma voz [...]

A LEOA

Eu não saberia cuidar dele, mesmo que chegasse a tempo. Eu peço ao vento que leve meu uivo de volta. Como um chacal, como uma hiena, saúdo a savana oca, a estepe plana e a lua ao longe pela morte de um amigo.

E, no entanto, como se sugeriu anteriormente, aderir integralmente à identificação de uma “mensagem” de solidão existencial ou ética em *Vai, vai* implicaria perder de vista o essencial. Entre expor o vazio e dar voz às coisas, tem-se o entrelugar de uma interrupção mobilizadora – “é preciso descobrir uma voz” –, uma virtualidade possibilitada pelo obstáculo. Já do lado de cá, é preciso habitar de algum modo o ponto mudo posto a quem observa, responder a esse endereçamento cuja incerteza o torna aberto.

Este o terceiro tempo (lógico) do trabalho, para além além dos tempos do encantamento e do desencantamento. Em “Entre o Ó e o Tato” (2010), Ana Kiffer propõe uma leitura cruzada do livro de Ramos com o ensaio *Tato*, publicado por Jean-Luc Nancy em *O sentido do mundo*. Em meio a outros aspectos do pensamento de Nancy, a autora situa a perspectiva de uma enunciação sem centro em oposição a um “superinvestimento da figura do homem”, ao qual Nancy contrapõe a “in-significância do significante Homem/Sujeito” e a “exterioridade do homem mesmo” (36). Para Nancy, estaria em pauta uma ideia do sentido como “exposição” do mundo, situado no plano existencial, na escolha “deste mundo aqui”, assim como “anterior ou posterior” à constituição da relação sujeito-objeto.

Mais importante, para Kiffer, o corpo aparece aqui como “fragmento” da “matéria do mundo” (36), correspondente à ideia de *arrealidade concreta* de Nancy, que está no centro do comentário. Trata-se do produto da aproximação peculiar de Nancy às teses filosóficas atomistas, da qual o autor depreende uma noção do “vazio” como “espaçamento material”, ou seja, da “matéria não como ‘a espessura de algo fechado sobre si’, mas sim como espaçamento através do qual alguma coisa é possível” (44).

Vox clamans in deserto é uma sucinta peça teatral filosófica na qual Nancy tece considerações sobre a voz e põe em cena a fala de alguns filósofos e teóricos sobre o tema. Sua estrutura consiste em um diálogo ao longo do qual uma das vozes passa a palavra a autores que são presentificados por vozes em *off*, projeções, ou emissões em presença, mais ou menos diretas. “Não basta que vos faça um discurso sobre a voz. É

preciso ainda saber com que voz o proferir” (2015: 13). De fato, no centro da cena está a relação entre voz e alteridade, que permanece pontuada no decurso da peça pela primeira das duas macro-rubricas:

(No começo da cena, um cão ladra ao longe, sozinho no silêncio.

Uma vaca muge. O cão ladrará ainda duas ou três vezes durante a cena.

Um outro animal, um burro, por exemplo, atravessará talvez o espaço da representação.

É um espaço nu, claro e sonoro.)

É esse espaço “nu, claro e sonoro” que traduz cenicamente a localização no *deserto*, ou melhor, a situação de vociferação no deserto, invocada pela referência a João Batista. Mais especificamente, fala-se do *chamamento* feito sem interlocução imediata, a voz como lançamento de um apelo a um outro ausente mas possível, ou o advento do homem no mundo inumano como abertura à possibilidade do outro.

Algo fundamental aqui é que, nesse contexto, a voz possibilitaria a comunicação – o vislumbre de uma comunidade singular-plural – ao permitir cruzar a distância entre os singulares, sem pretender elidi-la, na mesma medida em que o “espaçamento” é interno a cada singular: “A voz grita no deserto porque ela própria é, em primeiro lugar, este deserto no meio do corpo, aquém das palavras” (15). A voz “está sempre partilhada, num certo sentido é a própria partilha” (14), é abertura – puro desvio, anterior ao sentido, completa Nancy – congenitamente polifônica, potência de múltiplas vozes em cada voz.

“A voz como “uma precessão íntima da linguagem, estrangeira, portanto, à própria linguagem” (12) é atravessada pelos burros de Nancy, em sentido similar ao que se observou a partir do primeiro poema de *Junco*. Como comenta Ron Broglio (2007) nessa afirmação da possibilidade apenas de “gestualizar” as vozes dos animais, e não de lhes dar voz, seria a encenação de uma “ruptura da linguagem”, um convite a escutar a voz do outro, mediante a distância irredutível entre seres de linguagem e seres sem linguagem: “Nós podemos ou não ver o outro, mas escutamos sua voz. Não escutamos o outro – como se houvesse um caminho para uma comunicação translúcida –, escutamos a voz do outro” (39).

Já em *Vai, vai*, a circularidade aberta acresce algo um matiz a esse raciocínio. Ao *mostrar* a voz, a dobra onde tudo fala *e* tudo cala, a matéria *é e não é* simbolizada, as

coisas *são e não são* elas mesmas e as outras, o trabalho apresenta algo que a literatura e a canção já mostraram. O lugar mudo do nascimento da palavra, que atravessa e abre as coisas. Este o lugar de uma vertente relevante do trabalho de Nuno Ramos: um intervalo de pura latência, que virtualiza ao infinito a distância incendiada entre o matérico e o simbólico, voz pura e linguagem, som e sentido, natureza e cultura, o atual e o virtual, afeto e exterioridade radical, humano, inumano, animal. A palavra não “chama” o mundo, como em Novarina. Mas instila nele sua fissura, impede-o de fechar-se, excedendo-o com sua própria potência de mundos. Sob a palavra, a voz, impressão no vazio da “digital de um eco”, “murmúrio amortecido da vontade de dar o nome-amor aos bichos e carniças”.

*

Isso, porém, não é tudo. Pois a canção, a de Tom Jobim, não para de ressoar. Ressoa, portanto, o Brasil. Não com o poder ainda mais encantatório da voz em sua presença plena, mas em sua cisão pela outra e silenciosa voz. Não é preciso antecipar aqui a associação entre a circularidade da obra e um circuito narcísico que teria marcado a arte moderna brasileira aos olhos do autor (Ramos, 2013). Esta, outra marca de certos cruzamentos da poética de Ramos, em que vale insistir. Sua tentativa de “conceituar aquilo que ainda não sabemos pensar” (Kiffer: 37) é inscrita no âmbito do pertencimento a um solo, da intervenção em um mundo comum altamente palpável. Algo desse gênero pode ser encontrado ao final do texto feito por Ramos para a exposição *Vai, vai*:

Amanhece no subúrbio de São Paulo. A enorme Diadema está diante de mim, raiando em seus tijolos cor-de-rosa, em suas lajes, na sequência inumerável de trabalho e de cimento que compõe o enorme formigueiro. Dizer o que, aqui? Para quem? Aonde? Na praça, como um político em ano de eleição? No sonho, talvez, pois todo mundo dorme igual, azul, maré. Então falantes no sonho? Fico examinando cada lugar como um lugar para uma voz, uma voz que preciso descobrir. *Mais do que mudar as coisas, quero lhes oferecer a sua voz.* Mas qual voz? Aonde? E para quê? (2006: 46, grifo nosso).

Mudar as coisas; lhes oferecer a sua voz. De novo como raciocínio prospectivo e inacabado, anunciando operações cujo sentido não é dado de antemão, apresentam-se em simultaneidade dois regimes distintos: de um lado, a intervenção no comum

constituído, que lembra mais o “dar a voz” a um outro social que não tem visibilidade nos discursos dominantes; de outro, a voz como potência de perturbação das relações naturalizadas entre sentido e materialidade e de exterioridade com relação aos discursos constituídos.

Discutindo o estatuto da matéria nos trabalhos que compõem a exposição, Rodrigo Naves atribui a esses trabalhos uma “universalidade difícil” e afirma que eles se moveriam “entre a tentativa de historicizar e dar dignidade e sentido amplo ao mundo material e a recusa de apresentar uma saída que devolva esse mesmo mundo a uma esfera mística”.⁷⁶ O crítico não chega a comentar a utilização de “Se todos fossem iguais a você”, e identifica uma conotação de brasilidade no trabalho sob a forma da remissão à “natureza abrutalhada” característica de boa parte do trabalho industrial, manufatureiro que se realizaria no Brasil.

Seguindo essa linha, seria possível evocar o apreço de Nuno Ramos por solos baldios, em trabalhos como *Matacão*, *Lajes* e *Minuano*, cujos vínculos com um caráter entre o arcaico e o desolado, próprio ao solo brasileiro, já foram desnudados pela crítica (Mammi, 2002: 14). No entanto, seria difícil não fazer menção à ambiguidade do solo teatralizado na obra cênica de Nuno Ramos, seguindo-se os comentários feitos anteriormente. Sua artificialidade seria, nesse sentido, um momento particular da inadequação espacial sugerida anteriormente ou, também, a contra-face de seu aspecto teatralmente fundacional. Estaria em cena, em poucas palavras, um terreno a um só tempo baldio e vazio, solo nacional e espaço de produção de relações, associações, e assim por diante.

São dessa ordem os atravessamentos que se pretende sugerir, buscando-se um fecho provisório para esta discussão. Vale destacar, nesse sentido, um comentário essencial encontrado nesse último texto de Rodrigo Naves, a saber, a afirmação de que, em *Vai, vai*, “a intuição do artista levou-o a ocultar uma espécie de chave-mestra, que abriria ilusoriamente todas as portas, livrando-o de seus dilemas. Essa chave tem nome: Brasil” (2007: 385).

É daí que Naves deriva o momento conclusivo de sua intervenção, associando o ocultamento do nome à criação de outro recorte do imaginário nacional por Ramos (Goeldi, Nelson Cavaquinho, Guignard, entre outros). O que corresponderia, por sua vez, à recusa em persistir na mobilização, já esgotada, de um ideário totalizante de

⁷⁶ Naves tinha em mente uma simbolização da matéria que a investiria de significados sociais, políticos e, de fato, místicos, como ocorre com Beuys e a Arte Povera.

nacionalidade. Parte da “potência que não víamos há muito tempo” que Naves identifica no trabalho estaria em contrapor a uma imagem que escamoteasse “a realidade cindida e heterogênea do país” a criação de “um país ácido e dilacerado” (385-86).

Enfim, uma boa glosa às indicações feitas pelo crítico talvez possa ser feita apontando-se outro tipo de relação entre a problematização da imagem do país realizada em *Vai, vai* e um momento anterior e essencial do comentário de Naves, qual seja, a afirmação de que o norte do trabalho de Nuno Ramos, em suas múltiplas frentes, estaria na “revelação de uma instância bruta de realidade, avessa à conversão do mundo em imagem, como apregoa o discurso pós-moderno” (381). Por outro lado, talvez seja possível dizer que a voz torce para outra direção a ideia da imagem de um país cindido e heterogêneo, e mesmo a imagem, em si, interrompida, aberta, paradoxal que o trabalho produz.

Vai, vai põe em cena, em contato com *Ó*, um entroncamento de problemas, entre literatura e artes plásticas, alguns dos quais não costumam ser apontados em primeiro plano no trabalho de Nuno Ramos. Sua dimensão prospectiva incide sobre um horizonte ético referente a uma crise de certificação das ações e à escavação de certo esgotamento do possível: *A voz da nuvem já foi cooptada pela voz poética, e ninguém mais pode ouvi-la. Mesmo o trovão virou mensagem* (2006: 46). “Isto” nunca é plenamente “o ó”. Não na boca do poeta, mas na boca do mundo que diz o enigma. Da alçada dá voz é apenas continuar abrindo a pergunta.

Sobretudo, esse acesso a um vazio que abre o sujeito à ressonância inaugura uma promessa latente, ou talvez interrompida, de um futuro que pode não caber em um sujeito e uma comunidade unos. Enfim, quando a cena da voz ensaia o Brasil, os atravessamentos assumem contornos especialmente interessantes, que poderiam lembrar remotamente ou difratar irrecorrivelmente um pouco do Drummond poeta público e poeta abstrato, ou as imagens de país produzidas por um artista como Alberto da Veiga Guignard, com seu contraponto intrínseco entre o “poético-descritivo” e a “visualidade irreduzível à palavra”, “o típico” e o “lugar-nenhum” (Brito, 2005: 130; Naves, 1997: 158).

Porém o tipo de entroncamento que permeia o Brasil de *Vai, vai* é de uma singularidade contundente, entre a canção que une a nação, uma queda no impossível, “aquilo que não cessa de não se escrever” (Lacan, 1975: 86), e a virtualização contínua da linguagem e de seus outros. Algo como uma rima insólita ou meio descabida, em

cujos meandros encontram-se infinitos afastamentos e aproximações entre sentido e materialidade, que talvez nunca vejam a luz – Brasil / vazio.

ENTRE

SÓ HÁ A VOZ, OU A QUEDA DO PROFETA DO GOZO

Em *Sermões* (2015), algo como uma virada teatral na obra de Nuno Ramos começa a assumir maior densidade. A incidência de certo imaginário teatral, quase tão presente quanto a temática sexual que dá a tônica do livro, já se justifica pelo enquadramento básico da enunciação, ou, ao menos, na figura em que esta se ancora de modo mais declarado. Quem fala é um professor de filosofia decadente, à espera da morte, viciado em sexo e que se alça à condição de sermonista por investidura própria.

A textualidade é, de saída, oratória e declamatória. Este é, também, o momento em que a fala livre e espiralada que vinha de *Ó* passa a entranhar-se reciprocamente com uma estruturação narrativa rarefeita mas incontestada. Desde a cena inicial é instaurado um espaço nitidamente determinado e tempo suficientemente cronológico – “Em Ouro Preto, um professor de filosofia faz sexo debaixo de uma cúpula e sobre um tapete com a imagem de um tigre atacando ovelhas”. Como se lê na “Observação” ao final do volume, dedicada a reduzir a incerteza declarada pelo autor com relação à inteligibilidade da “sequência narrativa” pelo leitor, segue-se o périplo concreto e coerente do autoproclamado sermonista, culminando, nos dois últimos capítulos, em uma elaboração da experiência da morte.⁷⁷

A princípio, a cenografia enunciativa⁷⁸ operante estabelece as principais coordenadas do texto no registro da escrita. Porém, graças ao formato sermão, já se instala no limite com um primeiro elemento cênico, a elocução atada diretamente à situação de proferimento e recepção. Fica a cargo da função narrativa indexar o processo discursivo de modo unívoco, embora algo deslizante ou espaçado, a cenas estáveis de

⁷⁷ A exposição da sequência continua assim: 2. (Parêntese. Moenda. Minha mãe nascendo) – sua mãe morre ou se lembra disso; 3. Prédio – Muda-se para São Paulo, onde aluga um apartamento num edifício do centro; 4. Sermões – Desce numa moto para uma praia de areia dura, onde faz sermões em cima de um banquinho; 5. Igreja – Volta para a Igreja do Rosário, em Ouro preto, ficando lá dentro até que o vigia o ponha para fora; 6. Há. Alguém – Passagem a alguma coisa como a morte, através da descrição dos filmes *Stalker* (de Andrei Tarkovski) e *A palavra* (de Carl Dreyer); 7. Laje – É recebido por uma deusa mais que hermafrodita, sua professora de ioga.

⁷⁸ Cf. “A forma do movimento: poesia, limites, limiares, ritmo” a respeito do diálogo, tecido em chave de apropriação mediada, com a noção de Dominique Maingueneau

fala. De fato, certa hibridez cenográfica algo escapadiça – e que, do ponto de vista construtivo, aguça o desafio de uma organização que tensione minimamente a proveniência verbal obviamente marcada pela espontaneidade – vem borrar um pouco as coisas. Nos planos do autor estaria a ideia de “poema narrativo”, em que a contenção narrativa contrabalançaria o “vagar” do “fluxo de imagens”, além da objetivação de uma “voz lírica” que traria maior distanciamento em sua proximidade com a ideia de “personagem”.⁷⁹

O que essa fusão de gêneros anuncia reflete-se, de saída, em uma confluência de base – *retórica e poesia* – que atesta que o livro não trai o partido mais instigante tomado pela escrita de Ramos: o hiato produtivo encontra-se entre a veiculação da narração e da reflexão e a espessura vocal e teatral da fala. Ficamos sempre entre a apreensão do que se diz na cena da verborragia oratória e o vagar pelos meandros do império sonoro e imagético que vocaciona o dizer profuso tanto à declamação quanto à produção aos efeitos interiores da leitura. Dinâmica de múltiplas camadas e regularidades, que escandem-se a esmo através de uma desbragada variedade de usos do corte dos “versos”.

Não estamos diante do sermão tradicional, mas em meio a uma profusão verbal que não faz cerimônia quanto à passagem entre relato, fala dramática, imaginação, endereçamento e assim por diante. Sobretudo, ficamos sujeitos a ligeiras derrapagens do escrito para o falado e, principalmente, da destinação pública das produções do sermonista a seu refluxo privado. A princípio, o que recebemos é plenamente da ordem da escrita, como se o autor dos sermões compartilhasse textos preparados para uma virtual situação oratória, lançando junto umas e outras meditações privadas. Por outro lado, já o ilusionismo enunciativo que aventa a atualidade do “agora que escrevo” – “não agora quando falo/ com a ponta incendiada do gogó/ narciso/ não agora quando rio/ e ponho a caneta de lado/ – agora não há milagre” (27) – por vezes divide o palco com irrupções do estatuto presencial da fala e da ação.

Logo na cena de abertura realiza-se a intuição compositiva que protagonizará *Adeus, cavalo*, a intrusão da rubrica cênica (“ajuda a entrar”), que aparecerá em *Sermões* com menor centralidade, dispersa entre as barbeiragens enunciativas do sermonista. Mesmo quando se arma a cena da realização efetiva dos “Sermões” na praia (capítulo 4), a textualidade intitulada pelo gênero não estabelece distinção clara entre a narração da

⁷⁹ <https://ronaldobressane.com/2015/06/18/viagem-ao-redor-do-pau>. Último acesso: 16/07/2018

situação, a exposição do texto ao público e o comentário interno da voz que escreve. Forma-se uma espécie de limbo, ligado a uma crise de interlocução, que, como se verá à frente, é central em todo o livro.

Na ausência de um interlocutor virtual que legitime de algum modo o discurso, as “profundas cogitações/ meditações” do sermonista ficam a meio caminho tanto do caráter público dos sermões majoritariamente ignorados na praia quanto da exteriorização do processo de um espaço mental que sonha poder tocar diretamente um leitor-fêmea genérico, e não no sentido de Cortázar: “pois *leia*/ o que *digo*, *cogito*/ penetrar em você como um ferro dobrado/ na *viga* [...] Sentiu? Já fui, já vim, já *v*/ *i* e aplaudi, tanto/ que nem *vencer* *venci* (63 grifos e marcações rítmicas minhas).

Trata-se, aliás, de um limbo muito propício ao processo que mais interessa à voz que fala, o de *receber vozes*, estas que muitas vezes interrompem as orações e raciocínios. Novamente, afinal, o desafio que move a escrita de Ramos é a inscrição de uma dimensão de ato, no sentido daquilo que se atualiza apenas pela esquiva ao controle. Há, assim, em um primeiro nível, uma espécie de pensamento em ato, abertamente avesso à responsabilidade do sermão e à codificação da retórica. Mas do conceito às relações intrincadas entre materialidade e sentido que se dão necessariamente na fala, voltamos, de outro modo, à modelagem de uma “pasta-palavra”. E, portanto, a uma estranha ideia de “materialidade” que não cabe nem no oral e nem no escrito e também não se esgota na materialização do conhecido gosto do artista pela hesitação entre forma e informe e pela ideia de uma materialidade tátil.⁸⁰

Ao longo do livro, as mais variadas formas de versura estão disponíveis ao tato da fala, com liberdade e risco. Cortes que jogam a favor do estabelecimento de partituras para a declamação ou marcação de ênfases, ora produzindo efeitos de ambiguação pela separação de segmentos, ora reforçando junções e disjunções entre som e sentido, ou, ainda, dando corpo à dinâmica dispersiva do raciocínio ou mesmo mimetizando ritmicamente o conteúdo de certos enunciados. Mas o que fazer, então, do curioso procedimento de versura que aparece por toda parte, dessa espécie de radicalização lunática, *ad absurdum* do corte do verso, a quebra de palavras (“carv/ ões”; “p/ eso”; “c/ aquético”)? Trata-se de uma decisão do sermonista ou de Nuno Ramos para o estabelecimento do texto?

⁸⁰ Cf. na entrevista a Ronaldo Bressane citada acima, a remissão feita pelo artista à experiência material que teria inspirado parte da escrita de *Sermões*, na cidade de Ouro Preto.

O que ressoa nesses momentos é uma conotação de aleatoriedade que se agrega à ideia de uma fala algo desgovernada, mas que pode ser lida como índice da busca por uma torção da linguagem para além da inércia comunicativa, por meio da escuta de suas ressonâncias associativas. Se certo aspecto teatral permite explorar passagens internas à voz, e, desse modo, ocupar a orla de automatismos, virtualidades e determinações intrínsecos à linguagem,⁸¹ *Sermões* também irá pôr em cena – em certas camadas, à revelia do projeto do autor –, especialmente no diálogo entre dinâmica de fala e tema, certa tensão entre voz e maquinização.

“O núcleo/ da minha poesia trago no pau” (30). Em *Sermões*, o *pau* é um significante decisivo. O que significa é, em primeiro lugar, o núcleo que a literatura de Nuno Ramos vem progressivamente elaborando, a partir do lugar que *Ó* adensou e *Sermões* e *Adeus, cavalo* vêm desenvolvendo: a fala como busca pulsional cega, guiada pelo *objeto voz*, enquanto móvel de gozo que carrega o dizer no mesmo passo em que excede a significação. Contudo, o pau, como extremidade do sistema de vida do personagem que fala, ainda aponta para outro lado, até certo ponto, oposto.

O movimento da voz de *Ó* era sintetizado por um rima ainda cara a *Sermões*, que aproxima o giro da fala e a expectativa de produção de discontinuidades que excedem a intencionalidade do falante: *canto/ espanto*.⁸² Já em *Sermões*, o vocabulário mais adequado pode ser encontrado em outra ideia também constituinte da questão do espanto, a da *satisfação*. De fato, agora o *pau* é mais encarnado, vetor de carne que vaga pelo sexo.

A dificuldade de “tradução” da vivência do sexo em linguagem, também apontada pelo autor como fecundante do texto na entrevista supracitada, fornece apenas

⁸¹ Algo que se aproxima, em viés quase antagônico, pois anti-fundacional e localizado no excesso pulsional à palavra”, da remissão feita por Livia Gomes a Barthes, para quem “a fundação da língua somente se cumpre quando a teatralidade de sua produção torna a linguagem ilimitada e, deste modo, não se restringe a uma ritualização estanque”: “*Se a logothesis permanecesse na execução de um ritual, ou seja, de uma retórica, em suma, o fundador de língua não seria nada mais que o autor de um sistema (o que comumente chamamos um filósofo ou um sábio ou um pensador). Sade, Fourier, Loyola são outra coisa: formuladores (o que comumente chamamos escritores). Com efeito, para fundar até o limite uma língua nova, é preciso uma quarta operação, que é teatralizar. O que é teatralizar? Não é decorar a representação, é tornar ilimitada a linguagem*” (Gomes, 2017: 68).

⁸² Para uma pergunta psicanalítica acerca da estrutura do *étonnement*, ver as menções precedentes a Didier-Weill, 1995.

uma pista da tensão que perpassará o livro, entre o que na voz produz para além da determinação e o que a experiência subjetiva do sermonista percebe como retorno aprisionador, destino do ser encarnado na matéria. Veja-se a cena inicial, fundante no que tem da passagem entre a plenitude dissolutiva e inapreensível do sexo e sua chegada já dividida no pensamento e na linguagem:

Tenda
 é assim que chamo
 isso: peitos ou
 púbis, ranho
 morte de tudo na vida de um som
 f
 eliz, grito, gogó
 tromba de um azul elefante
 instante dilatado, rangido
 de dentes e mãos pedindo pau
 cona, não
 terrenos, documentos, promessa ou h
 erança, não
 talheres, testamento, mas amor líquido
 visgo que vai na risada
 untuoso
 (ajuda a entrar).

Como é bom, disse alguém.

Não seremos mais, nunca
 mais que isso
 nem tigres mordendo cervos são.

Até a nomeação do espaço recai sob o deslizamento das palavras, que acabam apenas dando nome ao instante em que tudo se dissolve na continuidade absoluta do “som”, em constante dilatação. Espaço e corpo, estado anímico adjetivado e substancialidade do grito (“feliz”, “grito”, gogó”), tudo flui em sons intermediários (“rangido” de dentes ou mãos) ou secreção que iguala “amor”, riso e boca. O discurso opera distinções (“não” o amor que conduz a família, temporalidade, sedimentação, posse, mas o que escorre) e erige paralelismo retórico central no texto (tigres estão para

cervos assim como homens estão para mulheres). De todo modo, no fim das contas o que vale mais, a sentença do fado da carne ou o contínuo indecível de uma imagem (tromba de um elefante azul ou de um azul elefante?)?

Tema de todos os temas, o sexo tem a curiosa característica de englobar quase em pé de igualdade a falta do sexo, o sofrimento que espreita o prazer do sexo e assim por diante. Segundo o autor, a fórmula do livro estaria na privação com que lida o personagem progressivamente ao longo do texto, uma “falência da vida, uma perda de contato” ou de “Eros” “que acaba liberando o lado discursivo do personagem”. O que resta, nos diz em *off* o sermonista, é falar. Como consequência, tornam-se secundárias as questões do por que falar e sobre o que falar. Sendo assim, é possível pensar que aqui a perda fala mais sobre o problema de o que fazer com o desejo, e que aquilo que o livro tematiza é uma pergunta sobre o que pode ou resta à fala.

Algo que só se pode experimentar no próprio movimento de procura e pergunta, que o sexo por vezes sacia mas, na verdade, só faz perpetuar:

*Nada do que conheço serve
por isso a morte me atrai
não a morte como um corpo visível
pedindo carpideiras
mas a morte já, que há
na ponta sensitiva do meu pau
num texto antes da sílab
a grudar na página, no canto
antes da melodia se firmar. (103)*

Não há nada de simples ou positivo no desejo e, a rigor, nem tanto de prazeroso e mesmo espontâneo, assim como as pulsões estão no polo oposto da naturalidade. “Nada do que conheço serve”: o desejo não tem objeto. “Vasto, improvável desejo *besouro/ absoluto/ carregando o pólen de uma flor de pedra*” (169, grifo do autor). A figura do sermonista – essa instância que fica a meio caminho entre personagem e “voz lírica” – elabora conscientemente sua experiência nos termos de uma busca por prazer, chegando a fazer dessa noção o receptor de sua ode, uma quase-musa (“Aceita, prazer, que há catástrofe” – p. 94).

E, no entanto, o que o “triste traste nas mãos pensas” lhe faz defrontar quando “na companhia de ninguém” não é a perda, mas uma falta anterior, que advém no mesmo

momento da entrada do sujeito no mundo simbólico. A sala vazia do prédio modernista para o qual o sermonista se transfere no segundo capítulo, em que o tapete que sobra como único rastro da tenda encontra-se enrolado num canto, é preenchida por uma fala que emerge como resposta ao impacto estruturante do enigma do desejo do Outro sobre a “realidade” do sujeito. Essa resposta, como foi visto antes, é movida não pelo desejo, mas pelo excesso de gozo condensado no objeto da pulsão, objeto causador do desejo, resto pulsional imagem do sujeito, potência de furo na significação, zona de incompletude da verdade. Nesse caso, a voz.

O pau pode ser o protagonista do que é dito, mas do prazer à vertigem da procura vai uma distância considerável, assim como do órgão ao poema. O texto não deixa de dizer metaforicamente, dar outro corpo, retórico, sonoro e imagético, à aqui-conhecida irmandade de sexo e morte (“corvos, deuses”). Entre sexo e morte, o contínuo erótico do gozo, diria Bataille. Algo a que a aproximação à estrutura de horizonte do objeto voz permite dar corpo, apenas sob a forma de intervalo mínimo e inapreensível, *um texto antes da sílab/ a grudar na página, no canto/ antes da melodia se firmar* (103). A morte mais fascinante de *Sermões* está não no que se diz sobre algo da ordem da “pequena morte”, mas no turvamento que capta e filtra algo do brilho do objeto impossível que, caso tocado, destruiria o sujeito. Está, talvez, no eco do impulso de escuta que, ao anteceder e possibilitar o dizer sobre o pau, permanece ressoando entre sua alma imaterial e ideal e corpo musical de um decassílabo provavelmente acidental: *na ponta sensitiva do meu pau*.

Com efeito, em *Sermões* os empuxos do pau, significante do tema do sexo, e da voz, índice do movimento pulsional da fala, dividem a cena como protagonistas, porém não tendem à convergência. Voz que, a partir de *Sermões*, passa assumir papel mais declarado que nunca na literatura de Nuno Ramos. E que, quando é nomeada ou até, literalmente convocada ou *invocada*, mostra que algo da superfície é movido pelo que há por trás, não exatamente em profundidade, mas fora da cena, pelo avesso:

Fala, agora
avesso da minha fala. Diz
palavra que não mostra, mas contamina
meus olhos com este sol
neutro, cor de iogurte.
Não te entendo, mas diga
mesmo assim, mega

voz, o que sou
 sendo, simples
 bumbo, batimento?
 Ou forma complexa, já decaída no tempo? (98)

Porém, a dualidade se mantém: *voz, pau*. O sexofaz o sermonista falar, porém, traduzido o pau ao discurso, e no plano da economia libidinal do sujeito, a questão é outra. A fala do sermonista advém de modo a preencher os intervalos de privação na rítmica do pau, que apreende como tempos mortos. Se a voz é encarnação incorpórea do objeto-causa do desejo, móvel heteronômico da escuta na fala do sujeito, a ser simultaneamente perseguida e domada, o pau é de ordem completamente diversa. Enquanto a voz é resto pulsional não-simbolizado de corpo na articulação significativa, o pau é instrumento corporal do prazer. Ele pode se fazer metáfora do vetor do desejo, mas não como indicação da falta que o causa, e sim apenas sendo encarnação muito mais literal da ferramenta de seu apaziguamento unitaleral e momentâneo. *O problema da lógica do pau é que ele aponta (ao menos aqui) sempre para o mesmo lugar*. E isto o sermonista reconhece, ainda que às voltas com outras preocupações:

O núcleo
 da minha poesia trago no pau, coisa
 de velho, a peçonha
 da oração do meu poema
 na cabeça do pau, coisa de velho
 c
 aquético, *fracasso*
completo – sim, fracasso
 concordo
 mas não daquilo de que me lembro.
 Não lembro nada, *sou palavra*
sem luto, a própria
 antiprofusão de carpideiras
 adiantos e consolos.
Sou ato puro, agora e sempre
o mesmo ladrada
 balbúrdia
 foice
 de lua *aqui!*, metendo.

O núcleo da minha poesia
 não poderia ser o que é
 mas é
 e sigo escrevendo.

(30-31)⁸³

Como se vê, o contínuo pau-voz, joio-trigo, está no centro de outra tensão decisiva do livro e do trabalho de Ramos: uma *tensão entre retorno do mesmo e abertura ao outro* pulsa constantemente no nível no movimento da fala e do modo de ser que o livro persegue e nomeia. Algo que fica a ser acusado entre as auto-atribuições pelo falante e os aparelhos textuais da enunciação. O sujeito que fala quer-se linha de fronteira⁸⁴: é *simples/ bumbo, batimento* – força rítmica, ou forma meramente pronominal, ou seja, lugar discursivo insubstancial que se mostra na batida que o próprio texto anteriormente mencionado de fato produz –, ou *forma complexa*, fato subjetivo sujeito à ação do tempo sobre a carne? Do mesmo modo que o sermonista imagina para si uma identidade em fluxo – “eu, cara de cão, entranha de cão” –, a “voz lírica” põe à prova frequentemente a ideia da existência de algo para além da superfície do texto.

O tempo todo os pronomes ameaçam tornar-se os protagonistas, algo que vai além do fascínio dos falantes de *Sermão* pela beleza imediata das palavras – *Que palavra!*, repete constantemente o outro velho que acaba dominando a cena no livro mais recente. Lemos por vezes em *Sermões* que o eu é simples *pronome terrível*, que dividiria o canto em pé de igualdade com o “ele”.⁸⁵ Um clássico problema poemático insinua-se aqui e ali, lembrando de perto um dos melhores poemas de *Junco* – o sujeito que opera como simplesmente “distinto e contíguo/ ao *batimento* aqui cardíaco” (Ramos, 2011: 47).

A fala de uma primeira *peçonha* gramatical é a do falante que se quer *palavra sem luto*, pura atualidade que suspende herança, memória, história, em suma, *ato puro*. Mas, curiosamente, esse ato que pode estar no aqui/ali que insinua a conjunção entre

⁸³ Grifos meus, exceto pelo “*aqui!*” no final do primeiro segmento.

⁸⁴ “Porque a voz não é uma coisa, é a maneira pela qual alguma coisa – alguém – se afasta de si-mesma e deixa ressoar esse desvio. A voz não sai somente de uma abertura – é abertura em si mesma, sobre si mesma. Nela, a voz dá para a voz. Uma voz dá-se de um só lance como uma pluralidade de portes vocais...” (Nancy, 2015: 4).

⁸⁵ Estou pronto/ para a sentença – sou eu/ o pronome terrível, eu/ é o pior pronome, ele/ (esse pronome)/ oculto como um verme/ entre memórias e palavras/ tudo quer e tudo come./ Esse pronome escondido/ *chão sem brita, de mexilhões*/ é o que eu/ ele/ canta e cons/ ome. Eu, repito/ é o pior pronome. (58).

cena de escrita e cena sexual é *agora e sempre o mesmo*. Eis a espessura, de um ou de outro modo, histórica, que talvez dê o sentido do fracasso da personagem:

Não guardo ovelhas
nem palavras
não guardo nada. Sou a pobre
máquina do meu pau
entranho, saindo, já despido
de ambição e de memória.

(23)

É nessa espécie de *maquinalização da satisfação pulsional* que essa chave pode estar. O equivalente da relação do sermonista com o sexo é a verborragia, esta que, aliás, vem se tornando ideia cada vez mais importante em trabalhos do artista. A vivência sexual do sermonista, é o campo de prova de um modo de ser decadente senão inviável, por ofuscar uma relação dividida com a experiência, ou, ainda, de algo como um “sentimento de mundo” (Dunker, 2015: 169). O que o sexo tem de experiência fascinante que faz falar, ele também tem de foco de dependência tolhedora. Na mesma medida em que aparece como móvel das disposições mais espontâneas do sujeito e refratárias às sobredeterminações morais, legislativas e produtivistas, visto no contexto, revela-se como padrão de gozo que, por definição, enquadra, enfeixa a existência do sujeito.

Na relação com as mulheres, chamadas “carneiras” pelo sermonista, o polo defensivo predomina a maior parte do tempo.⁸⁶ “Tregar”, como se sabe, pode ser a maneira perfeita de fazer “a própria realidade funcionar como uma fuga de um encontro

⁸⁶ O primeiro capítulo encerra-se com a procura, no “mais puro desespero”, da “mais antiga das carneiras/ s, de volta à boceta que conheço/ de cor” (66), o suposto objeto por trás de todos os objetos. Mas o que se dá de fato é uma espécie de diálogo interior, endereçado de início aos supostos filhos que teria tido com ela, a quem conta detalhes sórdidos de suas relações sexuais com a mãe. Depois, ao se dirigir diretamente à mulher, que fica entre coadjuvante e palco arbitrário – “Eu sabia, apesar de estar dentro dela, que qualquer outro poderia estar ali naquela hora” – do encontro totalizante e dissipador traduzido em enxurrada de nomes, o diálogo imaginário (“pausa de muitos anos”) termina em anúncio de uma sequência textual que nunca se realiza, tal como a mulher é, ao que tudo indica, pura projeção imaginária, “objeto ansioso martelando no meu tímpano”, menos sonoro que mental. A certa altura, o sermonista envolve-se emocionalmente com uma mulher, mas logo a deixa de lado, depois alcança uma relação mais paritária (“éramos sócios da cona dela”), mas que na maioria esmagadora das vezes o que se revela é a estrutura de predação “tigre-mulheres”. Não a predação perversa do libertino sadiano, mas contrato unilateral com as mulheres enquanto categoria compacta ou pronome genérico, que lhe inspira rancor – “à merda com elas, o pior pronome” (96).

com o real” (Zizek, 2010: 173-76). Fazer do pau uma esquiva ao Real do sexo, um tapa-*phallus*, não o falo-totem de que fala Lacan, mas o *fascinus*, “aquele que carrega com a metamorfose siderante de seu volume e suas formas todas as crenças possíveis de transformação, de modificação, de emasculação, de desaparecimento” (Quignard, 2005: 29). E que implica, por isso mesmo, assumir o destino rítmico, entre ereção e flacidez, do *fascinus* que “desaparece na vulva e retorna *mentula* (pênis)”.

O que o sermonista vive é, para além de transição biográfica para uma situação de privação, um atrito com os limites de sua subjetivação. Ao se entregar ao périplo compulsivo do pau, o que o sermonista faz é suplantiar a busca cega do desejo por uma literalização física da procura. Sua fixação sexual e verborrágica lhe causa tanto prazer como dor, porém, cumpre uma função fundamental em seu sistema de vida: evitar o outro, preencher ou tamponar o vazio.

Não se trata, vale reforçar, de uma simples escolha entre esquiva e enfrentamento. O que o giro do gozo contorna, seu próprio núcleo pivotante, é um contínuo ao longo do qual o desperdício retorna como empuxo ao mesmo e difrata-se em direção ao outro. Verborragia e voz, indeterminação improdutiva e indeterminação produtiva (Dunker, 2015), gozo narcísico e potência de dessubjetivação. A voz abre o pau, o pau tapa a voz. Esta a hesitação que percorrerá todo o livro. *Voz, meu/ condão, cobre como um manto/ o brilho oferecido de tudo* (91): Canto que filtra a luminosidade destrutiva do objeto e permite que ela magnetize o mundo, como o preto goeldiano ou a luz de *Mácula* (*Imagens 5, 6 e 8*)? Ou cortina melancólica que cubra de todo o núcleo incontrollável da pulsão?

Que a linha de força que mantém aceso o texto se faça dos fulgores de beleza e feiura misturados, como caminhos (des)harmônicos entre ciclos repetitivos de tensão e relaxamento, é algo que só torna mais partilhável e rica em sentido essa vivência, se não para quem fala, ao menos para quem lê. Por sob a ideia da perda de contato do personagem com a vida sexual, lê-se que a fixação sexual aparece como correlato de um modo de sobrevivência do desejo diante de uma ausência radical de certificação externa e prévia que dê sentido, respaldo ou impacto à ação.

Quando não escoar para o sexo ou alçar-se em expansões imaginárias do eu, o pensamento do sermonista circula pela terra ultra-gasta que na obra de Ramos vem de

outros carnavais. Uma rede de perguntas, “questões graves”, (49, 134, 153-4) ora mais ora menos explícitas é lançada ao léu, algumas delas dissipando-se em volteios retóricos, preenchendo a insônia como o sexo fizera, ou precipitando-se em turvas formações imagéticas – “Em nossas vértebras/ corre o suco dos despertos/ cavalos/ insones/ boiando no lago”. Já outras encaram de frente, senão o vazio, seus semblantes, e atravessam a retórica até chegar no sumo da elaboração do tema que retorna, o desencantamento. De todo modo, a aderência ao baixo não dissipa a pergunta-chave que assombra ora mais ora menos explicitamente – “quem sou eu? –, devolvida ao sujeito pelo mundo:

Nada sei.
 Minha cara também não sabe.
 O colchão em que me deito não entende
 nada e a lâmpada enforcada
 de luz barata, espiral
 bizarra, me dá arrepios.
 Comprei uma samambaia.

(112)

Nem materialismo radical, que se lança novamente na inexpressividade de uma parede branca (34) ou no literalismo do absurdo – “É/ o/ é” (34) – exime o confronto com o desencantamento da passagem por uma antimetafísica desesperançosa, *à la* desconcerto do mundo, que retoma indagação ainda mais desconcertada que pontua insistentemente a obra de Ramos:

*Será sempre o mesmo projeto para cada pedaço
 engenharia minuciosa entre o todo e a parte?
 Ou tudo é sobra confusa de uma asa, c
 ópula mal encaixada
 com gozo e dor esparramando
 matéria sem significado?
 Quem fez assim, do jeito que é
 fez questão que fosse assim?
 Interrogo a lâmpada enforcada.*

(102)

Antes de tudo, o sermonista é, de fato e de direito, filósofo que margeia a filosofia pelo avesso, dissolvendo o edifício teórico na orla do gozo retórico. *Canção*, palavra especialmente do gosto do autor, se faz presente diversas vezes no livro de 2015, oscilando entre a alusão ao canção pensante de Pascal (tornada explícita na página 129 de *Sermões*) e a figuração do falante por sua redução literalizante a talo, haste vegetal. *Cogito* também dá lugar a uma ou outra peripécia verbal, entre a embreagem do verbo em primeira pessoa e a convocação da máxima cartesiana. Enquanto isso, a sentença que vinha do começo – “Não há *milagre* – segue produzindo efeitos, assim como a fé, ou, melhor, sua ausência. Não é nada casual, enfim, a apropriação dos dois filmes que enquadram a experiência da morte no penúltimo capítulo. Trata-se de *A palavra*, de Dreyer, sondagem do sentido do milagre diante de uma fé em crise e *Stalker*, de Tarkovski, incursão pelas trilhas materialistas-transcendentes de uma desolação pós-utópica em que fé e esperança são trabalhadas a partir do tema de um encontro imediato com a nudez real do âmago desejante da subjetividade.

Muito do “*um pouco de Drummond por toda parte*”, que a nota ao leitor apenas no paratexto final adverte estar presente no livro, deve orbitar nesse âmbito. Mesmo se vislumbrar algo da auto-corrosão drummondiana na posição de “Pobre clown” (108) for forçar a leitura, há pouca margem para dúvida acerca do eco paródico da “explicação total da vida” de “A máquina do mundo” na “pergunta estúpida, capital: qual/ o sentido total/ da vida, minha vidinha” (33).⁸⁷ Outros modos de defrontar-se com a parede da “vista que barra-se a si mesma”, para além da catástrofe e do encontro furioso com a existência, como se viu no segundo capítulo deste trabalho.

Afinal, a morte, outro tema drummondiano de muitas faces, pode ser vista nessa chave. A morte como exortação ao suicídio que o sermonista escuta na imagem do velho do quadro de Rembrandt (106-7), a presença da morte dos parentes, ou a morte por vir, encarnação máxima da limitação ao desejo de saber. O mais interessante do tempo final

⁸⁷ Nesse sentido, caiu como uma luva o convite recebido pelo artista para realizar as letras do álbum “Sambas do absurdo”, concebido por Rodrigo Campos, cujo mote foi a releitura do mito de Sísifo por Albert Camus. Para além do atravessamento entre “samba” e “absurdo”, imaginário nacional e vazio transfigurador, toda a temática de *Sermões* aparece condensada, por exemplo, no “Absurdo 8”: *Diz que nasce da costela/ E boia na banheira/ Agora toma forma/ E goza na memória/ Pra não ter, pra não ter, pra não ter/ De acabar/ Pra não ter, pra não ter, pra não ter/ De parar// Diz, quem toma minha vida/ Inseto é menino/ Um samba eu faria/ Que faz o rei cantar nu/ Pra não ter, pra não ter, pra não ter/ De cantar/ Pra não ter, pra não ter, pra não ter/ De sambar// Na avenida/ No sal da vida/ Na música/ No éden/ Na purpurina/ O amor de um velho/ Fiquei maluco/ Sem teto. outra questões: saiba ficar quieto,,,*

em que vive o sermonista não é a ideia de uma preparação para a morte, mas o modo como esta enfeixa e desvia uma angústia que tem a ver com um sofrimento mais difuso, fazendo o personagem defrontar-se com aquilo que o impede de *estar*, um “sentimento de perda de lugar” em que o sujeito reflete-se mutuamente com o mundo, justamente no auto-encerramento narcísico do personagem (Cf. Dunker, 2015: 192-212). Ou seja, aquilo que Freud pensou como *mal-estar* e cuja propriedade fundamental é ser inominável. E que o sermonista frequentemente domestica, nomeando – “falta de cona” –, mais ou menos na chave em que subscreve o pedido que lera em um cartaz numa igreja evangélica, “*MORTE NUNCA MAIS*” (88). Manobras essas que não o impedem totalmente de articular, ou ao menos, justapor sua experiência afetiva à consistência líquida da própria realidade:

O real é silogismo de uma cona, substância
infinita, de consistência vaga
e líquida, mas causa de si mesma
escorrendo diante dos meus olhos *minha*
s
lágrimas deixa
m o mundo turvo, mas curvo
em redondo
retorno, feito
rota de ônibus.

(112)

Menos do que em um conflito entre Eros e Tânatos, o que as complicações da busca desejante do sermonista põem em cena é um conflito entre o sujeito e o mundo. Aí pode estar o sentido mais amplo do binômio central – pau/fracasso –, e de sua contrapartida mais evidente, a solidão.

Binômio este, aberto, ainda, à hesitação voz-pau. A produção verbal do sermonista pode ser mais bem descrita como um exercício de auto-enunciação do que como elaboração de uma experiência existencial ou ou biográfica. De fato, o sermonista rechaça frontalmente a circunscrição de uma auto-imagem sintetizável e, quando considera explicitamente o tema, não aceita situar sua fala menos do que como lugar atravessado por um desfile total de subjetivações. Algo que revela o ponto de maior consistência na estrutura coral, coreografada textualmente pelas inscrições em itálico.

Procedimento este que, mais do que recorrer ao formato dramático, faz da fala própria simultaneamente fala do outro:

Devo dizer quem sou?

Um autorretrato?

Nada do que me é semelhante me interessa.

Só o repugnante

que abre as mãos pedindo foda.

[...]

Não, meu canto (e h

á canto) é a goma que entrelaça

a treva ao nome dela: escuridão, escuridão.

Sempre senti poderoso meu tato

e minha capacidade pulmonar. Conheci postes

e calçadas que ninguém conheceu

movido por pernas imensas.

Fui feliz farejado, os dentes cravados

num amável mendigo.

Minhas narinas puras, de porcelana

deram nome às hastes.

O chamado dos barrancos parecia mudo

mas não era. Era loquaz à beça.

Um autorretrato mais preciso?

A cara angulosa

e disjuntiva não juntava, mas junta

agora seus pedaços

com camadas de gordura.

A boca dentifrícia mal consegue

ficar fechada. Como

fala! De noite

os olhos enevoados, mas despertos

captam a trama sonora

c

oletiva
daqueles (mais felizes) que dormem.

Ainda mais exato?

Onde está todo mundo?

Numa palavra?

Sozinho.

(104, modulações em itálico do autor).

Mas, no final das contas, parece haver, sim, uma síntese possível, um adjetivo infalível e irredutível: “sozinho”. Algo que vai ao encontro do horizonte das conquistas e limites do livro, e não apenas de seu protagonista, já que essa coralidade parece não atingir todas suas consequências possíveis, já que o citacionismo desbragado acaba por nivelar a própria força dos deslocamentos que poderia proporcionar. Então estamos apenas diante da escrita de um sujeito maciço que compensa seu aterramento unívoco em simulações poéticas de voo, o “lado discursivo do personagem” é ao fim e ao cabo apenas compensatório? O desfile de subjetivações é puramente imaginário?

Drama este que não verdade não está longe do drama vivido pelo personagem. O que sua solidão tem de sentimento existencial, rebaixamento anti-metafísico do homem à condição de “pano de chão irrisório do cosmo”,⁸⁸ tem também de prisão no isolamento produzido pelo conflito entre sujeito e mundo. Seu sentimento de aterramento irremediável o torna cioso de sua própria solidão, que como se lê no *Sermão da solidão* “não é “solidão dos bichos”, “das obras de arte de arte ruins” “da mercadoria”, “de um leão expulso da matilha”, “Mas a minha, só a minha, eis a minha/ solidão (a mão no peito agradece) (147-8). “Ninguém sabe nada/ de mim, ninguém” (91).

Mais especificamente, é produzido nas franjas do *narcisismo* que define a personagem, de modo ora mais ora menos declarado. A perda do mundo por meio da qual o sermonista apreende sua experiência – “Já morri, escuta, por isso enfio tão fundo” – vale a perda do mundo por si mesmo, clássica distorção narcisista: *Do rinoceronte ao tubérculo/ numa longa fila/ uma atrás da outra/ conclamo as criaturas/ para julgá-las/*

⁸⁸ *Meu corpo é o divã/ à esquerda deste espelho/ quantas roupas meu deus/ espalhadas no soalho/ e a vontade de poder/ que por toda parte se vê/ aqui não tem mar nem céu/ e ficamos claustrófobos –/ panos de chão irrisórios/ do cosmo* (Francisco Alvim, “Aqui”).

servem? não servem?/ Pois se perdi a carne f/ eminina/ toda a cadeia dos seres/ dos insetos, crustáceos e trilobitas/ aos portadores de glândula mamária/ deve ser passada nos autos/ num justo processo (111). Esta a chave, afinal, da crise de interlocução absolutamente fundamental no livro, que, no nível do comportamento consciente do sermonista assemelha-se por vezes à saída rancorosa em que desembocava sua relação com as mulheres.

Algo que se mostra no momento-chave em que, abandonando seu “provável último porto” (24), sua “sócia” de cona mais renitente, o até então professor de filosofia aposentado decide fazer a transição de sua cena íntima para uma cena pública. Diante da percepção de uma crise crônica da dinâmica do seu desejo, presente mesmo em tempo de fartura sexual, desce de moto até uma praia onde busca erigir a cena real para sua nova identificação imaginária como sermonista, de algum modo consciente da exigência de uma prova dos nove que depende do respaldo alheio.

O leitor prepara-se, assim, para os “Sermões” “para valer”, enquanto o capítulo inicia com a narração em primeira pessoa da chegada à praia, já sujeita a intrusões do fluxo mental, “besouro do motor/ preso sob o capacete”, do velho, que irrompe como processo dialógico (129). Em um segundo segmento, a narração realista, agora em terceira pessoa, derrapa de modo mais expressivo por uma maior espessura retórica e, subitamente, estamos diante de uma longa visão apocalíptica (131-2).

Logo na sequência temos a certeza de que novamente estamos em solo cenográfico firme, com guardas-rodoviários e pais de família e, novamente, sem maiores mediações, outro curioso deslocamento: *E tudo que dizia acontecia lá fora, não porque previsse alguma coisa/ como um profeta, mas porque quando dizia am/ eixa, p/ asmem, am/ eixas caíam do céu, boas para comer* (133). O sermonista já não estava fora? O que é “fora” aqui?

É então que se iniciam os sermões para valer, com um sermão ultra-substantivo, que enumera sermões possíveis, seguido do “Sermão da luz”. Com eles, duas declarações importantes vem à tona. Primeiro: o sermonista é um escutador de vozes. Ele “ouve vozes”, mesmo a de seres a quem pode se dirigir *in situ*, como um siri, vozes que “regem os seus sermões” (126), e que ele poderia simplesmente apresentar ao público: “Escuto vozes. Ouçam as vozes que escuto. São essas/ vozes aí” (138). Mais que isso, embora diga que não as compreenda bem, para duas páginas depois desmentir essa mesma afirmação, escuta “a voz da natureza”, “vozes quase minerais”, as quais “transfere fisicamente”, por um circuito natural e inerte, até desaguar “aos ouvidos de

lagartos/ largados ao sol” (136). E justamente nessa suposta condição de canção transmissor, antena da praia, atesta mediante a autoridade da sua presença (138) a sentença indubitável e infalível. A de que a “grave declaração de bens da natureza”, seu fluxo/ hidráulico, inconsútil/ que junta madeira e veludo” (135), enfim, “a voz da natureza” *não quer dizer nada* (138).

Só que mesmo essa voz dissolve-se no mar de dúvidas formado pelo simples toque desse Midas onanistaa e “defunto”, mesmo a areia, as mulheres, a cena mais palpável – “Nobre senhor, aguenta esta pergunta/ que/ quer/ dizer/ agora?” (136). E não porque a encenação da voz do texto que lemos levasse adiante os cortes e deslizamentos do início do capítulo de modo a desestabilizar a cena de fala, mas porque o mundo que resta ao sermonista, ou, em via reversa, o mundo que o sermonista acredita restar, é exclusivamente pronominal, retórico: *Há a voz. Só há a voz. Não há nada além da voz* (134).

O autopromovido sermonista enuncia algo mais ou menos próximo à condição humana como “animal profético” de Valère Novarina, mas, apenas para, nesse mesmo passo, repor em questão de modo incontornável precisamente o poder de instauração da palavra, perdida em algum lugar entre as meditações do sermonista e o mundo. Quando diz “meu baço canta”, ele simplesmente o diz, nada do que diz “acontece lá fora”, tal como o “cometa” que sumira com a breve menção do seu nome pelo sermonista se revelará no próximo capítulo como um ônibus da viação Cometa. É o que ocorre no sermão mais longo, o “Sermão da duna”, espécie de *Recado do morro* lisérgico e amargo, onde o personagem dialoga com a “múltipla algaravia/ monte moído de símbolos/ reais, concretos” da duna. Ao final do texto, tudo indica que a máquina do mundo nem chegou a dar as caras, nem o velho professor de fato deixou lá as suas pegadas. *A palavra gira em falso*.

A cena é, então, explicitamente farsesca, e não importa que na chegada à praia um pequeno auditório de curiosos de fato tenha se formado, e que ora o velho se diga “invisível”, ora se espante que haja “canais atentos” à sua voz. Ele permanece “cabisbaixo”, na solidão que guarda como uma posse, orgulhoso de seu suposto não-pertencimento, em um curto-circuito narcísico que faz o potencial de auto-estranhamento subjetivo pela linguagem apenas girar incessantemente sobre seu próprio eixo: “Já não preciso ninguém/ basta engolir meus sumos/ Falo. Sou. Exulto. E sumo” (148). É diante dessas condições, em resposta a elas, que, logo após revelar seu “pau

pequeno” (146), o velho se autoproclama, mais do que sermonista, *profeta* (147, 157-58).

Temas importantes da obra de Nuno Ramos, a crise de interlocução e uma noção de narcisismo agora mais abrangente, recebem outro grau de elaboração em *Sermões*. Está novamente em jogo o tema de um chamado à fala, diante de um cenário de ausência radicalizada de justificativas externas para o discurso e que percorre a linha tênue entre receber a fala do outro e torná-la fala própria. No conflito do personagem do livro de 2015 faz-se especialmente presente a complexidade e as exigências de uma ética de insistência do desejo, em que a fala se aproxima do próprio lugar de abertura que se pode atribuir à arte, pensada como modo de contornar um vazio (Lacan, 2008). Questão esta atemporalmente teatral (Nancy, 2015), embora altamente historicizável pelo trabalho de Ramos, como se verá adiante.

Embora acredite oferecer algo ao “estimável público” da praia, a entrada na cena pública da personagem oculta, na verdade, um *pedido*. Pedido este que não é movido por uma busca desejante incansável, mas por uma estrutura de *demanda*.⁸⁹ Em última análise, a demanda, diz Lacan, é sempre demanda de amor. O que não significa que ela se restrinja ao âmbito romance familiar, pois o tipo de pedido que a demanda articula é um pedido inconsciente – “eu te peço que recuses o que te ofereço porque não é isso” é a frase tardia por meio da qual Lacan resume o problema– que pode aparecer em diversos outros níveis.

Uma consequência importante da estrutura da demanda é que ela consiste em um pedido por reconhecimento, mais especificamente, pelo reconhecimento pleno de uma imagem que o sujeito faz de si diante da exigência de fazer-se amado. O sujeito da demanda deseja que o Outro o reconheça tal como na imagem que deseja fazer de si, desejo de reconhecimento atado a suas identificações imaginárias e que, portanto, desvia da apropriação do caráter enigmático do próprio desejo do sujeito. De fato, esta é a posição do velho professor, que, ao constatar-se, do seu ponto de vista, um fracassado, lança-se ao mundo para lhe demandar que o reconheça como sermonista e profeta. Em

⁸⁹ A demanda situa-se em um processo de passagem da alienação do desejo do sujeito, quando este se identifica totalmente ao desejo que os outros projetam sobre o sujeito e fica preso nas malhas de sua codificação linguageira, e um processo de separação, que significa algo como uma apropriação. A demanda, como se disse anteriormente, é “um estado de excesso de determinação do desejo” (Dunker, 2015: 60), ela consiste em uma síntese que afunila o desejo, como em um congelamento do deslizamento contínuo entre significantes e significados. O Outro a quem o sujeito dirige e de quem recebe demandas tem como paradigma a mãe e o pai, receptáculos maiores de “demandas de saber, ajuda, alimentação, reconhecimento, atenção, afeto, aprovação e desaprovação” (Fink, 1998: 114).

uma leitura mais livre, seria possível mesmo colocar o objeto pulsional ao lado dos índices de investiduras simbólicas, como fez Pascal Quignard em *Sordidissimes*. Se o pau tapava a voz, a auto-investidura estanca a voz com uma imagem fixa do sujeito.

Sua crise de interlocução não começa com a ausência de quem queira escutá-lo, mas com sua imposição de que o mundo o veja como alguém que mereça ser escutado. É assim, afinal, que o sermonista vem a público, no fundo, para pedir que o público que ele via de regra menospreza dê sentido a sua vida, ou a sua morte. Ou, talvez, não venha pedir que acreditem nele e deem força performativa a sua palavra, mas que justamente lhe deem as costas, confirmando sua auto-apreensão como visionário descreditado, desaprovação que, enfim, confirmaria sua vocação à permanência em um refúgio narcísico contra as negociações com os outros.

Em sua miséria pessoal, sua capacidade visionária pode acender o brilho dos sons e das imagens, mas seu afã totalizante deverá desembocar na necessidade de coincidência entre seu fim e o fim do mundo:

Meu aviso – uma rocha
circular, polida, dirige-se a nós.
Carrega a imagem do planeta
nosso planeta, bem nítida.
Há de pulverizá-lo.
Essa pedra tão lisa
pedaço vacante de arco-íris
escama de um dragão chinês
é minha retina. Refletirá continentes
ursas maiores, menores, mares
lanternas, cadelas
estelares, penínsulas de luz, fogueiras
transformando-se na pedra
mínima do meu rim
cometa da minha cólica
corneta da minha dor
infecção que vai matar este orador
deixando desolado
seu amado banquinho.

(158)

Como foi dito, além da dimensão cenográfica da enunciação, a cena, digamos, privada do sermonista estende a associação entre teatralização e fingimento, ecoante desde o aforismo de *Cujo* mencionado no primeiro capítulo,⁹⁰ a algo como uma teatro da subjetivação. Se a essência do teatro tem a ver com a visão – na origem grega, *theastai*, ver, enxergar, contemplar –, em *Sermões* essa dimensão, que passa pelo registro pornográfico, remete diretamente ao obsceno e ao sórdido. O fascínio pelo baixo, o misto de aterramento e impulso que um “caralho/ enfiado (verdade)/ num sovaco peludo” (95) encarna como ninguém, aparece nos quadros do pacto de um dizer deliberadamente excessivo, em que mesmo a suspensão da moral é apenas um entre outros componentes dessa espécie de corruptela sórdida do “*fail better*” beckettiano: “O núcleo da minha poesia/ não poderia ser o que é/ mas é/ e sigo escrevendo”.

A cena armada pelo personagem explicita convictamente o que faz brilhar os olhos do sermonista: “Sua última pele não é a d/ erme com sardas./ É aquela mais viscosa/ de saliva, lábio esportado/ onde o lubrificante/ íntimo/ pinga sem serventia” (16). Aqui o teatro íntimo é não apenas o lugar da construção de si mesmo, como também o lugar por meio do qual o sujeito se exhibe, trazendo ao primeiro plano a pulsão do olhar, pulsão “exibicionista/voyeurista”, movida pelo “gozo do espetáculo” (Quinet, 2002: 90, 25).

No plano da voz, apesar dos furos que quer ver em seu autorretrato, o sermonista acredita-se soberano de sua autoexposição, como se pudesse evitar ocupar a posição de objeto ou mesmo de dejetos que o gozo do espetáculo pode acarretar (Cf. Quinet, 2004: 167-71). De todo modo, é no registro visual de uma encenação mais profundamente íntima, mas também profundamente não-íntima, que o núcleo basal da experiência do sermonista se revela. Na relação do sujeito com o objeto causador do seu desejo fica claro como o desencantamento do mundo e a heteronomia do sujeito, o enquadramento do mundo e o endereçamento ao outro espelham-se reciprocamente no enigma do desejo. Afinal, “o objeto é onde converge a falta do sujeito e a falta do Outro” (Didier-Weill, 1997: 90).

Isso é o que a fantasia revela em seu caráter de “*mise-en-scène*”, “encenação ativa” ou “mostração inconsciente” (Quinet, 2002: 167, 169). A fantasia condensa todos os aspectos identitários do sujeito, os modos como lida com os objetos, em uma síntese

⁹⁰ “Melhor converter a angústia num teatro e o horror num cenário do que virar uma ‘pessoa sofrida’” (1993: 25).

que lhe é fornecida inconscientemente, mas é incorporada nas imagens que faz de si. Ela se constrói como resposta ao enigma do desejo do Outro, ao mistério do sujeito, que vem do Outro e permanece misterioso no sujeito.⁹¹

Acima de tudo, o que a fantasia produz é um modo de lidar com a castração, ou seja, a barreira que afasta o sujeito do gozo pleno e que coincide com a ausência de um significante que determina plenamente o que é o sujeito e o que é o Outro. Por meio da fantasia o sujeito mostra um recorte, uma fórmula do seu desejo, que consiste simultaneamente em uma proteção, uma defesa contra a castração. O “quadro teatral”, para usar a expressão de Quinet, que a fantasia encena é uma simulação da possibilidade de uma satisfação plena, uma peça cujo enredo é a correspondência perfeita entre o sujeito e seu desejo. Um enredo em que o objeto cronicamente perdido é simplesmente reencontrado, o inapreensível objeto causador do desejo se faz plenamente materializado em um objeto empírico. Nesse *tableau* teatral fugaz, o sujeito e o mundo são completos, o sujeito sabe o que quer, o que querem dele e que o mundo faz algum sentido. Enfim, o que a fantasia ilusoriamente permite, neste aspecto em questão, é que o sujeito meça forças com o mundo e, por um instante, não saia perdendo, um equilíbrio perfeito entre o seu prazer e a lei, entre o que ele e o mundo podem.

O que torna mais trágico e provocador, decrépito e aceso o quadro fantasmático do sermonista é seu ímpeto totalizante. As fantasias podem assumir os mais diversos conteúdos, da realização sexual com uma pessoa interditada aos modos mais abstrusos de satisfação, passando por situações em que a materialização do núcleo traumático do sujeito ofusca a consciência do prazer pela do medo, submissão e assim por diante. Já a lógica da fantasia do sermonista tem uma estrutura literalizante, polar, unilinear, que flagra o ponto em que a força visionária que a figura apresenta ao menos como imaginação poética cai sobre si mesma, ou se hipertrofia tal como um órgão que cresça até perder sua função. O alargamento constante da primeira pessoa – “Sou o príncipe de dedo luminoso/ e tenho um sol inteiro nas botas” – , que já vinha de outros livros de Ramos, resvala agora pelos corredores do castelo de cartas de um quase-surrealismo que soa fora de lugar.

⁹¹ Dizer “Outro” equivale, aqui, a dizer sobretudo as instâncias daqueles de quem o sujeito recebe e sobre quem projeta seu desejo (pais, amantes, etc.) e da linguagem enquanto lugar que sustenta o sujeito e ao próprio e estranho objeto causador do desejo, ao mesmo tempo que a posição de alteridade remete também, ao “próximo”, os outros com quem o sujeito se compara e rivaliza, ao laço social, ou, ainda, radicalizando ainda mais a outridade, o gozo Outro. Para um panorama da questão, ver Quinet, 2012.

A abertura máxima do lugar de fala não deixa de coadunar-se com uma abertura prismática da opacidade da linguagem: Sim, extenso/ sou o gonzo que une/ o jabuti à carpa/ e a carpa ao cervo/ numa costura de luz/ rajada com avencas” (56). Porém, nesse mesmo passo, faz o desperdício de sêmen e imagens ser tanto mais carregado de sentido ético e histórico quanto mais se prova obra de um pseudo-rei que fecha os olhos diante do anacronismo de seu reinado com uma cortina melancólica – “todas as coisas tiveram filhos comigo exceto as que amei (45)”.

À pergunta-chave da fantasia – “*Che vuoi?*”, “o que queres?” –, a rigor irrespondível, o profeta megalômano parece responder: “tudo”. A recorrente figuração da satisfação extremada por uma fusão mútua dos limites do corpo e da arquitetura ou paisagem – “A linha da cintura/ é a linha das montanhas/ rochas comprimidíssimas” (94) – é elevada à enésima potência, resultando não em êxtase místico, mas em uma espécie de fantasia absoluta, talvez o momento alto(-baixo) do livro:

Não há deus aqui, graças
a Deus, teria nojo
certo nojo
caso estivesse aqui dentro
escondido de mim, me olhando
como esse vigia velhinho.
Não é o altíssimo, mas o próprio
prédio curvo que encontro
o púlpito esverdeado, cavado como dobra
na folhagem da parede, música sólida
arrancada ao ritmo e à vibração ainda l
íquida, quase pastosa
mas já palpável às mãos.
Encontro também o ar frio
e a solidão do meu corpo
sob teto tão alto.
Tudo agora está *haja! seja!*
aqui, parece gostar daqui
e por isso
por me sentir tão bem
não foderia boceta aqui dentro
mas a própria nave.
Tomaria um chá mágico
que fizesse meu pau crescer

*até ocupar a elipse côncava
da cúpula. Roçaria minha glande
na alta pintura
esporrando nas torres
e badalando os sinos.*

(178, ênfase minha, exceto pela modulação vocal em “*haja! seja!*”)

A impossibilidade fulcral implícita durante todo o livro, a da afirmação e nomeação da Alteridade Absoluta, simplesmente acontece, sem abalar nenhum pressuposto. É que se trata não exatamente de um Deus morto, mas de Deus posto em posição quase horizontal com relação o sujeito, na posição de um voyeurista pervertido. Ao ocupar a sombra desse lugar, o sujeito erra à tona de uma busca por satisfação à qual não está disponível uma instância moderadora, que a regulasse pela negativa, atribuindo-lhe o sentido da transgressão. Quem dera o “profeta” pudesse ter ao menos a garantia existencial de ser um transgressor.

A suspensão penetrante da dicotomia alto/baixo dá forma a uma dinâmica de relação com o gozo que recrudescer a questão decisiva dessa dinâmica, a da limitação. Seu destino é percorrer o labirinto-deserto do gozo sem guia, ou pai. E, diferente das letras de *O disco das horas*, que serão comentadas em outro momento, sem o laço da desposseção *com* o outro, que lhe permitiria “cavar um umbigo na imensidão”. De todo modo, há sentido histórico na trajetória do personagem, parte dele está em viver em um mundo onde, de modo ultra-avançado, “o Outro não existe” (Miller e Laurent, 2013).

Este é o mundo da possibilidade da “dissensão” e do “equivoco”, mas é também aquele marcado não pela morte de Deus – ou seja, a queda da autoridade paterna sólida e unívoca, que no entanto é perpetuada enquanto função paterna, traço que faz existir o Outro –, e sim pela perda de uma consistência unívoca da moral. O sujeito, portanto, fica “preso à caça do mais-de-gozar”, ele retrai-se e isola-se em seu gozo, retração que corresponde à “ascensão ao zênite do social do objeto a” (Miller e Laurent). a Lembremos qual é a voz que de fato fala aqui: *Nada força ninguém a gozar, senão o supereu. O supereu é o imperativo do gozo – Goza!* (Lacan, 1985: 11). Na ausência de um embate real com um outro a quem possa pedir que lhe dê uma medida razoável para seu gozo, é apenas “espetando a glande no céu” (18) que se encontra o limite, pensa implicitamente o sermonista.

Mas há algo mais na fantasia da cópula com a cúpula. O retorno à cena que abre a jornada desejante do sermonista constitui, aliás, a apoteose ou apocatástase da narrativa, o último episódio em vida, já no limiar com a passagem para a morte. O sermonista volta a Ouro Preto para morrer, e instala-se na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde passaria dias e noites não fosse a intervenção do vigia que zela pelas regas de visitação do local. Declara que “aprendeu a morrer”, o que significa basicamente conseguir fazer ouvidos moucos às angústias narrativas do gênero “valeu a pena?” (172) ou outras, talvez mais pesada, como “que fiz eu do que me deram?” (134). E isso sem arredar o pé de sua fixação imaginária na figura do profeta: “Depois da consumação final do planeta [...] Cansei de avisar/ cansei de fazer sermão” (162). Mas sobre a aprendizagem da morte ele “não disse nada a ninguém” e agora a expectativa de redenção, de saída “acompanhado por mulher” já se dissolve na aceitação do sexo como puramente verbal e imaginário – “sozinho/ punha a ponta dos dedos/ em uvas pisadas, delícia/ debaixo das calcinhas” (177-8).

Antes dessa plena aceitação do isolamento narcísico, o retorno a Ouro Preto passa também, para o protagonista e do ponto de vista daquilo que o livro mostra, por uma vontade de aderência à concretude do fora. Passa pelas ruas da cidade, pela descrição íntima, poética e quase tátil de seus “encaixes” e das combinações das ladeiras pelas quais “passamos da horizontal à vertical/ sem problemas de aderência” (162). Agora a modelagem desmetrificada do fluxo verbal parece atestar um paralelo, nem casual nem definitivo, entre as frases espiraladas do poema, como ladeiras e ruas com cotovelos agudos e abruptos, e a tortuosidade do tema do barroco que perpassa o livro como baixo contínuo.

Os “olhos tão leves” que todos os dias “percorrem os redondos/ ovais” (168) da Igreja do Rosário revelam até uma postura amorosa. O sermonista procura declaradamente na Igreja, enquanto formação histórica dessignificada e retirada de seu valor de uso original,⁹² um abrigo – “Ninguém me ataca aqui dentro” (171). Ele abriga os caprichos de sua tesão na nave da igreja como se criasse um quintal nos escombros

⁹² Vale a pena remeter a outro momento em que esse processo de reagenciamento antiutilitário da arquitetura se faz presente e que tem ecos, ainda, com outro momento de incursão pela morte como incursão pela arquitetura, que será importante para a compreensão do final do livro. Trata-se, respectivamente, dos capítulos “Prédios vazios, contra fatos, arquitetura ruim, simultaneidade” e “Túmulos”, de *Ó*.

simbólicos da lei, menos convicto em afrontá-la do que em pedir-lhe desajeitada e amorosamente por uma parceria carnal.

Mas é então que o supermacho ataca novamente. Agora a fusão de contrários da cena fundante, sexo e igreja, desdobra o ímpeto totalizante da fantasia do sermonista em deslocamento literalizante. De volta à posição de cena do desejo, o corpo da igreja se mostra entre fixidez e mobilidade, materialidade e inapreensibilidade. A “vibração ainda líquida” de sua “música sólida”, traduzida em meneios verbais no segundo período do texto, excita o personagem a verbalizar sua fantasia definitiva. Mostra-se, assim, uma nova versão do erotismo do intermediário, mas agora complementando a conciliação fantasmática absoluta entre potência e impotência com a encenação de uma abolição radical da mediação da linguagem, que divide a experiência.

O materialismo ferrenho – “escrevo a história do pão com o pão” etc – dá seu salto mortal, tensionando até o limite o elogio do regime do toque contra o do nome, até que, em uma transição irreversível, corpo e mundo possam relacionar-se, imaginariamente, sem mediações. Corpo e arquitetura, o órgão e o outro, fundem-se em um milagre simbólico-material, cujo modo de encaixe se apresenta como um estranho retorno diferido da perturbação da oposição entre matéria e sentido, concreção e símbolo tão central na obra do artista. Badalam os sinos com os sumos de um milagre onanista.

Tudo o que resta do edifício simbólico da igreja é “o próprio prédio curvo”, mas talvez haja algo que insista também sob a superfície dessa “transposição direta, alucinada”, que poderia ser lido como um descendente dissidente, remoto, transviado, resignado e muito mais alucinado do gesto de transposição de Hélio Oiticica comentado por Ramos. No limite, transar com a cúpula é tentar desesperadamente enfiar o pau na História, na História perdida, que é súbita mas não totalmente dissolvida na cena narcísica, junto ao “ouro”, o “*mais sujo/ bagulho, trabalho duro, f/ osforescente, escravo*” (170).

Como se voltássemos à “Morte das casas” de Ouro Preto e o colapso catastrófico da memória sedimentada, desdobrado, na recomposição espacial de Ramos,⁹³ em colapso da separação sedimentada entre interioridade e exterioridade. Mas não pelos olhos das paredes que também morrem, mas de um moribundo que tem de contentar-se em anestesiar o tempo com uma conciliação interna em que a história fica realmente de fora.

⁹³ Cf. “(*Carnaval, silêncio: Coisas* (Drummond) casas)”.

Ao sujeito, o que parece restar é um impulso cego, exasperado, quase desesperado por retomar contato com a realidade, encontrar um enlace final com o mundo. Talvez o sermonista não consiga abrir mão tão facilmente da “voz da natureza” e, sob a sentença de que só há voz, algo da esperança profética nas imagens permaneça reivindicando seu lugar. Mas, mas que isso, é provavelmente a constatação de que essa voz “não quer dizer nada” quem pesa mais nessa hora. Diante da prisão em sua própria imagem, o sermonista se sai com uma solução impossível na qual é possível encastelar-se no absoluto inominável da experiência corporal, deslizando entre ele e a linguagem “sem problemas de aderência”. Este o reverso alucinado da maquinização da satisfação, da lógica do pau. Mas que não deixa, de todo modo, de anunciar que a torção para fora dessa própria lógica teria de ser dada na direção de outro enlace corpóreo-vocal-arquitetônico, ou seja, entre corpo, linguagem e as novas incidências desse par sobre o espaço.

Enfim, um aspecto crucial da noção de fantasia, é que, além de proteção e sustentação do desejo, ela também consiste no próprio modo como o sujeito enquadra o mundo. É uma distorção que torna a realidade visível ou, como sugere Antonio Quinet, o quadro que o sujeito pinta e coloca no lugar da janela pela qual vê o mundo, A cópula com a cúpula não apenas sintetiza as coordenadas fundamentais da relação do sermonista com seu próprio desejo e com a limitação da linguagem, como também revela a equação estanque que emoldura e limita o mundo que o personagem experimenta e dá a ver: *potência/impotência, pau/fracasso*.

Enfim, tamanha literalização fantasmática parece sugerir que há algo que escapa mesmo à noção de perda que organiza a narrativa que o personagem faz de si próprio. Na perda, associada por Ramos a uma “falência da vida” do personagem, é possível identificar um tema maior, trabalhado em mais de um nível pelo artista e com fortes ecos beckettianos, a saber o de uma falência da vontade. No contexto presente, não é nada menos que atualíssima a incursão alegórica de *Sermões* por um mundo que prolifera via de regra por metástase e onde a dinâmica majoritária da fala e da linguagem sem aproxima de um girar em falso.

Por outro lado, ou por isso mesmo, a decadência do sermonista enseja uma pergunta sobre o estatuto narrativo dessa perda bem como de sua função e seus limites. Mesmo se, em última instância, tal com o mundo do sermonista, o nosso mundo estiver mesmo acabando, é impossível pensar a queda do sermonista independentemente dos

limites do seu sistema de vida narcisista. Afinal, do ponto de vista da discussão ética do livro, trata-se da perda do quê?

Sabe-se que disposições melancólicas ou processos de luto não incidem apenas sobre a perda de pessoas, podendo incidir sobre os mais diversos tipos de objetos em torno dos quais há uma articulação subjetiva importante, frequentemente ideais, figuras de pertencimento, ou outras relações que ancoram o sujeito. No caso do sermonista, o sentimento de perda da experiência vivida pode representar, além de uma tradução da experiência dividida do sujeito, um modo de lidar com o núcleo de opacidade irreduzível que pulsa na realidade. Ou mesmo um modo de esquivar-se da impossibilidade de se definir justamente o que se perde.

Desse ponto de vista, a prisão na satisfação compulsiva pode ter a ver com o agravamento do sentimento de perda de uma consistência rígida do real.⁹⁴ Algo que, talvez, explique o terror que certos nomes, “Leibni/ z, Lacan” impingiram “a vida toda” (22) sobre o sermonista, este que, curiosamente, logo após formular-se como pobre máquina peniana, dá margem por um instante à suspeita de que a perspectiva faz o mundo: “Não sou velho, mas seria” (23). Enfim, o que a fantasia do sermonista mostra pode ser o enquadramento que, tomado como definitivo, o condiciona a sentenciar que “Não seremos mais, nunca mais que isso”. Enquadramento este que bem poderia ser atravessado pela pergunta posta em *Junco*, onde “O chão é a grande pergunta/ haver chão/ se tudo voa/ e quer cantar” (Ramos, 2011: 53).

Longa hesitação entre *potência* e *fracasso*, *Sermões* sintetiza tanto os desafios e limites da escrita de Nuno Ramos quanto seus pactos de historicidade. O livro ecoa todo um diagnóstico da atualidade, inclusive brasileira, recorrentes nos depoimentos do autor, sem deixar de trazer à lembrança certas manifestações do *ponto de vista da morte*, de José Antonio Pasta Jr., mediante outra noção de “matéria”. E, contudo, não se deixando

⁹⁴ A passagem da existência à não-existência do Outro, sua redução à condição de múltiplos semblantes em relação de horizontalidade, pode ser entendida como intrinsecamente correlativa do contraste entre um momento cujo emblema seria a filosofia de Descartes, em que Deus equivale ao Real, fornecendo uma “fixação”, um ficção que fixa o sentido do Real e o momento atual que radicalizaria uma situação em que “se há crise”, não se trata de uma crise do saber, de interpretação, mas “de uma crise do real”, da definição do sentido do real (Miller e Laurent, 2013, primeira sessão).

historicizar de modo unívoco, o livro também luta para, como diria Henri Meschonnic, *histericizar-se*, tornar a linguagem histérica.

O sermonista é uma espécie de pseudo-Walt Whitman egoísta e apocalíptico. Leva ao paroxismo a interioridade narcísica contraposta algumas vezes pelo artista à “exterioridade” whitmaniana.⁹⁵ Nos antípodas do *do it yourself* da melhor tradição do pragmatismo norte-americano, que alcança em Whitman algumas de sua mais altas conquistas (Fletcher, 2004), contra o *make yourself* do poeta-profeta (Zweig, 1988), o poeta-pseudo-profeta põe em riste o desperdício sexual. A longa procissão de animais que se põe a julgar quanto a seu direito ou não à existência, sob o jugo de sua própria miséria existencial, poderia ser a sentença de morte nada ilustre do “julgamento solar” por meio do qual Whitman declara a horizontalidade do poeta para com todos os seres.⁹⁶

Ou um Zé Carlos da *Pornopopeia* de Reinaldo Moraes, mas que não “corrige o mundo” pela libertinagem (Moraes, 2005) e cuja tragédia é menos ter a malandragem sobredeterminada pelas forças sociais e mercadológicas (Conti, 2010) do que padecer da angústia com a indeterminação sobredeterminada da própria unidade do mundo.

Talvez, ainda, um Beckett perdido na terra gasta brasileira, palhaço pornotropical apocalíptico. Um *Molloy* para quem piorar já é automatismo gozoso, e a falência da vontade não “despalavra” o mundo, mas resigna-se a perder-se pelos caminhos do extravio da potência da palavra. Mesmo o “barroco” do refrão “cidade miserável barroca brasileira” que perpassa todo o livro, nessa nova incursão do artista pela hesitação brasileira entre potência e fracasso, teria de ser equivocado entre o barroco mineiro, o drama-barroco alemão benjaminiano e a proliferação de cadeias significantes do neobarroco de Severo Sarduy. Isso para não falar na inadequação paradoxal desse pseudo-surrealista machista e megalomaníaco, Supermacho com orgulho.

Ou, finalmente, é um retor contra-filosófico a quem, em contraste com o *Marco Cornélio Frontão* de Pascal Quignard (2012), resta mais o desperdício vital da retórica do que sua reconciliação com o natural. Também a retórica do sermonista flui como eco do movimento daquilo que advém pelo seu avesso. Na voz, enquanto avesso da fala que

⁹⁵ No ensaio sobre Hélio Oiticica, onde *Song of myself* é apontada como origem de uma tendência à exterioridade que culminaria em Robert Smithson, Michael Heizer e Walter de Maria (2007: 125-26) e em entrevistas mais recentes.

⁹⁶ Cf. Jane Bennett, “Walt Whitman’s Solar Judgment”. Disponível em: <https://backdoorbroadcasting.net/2010/05/jane-bennett-walt-whitmans-solar-judgment>. Último acesso: 17/07/2018. Fica o agradecimento a Sofia Nestrovski pela recomendação do livro singular de Angus Fletcher.

faz falar, ponto mútuo de junção-disjunção entre o sujeito e o outro, o binômio potência-impotência se desfaz. No plano do conflito da personagem e de suas estratégias de auto-enunciação, tudo pode refluir para o imaginário, mas na voz algo pulsa de real. O impulso que conduz a voz de *Sermões* não é exatamente aquele do retor quignardiano, *energeia* que “se faz busca da profundidade e dos limites superiores (sublimes ou sordidíssimos) da experiência humana” (43).

Se ele também responde a um chamado do “abismo”, trata-se de um abismo, digamos, estrutural. De um empuxo cuja tradução em imagens não se faz como eco da natureza, mas do excesso de gozo produzido pela própria linguagem. O componente selvagem dessa retórica também almeja o ávit de imediaticidade da imagem com relação ao pensamento traduzido em linguagem, fazendo da literatura “arma de jato, jorro” (*arme de jet*). Porém, ao invés de ressoar o eco atávico da essência da ação humana (a caça, para Quignard), caminha com aquilo que insiste às cegas, no limite do automatismo (a predação em boa parte cínica do sermonista), ou de morrer na praia. Há enfim algo de vida que insiste em sobreviver, mesmo sem ter para onde ir.

Mais uma vez, como em *O pão do corvo*,⁹⁷ à certa altura uma descrição da luz enseja uma síntese do movimento da voz no livro, como se lê no “Sermão da luz”, que é também “Sermão do agora”:

autora
confusa, borrada e fumando
o fundo e a figura
poderias por só um segundo, s
segundinho apagar-te
para que eu enxergue melhor o que vai dentro?
Lâmpada sem vidro
doadora de um forno
contágio entre o ilhado, o l
indo e o inalcançado
pior
pronomes [...]

(134)

⁹⁷ “Daqui não posso vê-la direito (estou dentro do prédio), mas sei que fui amado dentro dela, mistura antiga de voz e de água”, lê-se na seção “Luz” de “Dentro do pátio sem luz” (Ramos, 2001: 77).

Entre o ilhado e o inalcançado, o lindo. É o que resta, pulsando entre o dito e a corrente dos sons. Há sempre um inalcançado que move a fala, ou mesmo não há o que se alcançar, mas é possível, de certa forma, extrair uma margem de loucura da retórica. Novamente, como em *Ó*, o desafio é produzir derivas para além da significação, a partir da extração residual de algo da orla de automatismos da linguagem. Porém, algo agora pode anunciar o deslocamento que leva de *Sermões* ao *Ensaio sobre a dádiva*, por meio de uma torção singela e importante no modo como se compreende a dinâmica associacionista que sustenta nossa fala, textura languageira inconsciente que nos fala sempre que tomamos a palavra, ou espécie de matéria-prima da associação inconsciente, que excede as leis da linguagem enquanto sistema.

Este é o espaço onde o objeto voz integra-se no próprio significante. De modo que, na diferença interna à própria linguagem – a “palavra como significação” e a “palavra como objeto sonoro” –, o “gozo torna-se o elemento interno à fala em si mesma” (Dolar, 2006: 144). O que está em jogo agora é traduzido por Lacan sob a forma da aglutinação neológica do *jouis-sens*, de um “elemento de gozo no processo mesmo de fazer sentido” (144-5). O que equivale a dizer que o fragmento de gozo dito “voz” não é um parasita da significação que emerge no processo da fala, mas um componente inextirpável da própria linguagem. Em suma, há um gozo presente em toda fala, que corresponde a uma região de “*dobra*” na linguagem, concernente à “natureza errática da linguagem em si” (151). Fazer sentido implica mobilizar uma partícula de gozo, no mesmo passo que a própria linguagem é movida por um elemento de lapso ou de equívoco, que a abre como dobra, ou litoral.

Se a fala do sermonista enlouquece a retórica, se ela se instala na zona liminar em que a articulação figural e imagética do pensamento pode deixar-se levar pelo impulso que ameaça perder o pé dos conteúdos desse pensamento, é na medida em que se permite deslizar por essa tessitura gozosa da linguagem. Em outras palavras, faz falar essa “poética do inconsciente” (Dolar, 2006: 149), nutrida de equívocos, contaminações, lapsos.

Por outro lado, a simples aplicação do aporte psicanalítico logo teria que sofrer reparos, já que seu modelo último seriam as fusões e trocas de palavras, do lapso, o “elemento de cantar no dizer”, expresso na fusão “*hearsing*”. Esta a essência da *lalangue*, palavra escolhida por Lacan por sua proximidade com o tralalá materno, a “*lallation* que designa o falar infantil cuja riqueza de sonoridades, ou seja, de equívocos, irá se amenizando” (Porge, 2000: 148). Por outro lado, Antonio Quinet já estende um

pouco a ideia à propósito do privilégio da melopeia na tragédia grega, associando à *lalangue* (“a soma dos equívocos de uma língua e da sonoridade que lhe é própria” – 2015: 46) a ampla utilização dos “recursos da língua grega” em *Édipo rei*, “com sua poesia, sua musicalidade, suas metáforas, ambiguidades e seus equívocos” (145).

Mas no caso de *Sermões* seria preciso incluir, mais que isso, o elemento visual, a extração visionária central em seu impulso de fala. Aqui, de fato, o privilégio concedido à imagem tem a ver com aquela diferença dinâmica entre ver e falar que Blanchot evoca com a afirmação de que “falar não é ver”. Afirmação que “recusa” o “par visível/invisível” e flagra a “imagem verbal” (Martelo, 2012: 25-27) como “movimento de dizer o que é efetuado pelo acontecimento em si mesmo” (Blanchot, *apud* Martelo: 26) – “A linguagem atua como se pudéssemos ver a coisa de todos os lados” (Blanchot, *apud* Martelo: 25). Porém, afinal, e quanto às associações mnemônicas, mesmo afetivas, pensamentos latentes em sentido mais amplo, que, aliás, atravessar também justamente num ponto cego/surdo entre escuta e visão?

Na verdade, em *Sermões* é tão difícil definir a condução do poema pelo som, pela imagem, ou pelas ideias mirabolantes, ou mesmo distinguir o falatório dos temas obsessivos do sermonista e o desregramento do horizonte de expectativas, quanto escandir um ou outro procedimento ou modo de construção. Talvez, do ponto de vista da poética do inconsciente, a hipótese mais sustentável seja a que pense o regime associacionista como um relacionismo em que as séries do som e do sentido, da visualidade, assim como as demais, mencionadas acima, encontrem-se em sobredeterminação recíproca.

No plano do funcionamento da linguagem, Patrice Maniglier desenvolve justamente essa perspectiva, passando por um paralelo entre o que caracteriza como o trabalho do signo linguístico e a dinâmica de sobredeterminação que se encontraria nos termos originais da interpretação dos sonhos freudiana. O fundamento da lição de Freud estaria no fato de que “cada um dos elementos do sonho é sobredeterminado, isto é, representado diversas vezes nos pensamentos dos sonhos”. Daí que os elementos singulares dos sonhos, assim como conteúdos latentes e conteúdos manifestos, determinar-se-iam em “relações não de signo a significação”, mas como “uma tradução de uma língua na outra” (2005: 151) estaria, aliás. Outro modo de compreender por que

falar não consiste em fazer nada mais que produzir uma palavra no sentido teatral do texto”, deixando-se conteúdos e motivações à margem.⁹⁸

Em *Sermões*, fosse imperativo isolar ao menos um modo de construção dotado de regularidade, o melhor candidato teria de ser encontrado em meio à versão desabalada do arcabouço de ferramentas retóricas forjada pelo livro. Em meio a uma multidão de micro-figuras instintivas de linguagem, persistem do começo ao fim, a comparação, o símile e certo desdobramento dos referentes via substituição metonímica, que se dá sob a forma articulações de apostos tresloucados.

Vale ressaltar alguns momentos altos e pontuais, onde o fôlego construtivo contrapesa ou ao menos pontua o pensamento desabalado, de modo a alinhar o tecido de aproximações que será justamente o que brilhará quando esgarçado. Nesses pontos, sons e sentidos, imagem poética e uma musicalidade tateante sobredeterminam-se, com a voz do texto catando cacos de relações dispostas pela linguagem e seu gozo. Isso sem contar uma variedade de campos semânticos que não raro passam pelos pares corpo/arquitetura, imaterialidade do aparelho visual/carnalidade, e assim por diante.

Ela, polvo cartilaginoso com ventosas
roxas onde tâmaras
escamas
hóstias sucumbem à
saliva do lagarto
o lagarto sendo meu pau
na clara abóbada azul de louça líquida.
Eu, amante espezinhado
pelo espinho da palavra
impresso num *pronome*
nós!
o *piche* ressecado na *ponta dura*
onde *bocetas brancas* feito gelo.

[...]

não, este corpo estéril
erétil

⁹⁸ Esta a segunda inflexão que, acrescida à primeira, realizada há pouco com Dolar, levam a *Ensaio sobre a dádiva*.

erguido em sólidas colunas
minarete contra a cúpula
 fode a vulva devagar
 sem somar carne nova

Aprendeu a cuidar de si
 veio cheio de sangue
 bombeado pela íris
 convertendo visão em pus

(9-10)

Comparações e atravessamentos estes que, de resto, ao longo do livro vão somando infinitas maneiras de dizer e desdizer a voz e o sexo, sem que saibamos muito bem o que fazer com distinções utilitárias, éticas ou teóricas.⁹⁹ O que podemos saber é que nos encontramos no litoral entre *o reconhecimento de um esvaziamento da linguagem e uma escavação insistente do possível*. Este que, por sua vez, só podemos deixar nas mãos do *equivoco*, o mais material e/ou o mais imaterial, seja à espera de filho, fezes ou *alien*:

O significante liso
 não retinha
 significado nenhum em seu corpo
 mínimo, escorregadio, quase
 evaporado. Mesmo assim, o possível
 mostrou seu rabo. Estava lá. Inteirinho.
 O
 horrível
 possível.

Era possível. Ficou possível. Foi mesmo possível. E

todos olhavam para nós.

(81)

⁹⁹ Exemplos: “Como um navio atracando/ toneladas de óxido puro/ autorizado pela chama/ verde da pupila, lenta/ rajada/ sentados na calçada/ minha mão sob a meia elástica” (24). “A marca sonora, mordida/ no tímpano. Chamo isso de canto/ origem da dança/ fagulha secreta da madeira incendiando” (25). “De onde vem a oferenda/ do canal da uretra/ só para mim/ poço ameno e um gemido/ ampulheta onde a areia tece um nó e para? Calvário/ eufórico de lã e sono e seda/ incrustado no depois poema” (50). “Como um ferro dobrado na viga, um núcleo/ de sangue no faminto carnívoro/ carvão aceso num tronco ainda vivo” (63). “Essa pedra tão lisa/ pedaço vacante do arco-íris/ escama de um dragão chinês” (158).

A dificuldade em fazer distinções, mencionada há pouco, é algo que se encontra também diante da própria estrutura da voz. Dito de outro modo, a estrutura liminar do objeto voz – que o situa como ponto de junção-disjunção entre o linguístico e um para-além do linguístico, linguagem e corpo, o sujeito e o outro – corresponde a um lugar psíquico, ético e político onde advêm injunções e aberturas de teores muito diversos. Essa ambivalência é de especial interesse para a escrita de Nuno Ramos e incide diretamente sobre *Ó* e *Sermões*, onde a linha que separa a potência e o limite do próprio livro corresponde não apenas à oposição entre o pau e a voz, mas também entre a voz e a voz.¹⁰⁰

Pois se o enlouquecimento da retórica encarna com contundência uma linguagem do desregramento e da opacidade nada mais do que saudável para os horizontes contemporâneos, solto em seu giro, o gozo do sentido está entregue ao risco de cair em si mesmo. E se cair sobre si pode representar uma ética da obra de arte refratária à colonização pelos discursos constituídos, cair em si mesmo pode significar não só perder o mundo, mas perder a potência de alteridade que há no sujeito.

Se acompanharmos, com Dolar, os passos da clínica, o enlouquecimento da retórica parece vacilar entre o primeiro e o último tempos de uma análise. No primeiro tempo trata-se de desbragar a “poética do inconsciente”, libertar a associação para que gozo e significantes realizem seu processo de fusões e circulações, de modo a trazer à tona a fala do inconsciente. Nesse ponto, o protagonismo é do desejo, que devemos entender não como a revelação de uma profundidade externa à linguagem, mas como produto (e simultaneamente produtor) da própria rede de remissões que se dá na superfície da linguagem. Em um segundo tempo, a poética do inconsciente assenta de modo instável em certos padrões, torna-se mais ou menos uma das dimensões de um poema singular, enquanto fantasia. Trata-se daquela cena que a voz vem completar, ou de uma equação que fixa a voz provisória e ilusoriamente, assim como faz com o deslizamento incessante das remissões significantes.

No entanto, é apenas no terceiro tempo que o objeto voz pode aparecer de fato como o núcleo heteronômico cuja escuta permite ao sujeito efetivamente subjetivar-se. Ou seja, permite ao sujeito constituir-se como posição que não se resume ao ecoamento

¹⁰⁰ Sobre a passagem da “voz contra o lógos” à “voz contra a voz”, ver o capítulo fundamental de Dolar, 2006 “The metaphysics of the voice”.

de desejos alheios e ideais estanques, em suma, que possibilita ao sujeito falar o que não sabe. Este último movimento é aquele em que a voz se mostra de fato como pura alteridade, como o avesso daquilo que dizemos e que, escapando a nosso controle, abre espaço a nossa responsabilização pelo que nos transborda como “possível”, ou melhor, virtual.

Essa experiência de *desposseção da voz* depende da incidência de um corte que interrompa a “poesia interminável do inconsciente”, o “constante deslizamento de gozo e sentido” (158). Trata-se simplesmente de uma experiência de estranhamento com relação a nossa própria voz. Porém não aquela que ocorre quando a escutamos através da reprodução de um gravador, mas a que nos coloca para fora do concerto interno de nossa massa de pensamentos e vozes a partir de um lugar mais estrutural. Ela ocorre quando a emissão vocal encontra diante de si apenas um silêncio em que possa ressoar.

Na clínica psicanalítica é o analista quem encarna esse outro, e por meio do corte, encarna o próprio objeto a, possibilitando que a voz emergja como “evento, quebra” (162). Assim a voz ressoará em um “puro vazio”, retornando ao sujeito como “eco inaudível de pura ressonância (160), fazendo-se a passagem da alienação do sujeito no falatório do desejo ao silêncio plenamente potencial das pulsões. Esta é a experiência que permite que o sujeito enderece uma fala sem garantias externas a um interlocutor incerto, de modo que, ao passar pelos circuitos da incógnita desse Outro, retorne ao sujeito enquanto alteridade pura (Cf. Lacan, 2005: especialmente 298-303).

Na verdade, pode-se dizer que é na passagem por esse circuito que de fato se forma o sujeito. A imagem de um tímpano coletivo ou desgarrado de corpo e pertencimento, que reaparece em momentos centrais de *Ó* e *Sermões*, vai aqui diretamente ao encontro da menção de Lacan à fisiologia do *tuyau*, o tubo em forma de lesma que há no aparelho fisiológico do ouvido, enquanto lugar de formação precisamente de um vazio (Cf. Dolar 159-60). “Se o canto sai da boca ensimesmada é porque” há brisa a espaçar internamente o sujeito pela voz.

A fala do sermonista vacila justamente pela dificuldade em ressoar nesse vazio, fica suspensa entre o fluxo infundável da *jouis-sens* e a expectativa hipotética e eternamente adiada de que o Outro devolva a mensagem ao sujeito. O personagem-voz é incapaz de receber sua voz de volta, ideia que curiosamente dá, até o momento de conclusão do presente trabalho, o título do livro atualmente em preparação por Ramos: *Minha voz de volta*.

Voz esta à qual, entretanto, restará ressoar no leitor, lugar vazio que a abrirá por dentro, reverberar todas suas implicações conscientes e inconscientes, fantasmáticas, reais e assim por diante. Talvez por isso, enfim, sua retórica não vise o convencimento, embora estabeleça o laço do “espanto”, mas seja uma retórica que se extravia nos circuitos do Outro.

Seu desafio encarna à perfeição a expressão francesa “*parler à la cantonade*” que no jargão teatral se referia inicialmente a uma réplica dirigida a um personagem fora de cena, designando atualmente uma fala sem endereçamento certo. Desafio este que parece hoje mais atual do que nunca, quando falar implica projetar potenciais lugares e contextos de escuta, na contramão da ideia de um grande ouvinte maciço. Mas também quando sobram lugares de fala estanques, age-se como se não pudesse agir fora de um certo espectro de possibilidades de garantia de gozo e as fissuras de Real no real são desesperada e imaginariamente suturadas tão logo mostrem o rabo.

Mas, como foi dito há pouco, a abertura produzida pela voz traça um linha muito tênue entre posições opostas entre si. Do ponto de vista ético, a voz vem complicar mesmo a fórmula ética que Lacan estabeleceu na virada dos anos 50 para os 60, sintetizada na máxima “não ceder em seu desejo”. Ao traçar uma breve história de re-incidências de noções como “voz da consciência” e “voz da razão” no campo da filosofia, Mladen Dolar chega a uma interpretação do último legado lacaniano para essa questão, do ponto de vista do objeto pulsional.¹⁰¹ Se há voz ética em Lacan, ela se apresentaria como “enunciações sem enunciado”, injunções puras, próximas à estrutura do chamado. (Cf. Dolar, 2006: 83 e ss.).

O chamado ético, que vêm ao sujeito a partir do Outro, seria a injunção formal, vazia e inapagável que comandaria o sujeito a engajar-se em uma atitude moral, sem lhe fornecer de antemão as diretrizes substantivas para tal engajamento. Seria como uma “frase deixada em suspenso”, “mas demandando uma continuação, uma frase a ser

¹⁰¹ Dolar ressalta sobretudo – com o pretexto da constante utilização de metáforas ligadas à voz pelos autores citados – a referência fundamental de Lacan para a questão, a noção kantiana de lei moral. Levanta também as ressonâncias com a aposta expressa por Freud em momentos encandecidos pelas perspectivas de guerra na década 30, em uma ideia da “voz da razão” não como a instância que reforçaria as forças inconscientes recalcadas, mas, pelo contrário, ligada ao potencial emancipatório do apelo incondicional do desejo inconsciente. E, finalmente, sublinha o papel indireto dos problemas da abertura e do chamado na filosofia de Heidegger. Fazendo a passagem ao plano da política, o autor dialoga com o conceito dos aparelhos ideológicos e da noção de *interpelação* de Althusser, sempre tendo como horizonte as contribuições em filosofia política de Agamben e Rancière, respectivamente em *Homo Sacer* e *La méésentente*.

completada pelo sujeito” (98). De modo que o homólogo valeria também no campo da política, onde a subjetivação consistiria em ser capaz de não simplesmente obedecer, ou aplicar identificações ideológicas dadas de antemão de modo inabalável, mas assumir o caráter aberto da demanda por atos carentes de prescrições plenas (Cf. *idem*, 105 e ss).

Eis o paradoxo e eis, assim, também a armadilha: se a enunciação é preenchida por um enunciado, se a injunção pura é positivada, fixando um padrão de conduta, o que na voz era enunciação pura descamba para uma “voz gorda”. Esta não é nada mais que o supereu, que Lacan caracterizou como “acima de tudo uma voz” (Lacan apud Dolar, 99). Trata-se do supereu em sua face obscena, que em contraste com a intuição freudiana, pode ser entendido com o lado obscuro da própria lei, a margem de transgressão que sustenta a própria proibição (veja-se a função de ritos sociais como trotes ou o carnaval). O que o supereu fornece ao sujeito é a promessa ilusória de uma compensação para a impossibilidade de atingir aquele hipotético gozo pleno reservado apenas ao pai da horda, à figura intangível da lei em si. Instância infinitamente faminta, faz do sujeito um ser em eterna deficiência, justamente com relação a sua única e exclusiva injunção: goze! E que, no entanto, guarda uma vizinhança deslizante com a própria abertura do espanto, do paradoxal “comando siderantes” (Cf. Didier-Weill, 1995, capítulo 3).

Ao que parece, tentar escapar ao campo da moral pela imoralidade não é tão simples. Já para a literatura, Lacan parece deixar uma lição interessante nesse contexto: a indeterminação é um produto cuja extração é marginal, a crença em sua manifestação plena encontra-se a um passo de reduzir-se ao imperativo de gozo. Num piscar de olhos a escrita automática torna-se escrita do eu.

Este um paradoxo que está no centro de *Ó* e *Sermões* e muito ilustrativo sobre os impasses da literatura de Nuno Ramos. Como se sugeriu anteriormente, um “travo” altamente produtivo já foi poucas vezes encontrado pelo escritor não na matéria, conforme sua sugestão, mas na negociação acirrada entre esta e um acréscimo de rigor construtivo. Por outro lado, esse critério não permite saltos interpretativos muito relevantes, caso se tratasse de compreender como a inspiração às vezes sai pela culatra e o texto perde força. Entre a fala circundar produtivamente o vazio ou tamponá-lo fica o perigo de aderir de modo absoluto à simples necessidade ou prazer de falar. E, então, entra a dificuldade maior: *como produzir alteridade no discurso?*

Em *Sermões*, o drama do personagem acaba sendo em parte compartilhado pelo texto. Se tudo reflui para o imaginário, pode-se obter uma alegoria de certo esvaziamento contemporâneo da palavra, porém o tecido do próprio texto é de algum

modo nivelado, proscrevendo de antemão boa parte da possibilidade de deslocamentos, descontinuações e, finalmente, outras possibilidades de subjetivação. Este, aliás, já era o problema da lógica das incrustações, que aqui se junta aos limites da estrutura coral. Se toda a diversidade do outro é simplesmente desierarquizada, cria-se uma dúvida interessante quanto à procedência do que é dito, mas esta não multiplica a textura do discurso, tal como reivindica por ele próprio.

O problema, afinal, encontra formulação fornecida pelo próprio artista em outro contexto (suas pinturas e o trabalho de Hélio Oiticica). Como manter um *quantum de diferenciação* que não permita que a indeterminação decaia em inércia? Se a fala gira solta mas a cena se mantém estável, a libertação do simbólico, da orla de automatismos da linguagem, pode acabar absorvida pelo imaginário, e, então, restam poucas frestas para a irrupção do real.

O interessante é como essa tensão se repõe em diferentes níveis em *Sermões*, que podem dar a medida tanto dos gestos de justaposição mais ousados da obra de Nuno Ramos, quanto de seus impasses: o sujeito como batimento puro e forma complexa; a voz como ato puro, infensa a qualquer determinação prévia e como lugar de agregação de memória e apropriação de herança; o “bicho inscrito nas estrelas” e a “coxinha na padaria da esquina” (77); narcisismo – seja como veneno-remédio brasileiro, como se verá mais adiante, seja como face oposta da radicalização da opacidade como “queda da obra em si” – e abertura pela morte.

Tensões e contradições que desaguam em uma maior, que persiste ao fim e ao cabo: de um lado, a sentença da “falência de vida” ou da fatalidade do eterno retorno da matéria, que vai ao encontro de um veio melancólico frequentemente reivindicado; de outro, o vislumbre de “um novo contrato” “entre nós e as coisas sólidas” (101-3), face oposta da hipótese do mundo como “cópula mal encaixada”, sem “engenharia minuciosa entre o todo e a parte”:

Pergunto: podia ser diferente
 uma única mucosa em nossa cara
 ferida salina ferindo a risada?
 Raios brotando da terra, feito trigo
 ao invés de descer até ela?
 Merda e placenta misturados, sem
 higiene nem culinária?
 Equilibrados em traves

de sal, petróleo, pelúcia ou areia
 não na suave cartilagem
 l
 íquida e vertebral da coluna
 – podia ser assim?

De fato, todo o percurso de *Sermões* tem como horizonte a morte enquanto corte no fluxo do sujeito, no infindável “bordão bombando no meu tímpano”. Uma ormulção central é alcançada quando o sermonista se refere ao “teatro do meu corpo”, projetando o momento em que este poderá finalmente ser esquecido, para que “um outro corpo/coletivo, anônimo e gigante” possa “engordar sozinho” (110-111). Não é de se admirar que essa passagem para fora do corpo-palco do sujeito seja preparada por meio da pura descrição de materiais externos, dos dois filmes que se articulam como a justaposição plenamente impessoal que dá título ao penúltimo capítulo: *Há. Alguém*.

Já a chegada ao território da morte, no último capítulo, abre as portas simplesmente para o que havia antes, para a busca de sexo. O céu aparece sob a forma de um avatar brasileiro revertido no supra-sumo mais pedestre do paraíso – é *laje*. Se não retornasse ao inorgânico (“Vamos voltar para a neve” é a última frase do livro), ao que tudo indica o sermonista passaria a eternidade vacilando nos meandros do gozo. Permaneceria tateando superficialmente – certamente não com a ponta dos dedos – esse campo de abertura à possibilidade daquilo que a psicanálise recentemente nomeou, trilhando o momento de maior contato entre Lacan e Bataille, como “experiências produtivas de indeterminação”.¹⁰² Em vida, o sermonista apenas pode produzir derivas a partir de um patamar geral de indeterminação improdutiva, onde permanece cultivando as dores e delícias de sua neurose narcísica.¹⁰³ O que o faz, em uma entre outras

¹⁰² O declínio da função paterna, que coloca o sujeito em uma relação incerta com um Outro que não existe, embora não diga nada sobre a possibilidade de o sujeito reapropriar-se da perda da experiência em experiências da perda, abre espaço no entanto para todo um campo em que o espectro que teria como registro extremo a destituição subjetiva completa apresenta outras possibilidades contingentes de subjetivação pela indeterminação experiências de “não identidade, informidade, estranhamento (Cf. Dunker, 2015: 119).

¹⁰³ *Ora, no cálculo do gozo, nas neuroses narcísicas, tudo funciona como se a primeira fração do gozo [a que é regulada pelo reconhecimento-recalcamento da castração e que se mostra no sintoma de sofrimento] se fizesse equivalente da segunda [regulada pela recusa e que se mostra no não se deixar proibir nada]. Assim se poderia dizer que em nome do sintoma de sofrimento o sujeito se autoriza a não se deixar proibir nada (Dunker, 2002: 208). Sobre as relações entre neurose narcísica, supereu materno e cinismo, ver especialmente pp. 212-214.*

camadas, ocupar a posição peculiar de um cinismo no interior do desperdício anti-utilitário.

E, no entanto, na verdade a morte o faz efetivamente defrontar-se com sua alteridade radical, com uma exterioridade que mina de pronto todo seu sistema de vida. O que ele encontra é de certo modo o polo oposto ao da cópula com a cúpula. Uma deusa hermafrodita, que prescinde de uma sociedade sexual com o personagem, relegando-o a encarar fascinado a visão do funcionamento autossustentado de um pênis-vagina.

Realiza-se assim algo próximo à especulação da cena dos “Túmulos” de *Ó* acerca de *um sistema de encaixe que ainda não compreendemos, mas com muito mais alternativas do que nossa polaridade macho-fêmea* (2009: 44-5). Hipótese esta que coincide, agora, com a clivagem mais radical que há no interior da própria voz, para além de sua oposição ao lógos.

A deusa mais que bifronte não aponta apenas para fora da lógica do pau, mas também para fora da lógica do falo. Isto é, da lógica da função que representa o lugar mesmo da determinação simbólica da lei e estrutura toda a lógica da sexuação.¹⁰⁴ Função que presentifica a voz do Pai castrador ausente, mas que quando a escutamos não conseguimos discernir muito bem com relação à da mãe, que diz “vai, vai” ao desejo do sujeito.

A ambivalência fundamental da voz entre enunciação pura e supereu surge justamente do fato de que a voz situa-se precisamente como esse excesso na própria lei escrita. Pois a voz vem preencher o “ponto da fundação ausente da lei” (Dolar, 2006: 55), ou seja, a falta de um nome que venha dar consistência a essa posição vazia correspondente à não-existência de um Pai supremo. Ao preencher esse ponto, emergir no lugar de sua impossibilidade, a voz situa-se simultaneamente no lugar de clivagem entre masculino e feminino e, no interior do polo feminino, enquanto polo internamente clivado e “inexistente”, no sentido de que corresponde a um modo de gozo impossível de ser apreendido no interior de uma lógica regida pela ideia de todo.

O Outro ao qual endereçamos, no fundo, nossos pedidos de limitação e sentido, é ausente e furado, mas deixa um traço estrutural na lógica linguageira-social que realiza a partição abstrata dos gozos e dos sexos. Trata-se, em suma, do totem, daquilo que encarna a distribuição universal dos modos de gozo possíveis. O que a lógica sexual

¹⁰⁴ Sobre a equivalência conceitual entre não-proporcionalidade entre gêneros e a noção de “experiências produtivas de indeterminação”, ver Dunker, 2011, 126 e 2015, 388 e ss.

outra da deusa revela é o ponto que mostra que o destronamento do totem significaria pôr em xeque não apenas a ideia de uma limitação estrutural prévia nas possibilidades de sexualização. Mas também, e no mesmo passo, o agenciamento das estruturas elementares da linguagem e da vida social, seja ou não ela sustentada pela premissa de que a rede de relações que chamamos “sociedade”, ou mesmo “mundo” possa ser pensada sob a égide do Um, ou do todo.¹⁰⁵

Afinal, se fosse possível ir até o mais fundo da voz sem voltar por onde entramos, talvez encontrássemos uma escritura ilegível, que enodoasse os deslizamentos infinitos da linguagem em uma amarração mais irredutivelmente opaca, poético-matemática que a da voz.¹⁰⁶ E justamente onde retornamos à linguagem como aquilo que tece o mundo no reino do “entre”. A morte do sermonista sentencia que o encontro com a Coisa pura do desejo seria possível apenas como eficácia simbólica de uma ilusão terrena forjada pelos habitantes do tempo final (*Stalker*). E que se a palavra profética *tout court* irrompesse repentinamente em plenos poderes, talvez não houvesse receptores dotados de fé suficiente para fazer valer seus poderes absoluto-performativos. O que, no entanto, não elimina do horizonte do sujeito, ao menos enquanto dure o limiar agônico de desposseção que o reduz a um lugar de escuta, ou janela de uma justaposição vacante – *Há. Alguém* –, a potência de uma palavra: *vida* (*A palavra* – Cf. Ramos, 2015: 191).

Seja como for, o sermonista pode não saber, mas defrontou, no meio das pernas da deusa, o enigma que abre seu circuito narcísico a uma potência inexaurível de incompletude, onde Deus não pode ser um, mas também não pode ser dois, mas é algo no meio do caminho.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Esta a visão latente na voz e na deusa. Quanto ao desenvolvimento do tipo de reestruturação *ontológica* que viria de par com os outros modos de produção das relações entre sujeito e corpo, que, para autores recentes como Christian Dunker, teria de ser pensando junto à equivocação do próprio fundamento cosmológico ocidental da distinção entre natureza e cultura, trata-se de problema teórico atualmente em pleno franqueamento de fronteiras. Problema este que será tangenciado ainda nesta parte do presente trabalho, porém não exatamente nessa chave, e de modo certamente menos ambicioso.

¹⁰⁶ É ainda Mladen Dolar quem sugere que, em última análise, a “voz pura poderia ser epitomizada pela letra, pelo matema”, já que, “mais difícil” que permanecer mesmerizado pelos ecos infinitos de *lalangue* é chegar à “letra morta”, que corta a poética do inconsciente e a lança de volta ao saber” (149).

¹⁰⁷ *E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada por um gozo feminino?... E já que é aqui também que a função do pai é inscrita na medida em que esta é a função à qual a castração se refere, pode-se ver que enquanto isso não resulta em dois Deuses, também não resulta em apenas um* (Lacan apud Dolar, 2006: 56).

(A PESTE OCULTA)

PALAVRA (TEATRO) VOZ

Em *Cujo*, o teatro anunciava sua presença no trabalho de Nuno Ramos enquanto registro metafórico e lateral, sob a forma do aforismo que associava o teatral ao fingimento. Por outro lado, a partir dos anos 2000, outras conotações em torno da teatralidade começam a ser exploradas, primeiro, nomeadas de modo pouco explícito, embora, como se tentou mostrar, de modo decisivo: é o núcleo, mesmo que pelo avesso, de *Vai, vai* e a “Série Fala”. Já na virada para a década seguinte, e sobretudo nos passos mais recentes do artista, o teatro vem aparecendo explicitamente como pesquisa de linguagem.

Já em *Ó*, desenhava-se uma cena que condensa alguns dos principais aspectos em jogo. De fato, uma das mais belas incursões do livro pelo tema da matéria deságua, repentinamente, numa “lição de teatro” (“Bonecas russas, lição de teatro”). Lição esta que correspondia à dramatização de uma “teoria da inexpressividade”, que faz eco com o tema da “inexpressividade” do natural, que marcava o livro com evidente inspiração em Clarice Lispector. É na “Lição de teatro” que uma difração interna do lugar enunciativo encontrava algumas formulações mais decididas – “Como uma luz espelhada, já cansada do que iluminou, retorno, pasmo de retornar. Estou aqui. Aqui é.” Nessa dimensão do inexpressivo, estava impressa também a aposta na “nossa gratuidade e espanto”, enquanto força cega que produziria brechas no “liquidificador” dos retornos da matéria, com sua “potência-nuvem”, seu “*destino-voz*” (Ramos, 2008: 100, 104).

Porém uma inflexão considerável surge quando a teoria realiza-se em uma insólita prática teatral. É o que se mostra na “lição” atribuída a um fictício diretor de teatro, cuja principal diretriz era tratar “o público como uma parede branca” (105) e que tinha como principal característica cênica a imobilidade e a execução de textos compostos de quase nenhuma fala ou ação, a serem representados em tempos estendidos por horas, dias ou mais. Aí o autor imagina um teatro cuja essência é uma espécie de saturação material do sentido, atrelada a um arrastamento da experiência do tempo que bem poderia lembrar a dinâmica de um dos materiais preferidos do artista, o breu, líquido cuja baixíssima velocidade o faz parecer um sólido

Algo que, ao mesmo tempo, pode remeter a um refluxo circular da vontade, extraviada de um investimento produtivo na matéria, como se sugere com a pedofilia do professor Ancona Lopes. Mas, também, que pode ter a ver com uma opacidade que

impõe um obstáculo à comunicação e permite explorar de outro modo, no plano do espaço e dos corpos, uma resistência ao ato e uma dimensão de alteridade radical. É o que ressoa ao final de uma das “peças” apresentadas no livro, constituída de quatro réplicas, a serem executadas, se os cálculos não falham, em dezesseis dias e seis horas. Entre o paroxismo material da linguagem e do tempo e os fluxos e refluxos da potência e da impotência, novamente a pergunta sobre a interlocução, agora relançada em um instigante intervalo entre figuras irreduzivelmente abertas: “Quem é você afinal?”.

Finalmente, de 2015 a 2018, o flerte com o teatral ensaiado em *Sermões* repercute em experimento francamente concebido nessa chave, *A gente se vê por aqui* (2017/2018), e, radicalizado o funcionamento coral da “escuta de vozes”, dá origem ao núcleo do livro mais recente do artista, *Adeus, cavalo* (2017). Agora, o livro é o palco de um velho ator que não conta histórias, mas cede sua voz a outras vozes e tempos, atravessando histórias, temporalidades, teatro, literatura e canção. Para Eduardo Jorge de Oliveira, os dois pilares cruciais da arquitetura do livro são *metempsicose* e *possessão* (Jorge de Oliveira, 2018: 105-113). Entre os dois, Eduardo Jorge formula bem uma das tensões aqui exploradas a partir de *Sermões*, enquanto “esquecimento fundador”, caracterizando um “uso da primeira pessoa” “como transporte [de] forças descomuns que ocupam temporariamente um corpo, produzindo uma *hybris* e dando existência aos instantes de sentido para a *transferência* depois de um desmaio” (108).

A questão é central, e pode ser vista por outros ângulos mas, também, sob outros tensionamentos. Entre eles, toda uma poderosa imaginação teatral que vai dos tempos arcaicos do *tragos* grego até poéticas recentes, onde é possível vislumbrar, sobretudo: o teatro como encenação de uma hesitação entre *potência e impotência da palavra* e como *cena de abertura de arquiteturas corpóreo-vocais, bem como do significante humano e do campo do político*, tendo como intervalo privilegiadamente produtivo aquele que vai *entre palavra e voz*.

*

Curiosamente, a passagem, encontrada em *Sermões*, pode ser feita com o cinema. Laura Erber conclui seu trabalho sobre Carl Dreyer, *A captura dos corpos falantes no cinema de Carl Th. Dreyer* (2017) com um capítulo intitulado “Voz”. O eixo de sua leitura incide de modo especialmente contundente justamente sobre *A palavra*. Como lembra a autora, a introdução do som no cinema não foi em nada serena, pelo contrário, colocou na ordem do dia a “distância entre a palavra e a sua fonte emissora,

afirmando a impossibilidade de uma reconciliação totalmente pacífica entre o corpo que fala, ou seja, a voz e o sujeito da enunciação” (2017: 228). Não custa ressaltar, nesse sentido, como um dos grandes intérpretes do problema da relação entre áudio e visão no cinema moderno foi um autor decisivo para a teoria do acusmático que marca tão fortemente os estudos da voz no campo lacaniano, Michel Chion (1994).

De fato, da leitura de *Ordet* (*A palavra*) ao fecho do capítulo final de Erber, a voz que rouba a cena é da ordem da de Johannes. A “palavra excessiva e profética” do personagem, estruturada como “delírio de escuta”, teria a ver com a encenação do cisma religioso fortemente presente na Dinamarca da época e, sobretudo, com uma de suas duas vertentes, a da “forma sombria e extremamente rígida de cristianismo” inspirada em uma interpretação da filosofia de Kierkegaard (Cf. Erber: 231 e ss.). Trata-se de um “tipo de religiosidade que “trapaceia” o poder inscrito na linguagem e propõe outra forma de escuta da palavra divina”, cuja “missão interior” consiste em “uma comunicação concreta, sensível, não especulativa” com Deus.

É assim que o capítulo terminará passando da “posição de escuta singular” produzida por Johannes à “voz do morto” de *Vampyr*, partindo das elaborações de Lacan em torno da voz no *Seminário X*, para compreender a voz enquanto um objeto desgarrado do corpo, de um modo que pode ajudar a pensar o descosimento corpo-voz que o cinema ao mesmo tempo escancara e dissimula (238).

Contudo, a passagem decisiva a ser dada com Erber está na dobra entre a voz e a *palavra*. De fato, o que Nuno Ramos encontra, pelo avesso, em *Ordet*, sob a inclinação declinante do sermonista, não poderia encontrar melhor formulação do que enquanto a tematização da “potência/impotência da palavra profética, da voz como força performática extrema” (Erber, 2007: 230).

Um debate altamente produtivo é encontrado em outro capítulo da tese sobre Dreyer – cineasta que, aliás, teria compreendido o lugar que daria à voz em seu cinema precisamente em contraste com seu estatuto no teatro (Erber: 240) –, cujo tema é o “Juramento”. Debate travado sobretudo entre o Agamben de *O sacramento da linguagem. Arqueologia do juramento* (*Homo Sacer II*, 3) e Michel Foucault.

Segundo a exposição feita pela autora (Cf. 136-146), para Agamben, o juramento seria “um vínculo solene, situável entre a religião e a política”, que “enlaça, sob o risco de punição, palavra e ato; *é um modo de atar a voz à sua fonte emissora*” (g. n). Daí o “ponto-cego” que a religião e o direito acreditariam poder tamponar, junto ao caráter desde o início “falho” do julgamento, que seria fundado pela “dinâmica jurar –

perjurar”. Algo que se revela tão mais significativo quanto se tenha em mente que, para o autor da série *Homo Sacer*, a estrutura do juramento coincide com a linguagem de Deus, ou seja, “a linguagem de Deus é a linguagem performática por excelência”, o que o leva a uma revisão das teorias do performativo.

Mais que isso, o juramento definiria a própria linguagem humana, seria seu “fundamento divino”. Encarnaria, portanto, a dobra entre, de um lado, “a força positiva da linguagem” ou “a justa relação entre as palavras e as coisas” e, de, outro a precariedade, “a fraqueza do logos” (Agamben, *apud* Erber). “É esse nexos ético e político sustentado na palavra que define o corpo falante; o homem é aquele cuja vida está em jogo no jogo da linguagem” (*idem*, 138).¹⁰⁸

É nesse ponto que a autora realiza uma crítica ao fecho “melancólico” do estudo de Agamben, a partir da teoria da enunciação e do conceito de “verificação” de Foucault. Pois, para Agamben, o fim da metafísica e do império do nome de Deus coincidiria com a era da “blasfêmia”, da “palavra vã” e, sintomaticamente, da proliferação hemorrágica de “reguladores jurídicos”. “É nos rastros dessa decisão, na fidelidade a este juramento, que a espécie humana, tanto pela sua desventura quanto pela sua ventura, ainda vive de alguma maneira” (*idem*, 139). É o que pensaria Agamben, ao que responderia com uma aposta no discurso filosófico enquanto modalidade suprema “de crítica do juramento sem cair na palavra vazia”.

Seria o caso, pensa a autora, de pôr em questão a hipótese de existência histórica de algo fora desse horizonte de “fala vazia” (expressão de Agamben), cujo caráter degenerescente corresponderia ao mundo burguês e à hegemonia da comunicação. A procedência dessa perspectiva, diz Erber, remete à noção benjaminiana de um fundamento divino da linguagem humana, que, aliás, ressoará fortemente em algumas das poéticas teatrais tangenciadas à frente, junto ao performativo-absoluto da nomeação: “O nome é aquilo *através* do qual nada mais se comunica, e *em* que a própria língua se comunica a si mesma, e de modo absoluto” (Benjamin, *apud* Erber, 140).

¹⁰⁸ Nas palavras de Agamben: *É possível então que, originalmente, no juramento não estivesse em jogo apenas a garantia de uma promessa ou a veracidade de uma afirmação, mas que o instituto que hoje conhecemos com este nome contenha a memória de um estágio mais arcaico, no qual ele tinha a ver com a própria consistência da linguagem humana e com a própria natureza dos homens enquanto “animais falantes”. O “flagelo” que ele devia impedir não era unicamente a inconfiabilidade dos homens, incapazes de serem fiéis à própria palavra, mas uma fraqueza que tem a ver com a própria linguagem, com a capacidade das palavras de se referirem às coisas, e a dos homens de se darem conta da sua condição de seres que falam* (Agamben, *apud* Erber: 136).

Para Erber, uma leitura mais à risca do mesmo Foucault que em boa parte embasa Agamben evidenciaria uma associação entre a questão do juramento e os regimes de verdade no interior dos quais seus avatares e rastros operam. Nesse sentido, o parâmetro mais decisivo não teria tanto a ver com a capacidade ou incapacidade do sujeito estar à altura da realização da estrutura do juramento. Diria respeito, sobretudo, aos resultados de regimes específicos de “autoindexação da verdade”, ou *veridição*, isto é, dos dispositivos de “assujeitamento” do sujeito que fala enquanto supostamente idêntico ao seu próprio *corpo* que enuncia. “A palavra verdadeira não é um acontecimento natural, é preciso *tornar* a palavra verdadeira”, pensa a autora, daí os mecanismos regulatórios dedicados à imposição de uma “identificação entre aquele que fala e a fonte, a raiz da verdade” (Foucault, *apud* Erber, 144). Algo que encontra-se em linha com a ascensão de outra dimensão fundamental ao teatro, a retórica.

Nesse sentido, conclui a autora, *o resquício malévolo que herdamos da experiência metafísica da linguagem não foi tanto uma palavra vazia, mas a permanente nostalgia de uma amarração forte entre sujeito e linguagem*. Seria isso o que os filmes de Dreyer mostrariam, a natureza dessa “amarração” e “outros modos de desatar a palavra humana da palavra sacramental e deixar que o erro atravessasse a linguagem”:

Incapazes de sustentar o juramento ou a promessa, e ao mesmo tempo incapazes de parar de falar, são esses corpos falantes que aparecem no cinema de Dreyer. Corpos que capturam a si mesmos nas malhas do seu próprio discurso revelando a dimensão constringedora e incongruente do engajamento do sujeito na linguagem, e nesse movimento ele nos faz pensar se não há uma outra palavra que seja ao mesmo tempo livre e efetiva, que não pretenda ser a “caução” da verdade subjetiva mas que também não seja um discurso insensato, uma negação total do sujeito ou das suas formas de enunciação.

*

Questões decisivas e sumamente teatrais, às quais seria possível adicionar uma nova torção, tendo em mente os modos literários e cinematográficos de desatar a palavra sacramental e fazer operar a “tagarelice”. Pense-se, por ora, na soberania paratópica da enunciação, teorizada por Dominique Maingueneau. Ou seja, no lugar enunciativo “a montante e a jusante” das cenas produzidas, onde o gesto enunciativo produz a um só tempo sua inscrição discursiva e o próprio solo sobre o qual tal inscrição incidiria.

O teatro, como palco da palavra e do mundo, atravessa os tempos. Este o espaço privilegiado onde a encenação da condição humana (ou das condições humanas) encontra-se com a encenação da palavra. Desde a palavra enquanto instrumento civilizatório ou regulatório, da moral à política como esfera que paira sobre a presença ou ausência de fundamento que lhe garanta sentido ou interlocução. Até a palavra como puro giro prismático que cria o mundo, nomeando-o, ou abre o nome à potência de multiplicação ou “furagem” do mundo.

Como foi dito antes, já na tragédia grega a música abria a palavra e criava o fundo de legitimação que o teatro moderno há muito põe por terra. Antonio Quinet, comentando a importância atribuída por Lacan ao texto musical na tragédia grega, observa: *Ao falar o homem não só se expressa, como se ouve, fazendo aparecer a dimensão de alteridade: o Outro é o lugar onde se reúne aquele que fala e aquele que ouve. Esse Outro é nomeado pelos gregos na tragédia: os deuses [...] O teatro é a mimesis da fatalidade da fala. Essa fatalidade é tributária da dependência do homem às leis do Outro do simbólico, tal como inscritas em seu Inconsciente* (Quinet, 2015: 145).

Que se pense, então, na contramão moderna e contemporânea, a nudez radical do enfrentamento do lugar da angústia, encarnado ambivalentemente pela voz, enquanto risco de queda na falta da falta ou apropriação da falta como fundamento carente de fundamento. “É por isso mesmo, e não por outra coisa que, separada de nós, nossa voz soa com um som estranho. É próprio da estrutura do Outro constituir um certo vazio, o vazio de sua falta de garantia” (Lacan, 2005: 300).

Porém, ainda mais atual talvez seja a hesitação entre esvaziamento e potência da palavra, declinada na chave da hegemonia da enunciação cínica, prenhe de consequências políticas. A questão é reencontrada em plena candência em duas montagens recentes de sua provável formalização mais clássica, o *Júlio César* de Shakespeare (c1599).

Na montagem homônima de Roberto Alvim (2015), a palavra-chave é *cinismo*. O cinismo como ação discursiva que oculta e dobra em seu interior a consciência enunciativa acerca da inexistência de um Outro que forneça um “fundamento natural para nossas crenças ou garantia última para nossas ações” (Žižek, 1992: 59). Ou como torção enunciativa característica de “atos de fala no qual a enunciação da verdade anula a força perlocucionária da própria enunciação” (Safatle, 2008: 71).

Daí as duas estratégias cênicas fundamentais da peça. De um lado, a acoplagem randômica entre atores e personagens, que giram em um circuito de inadequação

recíproca, com vista à materialização da artificialidade da articulação entre discurso e lugar de fala, que marcaria o cenário político atual. De outro, o furo dessa lógica, operado sob a forma de seu atravessamento por um plano musical, arquitetado justamente por Vladimir Safatle, e cuja opacidade construtiva introduziria um efeito de *cisão*, simbolizado pelo traço/corte inserido em neon no fundo da cena. Materialização esta que, no entanto, não chega a incorporar o excesso pulsional, as forças violentas também passíveis de serem identificadas nos desvãos das cenas de enunciação política.

Já Romeo Castellucci adaptou recentemente em formato menor seu *Giulio Cesare* (1997), como *Fragmentos de César*, colocando no centro do palco a *retórica*, enquanto “corrupção do sentido”. Para Castellucci e a Società Raffaello Sanzio, “não somente o teatro prolonga no campo formal o discurso da retórica (ou vice-versa), mas também a retórica é substancialmente um meio completo e concreto de considerar e manipular a matéria teatral” (Castellucci, Romeo e Claudia, 2001: 80). Sua ideia de “corrupção” não é unilateral, nem pejorativa, na medida em que a “palavra verdadeira, a palavra poética, no teatro não tem sentido” (*idem*, 123). A operação retórico-teatral articulada pelo diretor seria dupla. Em primeiro lugar, na medida em que “a retórica toma para si, conscientemente sua própria corrupção e, sem *a priori*, se serve da palavra, da reformulação da linguagem”. Em segundo lugar, pois o ator seria, por natureza, já uma duplicação das figuras de seu dizer.

De fato, para Castellucci, é no corpo do ator que pulsa a potência do teatro. Seu teatro seria “pré-trágico”, “ligado à matéria e ao terror da matéria” (*idem*, 111). Sua trajetória desenha uma destruição progressiva, de inspiração artaudiana, da palavra, até chegar a um teatro matérico-imagético que produz sentido a partir dos pontos cegos da linguagem verbal e do impacto sensorialmente imediato no espectador. Nos *Fragmentos de César*, sem mencionar outras camadas da adaptação transfiguradora do texto de Shakespeare, a fissão matéria do sentido é encarnada na escrita opaca sobre o corpo de um cavalo vivo. Mas, sobretudo, na tensão entre a elocução da retórica vazia e a materialidade, mais que irredutível, dobrada entre interioridade e exterioridade a partir dos corpos dos atores.

No início da peça, um ator-personagem insere um endoscópio pelo nariz até a garganta realizando “literalmente” a “via interior” de Stanislavski. Perspectiva que se projeta para o espectador por meio da imagem da câmera endoscópica no fundo da cena, onde a estrutura interna da garganta faz “ver uma origem quase pornográfica das palavras”, valendo-se da anatomia interna da garganta para, de fato, fazer “ver o sexo

feminino na garganta de um homem”. Já a cena final é a do monólogo fúnebre em homenagem César, no qual Marco Antônio reagenda cinicamente o sentido do assassinato do imperador, um dos momentos capitais do teatro ocidental. É performada por um ator que foi submetido a uma traqueostomia (Dalmazio Mazini), erigindo uma cena de beleza ímpar, em que o poder vazio da retórica é tensionado por dentro por uma fala plenamente eficaz justamente por fazer-se das sombras guturais da palavra.

É interessante notar, nesse sentido, que o furo carnal no sentido que Castellucci propõe busca uma contrapartida tensa justamente com a ausência de “aderência” da palavra esvaziada/reformulada com relação ao corpo. O objetivo seria “contrastar, de um lado, a linguagem retórica que está longe da nossa experiência, e, por outro lado, a concretude e a veracidade do corpo de um ator” (123). Não a recaptção do corpo pela palavra, mas uma torção matéria que toma a linguagem como entidade irradiante, porém sumamente material, “orgânica” e “animal”. “A matéria é a última realidade”, diz o diretor.

Outro importante nome do teatro contemporâneo para quem *palavra e matéria* são dimensões cruciais, porém na via oposta à de Castellucci, é Valère Novarina. Com o trabalho do escritor, dramaturgo, diretor teatral e artista visual, fundamental nas cenas teatral e literária francesas, chegamos mais perto do enlace aqui perseguido. Novarina é uma figura de proa de algo que se poderia chamar de uma emancipação radical da fala no teatro contemporâneo. A fala como puro giro prismático que prolifera sentidos, minando a língua (francesa) por dentro e abrindo-a a toda sorte de produção verbal, em uma multiplicidade de centros e figuras discursivas que vai diretamente ao encontro da explosão do Homem. “Ver a língua, multiplicá-la para fazer com que apareça; vê-la em sua espiral respirada, em sua matéria luminosa, sua dança giratória. Assistir à sua paixão”, paixão “*logoscópica*” (Novarina, 2009: 43-4).

É o que diz um dos textos do autor mais citados em muitos meios teatrais na atualidade. Com efeito, a prosa teórica de Novarina concorre com sua produção estritamente teatral em impacto imaginativo sobre o campo da literatura e da poesia. “Morada frágil” (*demeure*: “morada”, “permaneça”) pensa a cena, entre pintura e teatro, mediante todo um arcabouço da linguagem bíblica, sobretudo a palavra hebraica, como lugar do “fundo antihumano do homem”, campo de transitoriedade plena e centrífuga do homem “durante a matéria”, como diz o título de um de seus livros de notas (Novarina, 1991). O mais interessante é que o texto operacionaliza, como teatralidade textual, a afirmação de que “*Eu sou* é e toda parte um ponto no espaço” (Novarina, 2009: 57). Faz

do texto lido a própria cena em abertura contínua, que termina com a irrupção da ação teatral em meio ao fluxo do “pensamento da palavra”: *Aqui o ator Louis de Funès se entrega à sua loucura circular e gira em espiral para ser libertado*. O teatro de Novarina, pensa Jean-Michel Maulpoix, é, afinal, o “lugar da superatividade do poema” (Maulpoix s/d).

Quem entra em contato com a palavra de Novarina pode identificar muitos ecos com a poética de Nuno Ramos. Sobretudo no que toca à abertura do regime do nome, ao giro da palavra e à animalidade, entre outras coisas, em sua relação com a “profecia” (Cf. Corvin, 2012: 60-61). Alguém poderia enxergar algo do sermonista naquilo que Christine Ramat (2009) caracteriza como o *êxtase idiota da palavra* no capital *Le discours aux animaux*. No “falar animal” de Novarina, *a animalidade figura uma “requeda” (rechute) na queda. Pois no homem besta, é a representação do homem que bascula em um duplo movimento de rebaixamento e abestamento (abêtissement). Idiotia e animalidade têm com efeito em comum de designar uma privação, uma humildade de catástrofe. Uma faz cair a presunção do homem por terra. A outra é topos de uma humanidade negada*” (Ramat, 2009: 239).

Porém, em Novarina, “a impropriedade é uma maneira de religação com Deus, pelo baixo. Deus é o que por definição não pode fazer-se objeto de nenhuma predicação. É um vazio no coração do código” (Ramat: 245). A palavra de Novarina é o verbo adâmico, o fundamento divino da linguagem, o performativo absoluto. A caudalosa lista de nomes que aparece em *Le discours aux animaux* e em diversos outros textos não é o movimento da pasta-palavra transforme de *Cujo*, mas procissão neológica de seres que a palavra instaura enquanto teologia negativa da linguagem. Contra a universal reportagem – e salvo engano, é ponto pacífico a inspiração mallarmeana de Novarina –, o teatro como “derrubada” da linguagem hegemônica de “ídolos” e “imagens” (Cf. 2009: 15), por meio da ocupação do ponto de vista divino, a plenitude da palavra como *instauração*.

Nada mais longe da hesitação entre potência e impotência que representa uma das principais camadas do teatral em Nuno Ramos. Pois o giro da palavra em Nuno Ramos, como se vem tentando propor, talvez diga algo principalmente sobre um horizonte enunciativo *pós-instaurativo*. Em outras palavras, vive da margem de produtividade extraída do interior de uma relação de indeterminação marginal na relação entre atos e materiais, como se a soberania da arte tivesse de ser encontrada nas dobras

que um ato sobejamente não-soberano (em sentido corrente) revela na tela do sensível.¹⁰⁹

*

É algo dessa ordem que está dado nos trabalhos cênicos e escultóricos em que Nuno Ramos explora a voz e a palavra. Trabalhos que têm, de longe, sua realização mais complexa em *Vai, vai* e, talvez, *Morte das casas*, mas que desdobram-se ainda ao longo da “Série Fala” (2006-2009). Com eles, pode-se dizer que o artista acessa, de modo singular, uma linha de fronteira altamente significativa para o campo expandido do teatro contemporâneo. Algo que pode ter levado Luiz Fernando Ramos a incluí-los em sua sondagem crítico-teórica de uma campo de recentes poéticas *antiteatrais*, onde diferentes linhas de forças do teatro e das artes visuais entreteceriam um universo expandido de “mimesis performativa” ou “espetacular” (Ramos, 2015).

No plano do gradiente potência–esvaziamento da palavra, os trabalhos da “Série Fala” parecem tomar o segundo polo como ponto de partida. Veja-se, nesse sentido, *Ai de mim!* (2006).¹¹⁰ Aqui, a incrustação de vozes em formações escultóricas ocorre em duas esculturas nada antropomórficas que emitem uma colagem caudalosa e exaustiva de diálogos dramáticos, gravados por Helena Ignez e Luís Melo. Ergue-se, assim, uma

¹⁰⁹ Aliás, o trabalho de Nuno Ramos não deixa de dialogar, literalmente falando, com a *perspectiva* de Novarina, realizada teatralmente como “operação do espaço pelo tempo” que realiza um “esquartejamento que multiplica o espaço pela linguagem” (2007: 66). E que, contudo, tem posição última, a ser ocupada pelo ato teatral, mesmo que para esquartejá-la, a perspectiva renascentista, que “abre o universo que – o seu nome o indica – tende para o 1”, domínio plenamente e unicamente espacial, em cujo centro (o ponto de fuga), o espaço desaparece, o tempo se devora” (2007: 57). Já em Nuno Ramos, a exploração de uma ideia que pode ser encontrada em Novarina, em termos diversos, a de que o teatro é a arte do atravessamento entre duas séries de planos – visual/auditivo, temporal/espacial – (de modo muito diverso da forma como isso se traduz no cinema) pode ter outras consequências.

Em outras palavras, esse trabalho, que opera no lugar mesmo da articulação virtual em que diferentes materialidades acoplam-se continuamente para constituir realidades, assumiria, de modo tão legítimo quanto Novarina, uma absorção pelos limites de seu horizonte. E, desse modo,alaria possivelmente mais de perto com a “perspectiva do diabo”, que Patrice Maniglier nomeia como materialização espacial da noção de que “o mundo que chamamos ‘real’, nosso mundo, é no fim talvez nada mais que aquilo que torna possível comunicar-se com esses vários mundos virtuais”. E de que isso se dá em uma “relação íntima entre dois aspectos de nosso mundo contemporâneo”: “de um lado, seu caráter pluralístico, isto é, o fato de que não podemos mais assumir a unidade do mundo, mas devemos construí-la comparando diferentes modos de totalizá-la; de outro lado, a presença neste mundo de universos virtuais, que abrem mundos novos inteiros, *mas de tal modo que esses novos mundos permanecem localizados, atados de algum modo a um ponto no mundo ‘real’*” (Maniglier, “Philosophy in relation to the plastic arts. Seven propositions”, ênfase nossa).

¹¹⁰ Texto, áudio e imagens disponíveis em:

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=106&cod_Serie=73.

Último acesso: 20/07/2018.

espécie de *teatro para ninguém*, onde toda sorte de materiais teatrais, entre diálogos cotidianos e clássicos da dramaturgia, além de canções aqui e ali, são justapostos de modo a formar uma massa que inclusive excede a temporalidade adequada à atenção do espectador. Mais do que um teatro para ninguém, trata-se de um teatro que não acontece em nenhum lugar, como se houvesse um descolamento entre a voz e a cena que efetivamente a indexaria. Desse modo, a teatralidade tanto cria uma perturbação fantasmagórica no sensível, quanto simplesmente gira em falso.

A ênfase na imanência absoluta da cena, ou dessa cena concreta que parece dizer que a cena “real” que se daria em plano outro e ausente “não é para valer”, agora leva o elemento de inadequação entre vozes e corporalidade/materialidade presente em *Vai, vai* para outro lado. Algo que vai ao encontro do tom bem-humorado, quando não jocoso, que marca muito desses trabalhos. Exemplares, nesse sentido, são *Tenho sede*, *Bang-Bang*, e *Soap opera*.¹¹¹

Nesses casos, diferente de outros, parte-se do esvaziamento, porém extrai-se um vislumbre de potência. Nos dois primeiros, a inadequação reina soberana mas não cem por cento irredutível: a Santa Teresa de Ávila da Fundação Eva Klabin, “um dedo no fundo da minha vulva”, Racine, Monsueto, um lirismo “Grave, grave”, como no título de outra peça, risadas de programa de auditório. Já em *Sopa opera*, o atravessamento entre o registro cultural elevado da ópera, o midiático das novelas e a imanência material da pedra-sabão, esculpe a geleia geral da mercadoria e simultaneamente dissolve-se nela. A palavra, aliás, é esgarçada sob a forma de canto lírico turvado pela declinação cômica dos cantores, em consonância com a representação da tragédia de uma população canina, entre o escracho e um aceno para a potência de alteridade da voz do cão-sabão.

Já em *Mar morto*, a própria dobra entre o auditivo e o visual é materializada, ela mesma, no encalhe entre dois barcos feitos de sabão. Do choque de suas carcaças, são emitidos textos de diferentes procedências, entre os quais trechos de tragédias de Ésquilo e Sófocles. Abre-se um espaço estranho entre cena sonora e cena material, onde o naufrágio não chega a nivelar tudo em uma geleia cômica. Porém também não se interdita de desarmar por dentro e com humor autoirônico a ideia de uma voz autoral/criacional todo-poderosa, que em outro trabalho (e não apenas esse) diz

¹¹¹ Texto, áudio e imagens dos três trabalhos (e de outros da “Série Fala”) disponíveis em: http://www.nunoramos.com.br/portu/menu_serie.asp?cod_Artista=108.
Último acesso: 20/07/2018.

“Permito” às coisas do mundo, como no julgamento que o sermonista sentenciará sobre a procissão de animais, mas com sinal invertido.

Outro é o caso de “A gente se vê por aqui” (2017/2018), experimento teatral pensado como apropriação *ad absurdum* da estrutura do *reality-show*. Durante vinte e quatro horas, dois atores recebem a programação da Rede Globo por fones de ouvido e a reinterpretem em tempo real diante dos espectadores. Estamos no polo oposto de trabalhos como *Permito* e a versão instalação de *Monólogo para um cachorro morto*, que interpõem de um ou de outro modo a parede da inexpressividade entre obra e espectador, em chave de opacidade radical.

O que esse antiextase idiota da palavra põe em cena, como um tragicômico *non-creative writing* de Kenneth Goldsmith transportado para o teatro, é uma espécie de pesadelo beckett-kafkiano decaído em aprisionamento televisivo. Retrospectivamente, não faltam ecos algo distorcidos com a apropriação degenerescente da repetição minimalista que Nuno Ramos reconhece bem nos trabalhos de Bruce Nauman com televisores e atores (Ramos, 2007: 145-148). Trata-se, indiretamente, como nos trabalhos de Nauman, de uma condenação temporal a algo que nos é sumamente “familiar”. Longe do caráter violento com que Nauman recicla a seriação minimalista para aplicá-la nada menos que “nos mecanismos da subjetividade”, (2007: 126), o trabalho cênico de Ramos também cria um “jogo” que revela ironicamente o caráter “idiota” daquilo de que se apropria, convocando “nossa adesão ingênua, quase instintiva, àquele inferno, onde entramos sem perceber, como se sempre estivéramos lá” (148).

Agora há atores em cena, mas nem mesmo o conteúdo e impulso de suas vozes são seus. Atores que não podem mais carregar seus próprios corpos como faziam os escolhos de figuras humanas de Tadeusz Kantor, com suas vozes dissolvidas na compota midiática que inunda o Brasil desde 1965 (data de fundação da Rede Globo). O cansaço dos atores é cansaço mesmo, não o dos “peregrinos da matéria” de Castellucci, mas o dos prisioneiros de uma dilatação temporal infernal.

Em debate recente no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Nuno Ramos afirmou desejar pôr em cena algo da ordem da crise de *representação* que, como se sabe, está no núcleo mais urgente da política contemporânea. No entanto, se comparado com a redução extrema da capacidade de interpretação dos próprios atores que ocorre em *Árvores abatidas*, de Krystian Lupa, ou com a agradável e fina conversão da pletora

de discursos contemporâneos em música, realizado por Joris Lacoste em *Suíte No. 2*,¹¹² “A gente se vê por aqui” tenderia para este segundo polo. Pois, como em *Suíte No. 2*, a experiência do espectador passa pela eficácia do riso (com grande ajuda dos excelentes atores Luciana Paes e Danilo Grangheia, na segunda montagem) e, contudo, o potencial crítico do trabalho possivelmente empaque por aí.

Visando introjetar um funcionamento muito mais absoluto (porque familiarmente infernal) que o performativo divino, de modo a criticar por dentro a falência da representação, o trabalho seleciona certas camadas de processos ideológicos muito atuais. O que esse *bloomsday*¹¹³ curto-circuitado na TV nossa de cada dia “representa” pode lembrar um evento amargamente saboroso colhido por Slavoj Žižek em *Vivendo no fim dos tempos* (2012): na Indonésia, um proto-grupo de extermínio de direita, que assassinou milhares de pessoas, chega ao poder e, então realiza, a convite de uma emissora de televisão, a teatralização *à la reality show*, dos crimes que cometeram, com todas as minúcias.¹¹⁴ Para Žižek, o que se mostra nesse caso é um estado tão avançado de confusão e imunização ficcional das irrupções do Real nas relações sociais que torna impossível a elaboração da experiência traumática e o trabalho de luto. Em contrapartida, a crítica dos mecanismos ideológicos precisaria ser feita no nível oculto das formações ideológicas, o do excesso superegóico no interior da lei, tal como mencionado anteriormente.

Em “A gente se vê por aqui” esse nível oculto parece ficar intocado. Pode ficar a impressão, talvez acertada, de que a ação cênica não chega a efetivamente produzir deturpações expressivas dos conteúdos apropriados. Mais que isso, assim como em *Suíte No. 2*, corre-se o risco de alcançar a eficácia do entretenimento sob pena de cair no nivelamento de todos os discursos. A adesão ao elemento de superioridade do riso, mesmo que através de seu avesso, a adesão à inferioridade posta em cena, cria uma situação em que tudo é risível (mesmo os trechos trágicos, cujo caráter *Fantástico* explorado pelo programa sensacionalista de mesmo nome, convenhamos, não deve obliterar seu teor humano). Nesse sentido, talvez o que ocorra na (anti)encenação em questão seja, em muitos momentos, um nivelamento do próprio combate ao agente real e efetivo de homogeneização ideológica sobre o qual incide a crítica legítima dos artistas.

¹¹² As duas peças foram montadas na mesma edição da Mostra Internacional de São Paulo (2018) em que “A gente se vê por aqui” foi apresentada pela segunda vez. Para maiores informações e trechos em vídeo, ver: <http://mitsp.org/2018/arvores-abatidas>; <http://mitsp.org/2018/suite-n2>. Último acesso: 21/07/2018.

¹¹³ Cf. Kenneth Goldsmith, *Freme*. Florianópolis: Par(ent)esis, 2016.

¹¹⁴ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=5926X96q0IY&t=3943s>, 13:50'. Último acesso: 20/07/2018.

Desse ponto de vista, o que ocorreria seria, por um lado, uma interessante desmontagem teatral da representação (artística, política, languageira). E, por outro, uma tentativa de combate à homogeneização ideológica por meio da produção de *consenso*, que tapa as fissuras mais profundas do próprio objeto.¹¹⁵

Há pouco risco em afirmar que as conquistas mais expressivas de trabalhos cênicos como *Vai, vai* encontram-se no polo oposto. Na “Série fala”, para além da operação explicitamente artificial que simultaneamente dá e subtrai voz às coisas, criam-se duas situações interessantes. De um lado, essa peculiar emancipação da fala exponencia tensionamentos enunciativos classicamente literários na direção de um desconcerto audiovisual do sensível. De outro, essa encarnação-desencarnação paradoxal da fala suspende os contextos pragmáticos bem definidos, dissolvendo o elo que daria legitimidade aos atos de fala, que recaem em uma imanência quebrada, porém circular.

*

Sem entrar mais uma vez na abertura sobredeterminante dos vetores humano e não-humano tão bem articulados em *Vai, vai*, pode-se dizer que a revelação antiteatral dos pontos cegos/surdos que fendem o sensível fala de perto com outras poéticas cênicas em que a emancipação do giro da palavra dá acesso a uma zona de perturbação na captação dos corpos falantes e de excesso (de voz) na palavra. Algo que se encontra não

¹¹⁵ Já no ciclo *Aos vivos*, realizado pelo artista após a primeira escrita do presente trabalho, o risco dessa homogeneização parece ser desativado pelas novas consequências extraídas de procedimentos que desdobram os de *A gente se vê por aqui*. Agora o esvaziamento da palavra pública atravessa os atores-orelhas sob a forma das falas dos debates televisivos realizados no contexto das eleições presidenciais de 2018. Sem entrar em um merecido comentário mais detido, valeria sugerir que, sobretudo no segundo e terceiro antiespetáculos, a apropriação do giro em falso da fala político-midiática tem sua inércia contrapesada sobretudo por dois fatores: seu atravessamento ou interrupção por um dispotivo que as atravessa com materiais outros, cuja escolha, vale frisar, é certa: uma adaptação do texto de *Antígona* no segundo caso e elementos dramáticos e sobretudo da sonoplastia de *Terra em transe*, no terceiro. Se o desafio ainda permanece sendo o agenciamento produtivo da massa de heterogeneidades, a força de *Aos vivos 2* parece residir tanto na maior sofisticação do sistema que sobredetermina a intencionalidade do ator quanto em um jogo mais contundente com o silêncio que relança a mudez imposta pela ausência do candidato vencedor, Jair Bolsonaro, ressoado e reaberto, entre outros elementos, pela exploração de uma semântica da duração temporal, estrategicamente em (ou for a de) fase com com o entrelugar soberano *antigônico*. Já *Aos vivos* três extrai resultados impactantes do que se poderia apreender como uma tradução do fluxo de consciência barrocamente insólito do Brasil de *Terra em transe*, no nível de uma orquestração alucinada (literalmente figurada pela orquestração da cena pelo músico Thiago França) que faz proliferar os atritos no nível sonoro.

onde a palavra divina se mostra alcançável por debaixo da queda, mas onde o Verbo faz água.

Claude Régy, encenador exemplar e seminal dessas poética, vai exatamente a esse ponto, mas com inflexões importantes. Para Régy, o lugar teatral da palavra, “das significações múltiplas” e “substâncias que restam inexprimidas” é aquele em que os atores encontram-se na posição do “escritor enquanto escreve” (Régy, 1998: 77 e ss.). Muitas das soluções cênicas de Régy parecem potencializar a emancipação prismática da palavra operada por um Novarina, quando o teatro se torna lugar de *desmaterialização da matéria* (2007: 177), espaço no interior do qual são produzidas “maneiras concretas de fazer aparecer o abstrato (1998: 31). Sua poética, como comenta Marie-Madeleine Mervant-Roux acerca de uma montagem de texto de Jon Fosse, faz com que os atores “desapareçam” intermitentemente para mostrar “algo maior”, os *intervalos* (Mervant-Roux, 2008: 358). Não a palavra divina, mas uma fala fantasmática e lacunar, que emerge junto a “espaços vazios”, como costuma dizer o diretor.

Também em contraste com a “logorreia” de Novarina (nas palavras do próprio), em Claude Régy o agenciamento verbal se dá, como observa Mervant-Roux e outros comentadores, na esfera do *ritmo*. Ritmo em acepção muito específica, já que a unidade mínima da fala no trabalho do diretor é a palavra, que é escandida internamente, prismatizada via fratura. Ou melhor, de tal modo que as distinções entre os níveis do fonema, da sílaba, da palavra e da frase dissolvem-se em um contínuo plástico e difratário. É o que se nota, por exemplo, nos registros disponíveis em vídeo dos *Salmos*, encenação de trechos de traduções bíblicas realizadas por Henri Meschonnic, com quem o autor manteve importante diálogo.¹¹⁶

Há, entretanto, outra dimensão que fala ainda mais de perto com a questão da abertura dos corpos falantes. Em entrevista concedida durante evento de que também participa Jean-Claude Amensein, que fez uma exposição de seu pensamento acerca da reprodução continuamente substrativa do vivente (“La mort et la sculpture du vivant”), Régy aponta para o intervalar como entrelugar de um multiplicidade teatral do ator e do humano. Para tanto, a certa altura o artista recorre à pintura chinesa para caracterizar seu modo de agenciamento do “espaço intervalar” e do “vazio”, apoiando-se nos célebres comentários de François Cheng ao “vazio mediano” na escrita, no pensamento e na cosmo-ontologia chineses. “O vazio é lugar da interioridade e, pelo vazio, entidades

¹¹⁶ Trechos disponíveis em CD que acompanha a publicação organizada por Mervant-Roux, 2008.

opostas podem reunir-se” (Régy, 2007: 191), tal como em muitos ideogramas¹¹⁷ chineses onde “a água é potencialmente montanha e pode erigir-se em cume, e a montanha é potencialmente água, rocha líquida”. Diz o autor:

Eu tento fazer com os atores uma operação similar. Um ator – e todo ser humano – é profundamente ele mesmo e ele é ao mesmo o outro. Como consequência, todos os outros. Libera-se assim uma passagem entre os seres, sem incompatibilidade e sem oposição. Nenhum corpo irá parar em si face a um outro” (Régy, 2007: 191).

Por outro lado, Régy pensa a palavra teatral valendo-se correntemente da ideia de “escritura” (o que condiz com sua longuíssima experiência com adaptações de textos literários desde o início de sua carreira, no início dos anos 50). E, também, nos termos de uma “fusão dos corpos com os sons que emitem” (ao menos na visão de uma comentadora como *Elise Van Haesebroeck* (2015). Há, em contraste, uma potência de desoperação da arquitetura do corpo falante de outra ordem em certas poéticas que interessam profundamente a esta discussão.

Todo o trabalho de um dramaturgo contemporâneo como Arne Lygre gira em torno dessas possibilidades. Seu procedimento nuclear é simples: o corpo do ator sustenta simultaneamente o discurso direto (as réplicas) e um discurso indireto (uma autonarração em terceira pessoa acerca da própria figura subjetiva que se entende como seu personagem). Em um texto recente, “Depois o silêncio”, Lygre refina o mesmo princípio: agora os atores oscilam entre dar as falas dos personagens que inicialmente lhes foram atribuídos e dar as falas de personagens dos quais esses primeiros personagens falam, correspondentes a planos cênicos diversos.

Uma tensão é criada entre o enunciado recorrentemente veiculado pelos personagens de que eles são incapazes de experimentar a experiência de outros e uma experiência generalizada de relativa intimidade com o outro, graças à possibilidade de deslizar, por meio da oscilação na relação entre corpo e ponto de vista, para outras subjetivações. Em suma, não se trata simplesmente de uma emancipação da fala em cena, mas de que os corpos tornam-se o lugar de um jogo de descompassos entre posição enunciativa, subjetividade e ponto de vista.

¹¹⁷ Para uma especificação do caráter não exatamente ideogramático da escrita chinesa, ver Andrade, 2016, e para uma amostra da relação entre Cheng, Lacan e a China ver, além da primeira referência, Cheng, 2016, onde se lê: “Cada um de nós, cada coisa em si, é uma finitude”, enquanto “A infinitude é o que se produz entre as entidades vivas. Desde que estas estejam em relação de troca”.

Abre-se em poéticas como essas toda uma potência de exploração do espaço teatral como campo pluridimensional (para falar com o Jean-Luc Nancy de *A escuta*), onde o espaçamento da relação corpo-fala/voz também atravessa-se com operações de sobredeterminação dos estatutos das figuras falantes, introduzindo diversas ordens de diferimento nas cenas relacionais que estão no âmago do fenômeno teatral.

É digno de nota, nesse sentido, que consequências especialmente produtivas, e que superam o horizonte do presente trabalho, tenham sido extraídas de uma poética teatral do século XVIII. É o que mostrou Livia Gomes (2017), ao reler a estrutura cênica de predação arquitetada por Sade nas diferentes versões de *Justine* nos termos de cenas perspectivísticas que operam uma *produção de corpos*. Tais cenas apresentam, mais que isso, regimes de sobredeterminação entre corpos e discursos, que materializam, por meio de disjunções entre posição enunciativa e ponto de vista, estratégias de torção enunciativa a partir das quais a internalização de posições discursivas se dá sob a forma de estratégias situadas no interior de disputas sobredeterminadas entre diferentes mundos.

Já para a linha que toca mais de perto ao trabalho de Nuno Ramos, a referência decisiva é certamente Samuel Beckett. Paixão antiga e sempre atual do artista brasileiro,¹¹⁸ a obra de Beckett, e sobretudo sua última fase, encontram-se em uma zona de fogo cruzado entre a literatura e o teatro, mas também entre esses dois campos e o das artes visuais (Cf. os textos de Corrêa e Benneti supracitados). Seria difícil pensar em outro artista que tenha reinventado e articulado de modo tão contundente a experiência de abertura e destruição da linguagem próprio ao alto-modernismo; a elaboração do abismo ético, humano e talvez ontológico experimentado a partir do século XX; a exploração singular e radical de uma literalidade cênica que tangencia e repropõe por outro lado desde a situacionalidade minimalista até os experimentos corpóreo-vocais-

¹¹⁸ Os ecos beckettianos no trabalho de Ramos não se resumem ao nível mais declarado da entrevista ficcional com o autor imaginada em *Ensaio geral* (2007: 103-104), nas muitas declarações de afinidade com o universo da degenerescência do corpo e do movimento como índices da falência da vontade, como foi sugerido anteriormente, e na evidência presença da escrita beckettiana em *Cujo* e, sobretudo, *O pão do corvo*. Neste último plano, aliás, suas “imagens fugidias”, além da “ambiguidade estrutural” e do “cultivo da indefinição” que lhe caracterizariam levaram Fábio de Souza Andrade a identificar em Ramos um dos representantes de relevo da recepção brasileira do autor (Andrade, 2014). Menção seja feita, ainda à intenção, depois abortada pelo autor, de utilizar em *Casco (filme)*, ao invés de diálogos de sua autoria, diálogos extraídos dos dramáticulos tardios de Beckett (consulta a cadernos de anotações e preparação para trabalhos do artista). De fato, é no último Beckett que, como se observou no capítulo anterior, pode estar a chave para a compreensão da antiteatralidade difratária de *Vai, vai*.

visuais mais avançados do teatro, sem deixar de apontar caminhos para artistas com outras ênfases, como Joseph Kosuth e Bruce Nauman, entre outros.

Em posfácio à edição brasileira de *Murphy* (2013, tradução de Fábio de Souza Andrade), Nuno Ramos aponta para alguns “traços nítidos” em torno dos quais o imaginário de Beckett se organizaria (Ramos, 2013: 65). Seriam eles: “o corpo imobilizado ou claudicante, produtor de atos repetitivos e seriados, numa cadeia contínua”; “uma fuga perpétua à ação, desde o simulacro de ocupações que acompanham as pretensamente atarefadíssimas personagens até a câmera lenta com que agem ou ainda a ineficácia do resultado de seus atos”; “uma comédia filosófica de base [...] tendo em seu núcleo a *separação entre corpo e espírito*” (g. n.).

O artista ainda ressalta como o teatro, marcado pelo atrito entre a “interioridade das ideias” e o “corpo do ator”, que encontram-se desencontrando-se na situacionalidade concreta da fala teatral, seria o campo privilegiado para a conquista do “ponto alto” dessa poética. A poética que tem em mente é a da encenação da mencionada “comédia”, por meio da “tensão entre palavra e corpo”, comédia que associa diretamente à “filosofia cartesiana, com sua separação radical entre corpo espírito”.

Não é questão, neste ponto, de caracterizar exaustivamente o nexos entre *Vai, vai* e a “Série Fala” e o Beckett final, cuja zona de confluência entre o literário e o teatral, vale observar, pode ser lida como outro ponto alto do que se chamou aqui anteriormente como *espaçamento da relação entre voz e corpo*, de Beckett a *Vai, vai*. Fique apenas registrado o caráter naturalmente mediado que essa tensão assume entre a exploração dessa tensão no nível dos corpos humanos, como se dá em Beckett, e no nível de uma corporalidade difusa, ainda mais difratária, entre uma afetividade humana e a fisicalidade animal e objetual identificada no trabalho de Ramos.

Desse ponto de vista, *Vai, vai* ficaria em algum lugar entre um trabalho como *Not I*, que fura a unidade subjetiva entre o corpo e fala de uma mulher, e outro como *Quad*, que encena a perfuração da linguagem e a invenção de outras linguagens (Deleuze, 2010) por meio de um sistema ultraliteralista de corpos-autômatos. É, aliás, Nuno Ramos quem ressalta, ao lado de muitos outros, como, nesses trabalhos teatrais de Beckett que menciona, “o corpo se espalha agora minuciosamente pelas coisas e pelos objetos em cena, atravessando-o com sua corporeidade mínima” (2013: 65).

No entanto, ao menos na obra de Beckett produzida a partir de *O inominável*, a invocação da comédia filosófica cartesiana é apenas um ponto de partida. O espaçamento da relação corpo-voz situa o sujeito em um intervalo agônico de

instituição fundamental, que se espelha tanto no tema da morte, quanto nos encaixes e desvãos entre materialidade cênica e verbal, visualidade e audição, a superfície da imagem e sua furagem pela escuta.

É o que mostra o brilhante estudo de Mario Sagayama, *Ele fala de si como de um outro: Samuel Beckett e o objeto voz* (2017). Em uma rápida e empobrecedora paráfrase do raciocínio do autor, seria possível afirmar que em trabalhos como *Pas moi/Not I*, *Pas/Footfalls*, *Berceuse/Rockaby* e sobretudo, na súplica literário-teatral, *Compagnie/Company*, Beckett instaura o teatro como espaço de mostraçã do lugar de constituição/instituição do sujeito. Mais especificamente, dos pontos cegos e/ou surdos em torno dos quais a subjetivação funda-se nos entrelugares em torno dos quais a simbolização do corpo pela linguagem bascula. Em poucas palavras, onde o núcleo heteronômico do sujeito excede a simbolização do sujeito sob a forma de voz.

O autor articula de modo especialmente certo o modo singular como Beckett agencia uma “clivagem teatral do corpo”, produzindo “subjetividades cuja especificidade do corpo é captável somente se este for pensado segundo sua incorporação”. Com Lacan, Sagayama sugere que “o véu da linguagem” “estende-se sobre o corpo como uma mortalha – é ele, este véu, que faz do corpo humano um corpo morto pela linguagem” (Sagayama, 2017: 56, 61).

Este o sentido agônico-prospectivo da morte em *Companhia*, que “traz para o presente da enunciação a escuridão da gênese, lugar da ausência paterna” (86). Entre ausência e presença, o contorno da figura e sua diluição na penumbra do Real, delineia-se a “encenação da voz que se perdeu”, abrindo o sujeito no nó de silêncio que desamarra seu núcleo corpóreo-linguageiro. O sujeito se faz como abertura que pulsa em irrupção contínua no ponto de furo de sua própria imagem. Assim como, para Lacan, o grito não se desenha sobre o fundo do silêncio, mas, pelo contrário, como mostra o quadro de Munch, *produz* o silêncio.¹¹⁹

Novarina funda seu teatro sobre a potência de instauração plena da palavra. Se há voz a ser extraída dessa palavra, é a de um ponto cego/surdo absoluto, situado em uma posição anterior e exterior a todas as demais, ponto impossível em um circuito invocante total. É o ponto de vista de Deus, que “produz um ponto surdo na voz do ‘Ser velho e puro’”, nas palavras de Paul Valéry (Zular, 2014). Já Régy faz assomar o lugar da escritura, intervalo através do qual os corpos multiplicam-se em si e entre si, tendo a voz

¹¹⁹ Christian Dunker, “O grito mais além da imagem” (Sessão do Seminário sobre a obra de Jacques Lacan). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D-OmJgGC1zY>. Último acesso: 25/07/2018.

como uma potência oculta, emanando da superfície de sons e sentidos que atravessam os corpos. Castellucci, por sua vez, entende como voz o tecido carnal que esburaca a linguagem, materializando até o último grau o entrelugar a partir do qual emergiria a voz.

Já certas linhagens beckettianas *apresentam* em cena as zonas de furo e dobra onde a voz emerge como lugar estrutural que estilhaça a imagem do sujeito. Abre-se aí um campo teatral poderoso, capaz de operar algo gestado no cinema desde a passagem para a sonorização, mas que no teatro representa uma ruptura mais excepcional: a cena acusmática (Cf. a análise de *Vai, vai*, no segundo capítulo deste trabalho). Aproximando-se dessa cena paradoxal, o trabalho de Nuno Ramos encontra um de seus pontos altos – paradoxo este, aliás, difícil de ser mantido em sua força de virtualização e que cederá passo a outras zonas de exploração teatral. De todo modo, é possível que o horizonte último – caso essa posição totalizante fosse possível ou desejada – dessa poética remeteria profundamente a esse aspecto, repleto de consequências subjetivantes, em certo sentido ontológicas e certamente políticas, altamente significativas.

*

Sendo assim, antes de interromper estas passagens com a localização das aproximações de Nuno Ramos ao teatro no que toca às outras zonas mencionadas, vale fazer uma última caracterização desse horizonte, a partir de um ponto de amarração de todas essas questões. De fato, é possível que um dos diálogos mais fortes com esse aspecto do trabalho de Nuno Ramos seja encontrado em uma incursão particular por essas poéticas teatrais contemporâneas. E onde as linhas de força beckettianas assinaladas são retrabalhadas no interior de um de seus desdobramentos teatrais mais ilustres, o teatro de Harold Pinter. Mais especificamente a montagem do texto de estreia de Pinter, *The room* (1957), realizada pela companhia brasileira de teatro Club Noir, em 2009.

A companhia, fundada pelo diretor Roberto Alvim e a atriz Juliana Galdino é um dos responsáveis por introduzir no Brasil um pensamento cênico e conceitual representado, entre outras referências, por Novarina e Régy. Seu agenciamento próprio dessas ideias passa fortemente pela noção da linguagem enquanto “forma de vida” e de que “a fala é ação: criação de tempos, de espaços, de modos de criação”, “de mundos e de modos de habitar a vida” (Alvim, 2012: 19). Tal perspectiva, nomeada pelo

diretor como “ontológica”, é traduzida em uma de suas camadas essenciais na chave da linguagem teatral como a do performativo divino, mas não apenas.

A intuição fundante dessa proposta cênica, que coincide com o momento da montagem de *O quarto*, consiste em uma elaboração radical justamente de modos de acoplagem entre a palavra/voz e a materialidade cênica. Ao encenar, nesse momento específico da trajetória da companhia, a apresentação daquele ponto cego/surdo que produz furos na tela do sensível, o Club Noir dá a ver, com toda contundência, as forças excessivas que emergem nos desvãos das cenas de enunciação política, elemento que, anos depois, não poderá mais ser acessado em *Júlio César*.

Nas peças da companhia (*Imagem 14*), assistíamos a uma inversão, ou, mais propriamente, uma redução intensificadora da essência do fenômeno teatral: na origem grega, *theastai* – ver, enxergar, contemplar. Vozes modelando a penumbra. Inaugurando uma trajetória de experimentação com os materiais elementares do teatro, esse momento inicial das atividades da companhia introduzia dois procedimentos fundamentais que davam corpo à desconfiguração da articulação corporal-lingueira do ator tradicional. São eles: a suspensão da plena visibilidade intrínseca ao espetáculo teatral, por meio da manipulação de registros baixíssimos de iluminação e o cruzamento entre uma cena no limite da imobilidade e a mobilização da voz enquanto zona de perturbação da relação entre o dizer e sua materialidade.

O que vemos em cena está próximo a figuras, em parte no sentido em que Deleuze aplicava o termo à obra do pintor Francis Bacon, referência cara ao diretor. Ou seja: diagramas de forças, traçados elementares a partir dos quais uma rede múltipla de virtualidades se abre a possíveis atualizações. Ao mesmo tempo, seria possível falar também em figuras no nível sonoro, porém ainda sem alcançar o cerne dessa experiência cênica. Pois o que vemos são silhuetas, silhuetas que constituem um plano cujo atravessamento com o plano sonoro preencheremos de acordo com o movimento singular e imprevisível de nossa percepção.

A intuição cênica que funda a companhia irá atingir um momento de realização ímpar com o ciclo *Peep Classic Ésquilo* (2012), que apresenta em versões minimalmente reduzidas o conjunto das tragédias de Ésquilo. Sua estratégia compositiva básica começa, como sugeriu Luiz Fernando Ramos, com uma explicitação da “palavra

como objeto em bruto e sem ornamento” e o tensionamento entre esse plano e o da objetualidade (*objecthood*) minimalista da cena.¹²⁰

Ao mesmo tempo, uma especificação ulterior desses tensionamentos pode revelar-se extremamente interessante, inclusive repercutindo, inadvertidamente, sobre o pensamento do colaborador pontual de Roberto Alvim, Vladimir Safatle, que será tangenciado em momento posterior da presente discussão (ver “Conclusão, abertura”, “9”). O que há em cena: os atores, algo entre volumes e silhuetas imóveis, projetados sobre fundo visualmente receptivo a sombras e sonoramente tomado pelo silêncio; uma estrutura metálica que circunscreve o campo cênico sob a forma das arestas de um cubo, inspirada nas estruturas similares frequentemente criadas por Francis Bacon e no *Quadrado negro* de Malevich).

Enquanto a decantação transfiguradora dos elementos mínimos do teatro constrói o espaço teatral como potência de constante reatualização dêitico-corpórea,¹²¹ a redução drástica da duração temporal das peças responde à resolução do Beckett tardio (nesse sentido, a seu modo, profundamente artaudiano) de atacar diretamente “os nervos do espectador”, porém, agora, enquanto “comunicação direta entre inconscientes”. A disseminação da *peste*, não tanto pelo esburacamento da palavra na direção da pureza da materialidade cênica, mas do refinamento vocal de um potencial contínuo de subjetivações.

Eis a tensão decisiva por meio da qual o ciclo de tragédias instaura o ter-lugar absoluto da temporalidade mítica, encarnado no aqui-e-agora opaco e inexpressivo de um cubo negro: entre a vacância apolínea da geometria e a explosão do contínuo excessivo dos afetos. Na verdade, o efeito mais notável diz respeito ao vasto gradiente de modulações vocais ao longo do qual a explosão dos afetos é escandida. Em *Oresteia I*, Clitemnestra torna-se um lugar feminino de escuta das notícias do ausente Agamemnon. Retornado o rei, a figura de sua esposa discursa, a modulação interna de sua fala difratando-se para regiões imprevisíveis, após tornar claro que é nos desvãos

¹²⁰ Luiz Fernando Ramos, “Peep Classic Ésquilo: quase teatro, ou muito mais que isto”. Texto inédito.

¹²¹ De acordo com as notas conceituais publicadas pelo diretor, “A voz constrói PLANOS”, produz “véus translúcidos” e “sólidas barreiras”, “texturas e vibrações que enchem o espaço de sensações imagináveis” e de um “trânsito permanente entre *evocação*” [a projeção de materialidades difratárias a partir da figura] e “*invocação*” [o recebimento de forças figurais outras pelos corpos em cena]” (Alvim, 2012: 99). Algo que vem bem a calhar diante da especificidade dos agenciamentos da relação entre visão e escuta própria ao texto de Ésquilo. Ver a esse respeito Mota, 2005.

entre figura, corpo e afetividade que o enunciado inicial ganhará corpo: “Dissimular o véu de uma cilada certa”.

Assistimos, de frase a frase – e, muitas vezes, de palavra a palavra –, a deslizamentos afetivos incessantes e altamente marcantes: da sinceridade plena à dissimulação cínica, que mina por dentro, repentinamente, a frase que diz “o coração aliviado enfim”; do instante mínimo de expressão desbragadamente chorosa à contaminação do afeto humano pelo do “zumbido de insetos”. Nessas passagens intertonais, não se sabe mais como caracterizar a “fala”, que “se assemelha a minha ausência”. Mas, antes de tudo, os deslizamentos iniciam onde *Prometeu* terminará, no afeto-zero: “não há lágrimas”. Aqui, a desoperação dos corpos falantes é lugar de produção de outros corpos e afetos. Sua abertura pode ser, nesse caso, a da palavra divina, mas apenas se isso significar seu avesso abismal, turbilhão *pulsional*.¹²²

Já em *O quarto*, a dramaturgia de Pinter traz para o centro da cena a apresentação da voz enquanto emergência que se dá nas zonas de sombra que minam por dentro a cena da ação comunicativa. A relação entre os falantes, que um comentador já caracterizou com sendo elas mesmas – ao invés de seus polos subjetivos – da ordem da loucura, encontrará, na desmaterialização do corpo operada pela montagem brasileira, toda uma abertura das figuras teatrais ao estatuto de formações em sobredeterminação relacional.¹²³ No caso de Pinter, é possível dizer que o teatro é o lugar de dramatização de um jogo de relações correspondente à partilha de um campo de opacidade indecível, na qual a constituição dos falantes equivale a uma disputa pela definição do estatuto da realidade.

The room (1957), é o texto de estreia de Pinter. O elemento de brutalismo que marca esse surgimento larvar de toda a dramaturgia vindoura do autor, embora tenha inaugurado a fortuna crítica de Pinter com uma atmosfera de profundo desconcerto, permite expor o enredo em apenas algumas linhas. Logo de início está dada a relação inextricável entre a indecidibilidade dos acontecimentos do enredo e a dinâmica em que

¹²² Veja-se a adaptação do texto de Ésquilo feita pelo diretor:

que a trança de fogo/ seja lançada contra mim/ que o éter seja logo abalado pelos raios/ e pela fúria desenfreada dos ventos/ que seu sopro/ fazendo a própria terra estremecer/ venha arrancar a raiz de todos os fundamentos/ que a agitação dos mares com seu fluxo vertiginoso apague no céu as rotas onde/ se cruzam os caminhos das estrelas/ e que depois/ num ímpeto final / zeus me lance no Tártaro profundo/ NOS TURBILHÕES DAS PULSÕES.

¹²³ Uma elaboração ímpar dessas questões é alcançada por Bernard-Marie Koltès, em *Dans la solitude des champs de cotton*, peça invocada como épigrafe deste trabalho.

os personagens sempre se furtam a comunicar o que quer seja de modo direto a outros personagens. Funcionamento da fala bem ilustrado pela afirmação de Pinter de que o discurso que “ouvimos” de seus personagens consiste em “uma indicação daquilo que não ouvimos”, ou na produção da “necessária evitação, da violenta, ardilosa, angustiada ou zombeteira cortina de fumaça que mantém o outro em seu lugar”. De fato, violência e poder são o que emerge, à espreita, em todas suas peças, e em *O quarto*, em contraste com a fase tardia e de cunho político, sob um regime de opacidade que torna tudo mais complexo sob a superfície da fala cotidiana.

Na primeira cena da peça, encontramos um procedimento central e um personagem exemplar de seu universo, Rose. O mundo de Rose coincide com o quarto, que por sua vez constitui um dos objetos centrais, obsessivos, de seu discurso. Enquanto serve o café da manhã a seu marido, Bert, Rose apresenta o sistema de oposições que sustentará a peça em torno da equação de medo e desejo que define a personagem: dentro e fora, claro e escuro, alto (o quarto) e baixo (o porão). O que distingue mais fortemente a fala de Rose, no entanto, não é tanto seu conteúdo mas a pouca naturalidade de seu movimento. Mais do que falar pelos cotovelos, Rose parece ter que enunciar constantemente a sua própria situação, enredar-se continuamente na produção do sentido que lhe convém para sua vida. A isso corresponde o silêncio absoluto de Bert (de muitos outros personagens) durante toda a primeira cena, o silêncio enquanto instrumento de dominação, anunciando o diálogo como instância mais de separação ou desencontro dos personagens do que de comunicação.

As cenas que seguem podem ser descritas como a progressiva perturbação do universo hermético de Rose. Os breves encontros com o Sr. Kidd, que constatamos tardiamente e com as devidas ressalvas ser o senhorio do edifício, e o desconhecido casal Sand, anunciam a materialização concreta das antecipações paranoicas de Rose, que ocorre com a chegada do homem a que a Sra. Sand havia se referido como “uma voz” que a abordou no porão escuro. Trata-se de um homem negro e cego, que invade o espaço de Rose durante a ausência de Bert, chamando-a por outro nome e trazendo uma possível mensagem do pai da personagem, que a queria “de volta em casa”.

Contudo, pode-se dizer que a singularidade da peça deve-se ao último acontecimento do enredo. Bert retorna ao quarto e, deparando com a presença do homem, fecha a cortina, desfazendo as oposições entre claro e escuro, para, em seguida, bater no homem até possivelmente matá-lo. O que se segue é uma ruptura que

concentra e exponencia a opacidade da peça: Rose permanece parada, apertando seus olhos e repete três vezes: “Não posso ver”.

A rigor, a própria materialidade do acontecimento é indecível, ao mesmo tempo que o lance dramático em que Rose é consumida pela cegueira do homem negro, e/ou do espaço, e/ou do avesso intolerável de seu desejo, torna-se incontornável. Lance este que institui uma ruptura irreversível com o registro naturalista relativamente mantido até então, instaurando a impossibilidade de situar o texto plenamente no registro do realismo ou da alegoria, entre a encenação da dominação e a do conflito psíquico; entre as ressonâncias políticas e o escuro e a cegueira como puros significantes da opacidade que permeia o tecido desse universo.¹²⁴ O “Negro” da peça, afinal, é índice da penumbra Real que ameaça constantemente engolir o contorno dos personagens e, simultaneamente, presença social inequívoca, gesto certo nos palcos ingleses nada habituados à presença de atores negros, e que antecipa, aliás, o interesse de Pinter pelo tema da perseguição aos judeus na Europa.

De certa forma, a montagem do Club Noir começa a partir desse final. O que realiza, desse ponto de vista, é um cruzamento específico entre o universo de Pinter e o jogo de espaçamentos entre corpo e voz encontrado na obra Samuel Beckett. De fato, este é um procedimento decisivo da montagem. Após uma distendida cena inicial, protagonizada por Rose, a atenção do público é desviada para as primeiras palavras de Bert, que provavelmente aproxima-se por trás de Rose. Contudo, a certa altura percebemos que a presença física de Bert não se efetua. O corpo da atriz que sustenta a subjetivação de Rose é o mesmo que projeta as vozes de Bert e do homem cego.

De certo modo, a potência da encenação brasileira gira em torno justamente da potencialização das atualizações possíveis do ponto cego enunciado e produzido pelo texto. O que se dá, em um primeiro plano, é uma amplificação da ideia de *ameaça difusa*, central em Pinter, que se dá agora no nível do que Marie Madeleine Mervant-Roux chamou de “super-presença”, referindo-se a uma referência cênica decisiva para o Club Noir, Claude Régy. Ou seja, no plano da manifestação de algo entre presença e ausência, onde a materialização do invisível se dá em uma dimensão intervalar que magnetiza todo o jogo da peça. Mais que isso, ao abrir um espaçamento entre os registros da *voz* e do *olhar*, a montagem realiza uma espécie de desoperação da unidade especular do sujeito, em uma elaboração rara e contundente da *cena acusmática*.

¹²⁴ Para um panorama dessas leituras, ver Merritt, 1990.

Na indecível cegueira de Rose materializa-se um ponto de des-fechamento da imagem que daria consistência ao eu, no mesmo passo em que o espaço cênico é convertido em zona de hesitação entre limiares de interioridade e exterioridade e campos de subjetivação. Com efeito, o discurso insolitamente sexualizado com que Bert anuncia seu corte dominante na interação entre Rose e o homem cego apresenta-se sob a forma de rasgo no tecido sensível da peça: é veiculado por meio de um texto escrito, inesperadamente projetado na cena.

Nesse caso, a introdução da escrita não suplanta o lugar da voz, pelo contrário. Ela interrompe a própria materialidade da cena e do arranjo naturalizado entre corpo e linguagem, a partir de um lugar que escapa a um dos intérpretes pioneiros do trabalho de Pinter, Austin Quigley, que identificou pioneiramente nessa obra um prato cheio para o horizonte teórico do *linguistic turn* (Quigley, 1975). Autor este que atentou para o ponto de fissão introduzido pelo desfecho indecível da cegueira, porém nele empacou, defendendo a irredutibilidade singular dos “jogos de linguagem” aí postos em cena, contra o enunciado achatado do “absurdo”, porém sob pena de amainar sua opacidade radical. À sua teoria escapava o ponto cego epistemológico que as perturbações pulsionais da linguagem das cenas de conflito punham em cena, e que apontam para um espaçamento real próprio à “ontologia de um mundo infinitamente inacabado” (Zizek, 1996).

No experimento seguinte de Roberto Alvim¹²⁵ girará em torno de uma radicalização da desoperação da relação voz-corpo, entretecendo um campo de atravessamentos entre corporalidades e discursividades múltiplas (nesse aspecto, aliás, mais próximo ao horizonte para o qual o presente capítulo irá se direcionar). Já em *O quarto*, a marca beckettiana se fazia presente enquanto lugar agônico, suspensão negativa da relação sujeito-mundo. De todo modo, a característica mais marcante da peça está no modo como duas dimensões atravessam-se.

De um lado, o drama agônico da subjetivação de Rose, posta no lugar mesmo da angústia, de modo que a perda da consistência da imagem de si seja traduzida no texto por uma interrupção reversiva, mas não reversível, que fura, no corpo, os canais entre o sujeito e o céu aberto do inconsciente. Trata-se do lugar de um acontecimento “mais terrível” que “ver com os ouvidos”, o de “ouvir com os olhos, ver o ponto de suspensão da energia vital”, como na *Testa di medusa* de Caravaggio (Zizek, 1996). A personagem

¹²⁵ *Nas cidades, as florestas* (2011).

estaca e cai para dentro de si, incapaz de realizar a operação de subjetivação de outra cena mítica que remete a outra obra de Caravaggio (esta que, por sua vez, inspirou a figura do “Ouvinte” do *Não eu* de Beckett): ao contrário de Heródias de Mallarmé, Rose não pode “ser fixada por um olhar cego” que lhe tirasse de seu narcisismo, como na cena contígua à da Decapitação de São João Batista (Attié, 2013).

De outro lado, tal como a voz do negro cego, o objeto voz emerge no ponto de cegueira de Rose apontando “para uma lacuna no campo do visível”. Desse modo, a aparição “espectral” que “dá corpo àquilo que escapa da realidade simbolicamente estruturada” (114) excede o manejo ideológico das posições discursivas, descendo ao núcleo excessivo do poder, que torce a lei e fornece o cimento ambíguo da “manipulação da lacuna que separa a realidade e a outra cena da fantasia” (97).

Mas, mais que isso, a voz emerge como ponto de intersecção encarnado por Bert (não se sabe se interna ou externamente ao narcisismo falhado de Rose): entre o silêncio que mina por dentro a interlocução e o excesso obsceno dessa pai horizontal aos filhos, rival atual da ausência do pai de Rose. Melhor dizendo, a voz emerge com a profunda ambivalência do núcleo heteronômico do sujeito, no lugar de sua agressividade fundamental (Cf. Safatle, 2017, nota 3), onde a estrutura “vociferante” do ódio (Mendes Dias, 2012) é porta aberta tanto para o reconhecimento do outro em si, diante do outro fora de si, mas também, para a totalização de toda a pluralidade dos outros como Outro a ser destruído. Nesse segundo polo, a cena do *antagonismo* político, em que “a presença do Outro me impede de ser totalmente eu mesmo”, decaia na agonia do mesmo.

Enfim com *O quarto* é possível realizar mais um desdobramento na inscrição dos trabalhos cênicos do Club Noir e de Nuno Ramos, os dois objetos com que Luiz Fernando Ramos conclui sua sondagem por poéticas contemporâneas da “antiteatralidade”, após passar por trabalhos como as peças televisivas do Beckett tardio, ou de Juan Muñoz, Mathew Barney e outros (Cf. Ramos, 2015: 229-249). No distanciamento antitetral entre enredo (*mythos*) e “sua projeção visível” enquanto materialidade cênica (*opsis*), o autor identifica uma “margem de invenção possível” encontrada em um campo de artes visuais, teatrais, performáticas e sonoras. Ao mesmo tempo, porém, em se tratando de um contexto de complexificação dos paradoxos literal-situacionais-fenomenológicos que remetem ao debate em torno da objetualidade (*objecthood*) minimalista, as operações de fissura do sensível criadas por essas poéticas localizam os pontos de atravessamento entre voz e olhar em uma dobra ulterior desses paradoxos.

O que *O quarto* põe em cena é a irrupção de um silêncio pulsional, fonte de violência desmesurada que suspende a possibilidade de uma cena de ação comunicativa. É curiosa, nesse sentido, a menção de Jacques Rancière a certos “conflitos de teatro” que ilustrariam a ideia de que a “lógica da discussão política” “precisamente, não é nunca um simples diálogo”. Isso na medida em que “no âmago de toda argumentação e de todo litígio argumentativo políticos, há uma querela primeira que incide sobre aquilo que é implicado pelo entendimento da linguagem” (Rancière, 2018: 62).

O poder da voz silenciosa que emerge em um trabalho como *O quarto* é a essência do poder. A vocação catártica do teatro faz fluir, aqui, energias violentas que obturam a linguagem, fissurando e imunizando os campos pragmáticos da comunicação, os quais supõem-se que permitiriam uma legitimação recíproca das partes. A voz, em algumas dessas poéticas teatrais recentes, emerge simultaneamente como lugar de abertura virtual dos afetos conhecidos e ponto de fissão entrópica das cenas conflituais. A voz, afinal, como *ponto de excesso que emerge do interior da falência da palavra*.

*

Como será sugerido mais adiante, no momento de fechamento-abertura do presente trabalho, o pensamento político latente na arte de Nuno Ramos (confirmado no nível das declarações públicas do artista no plano de questões que tangenciam essas ideias a partir de um lugar contíguo mas não idêntico) aponta em última análise para esse mesmo horizonte. Por outro lado, neste ponto, importa ressaltar como a afinidade da linguagem de Nuno Ramos com as poéticas teatrais aqui invocadas traduz-se em uma posição singularmente liminar.

Se o teatro fecha agora os parênteses que abriu há pouco, não há melhor passagem final que o fim de *Adeus, Cavalo*. Nascido, claramente, de uma radicalização da dinâmica de escuta de vozes que se adensara em *Semões*, o livro de 2015 projeta uma cena de corpos múltiplos, falantes a montante e a jusante de um solo discursivo que constrói com linhas vagas, mas, ainda assim, nítidas.

O velho, esse outro velho caniço pensante e potencialmente vegetal (ou animal), apresenta-se como polo, literalmente, de invocação de um horizonte utópico atravessado internamente por um deslocamento para fora dos efeitos da ação de uma palavra plena. Invoca sua participação em um “teatro em qualquer parte”, constantemente dissolvendo-se e recompondo-se em meios aos demais participantes dessas janelas de recepção de

todos os tempos. Janelas estas que, contudo, abrem para dentro de pequenos quartos de hotéis baratos ou banheiros onde um velho ator jaz na cena de um banho morno e não tão trágico quanto o de Marat.

Entre um ficcional Procópio Ferreira e diversas sombras figurais como os homens de guarda-chuva Goeldi-drummondianos, uma primeira aparição solene e deslizante se dá com a presença/ausência de Giuseppe Ungaretti. Com Ungaretti o que entra em cena é um intérprete tresloucado e desterrado do Brasil, que aterrissa nos anos 70 brasileiros como se em um fim da história que é simultaneamente paraíso amorfo em que a história mundial encontra o recanto de “um grande ensaio aberto de uma tarde solar”. O poeta é, agora, autor de um’*Alegria* lutuosa, em que o engaste da história europeia em sua figura se traduz entre o luto inacabado pelo filho biograficamente perdido e o grito de que “a vida finalmente encontrou a vida”.

Eduardo Jorge bem sugeriu como a dinâmica de despossessão e esquecimento fundante encenada no livro quer-se dramaturga de “teatros instáveis”.¹²⁶ Ao mesmo tempo, é preciso salientar como esse experimento poético-teatral de Nuno Ramos sintetiza em seu fluxo, de modo exemplar, a hesitação renitente entre, de um lado, o puro batimento que desfunda a história e, de outro, a memória e um desejo de produção de símbolos altamente concretos.

Este o lugar fugidamente instaurado pela segunda aparição, a de Nelson Cavaquinho. O símbolo é concreto – a inauguração da Ponte Rio-Niterói –, mas a cena é de abertura mítica, algo raro, mas que ronda espectralmente, na maior parte das vezes pela negativa, o trabalho de Nuno Ramos. As constantes evocações, diante da impossibilidade de invocação, da figura do compositor repentinamente desaguam em uma confusão entre mito e história. A ponte, inaugurada com o fim da vida alegremente melancólica de Ungaretti, recebe, tal qual a estrada palmilhada que recebe a “Máquina do mundo”, Nelson Cavaquinho e seu cavalo. Como que em um retorno instintivo e fulgurante similar ao retorno do cavalo do sambista e praça da Polícia Militar, que volta ao dono a despeito do golpe sofrido por seus pares que, conta-se, soltaram o animal de trabalho em represália à boemia de quem o montava.

O que a cena mítica imagina replica a pergunta do sermonista sobre o caráter irredutivelmente desencontrado ou abertamente inacabado do mundo, agora submetida, ela mesma, a uma hesitação entre o histórico e o atemporal:

¹²⁶ A última observação aparece na orelha do livro.

Não há batimento comum às coisas, como havia antes. Era isso que buscávamos, mas a dissolução chuvosa da paisagem, violenta e aziaga, desfez toda possibilidade de um coro [...] Não há também, por outro lado, [...] solidão real no mundo. [...] Tudo canta, dispersivo e sem batuque, procurando público, levando a vida a cantar. Corpos cuspidos do trilho seguro para o barranco e o muro, amor emparedado, filhos que não nasceram, pequenos poemas que viraram grito, matéria sonora sem ordem nem retorno, tudo isso formou uma massa invencível, um peso sem contraponto numa balança que ninguém vê. Lutamos contra isso, mas perdemos, diariamente perdemos, e não podemos denunciar, nem mesmo nos queixar a ninguém (2017: 66).

Entre canto órfico da perda da unidade do mundo (tenha-se em mente a versão drummondiana em *Claro Enigma*) e suspiro de imanência pós-utópica, retorna a lágrima do poema final de *Junco*, prismatizando o fio de mel drummondiano que atravessaria a noite dos homens em outra chave. O encontro imediato com o passado, com o arcaico – que, como se verá mais à frente, o compositor encarnaria em sua posição “exetemporânea”, do alto do desterro no cume de um morro em plenos anos 60 (Ramos, 2016) – tem em seu ápice uma palavra afetiva e, a seu modo, poderosa: “Shhhh, felicidade”, diz Nelson Cavaquinho àquele que fala e chora. Não é, aliás, da ordem do samba (ao menos de certo samba), uma lição existencial que elabora o desencanto purgando-o e intransigentemente assumindo-o como ambivalente encanto?

O trágico alegre que fez sua tradição brasileira toma a palavra. E, ao fazê-lo, erige em emblema a vocação do autor de *III* e *Vai, vai* ao cultivo daquela “perspectiva” em nada divina, invocada há pouco com Patrice Maniglier. Perspectiva que gesta a “presença neste mundo de universos virtuais”, mas “de tal modo que esses novos mundos permanecem localizados, atados de algum modo a um ponto no mundo ‘real’”. Mas, mais que isso, dá forma, algo errante, assobiando um canto despretensioso, ao desejo por uma experiência de linguagem que dê corpo prismático a um atravessamento entre o histórico ou o cultural e algo da ordem do contínuo.

Fecham-se os parênteses. O velho quer-se casca de um molde, processo intervalar de um estranho processo de cera perdida.¹²⁷ E, contudo, como nos *Sermões* –

¹²⁷ “Toda a lenta modelagem com que te fizeram, a cera pingando com que te esculpiram assim exatamente como você é, será então perdida (2017: 18). Para uma definição esquemática do método de fundição de esculturas conhecido como “cera perdida”: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cera_perdida.

os do personagem e o próprio livro –, dizer “o bege dessa fórmica só eu” (2017: 8) significa dar piruetas com a palavra apenas para afundar novamente na banheira de um velho. Os teatros instáveis de *Adeus, cavalo* encontram na estabilidade do solo enunciativo que instauram um lastro a ser atravessado, mas também os limites internos de sua própria desestabilização.

O horizonte último, de todo modo, é a virtualização do retorno. O cavalo, afinal, é o velho que se quer feito de múltiplos tempos, virtualizado no livro pela procissão de formações languageiras que boiam sobre as réplicas como rubricas deslocadas ou pequenos “corpos-refrões”¹²⁸ em incessante reatualização.¹²⁹ E, é claro, o cavalo de Nelson Cavaquinho, bem como seu próprio dono. É tudo isso em um só prisma.

Se em *Sermões* o pau era o significante da máquina pulsional entrópica, no livro seguinte o cavalo é radical livre de linguagem. É pura máquina imaterial de relações em atravessamento. É signo. Dele não se espera o prodígio retorno. Pede-se que dure como uma lágrima de breu, mas refratada até que seu corpo gire por toda parte, sem guarida. O conselho é de Nelson Cavaquinho: “Nunca volte para casa” (2007: 68; *Imagem 16*).

¹²⁸ A solução languageira é de Roberto Zular, em resenha ao livro escrita a quatro mãos com André Goldfeder. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/08/1911011-adeus-cavalo-novo-livro-de-nuno-ramos-faz-teatro-sem-palco.shtml>. Último acesso: 23/07/2018.

¹²⁹ “CAVALO MONTANHA-RUSSA”, “CAVALO SEMBLANTE”, “CAVALO UM TRONCO”, “CAVALO AO CONTRÁRIO”...

ENSAIO SOBRE O SIGNO

Entre as exposições mais recentes de Nuno Ramos, “Ensaio sobre a dádiva” 2014/2016 e “O direito à preguiça” (2016) são as que melhor expressam um ponto de acumulação e transformação no que toca à articulação entre linguagem verbal e plasticidade. No trabalho que dá título à segunda exposição (*Imagens 15 e 16*) uma torção no que estava em jogo em *Vai, vai* começa a se insinuar em segundo plano. O trabalho consiste em uma ampla estrutura de andaimes na qual são instalados tubos de órgão que tocam uma variação de “O samba de uma nota só”, de Tom Jobim. Entre presença e ausência, a música que se projeta a partir dos vazios que espaçam a materialidade aparece sob uma lógica apropriativa precisa: a canção original é submetida a uma operação de desaceleração, continuamente ralentada de modo que o corpo musical escanda-se nos planos que o compõem, até que a música beire sua decantação em som.

Seguindo depoimentos do artista, reencontra-se a operação de pensamento do Brasil que já estava no centro de *Bandeira branca* (2010). O foco estaria em um “drible” do estatuto original dos andaimes – sua fixidez reversível e sua associação ao trabalho precário –, que colocaria em tensão o vetor ascensional da estrutura física do trabalho, ecoado pela conotação religiosamente ascensional do órgão, e um vetor antissolar brasileiro, entrópico, tendente a um retorno grave, fúnebre e quase inercial. Hesitação entre elevação e enterramento costumeira no trabalho do artista, que colocaria em cena, de certo modo, uma tendência brasileira atual, política, ideológica, projetiva, à homogeneidade discursiva e a “não sair do lugar”.¹³⁰

Ao mesmo tempo, Joca Rainers Terron faz bem em evocar, a respeito do trabalho, uma imaginação que remeteria a *Locus solus*, de Raymond Roussel (Terron, 2016: 14-18). De fato, há aqui algo de um invencionismo imaginativo, uma máquina produtora de aberturas e fantasmagorias. Parte dessas questões reaparecem em “No sé (O Templo do Sol)”, trabalho que recebe uma segunda montagem na exposição e que tem em seu centro a reverberação performática de cena de histórias em quadrinho do personagem Tintim, por meio de uma série extensa de perguntas as mais diversas que obtêm invariavelmente do performer a resposta que dá título ao trabalho. Neste caso, os

¹³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=wOZU4mlOsrE>. Último acesso: 16/07/2018.

recorrentes eixos temáticos do silêncio e da interrupção reapresentam-se em atravessamento com uma atmosfera insólita, junto a um tapete que emite sons e através do qual crescem flores e tal como o aparelho de som colado a uma cadeira que desequilibra-se sozinha no ar. Máquina, música, fantasmagoria, vazio.

Nesse sentido, vem ao caso uma incursão recente pelo problema do som em artes visuais, que exerceu impacto considerável no meio crítico norte-americano (Kim-Cohen, 2009), com a proposta de uma releitura da “virada conceitual” por meio da ideia de um som não material, *non-cochlear*. Partindo de amplos desenvolvimentos filosóficos e semióticos da intuição de que não há “som-em-si”, o autor recoloca questões cujo caso paradigmático é a complexificação da suposta “objetividade” minimalista (operação realizada por outras vias pelo conhecido trabalho de Didi-Huberman, 2008, em diálogo com a leitura seminal de Fried, 1998). Proposta esta expandida para o campo dos *sound studies*, da arte sonora, e das vertentes pós-cageanas decisivas no contexto norte-americano, formulando uma virada que se daria “*em um piscar de orelhas*”.

São inúmeros os pontos de contato com o problema da voz, que, ao que tudo indica, custaria em permitir uma genealogia coesa no universo das artes visuais, permanecendo, nesse debate específico, deslocada em um intervalo entre os campos do som e do conceitual.¹³¹ A abertura da noção tradicional de objeto de arte a diferentes planos de significação e agenciamento que sobredeterminam a dimensão visual-material

¹³¹ Dos anos 60 aos dias atuais, a linguagem verbal, sob as mais diversas formas, tornou-se materialidade ou campo de agenciamento com presença absolutamente marcante no campos das artes visuais. Listar exemplos seria uma empreitada borgeana. Já no que toca à voz, a situação é outra: ao que tudo indica, uma genealogia de suas aparições, mesmo que fosse no campo da arte contemporânea, encontra-se por fazer e diante de uma dispersão difícil de encarar. Sem entrar no domínio das leituras que identificam problemas teóricos sobre trabalhos e artistas específicos – entre as quais seria possível destacar a leitura de Lacan de *O grito*, de Munch, no Seminário XII –, vale contudo destacar esforços recentes de prospecção de um campo da voz nas artes, que dialoga de modo profundo com a noção específica com que se vem trabalhando a partir do segundo capítulo.

Trata-se das exposições coletivas “Voice & Void” (2007), “His Master’s Voice: on voice and language” (2013), a seção “Scenários” da Manifesta 7 (2007) e sobretudo a seção “Grito ancestral” de “No útero do mundo” (2016), curadas respectivamente por Thomas Trummer; Anselm Franke, Hila Peleg, Adam Budak e o Raqs Media Collective; Inke Arns; e Veronica Stigger. Nos três primeiros casos, vale notar como o trabalho de autores decisivos para o tema, sobretudo Mladen Dolar e Adriana Cavarero, desempenham papéis não apenas de concepção externa, mas enquanto elementos internos às exposições, algo que se repete no último caso, do qual pode-se destacar a teoria nativa de Clarice Lispector e o problema da relação entre a histeria e o feminino.

Veja-se a respeito, os respectivos catálogos: Trummer, 2007; Arns, 2013; Budak et alli, 2008; Stigger, 2016. Para dois trabalhos que interessam de perto a presente discussão, tomando, por outra via, a voz como eixo de condicionamentos de injunções e espaçamentos sociais, ver o trabalho de VALIE EXPORT em “Voice & Void” e o texto de Katarina Zdelar em “His Master’s Voice”.

ou relançam a relação literal–fenomenológico é algo como uma questão das questões nesse cenário.¹³² No caso de Kim-Cohen, ela é acessada de um ponto de vista que toma as “artes pós-modernas” como “organizando-se e implicando-se a si mesmas com discursos, mais do que com fenômenos” (Kim-Cohen, 2009: xvii).¹³³

O que alguns dos trabalhos presentes em *Ensaio sobre a dádiva* e *O direito à preguiça* permitem vislumbrar é o modo singular como o trabalho de Nuno Ramos formula aquela “questão das questões”, em chave muito diversa da de Kim-Cohen, por meio do modo singular como agencia a linguagem no universo das artes visuais. Nesse sentido, cabe, aqui, abrir o universo da voz a uma problemática que lhe é inextrincável, a saber, a do *signo*.

*

Com efeito, de *Sermões* a *Adeus, cavalo* passamos do significante *pau*, literalização do circuito do gozo, ao signo *cavalo*, radical multiplamente livre, pau para toda obra, muito mais que o falo. Como se verá adiante, no centro multiplamente descentrado de alguns desses trabalhos, é ainda o cavalo que aparece, não a galope, mas em infinitos giros sígnicos.

A questão começa a se esboçar timidamente já nas duplas de *Paredes* que integram “O direito à preguiça”. A primeira dupla é formada por *O grito/ José (Parede 1)* (*Imagem 22*), e *Laranja, vermelho e amarelo / O pirata da perna de pau (Parede 2)*. Cada um dos trabalhos é composto por uma parede que recebe a incrustação de alto-falantes e por estruturas metálicas que lembram vagamente um navio e que contêm aquários em seus bojos. O formato pontiagudo das estruturas literalmente encalha nas paredes que, na sala oposta, simulam a dilatação correspondente. À intrusão que faz comunicar pelo encalhe as duas salas separadas pelas paredes corresponde o cruzamento dos materiais auditivos transmitidos de um e outro lado das paredes.

No primeiro caso, cruzam-se os áudios do leilão de *O grito*, de Munch, e do poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade e, no segundo, do leilão de *Red, Orange and Yellow*, de Rothko, e da marcha “O pirata da perna de pau”, de Braguinha.

¹³² Cf. a respeito “Literalidades, descentramentos, espaço de trabalho”.

¹³³ Nas palavras da autora que teria formulado de modo mais pioneiro esse ponto de vista: *é óbvio que a lógica do espaço da prática pós-modernista não mais se organiza em torno da definição de um dado meio em termos do material, ou, nesse caso, da percepção do material. Ela é organizada, pelo contrário, pelo universo de termos que são apreendidos como em oposição no interior de uma situação cultural.* (Krauss, *apud* Kim-Cohen: xviii – tradução minha).

Nesses encontros forçados e insólitos, formam-se algo como rimas imperfeitas, como na relação entre o grito da angústia de *O grito* e a perplexidade extraída como soma de subtrações no poema de Drummond. O princípio do *choque* entre heterogeneidades, que rege trabalhos centrais como as variações de *Casco-Shackleton* (2004), agora adentra um campo semântico que remete a *No sé* e a *O direito à preguiça*, onde certo flerte com construtos imaginários insólitos investe as relações abruptas de um teor de interrupção ou impossibilidade, que começa a sugerir algo da ordem da perplexidade, que retorna, ao seu modo, à recorrente figura do encalhe. De fato, o encalhe, aqui, parece reter menos a melancolia de “A hora da razão” do que a enunciação de um mundo tecido como soma de incompatibilidades. A mais fina arte e o capital, o grito silencioso da angústia e a grita desbragada, começam a multiplicar-se, mais ainda nos limites de algo da ordem da justaposição.

Com a outra dupla de trabalhos, as *Gangorras*, mais uma inflexão vem à tona. Em cada uma delas, trilhos de aço são apropriados enquanto estruturas escultóricas que funcionam como mediadores de relações entre elementos diversos. A primeira, *Vou partir (para Nelson)*, põe em intercâmbio, de um lado, uma caixa de som com o áudio do filme *Nelson Cavaquinho* (1960), de Leon Hirszman, e, de outro, um sistema insólito de destilação de cachaça, composto por dois instrumentos de sopro e um recipiente que comunicam-se por meio de tubos a uma garrafa de cachaça. Já na segunda, o que o trilho media é, de um lado, uma caixa de som com o áudio de Carmen Miranda cantando o refrão “Isso não se atura/ lá em Cascadura” do samba de Assis Valente e, de outro, um tubo de vidro no interior do qual, através de um liquidificador, folhas de jornais cujos títulos contêm a palavra “tempo” são transformadas em queijo.¹³⁴

Em uma primeira camada, é importante notar, a operação dos trabalhos corre o risco de recair em uma espécie de plenitude alegórica, apresentar-se como ação em que a diversidade de estatuto dos termos postos em relação – de um lado elementos culturais, seja o patrimônio brasileiro, seja a categoria Tempo e, de outro, ações que rearticulam esses elementos – é agenciada em uma síntese que não deixaria restos. Em *Vou partir*, tratava-se, no limite, segundo depoimento do artista, de “pôr uma cachaça para Nelson”.

¹³⁴ No primeiro caso, o mecanismo é acompanhado da exibição em *loop* do filme de Hirszman, das garrafas de cachaça produzidas e batizadas “Vou voltar” e de uma tira do positivo dos quadros do respectivo instante do filme, que vai sendo recortado de modo que um frame do filme possa ser depositado em cada garrafa produzida. No segundo caso, são exibidos em uma mesa os jornais e os queijos finalizados para consumo com o título impresso em *silk*.

Por outro lado, a novidade que esses procedimentos apresentam diante do trabalho passado de Ramos pode ser avaliada mediante a história das recolocações do nicho de operações que deriva do que se anunciou anteriormente como o procedimento central de Ramos: a articulação tensa de elementos heterogêneos, que passa pela justaposição tensa, ou algo no nível do “choque, mas também por um funcionamento mais amplo, que pode ser caracterizado como *sobredeterminação* ou *atravessamento*.

Tentando escapar a uma redução classificatória da variedade de soluções postas ao longo do trabalho de Ramos e sem confundir certas operações específicas com a sua simples vocação onívora, vale a pena apresentar ao leitor menos familiarizado algumas posições encontradas ao longo desse gradiente.¹³⁵ De todo modo, no polo dos atravessamentos, o paradigma ainda é *Vai, vai*, ao mesmo tempo que a própria a complexidade interna à relação de horizontalidade entre “coisas” e “vozes” estabelecida pelo trabalho de 2006 pode agora, ela mesma, ser repensada diante da estrutura relacional que outros trabalhos colocarão em cena.

Ao intérprete, cabe, como no caso de “Entre” (*Imagem 12*), não se ater ao enunciado do “amor pelo intermediário” e perguntar-se sobre o estatuto da enunciação que propõe produzir um espaço de continuidade entre substâncias materiais, formas escultóricas e pictóricas e sistemas de palavras. É assim que, tendo em mente esses

¹³⁵ O ponto de partida, é claro, teria de ser as justaposições de materiais nos quadros sobretudo da virada dos 80 para os 90, passando pela exploração de contrastes como o duro e o mole ou sólido e líquido, ou a unidade do corpo da escultura e sua hibridação (as *Pedras Marcantônio* e os *Manorás*, por exemplo) e, ainda, o agenciamento de uma “discrepância entre superfície e contorno” em que “as linhas adquirem um volume próprio e se projetam como tentáculos sobre um fundo que se recusa a recebê-las”, de modo que “o plano não forma volumes mas os atravessa” (Mammi, 2002: 12, g. n.). Já nas variações de *Casco*, o choque entre os elementos já se completa com uma inversão de qualidades – uma onda esculpida em madeira, um bloco geométrico construído em areia – já apresenta a *inversão de qualidades* como solução específica em meio a toda a retórica dos “transplantes de qualidades” (*Junco*) ou dos “apostos trocados” (*Cujo*) que acompanha o trabalho do artista.

Porém desde *Balada*, por exemplo – um “livro de 896 páginas *atravessado* por uma bala de revólver” (Ramos, 2010: 1995) – já se exhibe um jogo com o potencial de agenciamento do funcionamento contínuo entre o matérico e o simbólico, que complexifica em muito o enunciado geral da aproximação entre escrita e plasticidade nos primeiros trabalhos com texto (*Imagens 2 e 3*): no título, a escrita como ação material, a forma literária e simultaneamente o literalismo da ação da bala – a distância irreduzível entre enunciação, escrita e leitura e o acontecimento irrepitível cravado na materialidade do livro cuja objetualidade é furada e simultaneamente levada ao paroxismo. Lembrem-se, ainda, trabalhos como *Parque das empenas*, projetado em 2001 mas não realizado, que consistia em “cinco casinhas de colono abandonadas à beira da rodovia Dutra, que receberiam uma lâmina, como uma empena, *atravessando-as* de alto a baixo”. Incisão artística que recairia sobre o objeto extra-artístico fendendo seu estatuto entre interno ao espaço da obra e externo a ele. Ou ainda obras como *Para Goeldi II*, em que móveis usados recebem a incrustação – termo do artista muito recorrente nas descrições, mas também em *Ó*, livro de 2008, por exemplo – de lâminas de vidro e granito, como se os móveis fossem sedimentos de memória literalmente *atravessados* por planos, em sentido pictórico.

elementos, seria questão de perguntar qual o estatuto de operações como as realizadas nas *Gangorras: como funciona a ação de equilibrar em um mesmo plano uma canção cantada por Carmen Miranda e queijo, ou transformar o tempo em queijo, ou, mais que isso, fazer queijo com a cultura?*

Na vizinhança desses trabalhos está uma inflexão recente e altamente significativa dos procedimentos que gravitavam na órbita dos atravessamentos. Qualificar a natureza desse tipo de operação implica reconhecer os casos em que o enunciado reina soberano, mas enseja também apreender os estados mais recentes da questão da linguagem em Ramos e certas torções na ideia da “busca do solidário no não-solidário” que, como diz Alberto Tassinari, marcaria o trabalho do artista, e que vão muito além da intenção do artista em trabalhar com “a cultura como algo ainda não formado” (Ramos, 2007: 13).

ARTEPORSIGNO

É em “Ensaio sobre a dádiva” (2014/2016) que essas questões encontram um ponto de adensamento mais produtivo (*Imagens 15 e 16*). E, mais especificamente, nos três conjuntos de *Dádivas* expostos na Fundação Iberê Camargo e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao lado de outros trabalhos que, aliás, compõem com os primeiros um campo de reenvios altamente revelador: as *Dádivas*, os relevos e pinturas em vaselina e os desenhos da série *Proteu – signo, matéria e mito*.

Nas duas variações do trabalho, a ideia geral extraída do clássico ensaio de Marcel Mauss – a de um circuito de *trocas* estranho aos critérios de lucro ou utilidade, e no qual as coisas colocam os agentes em movimento – inspira, segundo depoimento do artista, a construção de um sistema de “trocas impossíveis”, trocas entre coisas que não se pode trocar ou em que não se encontra sentido claro em trocar.

A proposta de materialização desse princípio resultou em três pares de *Dádivas*: *Pierrôporcavalo* (exibida nas duas exposições), *Copod’águaporvioloncelo* e *Casaporarroz* (exibidas respectivamente na primeira e segunda montagens). Nos três casos, as interações entre dois pares de elementos são operacionalizadas duas vezes, plasmadas em narrativas videográficas e materializadas em estruturas escultóricas. Ao

que se soma a duplicação destas últimas, fundidas em metal e submetidas a um mecanismo circulatório semelhante ao de “Entre”, cujos polos são glicose e morfina.

Nas *Dádivas* (os três eixos de troca em diálogo com os vídeos) abre-se novamente um campo em que o que vale é o “intermediário”, porém no sentido de se estabelecer um plano de comensurabilidade entre elementos incomensuráveis. No vídeo de *Copod’águaporvioloncelo*, uma garota dirige até uma praia, colhe água do mar em um copo, vai até uma pequena venda e o troca por um violoncelo, para então retornar à praia e tocar alguns sons desconstruídos e em timbre grosseiro e, finalmente, lançar o violoncelo à deriva no mar, enquanto assistimos a seu progressivo distanciamento. Entre o copo que colhe água do mar e o violoncelo, ele também, lançado ao mar, todo o simbolismo do mar poderia vir à tona, próximo, por exemplo, ao campo semântico da oferenda (Tassinari, 2014: 10). Mas, também, uma oposição mais abstrata entre aquilo que não possui unidades discretas e o gesto de tornar discreto esse contínuo.

Em cada uma das trocas, diversas séries de reenvios começam a germinar e difratar-se entre as trocas de objetos e os vídeos, com a cidadezinha praiana e a cidade, a doação, o sequestro, a oferenda, e assim por diante. No vídeo de *Casaporarroz*, uma mulher doa todos os móveis de uma casa, que são jogados em meio a um descampado onde passa um largo lençol d’água, recebendo em troca arroz, que retira dos bolsos para preencher todo o piso da casa e, então, afundar seu corpo nesse leito insolitamente telúrico. Como resultado, formam-se um interior espalhado pelo exterior e um exterior represado em um interior, sendo o corpo submetido a um gesto que reúne os dois polos.

Casa e arroz: a delimitação de um interior, talvez de um espaço de conservação da memória (lembrem-se os usos da figura em *Morte das casas* e *Ai, pareciam eternas!*); e a fertilidade, o feminino, a natureza, a exterioridade, a amplitude... Mas isso, estruturalmente, não é tudo. *Copo d’água e violoncelo*: o mar, o princípio da vida, a sede, a contenção, o mero objeto, o símbolo mais carregado; a música, a produção de estados afetivos, o mero objeto e o objeto que vale por seus efeitos incorpóreos, a elevação cultural, paisagem real, paisagem mental, matar a sede criando a sede... *Pierrô e cavalo*: o circense, o patrimônio coletivo mais compartilhado, o cultural, o carnaval, o teatro, o samba mas, também, em si mesmo, o palhaço triste, duplicidade fortemente enfatizada no filme com o deslizamento entre o caráter lúdico e algo lunático e os românticos melancólicos; o animal, a natureza, a força viril, a impossibilidade de contenção, a “inexpressividade” clariceana, e o que mais?

Alberto Tassinari, no catálogo da primeira montagem, sugere que o Pierrô seja a figura central do trabalho, entre outras coisas. Isto em decorrência de alguns veios semânticos que persistiriam ao longo das transformações seculares em sua figura, como a figuração da própria arte, sujeita por excelência a uma variabilização caleidoscópica das figuras que retornam em seu arcabouço histórico. (Cf. Tassinari, 2014: 13 e ss.). No entanto, é impossível identificar de modo definitivo um centro gravitacional ao sistema de trocas ou mesmo um fiel da balança, o que aponta para o fato de que se é possível, até certo ponto, tirar uma mediana das séries em torno dos eixos *fechamento-abertura* e *discreto-contínuo*, tal mediana, no entanto, não reduz a proliferação infinita de remissões que o trabalho desencadeia.

O fato é que podemos apenas começar a desencadear as remissões nas séries e entre as séries. Como dizer tudo que vai entre os dois termos, se tudo aí pode ser símbolo e matéria, percepção e semântica, lembrança e potência, todas as redes de diferenças abertas inclusive à torção no interior de uma única atualização? A casa, (copo-casa?), que acolhe o arrozal como interior, que, por sua vez recebe o corpo em seu interior, que se faz contínuo com o interior-exterior do mar infinitamente granular de arroz? Mas que, de todo modo, poderia muito bem significar outra coisa em sua relação com “outra coisa”...

Como afirmou Lorenzo Mammi, que desde o início destaca o funcionamento sógnico do trabalho, as *Dádivas* “são um sistema perfeito de trocas – tão perfeito que qualquer coisa equivale a qualquer coisa”:

A troca permite todas as interpretações, mas não autoriza nenhuma. De fato, os sistemas de trocas são próprios dos signos, que estão no lugar das coisas. Mas quando as coisas obedecem a eles muito docilmente, os signos perdem o controle dos significados. Gera-se, então, do lado dos nomes, uma desordem análoga àquela do magma matérico das vaselinas. As duas desordens convergem ao infinito, rumo a uma palavra que finalmente diga a si mesma, unificando signo e referente, e que, podemos ter certeza, nunca virá (Mammi, 2015: 28).

Nesse sentido, o Pierrô serve de imagem sintética dos dois eixos mencionados, sobretudo em seu parentesco estrutural com o cavalo: se, no vídeo, o palhaço encontra-se em desajuste tanto com o ambiente circense quanto com os demais ambientes, sendo, afinal, sequestrado de seu contexto, o cavalo, como se viu no livro mais recente de Ramos, é significante híbrido, aderente à história cultural brasileira, e simultaneamente

puro signo em constante reatualização, que o trabalho liberta como uma espécie de radical livre de linguagem, significante da própria indecidibilidade da dinâmica de linguagem que produz, além, é claro, de entidade virtual, peça do mesmo jogo de remissões. Centrífugo e centrípeto, deriva e circularidade giram a partir de uma pluralidade de eixos que a sobreposição de todas as séries só faz continuar. Este o trabalho, isso é tudo.

*

E, no entanto, a operação sígnica que funda o trabalho tem implicações muito particulares. Como se sabe, a revolução teórica e artística representada por essa entidade recebeu formulação seminal por Ferdinand de Saussure. Recentemente, o contínuo processo de estabelecimento do *Cours de linguistique générale*, dada a proveniência relativamente apócrifa dos materiais organizados por alunos de Saussure e o aparecimento de novos materiais primários e secundários, resultou em mais uma “reescrita” do legado saussuriano, a cargo do filósofo francês Patrice Maniglier. Entre os tópicos do acerto de conta que o autor realiza com relação ao estado atual de interpretação da obra do linguista está uma atualização do sentido original da própria estrutura do signo.

Com Maniglier, a noção mesma da “arbitrariedade do signo” sofre uma inflexão sutil, porém decisiva. De saída, o cerne da problemática circunscrita por Saussure não estaria na afirmação de que um mesmo signo corresponde a diferentes significações e vice-versa, e nem tanto no descolamento com relação à oposição entre signo e referente. Na verdade, um elemento nevrálgico da contribuição de Maniglier desloca também a própria oposição entre “significante e significado”: também eles não são dados de antemão, mas “constituídos no signo mesmo” (Maniglier, 2006: 255).

O aspecto decisivo está em que o signo não se constituiria pela associação entre duas coisas já dadas, mas interiorizaria o fato de estar associado a outra coisa: o signo “pertence necessariamente a diversas redes de signos” (Maniglier, 2005: 156). Mais que isso, o signo é, em si mesmo, “virtual e infinitamente sobredeterminado”, ele é uma entidade “dupla, eternamente dupla”, “ao mesmo tempo uma coisa e outra coisa” (Maniglier, 2006: 25, 276). Tanto o som quanto o sentido se constituiriam como cristalizações momentâneas de redes virtuais de variações heterogêneas, articuladas momentaneamente em uma correlação entre esses dois feixes, em si sobredeterminados, de diferenças: o valor linguístico de “sol” é determinado simultaneamente por sua

oposição a “sal”, “sul” e assim por diante, e por sua oposição a “luz”, “escuro”, etc.

Tanto a esfera do significante quanto a esfera do significado seriam estabelecidas a partir da aquisição pelo sujeito de “pacotes” de traços distintivos extraídos como cruzamentos de variações entre diversas qualidades de experiência, onde o som determina-se reciprocamente, por exemplo, com elementos visuais. “Cada signo” “parece ter sempre mais de um lugar, e fazer da língua um estranho mingau, um entrançado, um labirinto, feito de comunicações aberrantes entre duas redes aparentemente heterogêneas”:

Com efeito, o que se percebe não é um som ao qual se associaria em seguida uma significação; é de imediato um “pensamento-som”. A maneira pela qual se determina esse pensamento faz todo objeto da teoria do valor. Resumamos grosseiramente. Extraí-se, de início, do contínuo da experiência, certas variações fônicas, a partir de sua associação com variações de outra natureza (por exemplo visuais). Essas variações tornam-se discriminantes, isto é, constituem-se em traços distintivos, apenas na medida em que são correlacionadas umas às outras. Isso significa que você não tem de imediato em seu cérebro uma maquinaria toda montada de traços distintivos, mas que ela se cruza em você em função de um meio cuja consistência se define como: *correlações regulares entre variações heterogêneas*. Esses pacotes de traços distintivos correlacionados Saussure os chama de “termos”. Ora, esses termos, ele acrescenta, são redeterminados, e é então que eles se tornam “valores” (Maniglier, 2005: 157).

O signo seria, segundo a imagem de Saussure, como a onda, uma “superfície intermediária” entre a água e o ar, ou seja, uma formação virtual extraída da massa contínua de água e ar, som e sentido. Porém, seria possível pensar o signo também para além da relação som-sentido. O signo como “algo que circula” (Maniglier, 2013: 165) em um dado sistema de pontos de vista, bastando que “uma pluralidade de níveis da experiência” (2006: 280) se cristalice a partir do cruzamento de redes que determinem valores produzidos como feixes de variações. Seria, aliás, o caso de diversos sistemas simbólicos que vão do pensamento mítico a práticas culturais diversas, como a moda.

Algo que se demonstra tão mais premente de consequências quanto mais se dá continuidade à noção de que os signos são “entidades ‘espirituais’, mas ‘reais’, seres materiais, incorpóreos e nesse mesmo passo concretos e mesmo sensíveis” (Maniglier, 2006: 23). Em uma palavra, o funcionamento do signo não se resume à diferencialidade

negativida do arbitrário, mas estrutura redes de equivocação em chave *positiva*.¹³⁶ O ponto será retomado mais adiante.

*

Em *Ensaio sobre a dádiva*, os objetos dispostos – uma velha cômoda de madeira, um monte de arroz – não funcionam como ícones de coisas, mas como signos, guardando algo de seu caráter dúplice e sobredeterminado: trata-se de feixes de relações virtuais, simultaneamente eles mesmos e outros. Eles existem enquanto entidades apenas como atravessamentos momentâneos entre todos os parâmetros de variação que um receptor em um dado contexto possa atualizar, de modo transitivo e indecidível.

Na verdade, em consonância com os termos de Maniglier, seria mais correto afirmar não que os termos das trocas sejam signos, mas que aquilo que as *Dádivas* estruturam, os atravessamentos dos pares de termos que desencadeiam e os atravessamentos entre eles, são *um* signo. Uma máquina gerada a partir de um feixe de múltiplas incidências recíprocas, correlacionais e diferenciais, mais do que opositivas, que gira sobre si mesma em difração infinita, porém regular. Que abre-se precisamente apenas ao dizer-se a si mesma, ao operacionalizar as próprias transformações dos eixos fechamento-abertura e discreto-contínuo, em torno dos quais os reenvios ganham maior consistência. Ao mesmo tempo em que os próprios atravessamentos entre os eixos são lançados à virtualização infinita, em seus reenvios junto a todas as outras séries.

Do mesmo modo, a materialidade do arranjo vale sobretudo como desencadeadora das relações imateriais que projeta no espaço. O conjunto da exposição mantém na ordem do dia a vizinhança com a presença física dos materiais (vejam-se os relevos e os quadros em vaselina que integram a exposição, remetendo, especialmente no segundo caso, aos primeiros passos do artista). Porém o caráter objetual sobretudo das *Dádivas* apresenta-se cindido, ou melhor, difratado, entre escultura e rede aberta de signos, objeto, ou formações sensíveis que vivem apenas enquanto suportes da incorporeidade expansiva de redes de associações que fazem germinar a experiência do trabalho. Aqui, afirmar que o trabalho “não existe enquanto uma entidade” põe em causa toda uma outra questão, algo deslocada com relação à que um artista como Richard

¹³⁶ Para um comentário a este ponto em específico, ver Lucas, 2018: 125 e ss.

Serra diz com a mesma afirmação.¹³⁷

Ensaio sobre a dádiva constrói uma máquina elementar de linguagem, estruturalmente pouco determinada e semanticamente inexaurível. O trabalho aciona algo como um *grau zero do signo*, um diagrama de emergência de nós frágeis que mantêm fios de regularidade como linhas de fuga elementares para a proliferação incessante de possibilidades sobrepostas. Em seu relançamento peculiar da relação entre mobilidade e estagnação, que aparece de diferentes formas desde *Cujo* até *Vai, vai*, o trabalho dá corpo incorpóreo de linguagem à sobredeterminação que vinga no intermediário.

Daí que as múltiplas ordens de ressonâncias, de início formais-conceituais, que reverberam entre as diferentes camadas da exposição, tal como em “Entre”, encontrem uma síntese figural aberta e sobredeterminável precisamente nos *eixos* que suportam as relações entre os termos, de acordo com o paradigma do atravessamento: balanças, de um lado, trilhos e segmentos de barcos, de outro. Algo que na primeira montagem do trabalho vai ao encontro de um interessante agenciamento espacial, sob a forma do encontro, suspenso no ar, de um trilho de montanha russa com uma proa de barco, que elidem os pontos de partida e chegada em prol do devir de uma travessia que adeja no vão interno do prédio da Fundação Iberê Camargo.

FRASES SÓLIDAS, SIGNOS PUROS

Entre múltiplos traçados invisíveis de linhas virtuais, *Ensaio sobre a dádiva* produz novos contornos para aquilo que *Monólogo para um cachorro morto* anunciava com a ordem do *poético*: “Poesia, entre nós dois”. Não são poucos os ecos que o funcionamento sígnico do trabalho faz reverberar com debates fundamentais acerca do poético. Seja com a imagem poética, que “aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si”, isto é, submete a “unidade à pluralidade do real”, e

¹³⁷ Em depoimento resgatado por Rosalind Krauss (2000: 140), o artista, comentando seu *St. Johns Rotary Arch*, ressalta que qualquer espectador do trabalho, situado em quaisquer dos diferentes pontos de vista por ele estruturados, não “pode atribuir a multiplicidade de vistas a um leitura via Gestalt do Arco. Sua forma permanece ambígua”, “indeterminável, incognoscível como uma entidade”.

assim, põe em jogo, na chave da “metamorfose, mudança, operação alquímica” (119), a própria unidade do “homem” diante do horizonte da “comunhão” (Paz, 2012: 104). Ou o “intracódigo relacional” que subjazeria à linguagem como um subsistema de “harmônicos” e “ressonâncias”, guiado pela “associação sugestiva” e articulado pelo “uso de ‘imagens materiais’ para sugerir ‘relações imateriais’” em suas relações com o Saussure tanto do *Cours* quanto do estudo dos anagramas latinos, tal como na lógica do ideograma sugerida por Ernst Fenollosa, incorporado por Ezra Pound e relido por Haroldo de Campos.

No entanto, é certa distorção de tais ecos que interessa em *Ensaio sobre a dádiva*, quando, como se tentará mostrar mais à frente, a operação na *superfície* do signo abre consequências de outras ordens. Algo que começa a se esboçar quando se toma em conta que o *equivoco* seria precisamente o modo de funcionamento da linguagem, e não aquilo que a linguagem deve dirimir para funcionar, embora seu controle seja próprio à regularidade do signo (Maniglier, 2013: 232-3). O poético encontra-se, aqui, no próprio funcionamento basal da linguagem, no espaço de um relacionismo desbragado. É como mobilização pura da dinâmica de *evocação* que as *Dádivas* mantêm no tensionamento-limite de seu descontrole. Pois, de fato, o que Maniglier propõe é que o funcionamento do signo é, precisamente, *simbolista* (Cf. Maniglier, 2006: 266-71).

Neste ponto, porém, trata-se de compreender esse relacionismo poético sempre à beira do automatismo à luz do potencial de exploração do trabalho do signo no campo das artes visuais, o que implica também um retorno à avaliação da historicidade da questão da linguagem no trabalho de Nuno Ramos nessa nova versão. Nesse sentido, um caminho possível pode ser encontrado no contraste com outros modos de exploração de certa ampliação do funcionamento do signo para além do registro estrito da escrita em sua concepção corrente.

Por sinal, a atualidade das questões que vêm sendo mobilizadas nesse últimos movimentos aparece em trabalho recente que aborda duas referências indiretamente fundamentais ao raciocínio que se vem propondo, e que possibilita um diálogo introdutório muito pertinente ao tema: *Palavra escrita na arte brasileira: Mira Schendel e Waltercio Caldas* (2014), de Ana de Gusmão Mannarino.

A autora elege como ponto de partida uma leitura hoje célebre acerca de um cruzamento entre dois campos e dois momentos históricos diversos, o comentário de Jacques Rancière à releitura de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* por Marcel Broodthaers. “L’espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers” (Rancière, 2005)

comenta a homenagem do artista belga ao poema de Mallarmé, ao qual empresta o título, e que consistia em doze placas de alumínio que replicavam a imagem de cada sequência de duas páginas, em formato de livro, do poema-constelação. Nas placas foram gravadas as distribuições espaciais exatas de cada página do poema original, porém substituindo-se integralmente as linhas de texto por tarjas pretas. Na base da interpretação de Rancière está sua conhecida teoria da modernidade artística, marcada pela hipótese do “regime estético” ou “revolução estética” das artes (Rancière, 2009.).

Rancière aborda o que entende como a dupla utopia moderna por excelência, a da coincidência entre, de um lado, palavra e espaço, pensamento e branco da página, ato e forma e, de outro, arte e vida, formas artísticas e produção de formas de vida. Sua leitura pressupõe, portanto, o pertencimento do espaço de comensurabilidades absolutas figurado na coincidência entre branco da página e céu estrelado de Mallarmé ao campo de uma contrainterpretação com relação ao modernismo autonomista, em que a “superfície autônoma” cederia espaço a uma “*superfície*” ou “*espaço de troca*”:

É certamente essa outra ideia da revolução estética que é comum ao *Coup de dés* mallarmeano e sua plastificação por Broodthaers. Schwitters, Magritte, Apollinaire, Ciurlionis, Klee, Rodtchenko, poemas-objeto do surrealismo. Todos esses casos trabalham uma ideia da superfície estritamente oposta ao paradigma modernista: a superfície não é a guardiã da pureza da arte por meio da pureza pictórica. Ela é, ao contrário, uma superfície de troca onde os procedimentos e as materialidades da arte atravessam-se (*cross-over*), onde signos se tornam formas, e formas se tornam atos. As formas de arte não se distinguem mais das proposições de linguagem. As formas de arte então não se distinguem mais, tampouco, em última instância, das formas de construção da vida não-artística. A plastificação do poema de Mallarmé se inscreve nesse espaço de troca (204, 23) [...] Quando o modelo representativo que mantinha as artes a distância uma das outras, segundo as regras da analogia, foi rompido, o que se produziu não foi a concentração de cada arte em sua materialidade própria, mas, ao contrário, essas materialidades mesmas começaram a cair umas sobre as outras. ... Quando um pintor não pinta nem mais mulheres nuas nem cavalos de batalha, o que ele pinta é, talvez, ideias e palavras. Ambas se encontram então construindo o ponto ou o espaço de intercâmbio dos suportes: desenho da ideia ou ritmo das coisas sobre a página, dinamismo do movimento sobre a superfície imóvel, pintura de palavras ou objetos sobre a tela (Rancière, *apud* Mannarino, 2014: 22).

Para o autor, a homenagem de Broodthaers se fundaria sobre uma contradição apenas aparente em sua relação com o gesto utópico mallarmeano. Menos do que negar

em termos absolutos a possibilidade de um espaço que pusesse em relação direta “a palavra-ideia e a forma plástica”, o artista o recuperaria por meio de sua negação, ou, nos termos de Rancière, recolocaria esse espaço em questão, abrindo-o novamente:

Broodthaers divide o paradigma da superfície de troca. A “imagem” do poema que ele pressupõe suspende o casamento feliz entre escrita e espaço. Introduz uma lacuna na grande utopia da superfície de troca entre palavras e coisas, arte e vida, para deixá-la novamente posta em questão (Rancière, 2005).

Nesse sentido, o artista revelaria esse espaço como ponto de partida moderno e postularia sua impossibilidade contemporânea, à qual corresponderia uma horizontalidade como que póstuma entre linguagem e espaço e que aponta, em última análise, para a realização total do risco de incapacidade da arte em diferenciar-se do mundo da mercadoria. “O que suas doze placas parecem colocar em evidência é o fato de que não há espaço próprio para as palavras: há palavras e há extensão”.

É nesse sentido que, para Mannarino, *A questão moderna então é a do “arbitrário do signo”: da possibilidade de uma correspondência não-arbitrária entre uma idealidade e sua manifestação exterior, entre palavra e visualidade, em última instância, entre significado e significante* (22). Perspectiva esta que representa um horizonte comum com o debate em torno do signo sugerido há pouco, no mesmo passo em que poderá fornecer contrastes altamente reveladores em um momento posterior.

Com Mannarino, propõe-se que a produção de campos de horizontalidade entre linguagem verbal e formas plásticas no âmbito das artes visuais deveria ser compreendida nos termos de posicionamentos com relação aos limites estruturais e históricos de possibilidade de algo da ordem do “espaço de trocas”. Limites estes que corresponderiam à concepção da relação entre a extensão do jogo do signo e a suposição de uma esfera referencial exterior à linguagem. É assim que a autora associa o “problema da “palavra escrita na arte” a um “momento de virada da arte na segunda metade do século XX”, no qual certa problemática do signo, como se sabe então em franca expansão através das humanidades, refletia-se com uma vontade de enfrentar “o problema da insatisfação com a linguagem verbal” (160).¹³⁸

¹³⁸ Entre os representantes dessa vertente de problematização do signo, Fenollosa fornece à autora uma encarnação privilegiada dos dois lados da “virada” sugerida. Enquanto sua prospecção poética a partir do ideograma chinês se apresentaria como uma “opção real e possível para a crescente abstração e esvaziamento para os quais a linguagem da escritura fonética conduz”, o autor ainda preservaria a “ideia

Daí a chave de leitura por meio da qual Mannarino situa Mira Schendel e Waltercio Caldas, tendo como paradigma o esgotamento da possibilidade do gesto mallarmeano. De Schendel, sabe-se da importância para sua obra da vontade de “captar a passagem da vivência imediata, com toda sua força empírica para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade” (segundo depoimento da artista recolhido em Salzstein – 1996: 256). Nesse sentido, sua posição é formulada pela autora como eminentemente fronteiriça com relação ao espaço de equivalências mallarmeano, de início pela “ênfase conferida à matéria”, que faz “de cada trabalho um situação singular de leitura”. Mas também pela busca por uma confluência entre “o sensível e o inteligível na dimensão gráfica da palavra” (Mannarino, 2014: 38) ou pela busca por “encontrar, no símbolo, na palavra, o ponto de partida que motiva as operações da linguagem e o próprio pensamento, anterior à consolidação de todo signo” (108). Ou, como diria Nuno Ramos, pela “visão discreta mas ainda assim um pouco mística, de que tudo por ser *lido*” (Ramos, 2013: 77).

Em suma, no trabalho de Mira Schendel se materializaria “um esgotamento das últimas tentativas de se buscar um significado independente do movimento da linguagem”, “mas mantendo sempre uma dúvida com relação à existência de uma presença última à qual o signo remeteria” (38, 39). “O ideal metafísico persiste, mas transformado: se ele não pode ser encontrado *além*, ele coincide com o sujeito na obra, e sujeito e obra se conjugam na ação”, (72), afirma a autora em comentário à semântica criacional presente na série *Homenagem a Deus-pai do Ocidente*. Resto metafísico, enfim, muito particular, intervalo genético em que pulsam em simultaneidade, entre o vazio e o branco do papel, o gesto, o sensível, o legível.

Na base da ideia de “palavra escrita” mobilizada por Mannarino está o debate derridiano em torno da *escritura*, no interior do qual, enfatiza a autora, a dualidade interno/fala – externo/escritura definiria os demais pares, como ausência e presença, alma e corpo, sensível e inteligível. A autora aproxima ainda esse debate à noção de “pensamento da tela” de Anne-Marie Christin, que salienta, em forte proximidade com o

da possibilidade de algo entendido como um significado, um ser, uma existência, independente e exterior à dinâmica da linguagem”. Fenollosa permite, com efeito, pensar fora dos esquadros da noção de “ser” e do regime do nome, reinvestindo a linguagem do regime do verbo e do mundo entendido na chave do movimento e da ação. Desse modo, suscitou o interesse de Derrida – a referência, ao que parece, mais decisiva do argumento da autora –, o mesmo autor que representa a crítica radical à hegemonia fonocêntrica e à noção de qualquer resquício de fundamento metafísico ou referencialidade última anterior à linguagem.

trabalho de Mira Schendel, o papel do suporte, enquanto elemento que “precede a criação das imagens e a produção de escrita”.

Em contraste com o “mito da origem verbal da escritura” (Christsin, *apud* Mannarino: 35), surge a noção do suporte como campo com relação ao qual o traço se define como signo, e que possibilita que “as características sensíveis da escritura não sejam um entrave ao acesso à significação, mas, ao contrário, [sejam] capazes de produzi-la em uma ordem própria” (37), tal como na “lição da superfície de *Un coup de dés*” e de outros poetas. Tratar-se-ia, em primeiro lugar, de um campo em que imagem e escrita podem ser “equiparadas”, ao mobilizarem e serem mobilizadas pelo suporte, pelos vazios e, enfim, pelos “espaços de relação” (80). O vazio encarnado no suporte, aquele a que se refere Mira Schendel quando afirma que em seu trabalho a linha “na maioria das vezes apenas estimula o vazio. [e] O que importa [em sua] obra é o vazio, ativamente o vazio”, começa então a sugerir algo como um espaço de relação onde “é a própria relação que vem à tona” (Mannarino, 2014: 80).

O argumento de Derrida segundo o qual fala e escrita não são sistemas separados, mas componentes complementares do sistema da escritura, é, então apenas um ponto de partida. Tanto em Derrida quanto em Christin, a questão central está na amplitude dos “sistemas totais” que os autores delineiam. O “pensamento da tela” diz respeito a um espaço ligado à superfície, porém não-físico, à possibilidade de articulação das marcas, visíveis ou audíveis, de dar sentido, ainda que sempre móvel e incompleto, “às marcas, aos sons, imagens, palavras, escritos” (81). O que o *sistema total*¹³⁹ de Derrida e o pensamento da tela permitem à autora pensar é, assim, a extensão possível de um espaço de relações entre parâmetros que responda à correspondência direta entre pensamento da tela e a própria *différance*.¹⁴⁰

Este o núcleo do raciocínio da autora: os trabalhos de Mira Schendel e Waltercio Caldas como campos de exploração e expansão desse sistema total, sobretudo no que

¹³⁹ “Mesmo na escritura dita fonética, o significante ‘gráfico’ remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, como todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema ‘total’ aberto a todas as cargas de sentidos possíveis. É da possibilidade deste sistema total que é preciso partir” (Derrida, *apud* Mannarino: 60).

¹⁴⁰ “Ela [a *différance*] não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, a condição destas. Embora não exista, não seja nunca um ente-presente fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo (significado/significante, conteúdo/expressão, etc.) [...]. Não é mais sensível que inteligível, e ela permite a articulação dos signos entre si no interior de uma mesma ordem abstrata – de um texto fônico ou gráfico por exemplo – ou entre duas ordens de expressão. [...] Ela funda a oposição metafísica entre o sensível e o inteligível, em seguida entre significante e significado, expressão e conteúdo” (Derrida, *apud* Mannarino: 82).

toca ao atravessamento entre linguagem verbal e plasticidade. Enquanto Mira Schendel operaria ainda em um tensionamento-limite da hipótese do espaço de coincidência entre palavra e espaço, linguagem e mundo, a historicidade do gesto de Waltercio Caldas já estaria, de certa forma, mais próxima à de Broodthaers.¹⁴¹ Pressupondo a impossibilidade integral de uma esfera de significado exterior à linguagem, faria coincidir “o jogo da arte” e o “jogo do signo” (55), fundaria um espaço de remissões e correspondências oblíquas entre parâmetros, no interior do qual “o significado é mais uma peça no jogo de remissões, ausências e referências”.

Trata-se de um espaço de trocas entre palavra, espacialidade e imagem – e, por extensão, entre presença e ausência, inteligível e sensível, legível e imagético, e assim por diante –, onde as utópicas correspondências modernas cedem passo a jogos de remissões, ausências e substituições e as correspondências e identidades ordinárias são submetidas a uma dinâmica de deslocamentos, ao giro incessante e sempre aberto do signo. É no interior desse jogo, o do signo, que se daria a própria introdução de palavras e formações languageiras, a depender dos diversos modos de funcionamento dos trabalhos.

Veja-se a esse respeito o contraste proposto pela autora entre os dois pilares da noção de imagem de Pound e o súbito aparecimento por meio do qual se mostram os trabalhos de Caldas. Neste, a instantaneidade daria espaço ao “elástico e pluridimensional”, comportando “Múltiplas camadas de tempos e espaços” e a apresentação englobaria elementos que extrapolam de muitos modos a ideia corriqueira da linguagem em um poema. Ou voltemos a noções como o “intracódigo relacional”, cuja prospecção a partir da dinâmica do signo constituiria a função poética, ou à ideia do poema como unidade mínima de estruturação recíproca dos parâmetros (como foi sugerido no primeiro capítulo do presente trabalho, em outro plano, com Meschonnic), para, então, vislumbrar uma imagem outra da relação entre linguagem, plasticidade e o poético, fecundante de toda uma potencial imaginação do poema. Nos trabalhos de Caldas, diz a autora:

¹⁴¹ Neste ponto, entretanto, é preciso advertir quanto ao risco corrido pelo raciocínio de Mannarino no que toca à pressuposição de um desenvolvimento histórico unilinear que faria a passagem de Schendel a Caldas. Se, por um lado, esse mesmo risco parece resultar pouco impactante em comparação com as proposições analíticas da autora, caberia, de todo modo, perguntar se, em algum grau, não se trataria nesses dois casos não de duas “etapas” modernas em direção ao contemporâneo, mas de duas modernidades sobrepostas em direção ao contemporâneo.

A palavra integra este sistema como um ingrediente que potencializa e expande seu alcance, que agrava e complexifica as questões que propõe. E que o faz também ao deslocar o problema da arte para o da linguagem, o do signo, ao tratá-lo como parte de um sistema de referências que relaciona imagens, objetos, matéria, luz e forma, que desestabilizam significados usuais de palavras, frases e expressões.. [...] Texto, palavra, letra, matéria, luz, objetos, ambiente, ambiente expositivo e institucional. Tudo entra no sistema total de significação (58).

*

É assim que um contraste revelador, que pode fornecer contrapontos estruturais e históricos para a compreensão dos trabalhos de Nuno Ramos que vêm sendo comentados, pode ser encontrado no agenciamento da linguagem verbal operado por artista tão diverso quanto Waltercio Caldas. Entre os aspectos mais reveladores do entrelugar¹⁴² em que se situa a pesquisa de Caldas, para além da constante dilatação dos limites entre esferas como o bi e o tridimensional, está sua posição dúbia entre o material e o imaterial, o mental e o físico, o sensível e o conceitual, o ótico e o linguageiro. Ronaldo Brito já situou o artista entre nomes como Max Ernst e Paul Klee, que não teriam lugar na dicotomia moderna que distingue uma inclinação à “investigação de novos recursos ópticos e espaciais” e uma preocupação “mais intelectual, sem deixar de ser plástica” (Brito, 2005: 333).

Como sugere Lorenzo Mammi, os objetos do artista propiciariam uma analogia com o fenômeno musical conhecido como “som de combinação ou terceiro som”, a produção de uma terceira nota pelo choque entre notas diferentes tocadas simultaneamente, no que se refere à relação entre projeto e fisicalidade. “Ideia e corpo” – a meticulosa e intrincada rede que dá a tessitura de cada trabalho e a evidência sensível sempre à beira da tautologia – “superpõem-se, parecem gerar um ao outro ao mesmo tempo” (Mammi, 2012: 299).

Do mesmo modo, seus diálogos indiretos com a arte conceitual desviam do conceitualismo ortodoxo não apenas por essa tensão, mas na medida em que outra

¹⁴² É notório o entre-lugar que o trabalho de Caldas ocupa com relação às tendências artísticas de que mais se aproxima. Seu evidente diálogo com a tradição construtiva brasileira é mediado por um gosto por enigmas visuais e desconstruções da linearidade lógica, de extração surrealista e dadaísta. Sua ênfase fenomenológica remete a certos passos neoconcretistas, onde a experiência perceptiva é menos estritamente visual que aberta a uma totalidade em que convivem elementos como fisicalidade e afeto, porém comporta uma cisão da presença que a afasta da situacionalidade minimalista e lhe permite operar um deslocamento singular em algo que remete a certa tendência tautológica característica dessa tendência.

característica decisivamente distintiva excede completamente a tendência tautológica e a autorreflexividade da linguagem, a saber, a ativação de um trabalho inexaurível e sempre incompleto de imaginação.

É em meio a esse espaço de trocas aberto para além de todo limite que o trabalho de Waltercio Caldas constrói modos singulares de agenciamento da linguagem no campo das artes visuais. Antes disso, *superfície*, *transparência*, além de algo da ordem da “perplexidade” (Cf., por exemplo, Mammi, 2017) são significantes centrais que dão a ver um tensionamento singular entre, de um lado, a deflagração de um potência infinita de relações que o branco vazio comporta e, de outro, certa circularidade que aponta para uma “resistência à metáfora” que faz com que o trabalhos sejam “a perfeita demonstração deles mesmos” (Salzstein, 2012: 142).¹⁴³

No entanto, Caldas faz operar no seio do sensível uma noção de *vazio*, bem ilustrada por sua afirmação recorrente de que sua prática consiste menos na criação de objetos que na criação do espaço entre os objetos. “Dar a ver o espaço entre as coisas, a energia do vazio” “como um corpo a mais no espaço”, como afirma Luiz Camillo Osório, é um gesto que se pode identificar no próprio modo de estruturação do espaço pela obra, como se vê na ampla safra de desenhos que o artista realiza no espaço, tridimensionalizando diagramas de formas a serem preenchidas pelo espectador. Ou em trabalhos como *O ar mais próximo*, em que a linha se materializa sob a forma linhas de lâ coloridas pendendo retas ou em arcos invertidos, de modo a criar diferenciações transitórias e virtuais no próprio ar.

A ideia de “objetos-distância” tem a ver também com a “manutenção de uma distância nos objetos, intrinsecamente indeterminados, que mantêm com relação a nós e aos outros objetos” (Salzstein, 2012: 147). Hiatos, suspensões, lacunas, síncopes na organização sensível-inteligível dos trabalhos fazem com que o lugar estruturado pelos trabalhos dissolva sua coincidência o espaço estável que a princípio o espectador com eles partilharia. É a partir desses dados que Ronaldo Brito pensa em uma “Inteligência Instrutiva do Vazio”, de acordo com o qual diversas modalidades de “suspensão espaço-temporais procederiam a uma dissolução sistemática e elegante da Presença”, de tal

¹⁴³ Antes da questão da linguagem, o enquadramento mais geral de sua poética poderia ser inicialmente caracterizado pela remissão à produção de experiências em que o ato de ver é desnudado enquanto operação inaugural e a organização formal dos objetos provoca abalos nas certezas sensíveis que permeiam nossos hábitos perceptivos e, assim, nossa concepção do mundo. Como costuma declarar o artista, o “aparecimento” dos trabalhos é o fator essencial, ou seja, o modo transitivo do vir-a-ser, sempre no gerúndio, de formações que se atualizam de modo incompleto a cada lance do olhar.

modo que “o fato estético da escultura provoca exatamente a crise da certeza sensível do estar-aí” (Brito, 2005).

Sob todos esses aspectos, a linguagem tem papel central na obra de Waltercio Caldas. De início, sob a forma de diferentes espécies de sistemas de signos, especialmente aqueles aptos a corroer por dentro as formas de linearidade lógica construídas ou incorporadas, instilando nelas o germe do absurdo. Já em suas interpretações pioneiras dos primeiros trabalhos do artista, Ronaldo Brito salientava uma intenção de “subverter uma ordem mental” impressa no “relacionamento do homem com a linguagem”, que incidiria sobretudo sobre os dispositivos intelectuais cotidianos do espectador e ao “senso comum” (Brito, 2005: 342). Algo que se nota desde o plano das relações entre títulos e objetos, abertas de saída a complexos sistemas de reenvios, ao menos desde *Condutores de percepção* e, posteriormente, em trabalhos como *Aquário completamente cheio*.

Porém a inclinação do trabalho à escrita poética (Salzstein, 2009: 106), que “jogaria” “com a loucura implícita na própria linguagem” assumirá ainda outros matizes, especialmente em trabalhos que pluralizam os modos de introdução de nomes ou construções verbais nas configurações plásticas. É o caso de alguns livros, além de desenhos e, sobretudo em certos trabalhos, alguns dos quais representativos da produção mais recente do artista, em que muitas dessas frentes convergem.

Em comentário a seu ensaio visual *Ficção nas coisas*, publicado em 2012, Waltercio Caldas remete seu interesse pela “simbiose entre palavras, livros, objetos e imagens”, a experiências com livros que punham em evidência uma “os intervalos significativos, ou a “divergência entre um objeto e sua representação”, o que teria dado origem ao que o artista costuma chamar “estado de imagem” (Caldas, *apud* Mannarino: 111).

O caráter transitivo das construções plásticas de Caldas convoca imediatamente a problematização da imagem, despida de seu ilusório poder de sintetizar e fixar o sentido do que dá a ver. Essa discrepância ou excesso entre trabalho e imagem, que está no centro, por exemplo, do *Manual da ciência popular* (1982) é associada por João Camillo Osório à noção de imagem-nua, que para o filósofo José Gil, resulta de operações que consistem em “cortar o laço que a une às palavras”, de modo a torná-la um “núcleo de fixação e proliferação” de representações e associações inconscientes (Osório, 2012: 154).

O nome, portanto, torna-se problema central dessa poética. Em depoimento de

2006, o artista associa a questão do “aparecimento”, da fugacidade da primeira impressão posta pelos objetos, ao problema da imagem, afirmando que seu interesse reside “num momento antes dos nomes” em que os “objetos parecem flutuar algum tempo em seu aspecto apenas”. Este “instante sem nome” seria o “momento poético dos objetos” (Caldas, 2006: 19). É o que está posto em anotação de caderno exposta em 2015, onde a dupla segmentação do discurso eleva a carga proposicional do próprio texto:

Dar o nome / que
 não é / e dizer
 tudo / no estado
 onde ver / é nada
 deter

(Caldas, 2015: 38).

Do fim da década de 90 até hoje, um veio altamente expressivo da produção de Caldas vem do trabalho com a dilatação de fronteiras já tensionadas por sua obra precisamente nessa chave. A certa altura, os livros já franquearam a fronteira com a tridimensionalidade, convertendo-se em uma espécie de superfície-plataforma de lançamento, alguns deles introduzindo a história da arte ao regime de abertura do nome. Seguindo as interpretações de Ana de Gusmão Mannarino, *Fra angelico* e *Giacometti* (1997) fazem de livros abertos com páginas em branco espaços de ativação daquilo que a autora identificou como o “descompasso entre o visto e o lido, entre imagem e texto que situa a obra no intervalo, na lacuna que a justaposição entre o legível e o visível produz” (Mannarino, 2014: 137 e ss.). Lidos os livros em conjunto, os nomes do artista, introduzidos repetidas vezes, fazem parte de um campo de convivência entre a exploração da direção de leitura e a espacialidade e a indicação dos campos interno e externo ao livro, a geometria e a escrita, a estabilidade e o movimento (mannarino: 137-139). Algo próximo à *Série Veneza* (1997), em que o nomes são agregados a diagramas que sugerem sólidos a partir de formas tridimensionais vazadas, promovendo um cruzamento entre a invocação de referências ausentes e a presença meramente projetiva de sólidos.

Do mesmo modo, o desenho, em seu caráter de pensamento projetivo, é naturalmente um campo fértil para Caldas. Lorenzo Mammì comenta um trabalho de

2012, o desenho do interior de uma casa, cujos elementos são: linhas nitidamente traçadas delineando parede e portas e estabelecendo uma relação ambígua com o fundo insinuado pelo papel; assoalho simulado em pastel; um suporte perpendicular justaposto ao papel com uma pedra verdadeira em cima e acima da qual se vê uma seta em vermelho; além de uma linha de lã vermelha pendendo paralelamente ao papel na extremidade direita (Mammì, 2017: 62). Aqui, “cada elemento coloca em dúvida o estatuto espacial do outro”, algo que pode remeter à afirmação do crítico de que Caldas cria sobretudo “*situações*”, ou seja, conjuntos de “*todas as relações possíveis em um campo de objetos, lugar, luz, peso, desejo, significado*” (43).

Como disse o crítico sobre outro desenho, esses elementos “*são qualidades de significação, não meramente perceptivas*” (44, g. n.). Porém a tendência à subversão da distância entre bidimensionalidade e tridimensionalidade permite ao artista relançar esse funcionamento relacional produzindo espacialidades híbridas que levam a consequências extremas a ideia de um espaço organizado por relações múltiplas e infinitamente reverberantes entre si. A propósito, Sônia Salzstein pergunta-se se o artista não teria esvaziado os conceitos de bi e tridimensionalidade “para nos envolver numa *dimensão pura e simples de qualidades*, sempre diferentes, irreduzíveis a generalizações”, que aproxima aos jogos de correspondências sinestésicas simbolistas e à superfície da constelação mallarmeana (Salzstein, 2009: 113, g. n.).

Tudo isso é explorado em direções surpreendentes nas *Frases sólidas* produzidas a partir de 2002, cujo regime de relação entre a variedade de parâmetros é enfatizada por Salzstein como de *simultaneidade* (120). Esses “espantos legíveis”, nas palavras de Caldas, ou “abismos virtuais”, “abismos de superfície” (Monteiro Jr.) realizam algo como “instalações compactas” (Mannarino), tendo como base a proposta de “*tratar os papéis como um lugar*”, como diz Caldas sobre os “cadernos” que vem expondo em sintonia com as *Frases* (Caldas, 2006: 19).

Nas *Frases sólidas* é a nudez da superfície branca que em geral abre um campo de relações no interior do qual o espectador erra à tona tanto da multiplicidade quanto da circularidade dos reenvios. Além disso, a horizontalidade entre palavras, imagens e objetos passa a ser elaborada de modo mais frontal. Sobre as “frases” Caldas afirma: *elas se relacionam de forma específica com os objetos, fazendo com que certas palavras adquiram uma tridimensionalidade, e com que os objetos passem sua tridimensionalidade para as palavras. É pela percepção que você experimenta a*

*presença de um objeto. No meu caso, vinculando a ideia ao desenho no espaço.*¹⁴⁴ Já Mannarino, mencionando o caráter à beira da dispersão que os trabalhos sugerem, defende que *Os objetos, na sua solidez, poderiam ser um contraponto a essa sensação de debilidade, mas que, nas configurações propostas tendem não a serem vistos como coisas, mas a serem lidos também como signos, parte de uma sentença ou “frase sólida”*. “Mais do que emprestar concretude às palavras, são os objetos que perdem sua solidez, dissolvendo-se no jogo do signo” (153-4).

De nenhuma maneira as duas afirmações são mutuamente excludentes. Ver a questão plástica pelo ângulo da “palavra escrita” leva a autora a ampliar a noção de signo, operando no limite da própria “escritura”. Atravessando essa ideia a partir de uma teoria do signo com outros matizes, seria possível dizer que, nesses trabalhos, *as inscrições languageiras são agenciadas no interior de um jogo sógnico que engloba inclusive a diferença entre a linguagem verbal e seus outros*. “Desatar o nó que une significante e significado” (Brito, 2005: 337) é, neste caso, operação de estatuto amplo e específico. Aqui, pode-se dizer que o signo não é um elemento fixo, mas o produto virtual de um jogo de relações e diferimentos em que os termos são co-determinados e “co-indeterminados” reciprocamente entre si a cada atualização, ao invés de incorporados prontos a partir de outras redes de signos.

A arte, nesse sentido, tem a ver também com a produção de modos singulares de produção de algo como *valores*, que estruturam *redes de qualidades singulares*. Ao mesmo tempo, se esses trabalhos fazem imaginar uma expansão dos limites da poesia escrita e visual, suas investigações plásticas trazem à tona outros tipos de vínculos inextrincáveis entre linguagem e percepção. *Significação e percepção* enquanto duas camadas não-polares, abertas em um jogo de sobredeterminações recíprocas que se estende pelas mais variadas séries de parâmetros.

Tais funcionamentos podem ser flagrados em ação em uma vertente atual da produção de Caldas que circunscreve um conjunto que passa pela *Frases sólidas* e por exercícios expostos juntos a, ou mesmo sob a forma de, “cadernos” de anotação prática de raciocínios. Vejam-se, nesse sentido, dois desses experimentos.

Uma das “frases sólidas” encena diretamente a abertura difratária do nome: *Até onde o nome que conhecemos? (Imagem 19)*. Sobre a folha branca do papel, a frase-título é recomposta, de modo precariamente linear, em segmentos heterogêneos,

¹⁴⁴ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3108200617.htm>.

localizados à abaixo e à direita. Nos extremos, “até onde” e “que conhecemos” aparecem carimbados em verde sobre o papel, enquanto que entre os dois segmentos, encontra-se a palavra *nome* aplicada, por duas vezes, em etiquetas coladas ao papel com a palavra escrita em preto. Anexos aos nomes, dois fios elétricos os ligam, atravessando o campo, como linhas em um desenho, até conectarem-se, pela diagonal, em um mini-amplificador de som.

A questão é a da extensão do nome, mas não tanto a limitação quanto a indecidibilidade – melhor dizendo, a *sobredeterminação* – coberta por ele. O trabalho apresenta e simultaneamente tensiona criticamente a operação de “amplificar um nome”, expandi-lo multidirecionalmente. A operação literal-anti-literal amplifica o nome apenas para remeter sua indexação referencial a algo que está duplamente fora do campo delimitado pelo trabalho. Tanto na medida em que a projeção do som direciona-se para fora do espaço do trabalho, quanto pelo fato de que tornar audível o nome é algo que se dá necessariamente como ausência em um trabalho visual.

De saída, a duplicação do nome dissolve uma ligação de mão única entre o nome e uma suposta coisa, em uma repetição que, ao mesmo tempo, perturba a natureza significativa da frase enquanto enunciado. O conjunto da frase presta-se, em si, a mobilizar de algum modo esse ente enigmático que é o nome, com os segmentos articulatórios da frase (até onde/ que conhecemos?). A própria frase, na verdade, é, em si, mais do que fendida pela elisão do “vai” que a torna nominal, uma articulação de unidades heterogêneas.

O que o trabalho faz é “amplificar” a frase-título de modo a dar maior alcance às reverberações e diferimentos próprios a ela e ao nome. No registro da circularidade/perplexidade, o caminho entre a palavra e sua amplificação tridimensional desemboca em um vazio não apenas negativo: “o que conhecemos” encontra-se no polo oposto daquilo para que o nome aponta, não em sua insuficiência, mas em seus meandros plurais.

O decisivo, no entanto, é o modo de *sobredeterminação* que é ativado. Cada unidade discreta que compõe o trabalho encontra-se em regime de suspensão relacional: os fios são fios, materializações explícitas da operação “que é” o trabalho (“a menor operação é o que é, lê-se/vê-se em outro experimento), mas também são linhas; as palavras são palavras e elementos plásticos; o trabalho é desenho e objetualidade tridimensional; o próprio nome é a dobra entre escrita e som multiplicada. Todos os elementos, incluindo palavras e objetos, são absorvidos pelo jogo do signo, e, ao mesmo

tempo, a diferença entre objetos e signos torna-se uma das diferenciações constitutivas do jogo. Ou melhor, abre-se um espaço de diferenciações, hesitações internas aos elementos, que tornam-se ao mesmo tempo “eles mesmos” e algo “diferente deles mesmos”.

Porém é outro entre estes singelos experimentos quem fornece um enlace para esta discussão. O trabalho apropria-se da reprodução de uma ilustração antiga de dois sábios cegos em um balcão elevado, que situa o limiar do templo como lugar de pré-visão projetado sobre a cidade, tal como profetas ou algo do gênero (*Imagem 18*). Porém a apropriação opera uma primeira subversão por meio de uma inscrição recorrente desses trabalhos, a da palavra *figura*. A palavra é disposta de modo a fazer as vezes dos vetores que direcionariam a fala de cada um dos homens, o que envia uma mensagem (não se sabe se um aviso ou algo de teor antecipatório, divinatório, ou...) a quem está abaixo e o que clama aos céus, provavelmente por algo que possa escutar de volta.

As associações podem ser muitas, mas entre elas desponta a afirmação de que tudo o que as figuras têm a revelar é apenas seu próprio estatuto enquanto componentes de uma imagem ou contexto narrativo. Figuras, aliás, que contornam elas mesmas um vazio onde ressoam diferentes planos possíveis: figuras em sentido plástico e /ou *Figura de linguagem*, tal como no título de trabalho a um só tempo perceptivo, conceitual e *cênico* realizado pelo artista, em 2002?

O que o trabalho abre e agencia é uma redundância entre figura e o nome da figura, que incide não só entre *esta* figura e seu nome, mas também entre esses dois elementos e a entidade figura. O que Waltercio faz é estabelecer uma zona em que nomes e imagens encontram-se em horizontalidade relacional, porém de tal modo que o campo de significância do nome *figura* apenas faz reverberar a desierarquização sobredeterminante que desdobra os dois planos em outros.

Algo que se desdobra mediante a segunda subversão apropriativa. A saber, o fato de que a folha de papel que suporta a reprodução encontra-se amassada – como a mensagem que se dissipou no ar? Como o tempo perdido e não totalmente reencontrado das revelações? Como a própria reversibilidade do ato que incidiu sobre a diegese ficcional, mas que, revertido, a converte em pura superfície de agenciamento de materiais, sem, aliás, deixar de ser apenas mais um entre estes, imagem-objeto que é? Superficialidade e perplexidade aparecem como duas senhas inextrincáveis: a indecidibilidade que mantém infinitamente aberto o jogo é o próprio dínamo circular que o faz girar incessantemente no mesmo circuito.

O espaço sógnico torna os profetas signos, elementos de um espaço de relações onde a figura não reina soberana, tampouco a escrita. Desse modo, a realidade dos profetas é esvaziada e sobredeterminada: eles são nada mais que figuras e nomes, presos em uma superfície autossuficiente, no mesmo passo em que o estatuto dessa superfície difrata-se infinitamente. Talvez, nesse sentido, o próprio ponto cego entre fala e cegueira possa ser lido como “figura” do nó de sobredeterminações que desdobra esse espaço de trocas ao infinito. *Não há um para-além da superfície, mas há uma simultaneidade pluridimensional que difrata essa mesma superfície em diversos planos de qualidades heterogêneas, tornando virtualmente sobredeterminadas todas as “coisas” que suceda comportar.*

*

Por fim, outro entre esses experimentos de Waltercio Caldas poderia ser lido de viés, de modo a anunciar o salto para outra historicidade e outra ordem de consequências, que são a de Nuno Ramos. Trata-se de um paralelepípedo de acrílico em escala de manuseio, no qual se leem duas frases recorrentes nesses trabalhos, atravessadas em ângulo reto, como em um corte longitudinal e outro, transversal. A primeira frase é: “A imagem realiza a autonomia da palavra”; e a segunda: “Haja vista o que não há”.

No bojo da evidência material do objeto, dois enunciados atravessam um ao outro, cada um deles sendo, em si, entidades duais. No primeiro, a relação entre imagem e palavra se daria sob a forma de uma disputa entre dois regimes de apresentação, sendo que a incompatibilidade das duas reivindicações de exclusividade, que o enunciado sugere à primeira vista poder dissolver, está dada no interior do próprio enunciado e, novamente, é relançada no trabalho como um jogo de tensionamentos entre o linguageiro e o plástico. No segundo enunciado, há duas frases em uma, que complementam e relançam a indecidibilidade da anterior, mediante a dupla leitura entre: “Dado aquilo que não existe” e “Veja-se o que não pode ser visto”.

Assim, mediante o trabalho do signo, a abertura fenomenológica do “aparecimento” das coisas, refrão central da arte moderna, será difratada, no caso de Nuno Ramos, em direção menos ambiciosa, mas não menos adequada à multiplicação de seu próprio horizonte. A equivocidade instaurada pela linguagem amplifica uma série de reenvios entre materialidades diversas, entre o material e o imaterial, o visível e o invisível, a evidência sensível e seu atravessamento pela designação. Desse modo, o

experimento seria o corpo do próprio entretecimento não só entre regimes decisivos que perpassam a história da arte, além de entre o visível, o dizível e o invisível.

Nesse múltiplo vazio intervalar, as coisas, em sua virtualização pela linguagem, encontram-se abertas enquanto tramas de redes de valores e qualidades em atravessamento. Estaríamos, então, diante de uma simples sugestão. A de que desencontros entre nosso olhar e nossa escuta, ou máquinas elementares de linguagem, ou um mero paralelepípedo translúcido podem revelar um quiasma ou uma abertura no que *existe*.

MATÉRIA SIGNO

Ensaio sobre a dádiva enuncia um estado logicamente posterior da relação entre o trabalho do signo e a experiência, seja ela ou não brasileira, dos desdobramentos e soluções de continuidade do espaço de trocas moderno. Na verdade, no trabalho de Ramos, o espaço de trocas já é um passado remoto – ainda que explodido para múltiplas camadas de ressonâncias entre trabalhos expostos em conjunto, como *Entre* ou o próprio *Ensaio sobre a dádiva* –, o que corresponde a uma conversão mais absoluta, póstuma, impregnada de “cheiro de morte” (Cf. Mammi, 2012: 15-16) do jogo da arte no jogo do signo.

A própria relação com o mundo da mercadoria, por natureza posterior ao regime de virtualização do comum, quando é tematizada, de *Cujo a Junco*, e deste a *Monólogo para um cachorro morto*, fala de uma geleia geral no interior da qual a mercadoria e o próprio gesto artístico partilhariam de uma mesma dissolubilidade amorfa. Se há constelação aqui, sua estrelas seriam estrelas feitas de palavras puramente matéricas, abertas à incrustação de “bichos” no seu interior apenas em sua relação de horizontalidade, não com palavras no papel, mas com a sublimação da condição ultra-pós-utópica sob a forma do “desejo imediato pela coxinha na padaria da esquina”, como se viu em *Sermões*.

Junto ao espaço de trocas moderno, sai de cena a produção de sistemas singulares que reagenciam elementos que restam, desierarquizados e emancipados, da crítica moderna ao regime representativo. O que vale também, do ponto de vista da relação entre linguagem e plasticidade, para a distância com relação à dissoluções

princípios centrais da representação analisada por Foucault, o que “afirma a separação entre representação plástica (que supõe a semelhança) e a referência linguística (que o exclui)” e o que “coloca a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo” (Foucault, 2008). Também a introdução da questão “o que é arte” no próprio jogo de sobredeterminações próprio ao signo (Mannarino) mantém-se ressoando a partir de outro lugar, que tampouco corresponde exatamente a um “ataque à cultural visual contemporânea” (Monteiro Jr.) e sua “crise de sentido” (Salzstein).

E, contudo, de Waltercio Caldas a Nuno Ramos, não se dá simplesmente uma passagem histórica. Em Nuno Ramos, o horizonte é o da ausência de uma “borda” dos repertórios e convenções da arte a ser franqueada, bem como a tendência da obra de arte a um “retorno” sobre si mesma. Mesmo o tensionamento da questão da especificidade dos meios responde menos à dissolução das fronteiras entre as artes do que a operações de justaposição de toda a sorte de recorte do mundo. Mas, sobretudo, a circularidade e a perplexidade são outros. O que mais importa, nesse sentido, são os modos, diversos e comunicantes entre si, de acordo com os quais a amplificação do trabalho do signo faz habitar um limiar tênue entre um empuxo a uma lógica da *equivalência* e a abertura de outro lógica do signo, qual seja, a da *equivocação*.

Em *Ensaio sobre a dádiva*, a circularidade, marcada pelo automatismo e pelo excesso, embora vazada pela virtualização das relações, elabora de modo emblemático não apenas a distância entre forma e ato, mas o próprio girar em falso do ato. Como em sua produção anterior, Ramos ainda revolve a superfície da linguagem, embora não mais sob a forma do corpo inerte das palavras ou da dinâmica do falatório, e opera em sua exterioridade radical, às raias da impossibilidade da produção de sentido, em chave algo diversa do elogio à “inexpressividade” da natureza, do silêncio da matéria, ou da busca pela voz.

Porém, *ce n'est pas tout*.¹⁴⁵ As *Dádivas* suspendem os nomes e abrem a identidade dos objetos, no mesmo passo em que fazem coincidir os limites do mundo com os limites de uma linguagem que gira em seu próprio automatismo. Não se trata apenas de recolocar a relação entre significação e percepção em plano secundário já que,

¹⁴⁵ Em conferência realizada em homenagem ao centenário de Lévi-Strauss (2008), Eduardo Viveiros de Castro ressaltava a certa altura a recorrência de formulas de coesão-abertura, tais como *ce n'est pas tout*, em trabalhos como as *Mitológicas*. Nessas torções ulteriores à argumentação precedente estaria impresso o lugar de dobra operado pelo antropólogo inventor do estruturalismo enquanto “Fundador do pós-estruturalismo”. Conferência disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=4741>. Último acesso: 15/07/2018.

na obra do artista, a percepção acaba sendo uma categoria posterior ao genético, assim como à pré-história ou os limites da escrita ou da forma. Afinal, a habitação da antecâmara da sedimentação do mundo ataca a aparente unidade do sensível a partir de um lugar, de certa forma, anterior.

O revolvimento da imanência radical da linguagem, nesses trabalhos mais recentes do artista, é um novo modo de operacionalização de uma bricolagem generalizada e centrífuga, que sugere outro modo de pensar a aguçada compreensão da “relação entre forma e processo social” (Safatle, 2015) ou “o sentido político do inacabamento” (Studart, 2014) que já foram reconhecidas nessa obra. O que mais interessa, nesse sentido, é como o giro circular da linguagem simultaneamente ressoa a inércia do que pode ser dito e põe em movimento a incompletude daquilo sobre o qual se pensa poder falar. Abre, em chave de sobredeterminação, o mundo a sua própria espessura, plural-virtual.

Pois ao fazer da obra de arte uma máquina de *equivocação* subcontrolada, as *Dádivas* não se atêm a enunciar a consciência história de uma linguagem desgastada. Esse trabalho parece relançar de outro modo o lugar de curto-circuito virtual que a voz fazia emergir em *Vai, vai*, mas também uma outra dissolução da alternativa infernal de *Ó* – “matéria ou linguagem? –, já distante do sentido que o primeiro termo encarnava. Em *Ó*, a impossibilidade da utopia de “unir pedaços de frases a coisas vivas” (cf), fornecia a rubrica para uma escavação de excessos de sentido na linguagem. Agora, a busca pela “rima feita de bosta”, em sua impossibilidade produtiva, ressoa fora da retórica da aproximação a elementos como a inexpressividade da natureza, em um-gesto de fazer funcionar a exterioridade da linguagem. A mais incontornável superficialidade da linguagem – a ativação maquinal do funcionamento *pelo* equívoco, e não *apesar* do equívoco –, pode agora ser lida na chave de ume esgarçamento do tecido do mundo, que mantém aberta e irresolúvel sua trama de multiplicidades. Como se o contínuo verborrágico de *Sermões* fosse reencontrado agora como uma espécie de cristal imaterial, dispositivo mínimo de máxima abertura.

Como se o que restasse a essa arte fosse realizar o núcleo da compreensão mallarmeana da linguagem – fazer o signo dizer-se a si mesmo (Cf. Maniglier, 206: 269), – quando da constelação só restam os espaços entre estrelas rabiscadas num

papel.¹⁴⁶ O que significa dizer que a historicidade das *Dádivas* inflete algo da hipótese de que a linguagem já estrutura o real tal como o percebemos, no sentido de que aquilo que a coisa é guarda algo da natureza do signo. De acordo com a ênfase posta pela reescrita de Saussure por Maniglier, o signo não é um nó material no qual se investe a significação, e sim a significação é um elemento constitutivo da experiência singular do signo. Assim como a imagem acústica não é o som material, mas “a sensação do som”, o signo e o som não são meios para comunicar um pensamento, mas são em si pensamentos: “compreender e perceber são uma única e mesma coisa para o ‘sujeito falante’” (2006: 234). O autor está às voltas, é claro, com a requalificação da origem do “espírito objetivo” estruturalista. O espírito seria o “lugar dos signos” (257), pensamentos-sons, ou sons-pensamentos, entidades não substanciais, mas reais, em si mesmas sobredeterminadas.¹⁴⁷

Não se trata, então, de reatar a arte com o senso comum das correspondências cósmicas simbolistas, mas, entre outros elementos, mas de explicitar no funcionamento mais basal do signo todo o alcance filosófico que a linguística estrutural legaria à objetividade estruturalista. Como se mencionou anteriormente, o signo, de acordo com a imagem da onda, consistiria em “uma pura e simples escansão da experiência”. Saussure daria uma resposta única ao espinhoso problema filosófico da passagem da experiência contínua ao mundo descontínuo, inaugurando o célebre caminho intermediário entre empirismo e idealismo que seria legado a Lévi-Strauss. Este o caminho: a afirmação de que *a experiência sensível estrutura-se a si mesma, pelo fato, no entanto, da pluralidade*

¹⁴⁶ Lembre-se, a título de contraste, afirmação de Paulo Sérgio Duarte sobre o trabalho de Waltercio Caldas: “O ser moderno, é diverso, disperso mesmo na sua multiplicidade, mas não se divide como fratura ou fragmento de uma totalidade que teria desaparecido. O atual não é fossil nem ruína” (2001: 192).

¹⁴⁷ É assim que Maniglier identifica um teor *simbolista* no pensamento de Saussure. Ao invés de a linguagem ser incapaz de exprimir a singularidade das qualidades sensíveis, o signo seria em si uma qualidade inexprimível apta a exprimir outras qualidades. Dito de outro modo, a palavra justa não indexaria uma referencialidade plena, mas seria a “impressão que captura” as *nuances* (266). Mas isso se daria precisamente na medida em que, de acordo com o paradigma posto pelo Mallarmé de “Crise de versos”, as palavras não teriam função representativa, mas seriam, em si “realidades qualitativas” relacionadas desse modo ao mundo (267). O poeta simbolista não faria mais que “recolher, amplificar e fazer ressoar um sistema de ecos já interior ao mundo” (Mallarmé, *apud* maniglier 2006: 269).¹⁴⁷ Isso pois “a língua é da mesma natureza daquilo que ela exprime: exprime-se nuances, sensações, etc., com nuances, sensações indefiníveis” (Maniglier, 2006: 266). A realidade “psíquica” atribuída por Saussure ao signo diz respeito àqueles feixes de qualidades sensíveis cujas articulações, bem como rearticulações recíprocas, produzem o “terceiro plano” (nas sobredeterminações internas à sobredeterminação entre som e sentido) que corresponde às estruturas que fazem do signo uma entidade que determina virtualmente a percepção das qualidades.

dos níveis da experiência: o inteligível emerge do sensível pela ‘fricção’ (frottement) dos planos da sensibilidade uns contra os outros (280). Isso pois

Toda coisa material já é um signo, não porque se pode associar qualquer coisa a ele, mas porque ele é em si mesmo uma mistura de sons e cores, de texturas e sabores, de cores e lembranças, e somente essas sinestesias podem associar-se a outras, do mesmo modo que somente o “ser duplo” (vogal a/letra a) poderia se misturar ao mundo. (281).

Mas, se as *Dádivas* recortam um circuito de remissões parcialmente intencionado a partir de algo como um grau zero da dinâmica do signo, não é a substituição da relação som-sentido pela “troca” entre objetos que convoca a uma ampliação da analogia que se vem propondo. O interesse do artista por certa imaginação antropológica (que, aliás, flerta com as *Mitológicas* em posição de destaque) certamente faz parte de um fluxo de apropriações que responde sobretudo a um ímpeto criativo onívoro. E, contudo, não deixa de sugerir o interesse em reapropriar a escolha do *Ensaio sobre a dádiva* de Mauss para uma leitura que tente acompanhar o ritmo do trabalho.

Ecos, por exemplo, da ideia de “dar voz às coisas” ou do elogio à exterioridade das coisas poderiam surgir quando se lembra que algo que intrigava Mauss nos “sistemas de prestações totais” que estudava (Mauss, 2003: 191) é que esses circuitos de “dar, receber e retribuir” seriam imprescindíveis ao funcionamento de suas sociedades, mas precisamente mediante coincidindo com a ausência de princípios explícitos que determinassem a necessidade da retribuição. A solução do paradoxo, pensava o antropólogo, estaria na existência de uma “propriedade das próprias coisas” (Cf. Maniglier, 2013: 172), cuja natureza impeliria os agentes a trocá-las. Isso é o que já permitia a Mauss considerar que as identidades dos agentes e as coisas trocadas pertenceriam a um mesmo plano de permanente requalificação.

Por outro lado, Lévi-Strauss irá reestruturar essa ideia, na célebre “Introdução à obra de Marcel Mauss” que lhe serve de programa para a antropologia estrutural, criticando a suposição da necessidade de que a noção nativa do “mana”, aquele “cimento afetivo e místico” (Lévi-Strauss, 2003: 40) se investisse nas coisas para que se desencadeasse a troca. Para Lévi-Strauss, o estatuto cognitivo do mana teria de ser o de “um valor simbólico zero”, a troca nada mais sendo que “uma síntese imediatamente dada ao e pelo pensamento simbólico”, “que na troca ou em qualquer outra forma de comunicação supera a contradição que faz perceber as coisas como diálogo”, ou de

acordo com o raciocínio que se vem propondo, a natureza dual das coisas-signos.

Apropriar-se do *Ensaio sobre a dádiva* significa, afinal, “reescrever” ou glosar um modelo de compreensão do que seja a vida social e, mais ainda, do que seja a coincidência entre o funcionamento desta e os modos como o real é estruturado pela linguagem. Mas, então, qual imagem do social e do real Nuno Ramos arma ao acionar a errância da imanência das coisas e deixar em suspenso mesmo a figura do que seriam os agentes?

Como se vê na intervenção mais direta de Patrice Maniglier nesse ponto, a natureza do signo é estruturante em registros que vão muito além da relação som-sentido. Em “De Mauss à Lévi-Strauss”, o autor relê a visada de Lévi-Strauss com a de Saussure, contrastando os comentários de Lévi-Strauss e Merleau-Ponty ao *Ensaio* (Maniglier, 2013). Passando pela questão da troca, ambos os autores argumentam por uma negação da ideia da sociedade como “uma coisa”, substituindo esse estatuto positivo pelo de uma rede de relações, porém com consequências diversas.¹⁴⁸ As estruturas do intelecto humano, as regras sociais elementares e inconscientes, “determinam os homens” ao elaborar o real como um sistema de pontos de vista exclusivos e complementares. Uma mulher, no eixo do parentesco, teria a estrutura de um valor, uma “forma primitiva de signo”, pois colocaria os diferentes grupos sociais em contato, ao circular enquanto duas coisas diversas de acordo com os pontos de vistas dos diferentes grupos. Na verdade, como fica claro no pensamento mítico, isso é válido para qualquer sistema simbólico, pois o próprio pensamento recorta os objetos como entidades duais e sobredeterminadas, atualizadas a depender dos contextos e dos pontos de vista. *A própria coisa é apenas o sistema de pontos de vista que ela atualiza* (175).

Nas palavras de Lévi-Strauss,

Não se pode dizer que o mundo simplesmente é; ele é na forma de uma assimetria primeira, que se manifesta diversamente conforme a perspectiva adotada para

¹⁴⁸ Para Merleau-Ponty, o fato fundante estaria em um regime de intersubjetividade que faria da “realidade social um sistema de pontos de vista substituíveis ou de movimentos correlatos de **significação**” (Cf. Maniglier, 2013, especialmente 164-168). Já para Lévi-Strauss, o dado inicial é a origem simbólica do social, ou seja, o que precederia a determinação relacional dos pontos de vista seria a natureza sobredeterminada dos objetos estruturados pela natureza do signo. Enquanto na interpretação do estruturalismo por Merleau-Ponty o diferimento inicial está no sujeito – definindo-se “sentido” como “a possibilidade de um outro se colocar no lugar de sujeito”, de “nunca ser unicamente aquilo que ele é” (Maniglier, 2013: 166) –, em Lévi-Strauss, pensa Maniglier, o diferimento se encontraria no objeto, na precedência estruturante da sobredeterminação do signo sobre o recorte do objeto. “Antes do objeto há, portanto, uma apreensão do objeto como oposição” (167).

compreendê-lo: entre alto e baixo, céu e terra, terra firme e água, perto e longe, esquerda e direita, macho e fêmea, etc. Esta disparidade inerente ao real põe em marcha a especulação mítica porque condiciona, aquém do pensamento, *a existência de todo objeto de pensamento*” (apud Maniglier, 2013: 168, g.a.).

Afinal, falar em signo é falar nas entidades que compõem o tecido de nosso mundo sensível, atribuindo às descontinuações extraídas de sua continuidade o caráter de ser “incessantemente *entre dois*, sempre virtualmente um outro” (173). Em poucas palavras, “*O real é ele mesmo simbólico*”: “*a natureza das coisas*” é “*feita dessas virtualidades que são os signos, e não de suas atualizações passageiras, ela própria é puramente diferencial e não positiva*” (175). Esta a *matéria simbólica* do mundo (174).

O que está em jogo para Maniglier, enfim, é a ideia de uma *ontologia variável*, que se expressaria desde a noção de língua em Saussure, cuja compreensão demandaria intrinsecamente que se “reavalie o que se entende por existir” (2006: 403).¹⁴⁹ Em outro contexto de desdobramento desse pensamento, o autor identifica a possibilidade de “conceber nossa liberdade em relação ao próprio mundo que habitamos” (Maniglier, 2013: 254), com a ruptura da ilusão cotidiana que ocultaria o fato de que nossa experiência se daria como uma contínua transição entre práticas, sistemas simbólicos e modos de determinação. Assim como os objetos do conhecimento não se apresentariam como entidades fixas, mas como seres sobredeterminados entre práticas como a “filosofia, a ciência, a arte, o dinheiro”, o que se apresenta a nossa percepção também é algo diferente em cada campo e compreensível apenas como determinado de modo relacional e virtual, por exemplo, entre sistemas simbólicos diversos como “parentesco, culinária, arte, roupa”, mas não apenas:

¹⁴⁹ Com efeito, as considerações de Maniglier sobre o signo situam-se no “ontological turn” que vem se expressando de modo especialmente impactante em certas convergências entre filosofia e antropologia contemporâneas. Mais especificamente, Maniglier representa uma recolocação do problema do ontológico inspirada sobretudo no problema da linguagem, ou como consequência recente do *linguistic turn* (Cf. Maniglier, 2016, 2013). Com a insistência na especificidade da “natureza” do signo Maniglier já pensa revelar implicações filosóficas que teriam ficado em perfil baixo diante da interpretação corrente do projeto de Saussure em termos de uma autonomização da linguística estrutural enquanto disciplina. Desde as intuições linguísticas que serviram de base ao pensamento estruturalista e das implicações em termos de concepção do fato social o problema ontológico estaria posto. A correlação entre uma dinâmica particular de variabilidade das línguas e a “variabilidade inerente aos fatos sociais” já apontaria para um regime de objetividade peculiar, o que obrigaria a semiótica a passar por uma “ontologia dos devires e das multiplicidades” (Maniglier, 2006: 27). Em suma, a identidade “múltipla” do signo implicaria uma “ontologia do múltiplo” (Maniglier, 2005: 13).

a maior parte dos próprios objetos que percebemos em nossa vida cotidiana é de formas sobredeterminadas, que só existem pelo fato de que se sobrepõe, de maneira mais ou menos precisa, um certo [montante] de determinação. Assim, essa taça de café não pertence a um único sistema que seria o sistema da percepção, mas a muitos: esse da minha percepção, mas também dos meus gostos alimentares, dos hábitos culinários, da estrutura operatória do meu gestual etc. Então, não há uma única *forma* precisamente determinada, mas uma forma equívoca, emergindo da superposição de muitas formas. [...] Todos os problemas epistemológicos e talvez até mesmo políticos vêm do fato de que tendemos a ignorar essas transições, assim como essas diferenças (Maniglier, 2013: 266, 268).

Assim, a “contingência de nossas formas de vida” (254), poderia ser revelada mediante a admissão da incomunicabilidade sobredeterminante entre esses diferentes campos, em suma, pela apresentação do mundo como algo constituído por mundos exclusivos e complementares entre si.

O *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos ressoa essas ideias de modo muito particular e algo deslocado. A ideia de uma pluralidade de mundos em determinação recíproca não se faz presente de modo imediato no universo de Nuno Ramos. A ênfase também está nas incompatibilidades em sobredeterminação, embora tangenciando de modo muito peculiar a operação de “tradução” entre as práticas, como quer Maniglier. De todo modo, nesse trabalho, o regime operacional do “choque”, do desconcerto, fica em segundo plano, para que se faça do atravessamento, da sobredeterminação, a recolocação constante do que se entende por “existir”. Embora não seja possível classificar univocamente os diferentes modos como o artista enfrenta a relação entre o “solidário” e o “não solidário”, os últimos trabalhos comentados apontam para uma nova síntese.

A pergunta que ainda ressoa é a de *Sermões*: *Será sempre o mesmo projeto para cada pedaço/ engenharia minuciosa entre o todo e a parte? Ou podia ser diferente, Raios brotando da terra, feito trigo/ ao invés de descer até ela? ? Merda e placenta misturados, /sem higiene nem culinária?* Algo de uma analogia sempre presente nos livros, entre as dinâmicas da fala e da matéria – em que a matéria como pura potência faz par com o polo da circularidade, da dinâmica de giro no “liquidificador” de Ó – ecoa de algum modo, mas tem agora de ser colocada em termos muito diversos. Algo que vale também para a questão da comunhão/solidão ou separação/participação, cuja

tensão sempre irresolvida persiste em *Adeus, cavalo*. Quanto ao sentido do “agora” e do “antes” aí enunciado, mantém-se um abertura já comentada acerca do final do livro de Ramos, sem que a abertura deixe de incidir justamente sobre o horizonte pós-utópico que ronda *Ensaio sobre a Dádiva*,¹⁵⁰ entre história, mito e samba.¹⁵¹

Questões estas que convergem no confronto sempre relançado ao longo da trajetória de Nuno Ramos entre a possibilidade e a impossibilidade de horizontalidade entre a linguagem e as coisas – uma “parecença difusa, a contiguidade absurda em tudo o que tocávamos ou assistíamos, não em metáforas” (29) – que está, agora, livre da figura daquele que canta a contiguidade e a dispersão de tudo. Não mais a linguagem em ato assumindo o caráter cíclico, cego mas aberto da matéria, mas a linguagem em si fazendo do mundo uma sobreposição de circuitos de relações.

O trabalho apresenta, suspendendo-o, um estado de pura virtualidade que seria algo como o embrião lógico onde germinam o pensamento simbólico e a vida social. Mas não se trata da imagem de uma sociedade impossível, formada por metástase simbólica, e sim da ativação de um espaço de ressonância que, enquanto giro elementar do signo, carrega em si a projeção latente da estruturação do mundo, suspendendo as coisas em estado de potência múltipla e continuamente adiada. A alternativa infernal projetada a partir do palco paradoxal de *Ó – matéria ou linguagem?* – é, afinal, tensionada ao último grau e superada: a matéria, nas dádivas, é a *matéria simbólica*.

Se operar na mais incontornável superfície da linguagem pode coincidir com a abertura de espaçamentos na aparente fixidez do mundo, talvez o gesto – conceitual? metafórico? sógnico? – das *Gangorras* ganhe sentido diante de um mundo em que, ao restar à arte apenas o agenciamento de recortes sógnicos do mundo, tudo está, no mesmo passo, disponível à troca com tudo. A linguagem, enquanto carne incorpórea do mundo, é também o meio poético em que podem deslizar uns sobre os outros, em pé de igualdade, som e sentido, natureza e cultura, humano e não-humano, sujeito cheio e abertura ao outro, o matérico e o simbólico, ou a própria diferença entre a linguagem e seu fora. Algo que poderá, aliás, reverberar ainda e *Vai, vai: o signo colocando-se em relação com o não-signo de modo a tornar sógnica essa mesma relação*.

¹⁵⁰ O artista, entre outros elementos, associa a escolha de referências convocadas pelos títulos das pinturas expostas – como “Maracangalha”, de Dorival Caymmi, *O manto de penas*, de Zeami Motokiyo, *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift e “O semeador”, de Van Gogh – a um conjunto de “imaginários utópicos”.

¹⁵¹ Cf. “(A peste oculta: Voz (teatro) palavra)”.

Afinal, o que a poesia moderna chamara de “pensamento”, implicando sua relação com o ato, agora é radicalizado, por subtração, e não por ampliação, por sua redução a uma máquina mínima de pensamento simbólico, tensionado ao limite de sua desregularidade. Tudo o que *Ensaio sobre a dádiva* faz é reverberar a abertura recíproca entre o mundo e a equivocidade constitutiva da linguagem, fazendo agora do recorrente elogio à exterioridade das coisas uma *conjetura poética acerca do que existe*: o mundo como potência de sobreposição de campos de relações. A própria relação entre natureza e cultura flagrada enquanto mínimo giro prismático. Se a deusa mais que hermafrodita de *Sermões* obrigava a olhar para o impensável outro da lógica fálica, as *Dádivas* fazem girar infinitamente “sistemas de encaixe” “que ainda não compreendemos, mas com muito mais alternativas” que as nossas.

FIM: ABERTURA

Conclusão

ÁGUA:

Vai, tua vida, teu caminho é de paz e amor

Vai, tua vida é uma linda canção de amor

Abre teus braços e canta a última esperança

Esperança divina de amar em paz

SAL:

Quem canta? Para quem canta? (Pausa. Grita) Vai! (Pausa) Não vou!

1

Com a abertura desse intervalo entre canto e desencantamento, *Vai, vai* (*Imagem 13*) sintetiza algumas das principais tensões que atravessam o trabalho de Nuno Ramos. A voz que se escuta e a voz muda que a subtrai e excede – entre som e sentido, corpo e linguagem, o sujeito e o outro, em permanente atravessamento de materialidades. Participação da voz que canta em uma comunhão com os seres cantados e separação de quem canta, deslocado para fora da presença e de qualquer lógica do todo. Condição de imanência, aderência material – peso – e a promessa de escutar algo além – voo. Linguagem e plasticidade. Discurso simbólico e queda na teatralidade ao rés do chão. Circularidade da cena e fissão do sensível. Canto do tecido conjuntivo de nossas vidas humanas e voz que abre o mundo como espaço de relações languageiras entre humano, inumano, animal. Esgotamento do possível e a potência do virtual. Tudo fala, tudo cala. “Carnaval, silêncio”.¹⁵²

Vai, vai também introduz, por meio da canção, um marco retrospectivo que permite ligar alguns pontos de um arco histórico que abraça a trajetória de Nuno Ramos. A invocação de Tom Jobim traz consigo a promessa de felicidade da Bossa Nova,

¹⁵² Cf. “Entre carne e sopro” – “Vai, vai, não vou”.

remetendo ao projeto desenvolvimentista brasileiro sonhado a partir da década de 50. Porém a obra do mesmo compositor reaparecerá rearranjada de modo fantasmático (*O direito à preguiça*, 2016). Ou como cúmplice, ao lado de João Gilberto, de um desarranjo audiovisual do pacto que tenta ocultar a falência generalizada dos projetos brasileiros, pareado com a prisão em uma homogeneização torporosa das possibilidades de diferenças discursivas, que o artista vem comentando em diversos depoimentos (*Lígia*, 2017).

Entre esses dois pontos, reencontra-se a segunda metade da década de 80, data das primeiras exposições individuais de Nuno Ramos após o período da Casa 7. Projetado sobre o anterior, esse marco encerra um período ainda aberto de três décadas que abrangem a reabertura democrática no Brasil e a produção do artista. Este o arco a partir do qual é possível lançar uma última pergunta sobre como a poética de Nuno Ramos propõe manter teso o arco do presente, do ponto de vista da potência de furo que a voz projeta sobre o que se sedimenta voz que, em convergência com o signo, abre o mundo como tecido virtual de relações. Em suma, uma arco que se retesa entretecido pelos atravessamentos que esse trabalho promove entre diferentes tempos e, sobretudo, entre o cancional, o político e a interpretação do Brasil.

Assim, antes de chegar à canção, vale voltar, num presságio político, a outra voz decisiva desse percurso, a voz do morto, de *III*. O primeiro capítulo chega a ela através de algumas modulações do que se está construindo como voz. Com *Cujo*, a voz tensiona até o limite o significante “forma” mobilizado pelo próprio texto, diante da caracterização de uma materialização rítmica do movimento da heterogeneidade. A voz sendo, de início, o lugar de produção e atravessamento de materialidades languageiras e operações textuais heterogêneas. Sua dinâmica transforme permite reencenar o ritmo de atravessamentos do trabalho de Nuno Ramos, marcado então pela abertura deflagradora de todo começo.

Uma hesitação contínua com o *limite* projeta-se da antiarquitetura do livro ao espaço de reenvios estabelecido entre alguns aspectos que se encontram ou equivocam-se reciprocamente entre poesia e artes visuais. Sob o pano de fundo da abertura terminal da década de 80, o entrelugar plástico-literário de Nuno Ramos começava passando, entre outros elementos, de um lado, pela encenação de uma crise de nomeação e de inscrição do dentro e do fora da poesia no contexto brasileiro; de outro, por uma prospecção hesitante entre esvaziamento e potência da linguagem e pelo tensionamento da possibilidade de agenciamento dos materiais, entre outros aspectos.

Já na confluência entre *Cujo* e *III*, outra face da voz entra em cena. Voz que põe em questão certo regime de *anterioridade* paradoxal que a poética de Nuno Ramos faz habitar com relação à sedimentação daquilo que é dado. Entre outros aspectos, a voz de quem morre situa-se no cruzamento entre duas das três faces da morte no trabalho de Nuno Ramos: sua temporalidade simultaneamente póstuma, ausente ou separada e seu lugar na ordem de uma oscilação contínua entre vida e morte. Ao mesmo tempo, dar corpo discursivo ao impossível ponto de vista da morte, frente a um objeto público carregado de uma convocação ética, implica invocar uma dimensão crucialmente política da voz.

Nesse sentido, *III* prenuncia, por outro ângulo, o lugar da voz em *Vai, vai* e seu desdobramento a partir de *Ensaio sobre a dádiva*. Mobiliza uma topologia intervalar que situa a voz na dobra entre vida política e gestão dos corpos, em um ponto de excesso soberano na lei. Ao ocupar um ponto cego e surdo na linguagem e no laço social, cava simultaneamente uma abertura produtiva que fura o concerto das posições discursivas possíveis e dinamiza a relação entre humanidade e animalidade, no interior de uma suspensão do conceito do homem. O contraste entre aterramento e leveza instaurado pela exposição prenuncia, portanto, não só passos decisivos da trajetória do artista, como também uma vocação de certa ideia do político à abertura ontológica plural do campo dos conflitos.

Já está dado aqui o espectro de profunda ambivalência da voz, que carrega, a um só tempo, uma constante ameaça de entrada no estado de exceção (Dolar) e a possibilidade de uma subtração físsil à aparente integridade do sensível. Dois momentos lógicos e inextrincáveis da voz sobrepõem-se: a voz em sua posição homóloga à da posição de soberania e a voz no domínio da subjetivação política. A tensão é replicada, portanto, exponenciando a afinidade ambivalente entre o político e o sagrado, que organiza e problematiza a própria produção do laço social e da “política” enquanto articulação do “Um” social (Poizat).

No nível da subjetivação ética e política, a voz encontra-se simultaneamente como possível ponto surdo face à captura ideológica – “enunciação pura” – e como ameaça de evasão da necessidade estrutural de sacrifício do gozo – “voz grossa” (Dolar). De um polo ao outro, tomados em seus registros mais extremos, vai-se da potência ontológica da dessubjetivação à magnetização das identificações inconscientes a uma “voz absoluta” (Poizat) que esteve no que houve de pior na história dos últimos séculos.

É assim que *Ó* e *Sermões* encenam, a seu modo, a habitação vacilante de uma zona liminar, em que a escuta de uma potência pulsional na escrita difrata-se entre a magnetização do gesto enunciativo pelo núcleo heteronômico da voz e o refluxo para um circuito narcísico de gozo. No núcleo móvel de *Ó*, o *canto* bifurca-se entre uma vontade lírica ou talvez pós-lírica de “render” a imanência material que a voz reivindica entre as coisas e uma dinâmica da fala que “doma” e atualiza produtivamente o “desejo de se lançar na água”, na potência desmesurada do inconsciente, para falar com Pascal Quignard.

Trilhando os labirintos e desvãos da maquinaria pulsional, *Sermões* recoloca um embate com certo sentimento de desencantamento do mundo, declinado em uma tópica finalista que oscila entre uma perspectiva produtiva da catástrofe e o giro em falso de um circuito de gozo altamente contemporâneo. Sentimento este que ecoa de *Ó* a *Junco*, passando por *Morte das casas*, mas também no anúncio de sua relação de hesitação recíproca com algo do próprio encanto da canção, que reverbera entre *Vai, vai* e a bela síntese de relações secundárias com o enigma drummondiano, sintetizadas pela evocação oblíqua, entre “canto e desencanto”, em torno de “A voz”.

Ainda a partir de *Sermões*, o ponto de fuga que irrompe na cena final, pondo em xeque o sistema de vida da personagem-voz,¹⁵³ aponta diretamente para *Ensaio sobre a dádiva*, revelando uma continuidade torta entre este trabalho e os primeiros passos de Ramos. Se a *Dádiva* realiza um projeto cujo horizonte seria, no limite, “simbolista” – “fazer o signo falar” (Maniglier) –, o faz justamente quando o que “resta” é a linguagem e seu giro prismático. E isto do mesmo como no capítulo anterior, onde que restava eram os fulgores da voz no fluxo da escrita de ouvido, já torcendo para outra direção certas estratégias literalizantes do escavamento dos hiatos entre nome e coisa que vinham desde os primeiros trabalho plásticos de Nuno Ramos com textos.

Agora, quase trinta anos depois, a arte de Ramos ainda opera na superfície imanente da linguagem, porém erigindo uma conjectura poética sobre o mundo como sobreposição virtual de campos de relações. Se a deusa mais que hermafrodita de *Sermões* obrigava a olhar para o impensável outro da lógica fálica, *Dádiva* faz girar infinitamente “encaixes que ainda não compreendemos, mas com muito mais alternativas que as nossas polaridades”. A alternativa infernal posta em *Ó* – “matéria ou

¹⁵³ Cf. o parágrafo final de “*Só há a voz* ou A queda do profeta do gozo”.

linguagem?” – é irreversivelmente reaberta, fazendo-se lugar de hesitação virtual continuamente relançada entre linguagem e mundo.

Entre o furo na frágil tela do sensível e a abertura relacional, entre certas modulações de uma mesma voz, ora cheia, ora vazia, alguns dos momentos mais agudos do trabalho de Nuno Ramos apontam para uma imaginação poética e política do ato. *Ato* enquanto aquilo que simultaneamente produz e *depõe* seu próprio sujeito, defrontado com o real da contingência, operando uma abertura dos produtos sedimentados da linguagem, do pensamento e das cenas em que se negociam os laços intersubjetivos. Entre o Brasil e o vazio, entretecidos pela canção, e, esta, pelo político, o trabalho de Nuno Ramos ainda emite harmônicos, sons virtuais, que vibram nesse intervalo continuamente relançado entre fim e começo.

2

Muito tem sido dito sobre a materialidade da tristeza e sobre a forma da poética de Nelson Cavaquinho e seus parceiros. Mas, interessantemente, pouco se dedicou ao fenômeno estético e humano radical e maravilhoso de sua voz. Voz de madeira e de moenda [...] Essa é a voz popular que vibra, no interior do segredo de seu timbre atritoso, a experiência da vida encantada pelo horror e pela alegria da pobreza brasileira. E mais alguma cachaça e algum cigarro. E Lula claramente tem algo *dessa* voz, no seu trovão gutural – e, como todos sabem desde crianças, a voz de trovão é sempre a voz de Deus – de político. [...] Ela é a voz do Preto Velho e de Exu, a voz do *Sapo Barbudo*, dos que expressam a conciliação com a violência recebida e encarnada, reconhecida e superada na voz-coisa de um violino de madeira velha, cujo arco toca seu corpo de pau sem cordas, ou melhor, que finalmente adquire cordas, e então canta e surpreende. Além disso, há pedras, ou máquinas poderosas, no fundo daquela voz.

Ao leitor desavisado a passagem talvez possa ser creditada a Nuno Ramos. Ou não. Trata-se, de todo modo, de trecho de “A voz de Lula”, ensaio do psicanalista Tales Ab’Saber (2012), espécie de sùmula do ensaio mais amplo publicado em livro em 2011, em meio ao consenso freneticamente positivo articulado até o fim do primeiro mandato do ex-presidente (Ab’Saber, 2011). É altamente revelador o lugar que a voz, ausente no livro, ocupa no ensaio. Elemento acessório no conjunto discursivo da persona política de Lula, ela aparece, com uma ambivalência específica, na posição de uma incógnita. Aparece como uma espécie de suporte, ou índice, da clássica noção weberiana de

“carisma” – esse enigma, esse “algo mais”, que teria papel importante no campo da legitimação do poder na modernidade desencantada, algo que produz certa eficácia disruptiva que escapa à esfera da instrumentalização burocrática nessa “época indiferente a Deus e aos profetas” (Weber, apud Pierucci, 1998).¹⁵⁴

Ao longo das diferentes “faces” e fases do carisma de Lula que o autor pretende analisar há dois momentos de maior relevo. O primeiro, correspondente ao Lula metalúrgico e fundador do PT, diz respeito à capacidade de canalização e tradução de um grande potencial de “energias” e desejos inconscientes que desbordavam de uma primeira pessoa coletiva da esquerda no momento. Já o segundo diz respeito à conversão do carisma weberiano, “voltado para a ação e para a missão limite do líder carismático” (Ab’Saber, 2001: 44) em um enigma estratégico peculiar a Lula, mais próximo ao “carisma secular” definido por Richard Sennet. Trata-se de uma modalidade de carisma própria a um contexto de declínio do homem público, mais ligado a um “jogo de desnudamento e aparência” de uma imagem pessoal que escapa “a toda mediação de norma pública e racional”, por meio de um espetacular “*strip-tease* psíquico”, nas palavras de Sennet.

Na impossibilidade de recuperar o aturado balanço histórico proposto pelo autor, seria possível sintetizar o raciocínio apontando para a continuidade ambivalente da força desse “corpo transferencial” desde a mobilização da violência necessária “para quebrar aquele *cala-boca* real do jogo da conciliação *cordial* brasileira” (Ab’Saber, 2012, s/p, g. a.) até a sustentação do consenso imaginário do Brasil como “*global player*” do futuro.

Na passagem de um ao outro, a mesma equação “voz do povo = voz de Deus” segue na linha tênue que atravessa o investimento na figura do líder. Figura esta associada desde o início, embora com diferentes graus de ambivalência, com a do pai, com seu “velho poder mágico, amoroso”, associando-se política e estética, de modo a “encobrir a todos em um “imenso guarda-chuva de sentido”. Rotinizado o “cala-boca”, o que se daria na prática do poder do governo Lula envolveria o acirramento de uma estratégia personalista, que operaria distorções ideológicas, tanto quanto se imunizaria ideologicamente (“Lula paz e amor”), tendo como contrapartida subjetivante a redução de parte do público político “à verdadeira regressão de um ego não totalmente integrado” (Ab’Saber, 2011: 48).

¹⁵⁴ Sobre alguns dos profetas, místicos e o “milagre hebreu” que pululam, tensionados pela negativa, ao longo destas páginas, ver: “*Só há a voz* ou A queda do profeta do gozo”, “Sob o sol noturno: Opacidade (telas negras, desmesura luminosa) morte” e a Imagem 18.

O “carisma *pop* de Lula” seria a marca maior do *corpo transferencial* do político, por meio do qual se atualizariam “elementos inconscientes cuja vigência e estatuto principal são passados, infantis e esquecidos” (Cf. 2001:16, 21, 33). A voz como índice de um corpo de projeções pulsionais e desejantes, ora imaginárias, ora oníricas, pairando constantemente sob a forma de retornos fantasmáticos.

O que é mais interessante no argumento do autor, do ponto de vista que se vem articulando aqui, é o lugar eminentemente ambivalente e excessivo da voz. E, nessa mesma linha, o modo como os ensaios de Ab’Saber deixam ver, enquanto amarrações historicamente situadas e estruturalmente parciais, o próprio excesso de ambivalência próprio a seu tema e seu objeto, que supera essa mesma amarração.

Haveria mais o que discutir, mas a meia década que passa multiplica os tensionamentos. Tome-se como novo marco a pré-candidatura por trás das grades de Lula, ponto de acumulação máxima de tensões em torno de sua figura. Tales intervêm no contexto de 2012 por meio de uma estratégia próxima à que exprime uma parcela de certa disposição política de Ramos, expressa ou elaborada em diferentes momentos: responder a tempos de euforia plana com uma torção lutuosa. Já seis anos depois, a posição de sujeito (a que é imaginada por esta primeira pessoa que escreve, é claro) dificilmente poderia furtar-se à incursão por um emaranhado de problemas que competem a algum grau de defesa de certos momentos, por vezes dificilmente passíveis de escansão meramente temporal, da figura de Lula.

Um ponto mais decisivo para a presente discussão, porém, encontra-se na contramão da constatação desse emaranhado que demanda uma posição. A saber, o sintoma mais palpável da redução do debate à relação amor-ódio, o último termo sendo de especial interesse. Pois essa mesma “paixão triste” que seria o ódio para Freud comporta tanto a face de um “triunfo do significado”, que sutura a diferença interna e externa ao sujeito, quanto uma dimensão de dessubjetivação produtiva estruturalmente necessária à subjetivação, diretamente relacionada à noção de “vociferação”.¹⁵⁵ E, no entanto, a posição produtiva do ódio parece ser a mais *insuportável*, e, portanto, refugada de saída. Embora talvez nem tanto quanto o reconhecimento do elemento externo e decisivo da indecidibilidade, sobredeterminação ou, ao menos, da complexidade. A obviedade da conclusão, é claro, deixa a desejar. Contudo, é possível que ela mesma tenha um fio de força para deixar desejar.

¹⁵⁵ Cf. Mendes dias, Mauro e “Apresentação do projeto: As vociferações e seus tratamentos – disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5E3NwTUsRak>. Último acesso: 25/07/2018.

As ambivalências de Lula recrudesçam diante da oscilação entre o que ele “tem” e o que “é”, polos em algum dos quais deve-se localizar seu capital político, social e histórico larguíssimo, sua função de aglomerado de sonhos e ressentimentos que teve, naturalmente, que ser aprisionada. Se Lula é o maior “ícone político” do Brasil, conforme a expressão corrente, é por ser, sob diferentes formas, o significante flutuante de vários lados do espectro agenciados por sua espécie de pan-populismo. Sua potência aberta de *signo*, que, tão logo mostra a cara, é sedimentada em símbolo (tudo o que há de pior ou de melhor – o *power-point* da procuradoria,¹⁵⁶ novo avatar do bode expiatório).

Ambivalências estas que, poucos meses após a conclusão da primeira escrita do presente trabalho, com a eleição de Jair Bolsonaro como presidente, assumem maior vulto e consequências muito mais drásticas, entre a tendência grassante à redução de complexidade do magma real e os retornos fantasmáticos de uma *capo* paterna estabilizadora de todos os conflitos.

De fato, da voz da violência conciliatória de Lula à voz de Bolsonaro, seria difícil não reconhecer a introdução de um outro complexo de elementos políticos. Seria então o caso de pensar essa nova voz estrategicamente desencarnada, cuja mobilização afetiva se produz a partir de uma sucessão de enunciados de ordem em *stacatto*, a serviço da ilusão de indexação direta da voz à lei una que veicularia. Voz cujo corpo se faz estrategicamente mostrar nas cenas produzidas pelo capitão reformado em um entrelugar de sombra entre o público e o privado, nos ambientes de serviço ou lazer mundano da suposta casa de um brasileiro qualquer. Voz, por fim, que faria tremer o mais escapadizo personagem de Harold Pinter, não por meio da pinteriana interrupção pela violência do silêncio, mas através dos constantes deslizamentos e tergiversações que marcam o discurso e as ações do novo presidente diante da mídia e da sociedade civil em seus passos preliminares.¹⁵⁷ Aspecto este que apenas traduz o vínculo essencial entre o recurso à opacificação das cenas de conflito discursivo e a manipulação de um estado geral de hipersemiotização descontrolada por de meio de um agenciamento cínico da perda de lastro discursivo, onde a plena imunização da palavra parece ironicamente torná-la tanto mais poderosa.

De todo modo, volte-se ao fascínio por Nelson Cavaquinho, onde Ab’Saber e Nuno Ramos convergem, para, como será sugerido mais adiante, divergir em um plano

¹⁵⁶ Cf. <http://www.folhapolitica.org/2016/09/powerpoint.html>. Último acesso: 30/07/2018.

¹⁵⁷ Cf. “(A peste oculta: voz (teatro) palavra”).

mais profundo. A começar por essa especialmente ambivalente definição “da voz popular”, associada tanto à vivência da miséria quanto à “natureza” e a “noite”, ao caráter matérico de uma “voz-coisa”. Enquanto há, é claro, o que esperar do popular enquanto potencial de energias inconscientes, a própria ambivalência introduzida pelo ensaísta pode fazer pensar na necessidade de se enfatizar a relação inextricável entre “povo” e “produção discursiva do vazio” (Laclau, 2005, parte II). Algo que se dá também com relação à maior importância do problema da articulação das demandas sociais, cujo caso máximo recente são os acontecimentos de 2013 no Brasil, aguçando-se o papel dos processos de *significação*. Sobretudo diante de um panorama de impossibilidade de um “solo conversacional” translúcido da ação comunicativa (Marchart, 2007: 134-156), por sua vez, um prato cheio para certas preocupações teatrais. Nenhuma rima possível entre povo e lastro.

Como se viu ou se verá ao longo dos demais capítulos deste trabalho, o núcleo pivotante da voz, sua potência excessiva de subjetivação e dessubjetivação é inextricável à dinâmica de atravessamentos ou sobre-determinações que compartilha com o signo. O núcleo inescritível da subjetivação não pode ser pensado fora da sobreposição de escritas que estabelece o solo das cenas conflituais nas quais esse núcleo vem à tona e se atualiza. Algo que, do ponto de vista das preocupações políticas mais evidentes de Nuno Ramos, pode iluminar o binômio *fracasso-potência* sob a forma da negociação entre mito e “queda no real” que o artista compartilha com outro intérprete de um campo de atravessamento sumamente brasileiro, o de futebol. Este que ensejou uma elaboração exemplar e *in loco* da “disjunção radical no Brasil entre a potência do país” e a “sem-gracice” político-institucional (Ramos, 2014a) sempre reiterada pelo artista, e que vem à ordem do dia não apenas com a Copa do Mundo que começa por estes dias.

Para Ramos, afinal, o fascínio com o arcaico, e mesmo o mítico, mas mais especialmente o trágico, em Nelson Cavaquinho, se traduz lateralmente na materialidade de sua voz, como se viu neste trabalho, mas tanto no sentido de uma vontade de adesão a uma dimensão precária de símbolo, quanto no de sua abertura a um regime de signo puro.¹⁵⁸ A questão dos “símbolos” nacionais e políticos se coloca, afinal, em lugar privilegiado de crise geral das balizas de certo imaginário nacional, que não está nada longe da falência de todo um sistema *representativo* na política contemporânea. De

¹⁵⁸ Cf. a respeito dessa questão e das relações entre opacidade discursiva e a cena conflitual: “(A peste oculta: Voz (teatro) palavra)”.

modo que é nesse ponto que se torna especialmente incitadora de debate a passagem que Ab'Saber faz entre a voz, o político e a canção no Brasil, afirmando que “a verdadeira voz” que teria emergido na era Lula seria a de Romulo Fróes, parceiro de Nuno Ramos e Eduardo Klimaschauska.

A questão, afinal, pode não ser apenas a falência, mas sua figura agonicamente exponenciada, o fim. O “fim da canção” foi recentemente reaberto, em um esforço amplo, complexo e nuancado por Acauam Silvério de Oliveira em *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro* (2015). De acordo com o arco que chega à atualidade, partindo do momento-chave de constituição de uma “forma moderna” da música popular brasileira, plasmada musicalmente no violão de João Gilberto (Garcia Jr. 1999), o autor constrói uma posição singular, que inclui a necessidade de abrir até certo ponto o paradigma da “formação” de que parte, a certos elementos de um pensamento da diferença.

O que a noção de *fim* encarnaria – submetida à ambiguação pela de “finalidade” – seria, em primeiro lugar, o mote de “Adeus à MPB” (112 e ss.). O panorama atual coincidiria com a perda total de consistência do significante “MPB”, junto à perda do “vínculo estreito entre a moderna música popular e certa concepção de nacionalidade”, e portanto, como aponta Carlos Sandroni, de “povo” (117). Panorama a que o autor dá novo frescor, pensando-o a partir de alguma linhas teóricas dedicadas a pensar as relações entre antagonismo e representação, entre as quais as elaboração de certa teoria pós-fundacional por Slavoj Žižek e Ernesto Laclau.

Do mesmo modo, o fim/finalidade incidiria sobre o horizonte ou “miragem” (111) de projeção desenvolvimentista, ou conciliação tendente ao populismo, que moveria o projeto nacional enquanto parâmetro norteador congenitamente inalcançável. Diante de uma mais ampla constatação do esgotamento e necessidade de abandono do paradigma da formação, como vem defendendo Paulo Arantes (7, 130), a virada ao *rap* se daria como virada ao *acontecimento*, no sentido dado por Badiou de um ato que faz *aparecer num mundo o que nele não existia* (7).

O *rap* deslocaria “a canção brasileira de um dos seus principais pilares de sentido, fazendo com que esta deixe de atuar enquanto lugar privilegiado de constituição imaginária da nação” (5). Daí sua apresentação como “efeito colateral” emergente em meio aos “destroços” do projeto e do sistema, dando voz aos quadros sociais excluídos e

não “integrados” pelo processo modernizante não completado. O gênero periférico se contraporia à estrutura de “equilíbrio entre opostos” da “tradição melódico-entoativa” por meio de um modelo “radicalmente entoativo”,¹⁵⁹ que ilumina de outro modo a conhecida extração “épica” dos Racionais (6). Algo que coincide com “a aposta na ruptura e na diferença radical entre classes e entre raças, entendendo a sociedade brasileira como “campo de conflito radical”.

A ideia da sociedade como “campo de conflito radical” tem consequências importantes para a leitura do outro momento-chave, o tropicalismo (86 e ss.). Coloca-se em pauta, assim, a ideia da emergência do Real: “o tropicalismo”, propõe o autor, “é o momento em que a MPB realiza a sua ‘travessia do fantasma’” (89). A encenação tropicalista da “inconsistência fundamental da identidade nacional” (103), revelaria um “núcleo fantasmático”, traduzido na ideia da “nação como mínima diferença”. Enquanto na “bossa nova nossa essência é uma não essência, (existe um ponto de partida nacional, mas este é essencialmente fluído) na tropicália a não essência é nossa essência”.

Daí a sugestão da produção tropicalista de um “lugar impossível”. E, também, uma depuração da célebre crítica de Roberto Schwarz, que localiza a “principal fragilidade do pensamento tropicalista” “na dificuldade” de se passar da exposição impiedosa das dualidades e contradições para a proposição de formas de superação” (97), na postulação de uma mais profunda “contradição principal do tropicalismo”.

Os tropicalistas lucidamente expõem os limites desse projeto modernizador, as relações de complementariedade entre modernidade e atraso, cidadania e exclusão, etc. Contudo, o fazem a partir do mesmo paradigma moderno. Denunciada enquanto sintoma, a modernização nacional resiste enquanto fetiche, que permite reconhecer realisticamente todas as suas contradições e, ainda assim, situar-se em seu interior (109).

Eis um movimento decisivo para a passagem ao contemporâneo.¹⁶⁰ É o que ocorre no último movimento da primeira parte do trabalho, dedicado a um “dos casos mais emblemáticos” de enfrentamento da situação intermediária da atualidade, cuja geração tomaria o tropicalismo como “ponto de partida irrecusável” (121 e ss): Romulo Fróes, principal parceiro cancional de Nuno Ramos, ao lado de Clima.

A referência a essa ponto de partida é do próprio artista, à qual adiciona a questão da crise de inimigos: “Ir contra o que, ou contra quem?” (Fróes, apud Silvério de

¹⁵⁹ “A palavra no rap quer instaurar uma normatividade, muito mais do que simplesmente “encantar”.

¹⁶⁰ E que será retomado à frente, sobretudo na seção “7”.

Oliveira: 124).¹⁶¹ Nos termos de Silvério de Oliveira, a questão se colocaria nos seguintes termos: o fato de a canção produzida atualmente no Brasil, diante do esvaziamento da sigla MPB, “não contar com a mínima diferença nacional que garantiria o devido afastamento crítico” com relação ao circuito do mercado e à indiferenciação *pop*. O grande problema, então, é o da “*liberdade dos materiais*” (123).

As consequências interpretativas extraídas daí têm um primeiro ponto de síntese em comentário já antigo de Rogério Skylab, que enxerga em Fróes um “distanciamento” de base, uma “estética do longe”. Deslocados de seu contexto de origem, por operações de “visitação” de gêneros dados, “sem grandes envolvimento”, os materiais da tradição seriam apropriados enquanto matéria vazia e desenraizada, cuja imagem básica seria a do espetáculo debordiano (Silvério de Oliveira, 2015: 15).

À “super-identificação fetichista com a lógica do mercado”, Fróes contraporía “o aparente transitar incessante em torno de um centro vazio, metamorfose como jogo de cena sem relevância”. Daí, dizia Skylab, seu caráter “museológico”, “conservador”, de “preservação. *A contradição sem conflitos que marca a história da MPB em sua fase heroica, é aqui substituída por uma sobreposição não conflituosa* cujo resultado é contemplado melancolicamente pelo artista, impotente” (Silvério de Oliveira, 126-7, g. n.). Assim, o trabalho de Fróes, partiria da aceitação do “princípio de indiferenciação absoluta dos materiais” – “rasurando” seu teor ideológico – para [então] criar pontos de resistência em seu interior. Suas canções sempre sustentam algum “corpo estranho”. O que daria lugar a dois tipos de resultados a partir dessa “identidade na não-identidade”:

nos melhores casos esse girar em falso irá resultar em verdadeiras anti-obras que fazem da relação negativa com sua matéria a condição de um não-existir, ainda assim, fundamental, como em “Anjo”. Ou seja, em Rômulo Fróes existe o transitar por entre formas distintas que não causa mais estranhamento (*pop*) e um desejo, expresso materialmente no timbre e nas letras, de que elas sejam estranhas (“Tudo que Pesa”), façam diferença. *Um duplo movimento que se mantém estancado, que não cria organicidade suficiente enquanto projeto (o que talvez não fosse “problema” caso essa organicidade não fosse uma exigência da forma)*. O projeto fracassa, o fracasso é racionalizado e tornado tema, reduplicando-se infinitamente. *Daí o teor melancólico*, de vitória na derrota, que assume o esteticismo como horizonte último dessa

¹⁶¹ Crise à qual, vale mencionar, Silvério de Oliveira contrapõe lucidamente a especificidade do *rap* enquanto “todo construído a partir da definição precisa de quem são seus inimigos e, sobretudo, as vítimas do processo”.

arte que “não tem mais grandes questões para lidar” (Silvério de Oliveira, 128. gs. ns.).¹⁶²

É assim que, diante da falência do projeto nacional, o *rap* proporia uma alternativa ao resultado cancional de tal processo, marcado pelo “*desenraizamento* nacional” do *pop*, do *brock* (rock brasileiro da Retomada) e propostas congêneres. Alternativa esta que se diferenciaria também de propostas como a de Romulo Fróes, em sua proposta autoconsciente e arriscada de “tomar para si” “certo caráter agônico” – a encenação do “fracasso do projeto” pela nova canção – enquanto resposta à “interpelação” de sua atividade pela “identidade da MPB no cenário musical contemporâneo”.

O gesto do *rap* consistiria em contrapor a essas posições um “*enraizamento profundo*, entre forçado e construído, na periferia” (120, g. n.). O que os Racionais Mc’s desenhariam no horizonte social seria “um sujeito fragmentário e multifacetado” (329), onde o “negro” – enquanto “ponto fora da curva do projeto de formação” (345) –, se apresentaria como “sujeito em construção”. Alternativa tanto mais forte, do ponto de vista aqui proposto, quando a linha de força explorada é a da revelação de um mecanismo muito bem delineado de “sabotagem” enunciativa (275 e 22).

Afinal, uma alternativa que, enquanto tal, ilumina outras posições, como a de Romulo Fróes. Em outras palavras, que pode assumir sua identidade pela via da relacionalidade com “outros lados” (para recorrer à conhecida fórmula de Sérgio Buarque de Holanda, 1996) que com ela partilham uma situação finalista, esta que, por outro lado, pode, nesse mesmo passo, acabar não sendo a mesma.

No que toca à interpretação do lugar de Romulo Fróes, não é preciso pôr em disputa tal realidade, no que toca à dimensão da crise de nomeação, ou *mal-estar* diagnóstico-analítico (Siscar, 2010; Dunker, 2015).¹⁶³ O “problema” de “como destacar-se, uma vez que não há mais um paradigma principal, ou um norte de questões que direcionam a forma” (Silvério de Oliveira), implica, nesse sentido, problemas mais amplos de historicidade e subjetivação.

Em um plano que se veio acompanhado reiteradamente aqui a partir da poesia,

¹⁶² Próximo ao diagnóstico de Skylab, inclusive redimensionado de lá para cá, a leitura do autor encontra respaldo em certos depoimentos de Fróes, que passam pela defesa de certo esteticismo, de fato, menos interessante. Algo que, talvez, também, ressoe em momentos de menor interesse propriamente cancional em sua trajetória.

¹⁶³ Cf.: “A forma do movimento: poesia, limites, limiares, ritmo” e, para ressonâncias no campo das artes visuais, “(*Pausa agitada*: Alguns elementos de fundo: Nuno Ramos, fins dos anos 80, teoria, poesia e artes visuais).

mas que atravessa as mais diversas esferas da arte e do pensamento, o problema apenas não é mais central pois se confunde com o próprio horizonte que adia e limita o campo de visão. De modo que nomeá-lo não dissipa a angústia que causa, em sua apresentação biforme entre labirinto e deserto, para retomar termos caros a Nuno Ramos, na discussão do trabalho de Hélio Oiticica. Abertura paradoxalmente limitadora, como já se expressou, a respeito da poesia, na ideia de “exílio na especificidade” (Silva, 2013).

164

O que está em jogo, afinal, é como lidar com a indeterminação. Ou, mais precisamente, a possibilidade de distinção entre diferentes procedimentos agenciadores de multiplicidade (montagem, estilhaçamento alegórico, justaposição, atravessamentos, equivocação, “aliagem”). E, sobretudo, entre estes e a identificação entre multiplicidade e “mixórdia” (Cf. Penna, 2017: 157).

Algo que emerge como pergunta possível, quando certa noção particular de “fracasso” estrutura-se mutuamente com a constatação do não-cumprimento do imperativo de ativação de um “princípio possível de organização estética que diga respeito a uma totalidade” (Silvério de Oliveira, 123). Pois é possível cogitar que, em trabalhos como os de Romulo Fróes e Nuno Ramos, a ausência da “organicidade” imposta enquanto “exigência da forma” torna-se um “problema” justamente na medida em que é essa noção de “forma” – “adequação entre a matéria externa e a interna a partir de um projeto de racionalização autônoma dos materiais” (117) – que se encontra em decalagem com as exigências postas pelo objeto. O fracasso sendo nada mais o que a vocação do projeto a habitar o limiar contínuo entre fim e começo, aberto em seus múltiplos estratos em atravessamento.

¹⁶⁴ Já dissolvê-lo na descrição de seu próprio conceito não parece ser alternativa necessária nem suficiente. É o caso da aposta no significante *inespecificidade*, como se vê em certas leituras de ampla alçada que visam estabelecer diálogo entre artes visuais e outras artes, como a literatura (Garramuño, 2014). Nesse caso, vem bem a calhar a convocação do problema dos “meios” em artes visuais, ou mais precisamente, a célebre formulação de Rosalind Krauss acerca da “estrutura recursiva dos meios”, no contexto da atualidade enquanto “era pós-meios”. Ou seja a autoinstauração do meio enquanto dispositivo possível, “uma estrutura, isto é, alguns dos elementos a partir dos quais se gera a estrutura em si” (Krauss, 1999a: 6-7).¹⁶⁴ Deslocamento este que, no entanto, em propostas como a de Florencia Garramuño, pode não dar conta de escapar à decretação de inespecificidade. Mas que, por outro lado, pode abrir espaço, provisoriamente, para a sugestão de que no interior do arranjo de materiais, por vezes oculta-se a *produção de materialidades*.

Com Ab'Saber, a aposta para a canção brasileira do momento estaria em uma “abertura ao desconhecido”, que Fróes, ao lado de Ramos e Clima, contraporiam ao transe celebratório e mercadológico da era Lula. De fato central na canção desses artistas, essa “negatividade conceitual”, “*representaria* um movimento dialético que expressa [a] verdade incompleta” do processo histórico lulista, “claro enigma” complementar à “rosa do povo” dos Racionais Mc's. Sua força seria a da “matéria social esquecida, desconhecida, necessariamente deixada para trás, e, nesse sentido, *estruturalmente melancólica*, no processo de integração social inexorável da voz de Lula” (2012, g.n.).¹⁶⁵

E, no entanto, seria possível argumentar que parte da potência dessa canção, em seus melhores momentos, estaria justamente em ser refratária mesmo a essa função representativa, que canalizaria sua “verdade”. A “voz verdadeira”, aliás, certamente não é da ordem da voz. Mas, mais que isso, sobretudo no que toca ao trabalho de Nuno Ramos, essa estrutura “melancólica” pode ser lida, por outro via, na chave de um elemento muito específico de *luto*.

E, nesse sentido, como um trabalho de afrontamento de uma abertura mais difícil de ser sustentada, onde o excesso da voz não é apenas zona de deslizamento de um caminho rumo à “integração egoica”, como no pensamento de Ab'Saber, mas também potência de morte, ou de ato. A perspectiva do fim, instalada em um espaço que põe à prova as distâncias entre o mesmo e o outro, espaço de abertura de mundo.

Talvez, então, o “lugar impossível” articulado pela parceria de Fróes com Nuno Ramos tenha a ver justamente com a abertura do espaço necessário para uma travessia do mal-estar, que, enquanto impossibilidade de ter lugar, torna habitável uma crise de nomeação. O que estaria em jogo em seu trabalho seria, portanto, um modo de desenraizamento anterior, distinto do desenraizamento *pop*, ou museológico, ou, mais que isso, um desenraizamento que atravessa um enraizamento.

Talvez o que esse outro desenraizamento possibilite pensar seja uma nova canção norteada não tanto pelo novo que emerge com o fim, mas pelo outro virtualizado entre fim e começo. O que corresponde a uma temporalidade menos relacionada à passividade da melancolia que ao trabalho de luto. Viver o luto. E, desse modo, defrontar o núcleo ambivalente em que o empuxo à adesão carismática pulsa

¹⁶⁵“A nova voz da música brasileira fala daquilo que o governo, e o processo histórico alienado da esquerda que enfim se adaptou ao Brasil, não alcançou, daquilo que ele não pode saber, não tem como pensar e não pode realizar”.

constantemente, no mesmo fluxo que a potência de autodestituição. Potência esta que, como será sugerido à frente, anda lado a lado com a possibilidade de penetrar as malhas sógnicas que fazem das múltiplas tessituras da vida em comum uma fonte de imaginação, discretamente política, mas ontologicamente poética. Abrir o fim como mais de um fim, tendo como produto latente uma outra noção do político.

3

Nesse sentido, a canção revela-se um campo privilegiado de encenação de algumas das tensões mais produtivas do trabalho de Nuno Ramos. A começar por sua potência de produção de símbolos do Brasil, ela própria rivalizando em pregnância simbólica e imaginária com símbolos como Brasília, a Amazônia ou o carnaval. Nem se fale em certa vocação estrutural da canção ao cantar junto da integração, participação ou comunhão, remetendo, no limite, à integração rítmica primordial no âmbito do trabalho, ou à instituição iterativa do coletivo pelos hinos.

Da promessa de “uma cidade inteira a cantar” a amada, de Jobim e *Vai, vai*, ao sistema de autoria do samba como “espécie de obra coletiva” comentada por Nuno Ramos (Ramos, 2016: 8), há uma energia de ligação produzida pela canção. Em uma de suas múltiplas faces, a poética musical popular chega a tecer o “tecido conjuntivo” de nossas vidas (Wisnik, 2004). Como escreveu e cantou Caetano Veloso, “cantar é ter o coração daquilo” (“Genipapo absoluto”).

Ao mesmo tempo, sua energia de ligação é eminentemente híbrida. Desprendida de um núcleo popular algo insondável, sua disposição à “simpatia anímica” (Wisnik, 2004: 170) sintetiza em um “mínimo múltiplo comum” forças advindas de diferentes lugares: “pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem”, “ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos” (170, 186), palavra e canto, sentido verbal e sentidos não-verbais. Cabem na canção, em pé de igualdade, tanto a euforia vital quanto a melancolia, “os males do mundo” (Wisnik, 2004: 224). Mesmo no canto lutuoso de Nelson Cavaquinho, que pode remeter, em última análise, à “noite metafísica” goeldiana, há espaço para o “acolhimento” do luto em um canto maior, uma “conciliação cósmica” analisada por Nuno Ramos junto à função do coro na obra do compositor (Ramos, 2016).

O tecer de um “equilíbrio” entre esses contrastes é o princípio articulador de realizações centrais do cancionário brasileiro, operado, em ao menos uma dessas obras, como um contínuo plural girando infinitamente na atualidade do verbo ser.¹⁶⁶ Há, por outro lado, certo pacto temporal que se oferece como modo de enunciação privilegiado das próprias imagens do Brasil, cujas variações oscilam ao longo de um gradiente entre o “sol” e o “fundo do poço”, como em “Águas de março”. Entre João Gilberto e Caetano Veloso, a expressão “*promessa de felicidade*” é hoje indissociável do nome Bossa-Nova.¹⁶⁷

Caetano Veloso, representante de um ponto de acumulação e autoconsciência extremamente produtivo da canção brasileira, deu forma como poucos à complexidade de uma “relação ambivalente com o destino do brasileiro”, entre otimismo e tragédia, pessimismo e alegria, “provisoriamente na satisfação e satisfação na provisoriamente”. Mas também entre “agudeza intelectual” e “perigosa inocência na alegria” (Wisnik, 2004: 224-25) – montadas, talvez valha lembrar, em plano e contra-plano, na capa do disco de 1987 que leva seu nome próprio, entre a imagem do cantor que começa a consolidar uma virada em direção a uma posição de estrangeiridade intelectual e a explosão do corpo popular brasileiro emoldurado pela fronteira com desconhecido natural do mar (Veloso, 1987).

Caetano integra, já nesse momento, uma corrente cancional que elabora com excelência estética uma disposição da música e, aqui especialmente a popular, ao movimento de uma força disruptiva, que sobe à superfície alimentando uma imaginação social onde confluem desejo, política, erotismo (Wisnik, 2004: 184 e ss.). Desestabilização espacial e abertura temporal convergem em compositores que viveram o Brasil pós-Bossa-Nova com Caetano, como Chico Buarque, entre o encorpamento da música como “força estranha no campo de forças” e a elaboração de um princípio de “*atualidade mítica*” (Wisnik, 2004: 184-85).

De modo que essa complexa pluralidade congênita à canção especifica-se, ainda, nas tramas sutis da palavra cantada, por exemplo na síntese entre o romântico e sua releitura, novamente, por Caetano. Se o canto em geral traz ao topo da cultura ocidental a força de presença da voz, a própria canção oferece a possibilidade de tensionamento

¹⁶⁶ Vejam-se os comentários de Nestrovski, 2004, sobre “Águas de março”, de Tom Jobim, e o de Ramos (2013, pp. 73-4) sobre sua releitura por João Gilberto.

¹⁶⁷ Mammì, 2017. Cf. Wisnik 2004 (p. 224) sobre a participação de Caetano na expressão da estrutura da promessa.

dessa força. É o que se vê acontecer nas releituras de Roberto Carlos por Caetano, onde, como comenta José Miguel Wisnik, a sustentação da “Força estranha” da voz traz à tona, pelo reverso, uma variação muito peculiar do paradoxo aqui tantas vezes tematizado: “Minha voz me difere e me identifica; noutras palavras, sou ninguém que sou eu que é um outro” (2004: 188).

Sendo que nos momentos de plena força estética da canção entram em jogo tensões de uma rarefação artística que o senso-comum não raro recusa ao popular, quando o manejo do equilíbrio entre canto e fala, melodia e entoação (Tatit, 1986, 2012) chega ao apogeu dos resíduos quase virtuais de uma voz como a de João Gilberto. Ou, então, em momentos, ainda mais excepcionais, onde, retesando ao limite o arco de sua história e alcance, a canção fricciona-se mais decididamente com a literatura, habitando a fronteira entre o encanto da canção e o mistério do silêncio oculto no coração da palavra (Wisnik, 222-238). Ou, ainda, nos tensionamentos enunciativos que um Caetano Veloso maneja, no interior de uma mesma canção, entre a presença experiencial do sujeito e seu distanciamento enquanto “avaliador” (Tatit, 2012: 278 e ss).

Já os ensaios de Nuno Ramos são marcados insistentemente pelo tema de um *distanciamento* de outra ordem. Aspecto que dá a deixa para um comentário a certa exponenciação de um ou outro entre esses tensionamentos, realizada na experiência teórica e prática Nuno Ramos com a canção e, em grau mais elevado, na relação entre esta e movimentos mais abrangentes de seu trabalho. Provavelmente o ensaio mais agudo do artista a respeito do universo da canção, “Ao redor de Paulinho da Viola” (Ramos, 2007), gira em torno do comentário ao *efeito de distância* que estaria no cerne do estilo do compositor e intérprete carioca. Tal efeito seria projetado, em um primeiro nível, sobre o plano da relação com a tradição. A voz de Paulinho da Viola “não toca o chão”, seu canto seria marcado por uma “transparência” que leva ao primeiro plano a “afinação” perfeita com relação ao “original” da composição, seja sua, seja, de fato, parte do patrimônio coletivo pretérito do samba. “Zeloso anfitrião do compositor”, seu samba encontraria sua singularidade na capacidade de “fazer-se de vidro para acessar esta origem”, atualizar a “presença constante de um original” (2007: 79).

A distância apareceria, simultaneamente, como “astúcia diante do tempo”, incidiria não apenas sobre a herança mas também sobre o “agora”. Daí o afastamento da música de Paulinho da Viola com relação às duas principais referências que lhe foram

contemporâneas. De um lado, o Tropicalismo, com sua “urgência extrema”, correlata da deflagração de uma plena disponibilidade de materiais por meio da produção de uma “hipérbole de sentido”, que agenciaria a variabilidade sob forma de “fragmentos de um todo não formado, mas sempre se fazendo”. De outro, Chico Buarque, com sua encenação de um debater-se atrás de uma “saída” para o aprisionamento do compositor tardio entre a “presença sem tempo” e a “urgência do tempo” (83).

Recuando para as margens do tempo, a “fuga à presença” de Paulinho da Viola atinaria com uma posição de “autonomia”, que faria caber uma segunda vez a “abstração” no samba, e destoaria da “felicidade coletiva” desse gênero. No mesmo passo, guardaria o segredo de uma atualização do original que não se esgota na repetição, mas aponta para uma “estratégia crepuscular” que permite, a partir da ponta do *iceberg* da herança, “suspender” e “redescobrir” o modelo original: “deslocar nossa origem e o que nos parece urgente para um fundo azulado onde os gritos são eco, os gestos são sombra e a história um rumor – e de lá cantar” (91).

No entanto, como não poderia deixar de ser, o próprio ensaio recua à herança de Paulinho da Viola, indo da transparência deste à opacidade matérica de Nelson Cavaquinho, ao lado de Cartola. Cartola e o “Rei vadio”,¹⁶⁸ esta a matriz da posição de *extemporaneidade* à qual Paulinho retornaria, projetando sobre essa fonte do samba enquanto “gênero maduro” o prisma da “consciência” epigonal. Formados já nas décadas de 30 e 40, Nelson e Cartola alcançaram os momentos mais contundentes de suas canções durante a década de 60, quando ambos retornam de períodos de isolamento com relação à cena pública (Ramos, 2016: 10-11). A astúcia diante do tempo se situaria agora “na contramão da ‘promessa de felicidade’ da Bossa Nova da década de 50 e da agoridade exigente dos anos 60” (17). A partir daí os compositores, “esquecidos, mas também preservados” – *desidratados*, diria a voz do sal, de *Vai, vai*, em sentido algo diverso –, comporiam, na contramão do “período clássico da canção”, duas poéticas singulares do samba. Suas pedras de toque: *abstração, sobriedade/distância, velhice*.

Do contexto à obra, por outro lado, surgiria um “ponto-de-vista absolutamente original”, um lugar de onde o sujeito lírico olha – o morro como “lugar alto, distante, isolado”, em uma palavra, “soberano” (12). Se em *Sermões*, a laje era o céu, no samba

¹⁶⁸ Publicado originalmente na revista *Serrote No I*, em 2009, “Rugas”, o segundo ensaio de Nuno Ramos sobre o tema, focado agora em Nelson Cavaquinho, foi republicado no encarte do disco “Rei Vadio”, lançado por Romulo Fróes em 2016. Sua inclusão nessa releitura da obra de Nelson Cavaquinho sugere que a presença de Ramos no disco não se esgota na realização da letra introduzida na canção originalmente instrumental “Caminhando”.

abstrato, o morro é a declinação trágica e suburbana do *sommet*. Já de Cartola a Nelson Cavaquinho, passa-se da “conciliação”, do “conselho” e da “metáfora”, no primeiro caso, ao *trágico*, a “perda” inelutável, a metonímia, no segundo. Em Nelson Cavaquinho, “as coisas, ainda que abstratas, são o que são”. Em seu canto, toda uma visão de mundo originalíssima, ainda mais tendo em conta o lugar de onde fala, se comprime e traduz: o “expressivo” afinado com o “mecânico”, a “clausura” e a “entropia” vão ao encontro de suas “melodias alpinistas”, em cujo percurso de ascensões e declínios faz-se a marca d’água de uma conquista sempre prestes a cair por terra. A composição, “o sobe e desce, ponto por ponto, de uma melodia que ameaça *falhar*” (15, g. a.), é vincada pelo “acento em cada ponto do percurso”, que acaba “impedindo a expansão lírica”, e “reforça o aqui e agora aprisionado do cantor”, as melodias parecendo “presas a um meio que lhes oferece resistência”.

Já o uso do coro dá corpo à singularíssima síntese do samba de Nelson Cavaquinho, através de um ponto de vista “abstrato, moral, quase religioso”, com o *trágico*. Agora estamos plenamente no universo de Nuno Ramos. Em contraste com o contraponto da tragédia grega entre a ação do herói e “o inevitável rebarbativo cantado pela ‘testemunha julgadora’ do coro”, a refutação da palavra solitária, miserável, traída, do cantor pelo coro compõe um conciliação difícil entre “dilaceração quase muda” e “acolhimento”. A incursão trágica pela “tristeza, dilaceração e morte” estabelece “contato imediato com aquilo que deu fundamentalmente errado em nós” (brasileiros agora deslocados da ambivalência entre arcaico e moderno cultivada entre o “otimismo da primeira bossa-nova e o dilaceramento tropicalista”). “Em Nelson, a vida é o que é, num certo sentido, aquilo que sempre foi. Por isso, *não carrega ansiedade nem projeto. Parece tão desejável quanto a morte*” (18, g. n.).

Ainda será necessário um deslocamento considerável para que a queda no real habitada por Nelson possa lembrar a frase de Lacan segundo a qual “viver sem esperança é também viver sem medo”. Recuemos, portanto, do ponto de vista do fracasso à *extemporaneidade*, que, de todo modo, não está nada longe do primeiro polo, lembrem-se as considerações do artista a respeito do “palco-túmulo” de Euclides da Cunha (Ramos, 2007). De fato, o extemporâneo é uma das principais constantes das incursões ensaísticas de Nuno Ramos pelo Brasil. Dois marcos decisivos são o ensaio sobre Hélio Oiticica (“À espera de um sol interno”) – passando pela introdução a *Ensaio*

geral (2007) – e a espécie de sùmula de sua interpretação da arte brasileira realizada em “No palácio de Moebius” (2013).

Nesse último, as próprias coordenadas introdutórias que o artista estabelece para inscrever-se no debate brasileiro são significativas. O conjunto formado pela introdução e os quatro ensaios (sobre João Gilberto, Lygia Clark, Graciliano Ramos e Mira Schendel) não deixa de reivindicar – “ainda que de forma bem mais melancólica” – um lugar no “ensaísmo do contraste e da desmesura com relação a um modelo”, originado em *Raízes do Brasil*, desdobrado nas “Ideias fora do lugar”, até chegar em *A forma difícil* (2013: 72). Busca retomar “em alguma medida” “aquela inversão súbita” “que torna positivos nossos defeitos”. E propõe como hipótese causal o tema, que insiste centralmente de *Vai, vai a Sermões*, da crise de interlocução, acessada aqui sob a forma da “absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere”, ou de “opinião pública, embate ideológico consistente”.

Uma origem importante é, de todo modo, *A forma difícil*, reaberta a outro campo de referências e ao diálogo entre artes. Como já foi dito, a intuição inicial, desdobrada a partir das ideias de Naves, no ensaio sobre Oiticica (Ramos, 2007) recebe um deslocamento considerável, mediante a transposição ao eixo temporal e uma particularização do problema da relação entre meio brasileiro e forma artística que leva a outras ênfases.

A hipótese, de resto, é agora generalizada aos artistas analisados, mas também, nominalmente, a artistas como Niemeyer, Augusto dos Anjos, a Clarice Lispector de *Paixão segundo G. H.*, Paulinho da Viola, Goeldi, João Cabral de Melo Neto. Não, evidentemente, sem contrapontos vocacionados ao fora, como Glauber Rocha, Caetano, a faceta pública de Drummond, mas também apontando para casos intermediários, como seria, paradoxalmente, o de *Vidas secas*.

A modernidade moebiusiana do país seria reelaborada, digamos, à perfeição e como perfeição por João Gilberto, enquanto os outros três objetos o fariam pela via “insuspeitada” do tema da pedagogia, da alfabetização e da leitura. Eis os marcos dessa modernidade brasileira: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) e o “álbum branco de João Gilberto” (1973). O que rege a topologia do palácio de Moebius seria um “chamado para dentro”, “certa dificuldade de exteriorização, de expansão, de embate com o mundo [que] retorna como energia narcísica para a própria obra” (71). Chamado que, ao mesmo tempo, deixaria entrever uma “brecha”, “um desejo de extemporaneidade para fora do momento contemporâneo, que a produção de um país periférico tenta

continuamente conquistar” (72). Circularidade e extemporaneidade, narcisismo e uma brecha para fora, de onde se olhar.

Da interiorização espacial em Oitica ao circuito temporal de uma “duração sem limite”, o ensaio aproxima-se de um raciocínio que, “levado ao limite” a partir do uso da fita reversível em *Caminhando*, de Lygia Clark, traria a imaginação de uma temporalidade particular. Temporalidade esta já não mais identificada somente à contrapartida da “transposição alucinada da arte na vida” de Oitica, mas como um circuito em cujas brechas “tudo em nossos passos seria continuidade sem sobressalto; *o próprio tempo estaria suspenso, já que perderíamos nossa origem e nosso destino*” (72, g. n).

Assim, em “Girando na vitrola sem parar (João Gilberto)”, o que retorna é uma ideia reivindicada pela própria voz de *Cujo*, que reaparecerá em “À espera de um sol interno: a *duração*. No “álbum branco”, “provavelmente o ponto culminante da canção brasileira”, estaria gravada a ideia de que *Tudo em João Gilberto quer de fato durar. Sua obra é uma máquina de duração, um gozo modesto, feito a partir de uma equalização extremamente rigorosa entre as partes que compõem o trabalho – devidamente comprimidas, podem agora retornar e retornar* (73). Se, como Paulinho da Viola, João Gilberto “ergue um lugar de onde olhar”, onde a história “nasce já como retorno”, é que o canto de João Gilberto é lugar não de interpretação, mas de “composição”.

Melodia e harmonia separam-se, “parecem ainda não de todo formadas” em seu revezamento entre “fundo e figura”. No “estranhíssimo chimbau” que acompanha sozinho o cantor (a lendária lixeira tocada por Sonny Carr) durante a instrumental “Na Baixa do sapateiro”, os elementos decantariam de tal forma que “a harmonia do violão se refere a nada além da duração”. Nesse caso, “o passageiro da harmonia (a melodia) vira o próprio tempo, compreendido como *loop* arbitrário”. De modo geral, também “a letra perde momento para tornar-se duração”, sendo mesmo possível arriscar afirmar que “João Gilberto *canta a harmonia*” (g. a.). De modo que todas essas decalagens recíprocas é que demandariam a conquista de uma “escala”, uma perfeita afinação. Seria, enfim, na estrutura de *loop* que se tornaria possível que todos os parâmetros sucessivos “comprimam-se” “numa matéria só”. Colocando-se para fora da história, o artista talvez tenha atinado com um “projeto incrivelmente original”: “acumular o que já foi numa camada tão espessa, rouca, imóvel e perfeita, comprimi-la numa nota tão completa que não restasse a ela senão durar” (73).

Difícil não fazer a ligação entre o corolário temerário de que haveria aí um “nietzscheanismo de periferia” (73) e a citação de *O eterno retorno* em *Sermões*. Porém, nesse último caso, o reparo necessário na frase de Nietzsche citada em “Moebius” – “Viver de tal modo que tenhas de desejar viver outra vez, é a tarefa” – não seria trocar “viver” por “cantar”, como em João Gilberto, mas toda a frase por “Viver o fracasso e morrer gozando, é a tarefa”. De fato, a circularidade, sempre aberta ao “que põe para fora do corpo”, à “potência-voz”, é uma constante do trabalho de Ramos. Em contrapartida, a duração não é aí nada mais do que a temporalidade gerúndia do intermediário, por oposição à “pausa agitada de uma coisa não ser outra” (Ramos, 1993: 41).¹⁶⁹

Afinal, fosse o caso de pensar um mínimo múltiplo comum da temporalidade ao longo da obra de Nuno Ramos, um caminho possível seria remetê-la à matriz de Nelson Cavaquinho, de acordo com a bela distinção feita em “Ao redor de Paulinho da Viola”. Ou seja, ao *samba de quem perdeu* – o da impossibilidade ou recusa de “dar um jeito”, sob pena de perder “velocidade e ginga” –, por oposição ao paradigma majoritário do *samba* malandro, da sobreposição entre “trabalho e ócio”, “regra e fuga à regra”, impressa sobretudo no “ritmo sincopado” (Ramos, 2007: 85). Nesse sentido, a temporalidade do trabalho de Ramos estaria mais próxima à síntese entre “movimento e fixidez” que era proposta desde *Cujo*, do que à sobreposição de metricidades ou normatividades.¹⁷⁰

Mas isso não é tudo. Basta voltar à primeira variação do trabalho *Choro negro* (2004) (*Imagem 23*), cujo título emprestado ao choro homônimo de Paulinho da Viola é remetido a toda matriz do “samba de quem perdeu” no texto que acompanha o primeiro desdobramento da obra, *Choro negro 2* (2009) (*Hora da razão, imagem 24*). O trabalho de 2004 consiste em uma escultura de mármore tendente a certa regularidade geométrica sobre a qual é inicialmente justaposta uma placa de breu. Na escultura de mármore são instaladas resistências elétricas que produzem calor, de modo que a dinâmica do trabalho passa a ser o contraste entre a fixidez do mármore e a duratividade do breu.

¹⁶⁹ “Esta duração é o tempo humano, corpóreo, fraco, decaído, mas que catapulta o olhar para o todo sem tempo, vermelho, dourado, em expansão sem cansaço” (1993: 63).

¹⁷⁰ Para um pensamento sobre a relação entre contrametricidade, normatividades e o Brasil a partir da questão da síncopa Wisnik, 2004 (45 e ss) Monteiro 2015. Sobre a relação entre “repouso” e instabilidade (diversa do atravessamento) no trabalho de Ramos, ver Jorge de Oliveira, 2018 (90-91).

Material este já destacado anteriormente, por caracterizar-se curiosamente como líquido cuja velocidade estrutural baixíssima lhe dá a aparência de ser sólido, junto a diferentes explorações da lágrima e do choro.¹⁷¹ Há, portanto, literalmente, um atravessamento entre duas velocidades heterogêneas. Mas, mais que isso, é preciso lembrar os materiais que compõem os trabalhos, já indicando a passagem para a segunda versão: mármore, breu e Paulinho da Viola.

Em boa parte dos trabalhos de Ramos, uma *temporalidade circular* dita as regras. Porém mesmo nesses momentos, além de tensionar-se com a brecha da extemporaneidade (questão que será retomada adiante), não se encaixa analogicamente no modelo da contrametricidade sincopante, mas também não recai totalmente na arritmia de uma pura indeterminação. Longe da compressão de camadas que seria realizada por João Gilberto, vem realizando, em registro apropriativo, uma desinstitucionalização do dado, esgarçando a unidade de seu sentido pela irritação de camadas suas e outras.

É o que ocorre em “Lígia” (2017), trabalho realizado para a plataforma *on-line Aarea*, que edita momentos do *Jornal Nacional* do dia do impeachment da presidente Dilma, fazendo dos âncoras intérpretes de segunda mão da interpretação canção homônima de Tom Jobim por João Gilberto. Se o risco aqui é a acomodação inercial das camadas de sentido, em trabalhos como *Vai, vai* e *Ensaio sobre a dádiva*, leva mais longe a abertura do retorno à dinâmica de atravessamentos. Faz do circular a potência durativa do múltiplo (*Vai, vai, Ensaio sobre a dádiva*).

A forma de extemporaneidade mais contundente que o trabalho de Ramos encontra se relaciona com a filiação e distanciamento diante da matriz moebiusiana não exatamente nos termos afirmados pelo artista (Cf. 2007: 14). A inscrição do trabalho no “contemporâneo”, sob a forma de uma desoperação da “*institucionalização* progressiva e minuciosa de tudo e de todos” (Ramos, 2013: 72, g. n.), em contraposição à modernidade moebiusiana, traz à tona uma decisiva *exterioridade*. O “Alguém do outro lado?” de Machado de Assis (Ramos, 2013: 71) não é simétrico ao “Quem é você afinal?”, da “Lição de teatro” de Ó. A resistência oferecida pelo trabalho de Ramos se traduz, em geral, e certamente em alguns dos momentos mais potentes, na sobreposição indecível em que o extemporâneo é ponto de furo-atravessamento, entre *Brasil* e *vazio*.

¹⁷¹ Dos *Choros negros*, passando por *Adeus, cavalo* e a releitura de “A máquina do mundo” em *Junco*.

O disco das horas é o mais recente trabalho de Romulo Fróes, lançado em junho de 2018.¹⁷² O que significa dizer a última criação coletiva realizada pelo artista ao lado de alguns de seus parceiros mais frequentes: Nuno Ramos, Eduardo Climachauska (que nesse caso participa apenas com a composição da melodia da última faixa), Thiago França, Rodrigo Campos, Juliana Perdigão, entre outros. De fato, o impulso inicial veio do letrista, Nuno Ramos, que produziu uma primeira série de letras, sugerindo ainda o título e o formato do disco, a ser formado por uma sequência cronológica de “horas”. Na sequência, Fróes as musicou, levando dois dias para as primeiras oito, mais uma tarde para as outras quatro e desistindo da última, que ficou para Clima.¹⁷³ Finalmente, entregou o produto ao músico Thiago França, que realizou os arranjos e a produção. O resultado final emerge sobretudo da combinação entre as letras singulares, as belas e simples melodias e harmonias e os arranjos e orquestrações de alto impacto.

Quanto aos arranjos, outorgados com “carta branca” a Thiago França, eles começam antes, com a única e fundamental referência estabelecida por Fróes, o disco *Jamelão interpreta Lupicínio Rodrigues* (1972), em que o sambista é acompanhado pela Orquestra Tabajara. Essa referência primeira contém contrastes muito interessantes. Embora, salvo engano, Lupicínio Rodrigues não seja explicitamente mencionado por Nuno Ramos, não há grandes riscos em situá-lo, ao menos em parte, na linhagem do “samba de quem perdeu”.

Além de representar um momento de deslocamentos no campo da canção similares aos de Nelson Cavaquinho e Cartola, o autor de “Nervos de aço” é conhecido popularmente como o “inventor da dor de cotovelo”. É o que está estampado na moldura estabelecida pela primeira canção do disco de Jamelão (“Meu pecado”, iniciada com os versos “Deixa-me sofrer/ que eu mereço”) e a última, “Vingança”. Nesta última, referida pelo compositor como “uma de minhas dores de cotovelo eternas”, o eu sambístico, após confessar seu regozijo com a notícia de que a mulher que lhe traíra fora vista “bebendo e chorando / na mesa de um bar”, a voz entrecortada de soluços, dá a sentença tão mais dramática quanto venha de um sambista: “A vergonha / é a herança

¹⁷² Disponível para download – encarte incluso – em: <http://www.romulofroes.com.br>.

¹⁷³ Informações concedidas a mim pelo artista, por e-mail, as quais serão complementadas com outras, provenientes de entrevistas.

maior que meu pai me deixou”.¹⁷⁴

Um primeiro contraste já desponta com o próprio intérprete, Jamelão, intérprete também dos sambas-enredos da Mangueira entre 1949 e 2006, e representante, portanto, da euforia coletiva do samba. Ao que se soma, ainda, o elemento *jazz* da Orquestra Tabajara (fundada, em 1934, sob o nome “Tabajara Jazz”, em João Pessoa). A orquestração do disco, a “metaleira suntuosa, vocais recortando o ritmo, batucada altamente malandreada” a que se refere Bernardo Oliveira em texto no encarte, já carrega a tradição “das orquestras brasileiras dos anos 30 e 40”, como mencionado por Fróes. E, assim, uma aura de era de ouro, magia – “Anos dourados” é o título de muitas das coletâneas lançadas pela Orquestra – é impressa no disco, considerada a “santíssima trindade” do pai de Fróes, a quem o trabalho é dedicado.

É sobre esses primeiros elementos que Thiago França intervém com outras referências, entre levadas e timbres de certo rock tardio, algo “pós-industrial” e, sobretudo, referências de orquestração brasileira mais modernas e componentes plenamente jazzísticos, sobretudo inspirados em Miles Davis e Charles Mingus. Deste último, contrabaixista-regente, genial e irascível, é possível escutar ecos claros e contundentes de momentos altos como *Ah um* e *The black saint and the sinner lady*, por exemplo na “Quinta hora”.

O clima geral é decididamente *amoroso e fúnebre*. Na verdade, o disco ganha em ser lido na esteira de *Rei vadio*, releitura das canções de Nelson Cavaquinho, a principal referência de Fróes, concebida *grosso modo* pelo mesmo grupo de músicos. Em *Rei vadio*, o manejo do *barulho*, dimensão central da música de Fróes, potencializa diferentes planos da ríspida estranheza de Nelson Cavaquinho. Sobretudo, por meio da exploração de uma variedade de timbres e jogos de sobreposição, em boa parte do tempo pela via do atrito, entre as linhas dos diferentes instrumentos.

A exploração do “erro” trágico do sambista, como ressalta Fróes em remissão ao ensaio de Ramos, foi articulada em uma proposta instigante de lidar com certa dimensão de contingência, que aparece também na parceria do músico com Clima. A “contaminação” pelo erro teria sido posta em prática levando os músicos ao estúdio a frio, “registrando as primeiríssimas ideias de cada instrumentista”, que interfeririam depois em outras faixas “já começadas, também neste caso, sem antes ter ouvido o que já havia sido criado” (Fróes, 2018).

¹⁷⁴ Em edição do programa de televisão “Ensaio”, no mesmo ano de lançamento do álbum de Jamelão.

Nesse caso, o “barulho” marca o primeiro plano, extraído dos atritos entre as camadas sobrepostas e potencializado pelo elemento *free-jazz* trazido por França. É exemplar, nesse sentido, o contínuo das três últimas canções, “Mulher sem alma”, “Luz negra” e “Juízo final”, onde os atritos são levados a sua potência mais desmesurada, fluindo posteriormente para uma maior e mais reconhecível organização orquestral, até deixar a última canção soar no silêncio seco do hino, depois decantado no ready-made de sua expressão carnavalesca e elementar. Já em *O disco das horas*, a desmesura ruidosa encontra-se mediada, embora não de todo pacificada. Como se uma potência que vem à luz refinada pelo filtro do projeto de um disco composto “*só de canções de amor*”. Algo que, algumas “Horas” e dobres fúnebres e ruidosos adiante, poderá arrancar do ouvinte um leve riso de espanto.

Enfim, Lupicínio e Jamelão, dor de cotovelo e carnaval; época de ouro e amor dolorido, pecaminoso ou melancolia; samba, jazz, rock, barulho, timbres insuspeitados. E, entre as coisas dadas, algo mais, levando ao que realmente conta, o resultado indefinível. A operação de “desengaiolar o samba”,¹⁷⁵ ou de “retorno ao” samba, diria Lacan, é, afinal, apenas um dos elementos em jogo. Outro, decisivo, está no atravessamento entre tudo isso e o efeito de deslocamento de certos padrões de expectativas esperados do âmbito das letras. Pois, aqui, a incursão de Nuno Ramos pelo campo da canção parece se dar, em primeiro lugar, nos termos de uma radicalização da característica atribuída anteriormente a Nelson Cavaquinho: uma dose certa de “*imparidade poética*”.

A condição temporal tardia é encarnada, em um primeiro momento, com a “distância” anteriormente afirmada com relação a Paulinho da Viola, que leva a pensar na “identidade nenhuma”, na “ausência de um morro atrás de si” que Lorenzo Mammi aborda a respeito da canção paulista (Mammi, 2017: 87-88). Possibilidade de “correr livremente em todas as direções” ao longo “das redes de signos da cultura contemporânea” – de acordo com a citação de Robert Smithson feita junto ao autor pela segunda vez neste trabalho – que não vai diretamente ao encontro da disponibilidade explosiva de materiais à “arquicanção” refinadamente moderna, irônica, bem-humorada e *pop* da Vanguarda Paulista. Nem tampouco se elabora no mesmo nível de articulações melódico-entoativas e arquiteturas enunciativas altamente buriladas e refinadas dos compositores que daí derivaram. Mas sem deixar totalmente de compartilhar com esses

¹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=0ElZm7OLY94>. Último acesso: 25/07/2018.

artistas da canção, em outros termos, a afirmação feita pela canção a si própria: “*Ceci n’est pas un chanson*” (Mammì: 89).

É no vetor da colaboração criativa – da letra à melodia/harmonia – que ocorre parte fundamental da experiência cancional do *Disco das horas*. Se a precedência da letra, situação nova até então para Fróes, lhe “restringe” a melodia, ao mesmo tempo derivam daí singelos tensionamentos produtivos. A letra dita os contornos da melodia (deixando, é claro, margem para escolhas melódicas que repõem o diálogo), mas, nesse mesmo passo, instila o germe do próprio *desequilíbrio* interno à regularidades produzidas pela combinação entre os dois planos. Efeito cuja prospecção se deve igualmente a Romulo Fróes, que soube desentranhar, decupar e potencializar o que se presta a sobrar entre eles.

Formam-se, enfim, sem muita maquinaria ou estardalhaço, zonas ou linhas que esfumaçam um pouco o equilíbrio melódico-entoativo. Mas, talvez, o que dite realmente o rumo sejam as feições particulares de pequenos novos equilíbrios tateantes. Não se está fora do “encanto”, mas há algo que faz o encanto perguntar-se algo similar àquela afirmação magritteana feita pela canção, ou simplesmente “olhar-se em um espelho” algo turvo e surpreender-se com suas próprias feições, sem ter, no entanto, de suspender-se a si próprio. O “rumo”: “perder-te” (“Nona hora”).

É assim que pequenos e significativos deslocamentos ocorrem na escala reduzida de cada “Hora”, assim como deslizamentos ou contrastes entre canto e fala, estes replicados também entre essa escala e a da inteligente organização do disco. De modo que o protagonismo na extração e exploração da “imparidade poética” divide-se sempre, em pé de igualdade, entre letra, estrutura cancional e arranjo em sentido ampliado. De certo modo, a unidade mínima mais prospectiva parece ser tanto a canção quanto o disco, cujas letras Ramos a princípio não estava certo se teriam o futuro de conjunto de canções ou uma única canção longa.

No plano das letras, o que se encontra é o contínuo da escrita de Nuno Ramos moldando e moldando-se em contato com outro meio. O que tanto lembra como Ramos aguça a noção do escritor que escreve o mesmo livro durante toda a vida quanto, graças ao formato reduzido, leva à produção de deslocamentos em menor escala. Ao mesmo tempo, uma tênue rede de motivos é estabelecida, ligando e atualizando os termos. Cada hora é uma hora, mas cada hora é apenas mais uma hora, no interior da progressão do

disco, bem meditada no nível do arranjo e direção artística.

Estamos, nova e abertamente, em *Sermões*. Voltam ao palco a cena do gozo projetada sobre o desencanto do mundo, ao lado da linguagem imantada, turvada pela voz. Em uma primeira camada, são os momentos da cena de plenitude sexual que retornam, cena imaginada inicialmente pelo escritor em tempo e espaço indeterminados, como “duas pessoas numa coisa meio além-vida, lembrando ou reencontrando o que foram, mas ao mesmo tempo uma tarde a dois num hotel, eternizada. O amor entre elas na frente de tudo”.

Amor eminentemente, mas não somente, carnal. Nesse sentido, há algo de “visão do paraíso”, de uma batida em retirada para fora do mundo, que rebate em certos depoimentos de Fróes, tendo consequências políticas menos interessantes. Por outro lado, contracenando com a perspectiva do casal, há a perspectiva do eu, sujeito esvaziado, “*retirante do gozo*”, e, de modo mais impactante, “*deportado do rosto*” (“Décima-terceira hora”). “Eu” e “nós” dois, cada um e entre si, formam, assim, um conjunto vazio.

O tema primeiro é, de fato, um distanciamento radicalizado, ou melhor, um desenraizamento profundo. Não o distanciamento de Nelson Cavaquinho ou Paulinho da Viola, nem exatamente o de João Gilberto, a “suspensão voluntária, pela qual o sujeito se mostra ao se evanescer” (Mammì, 2017a: 31) em seu “gozo modesto” (Ramos, 2013). Mas uma espécie de estrangeiridade exponenciada, tão temporal quanto espacial, que, mais do que pôr o mundo de lado, parece encarar de frente um “chão sem chão” mais aberto que o “solo movediço” a que *Cujo* dava voz.

O Norte é, como em *Sermões*, o “pau” como bússola que gira centrifugamente, vetor de carne que agora, no entanto, dissolve seu protagonismo absoluto no acréscimo de centralidade assumido pela relação “eu-tu”. A figura que sustenta a voz emitida instaura-se como “batimento puro”, “sem memória”, mas, dessa vez, com alguma “ambição”. Tudo começa com essa figura, ou, abertura. Lembrando, a princípio, o verso de Augusto dos Anjos convocado em “No palácio de Moebius”, mas torcido para outro contexto – “Venho de outras eras”:

Eu
Morador das cavernas
Inventor do machado
Criador do alfabeto
Homem

Homero comum
 Um músculo sólido
 Um bloco de gelo queimando no peito

Cantor da passagem
 Que vai da traqueia
 À plateia de deuses e insetos
 Que sela destinos
 E move as estrelas de gelo

Abre-se o disco com a explosão organizada de metais e timbres elétricos, que o acompanhamento instrumental desenvolve, em andamento lento e respiração de oco cósmico, preparando a entrada da melodia. Arma-se, em seguida, a declinação fúnebre que retornará em diversos pontos, destemperada aqui e lá pela sujeira metálica e elétrica. E, então, o *crescendo* anuncia o começo, tocando pela primeira vez, em um instante de maior proximidade, o avesso nuclear, o fundo barulhento que tangencia o ruído, entre ordem e “caos”.

Estabiliza-se a potência desmesurada, algo gutural e, assim, está precariamente limpo o campo para o canto. Predomina, então, a estrutura simples e redonda e seu destempero. No interior da moldura estabelecida pelas regularidades iniciais mais evidentes, constrói-se o caminho, em quatro adjetivações, até o “homem”. Este, cuja adjetivação coincide com todo o movimento da canção, já é misto de poesia trans-temporal e normalidade, *homero comum*. Coincidindo com o único deslocamento harmônico mais decisivo, vem o turvamento da linguagem que desenha o homem, com a entrada do músculo, e o oxímoro nuclear – *Um bloco de gelo queimando no peito*.

Configura-se, então, a *passagem*, reverberada melodicamente na ligação dos versos, que alonga o fôlego atualizando a divisão original. Passagem não à civilização, mas ao teatro da interlocução opaca, cuja relação de incomensurabilidade entre as partes é condição limitante e potência de alteridade. O horizonte temporal é o para-além do agora do sujeito, *destino*, e reforça o oxímoro dos termos que retornarão insistentemente: fogo e gelo, o vetor da desmesura e o “frio da matéria” do primeiro poema de *Junco*. Sol noturno, menos rombudo, não muito mais alegre. E, então, retorna-se às intensidades sonoras.

A “Segunda hora” é encanto total, sem sobras ou descompassos, regido pela sideração amorosa dos metais. Tudo em expansão. Parte-se do mesmo *brilho abaixo de*

zero, do céu inteiro de gelo rumo ao cume das *estrelas*. Logo, então, vem a queda no abismo doce, curva descendente, quase pequena-morte, inaugurando-se o teatro cósmico do absurdo, onde *nós* vacilamos entre atores risíveis e plateia sem peça. *A estrelas riem de nós ou nem isso*: não “façamos mundos”, mas boiemos fora do tempo e do espaço, perdendo-se pelos canais aquáticos ou vazios da cantiga. Ou, simplesmente, fazemos *naquela poltrona*.

Depois começamos de novo, crescemos para além da oposição entre gelo e fogo, o *amor*, instantânea viagem do céu *ao centro da terra*. E saímos do outro lado, outra *terra, sem povo*. Desde já, portanto, o não-lugar sem raízes, viagem contínua no corpo entre som e sentido, rumo ao puro segredo no corpo da imagem, ou vice-versa: *Terra sem pátria, nem povo/ Escravo ou asteca/ Sem biblioteca/ Mas coxa-cascata/ Rio-omoplata/ Paisagem secreta/ Da íris*. E, depois, tudo de novo, a duas vozes, só uma.

Estamos no mesmo polo da “Quarta hora”. Agora uma porosidade erótica entre interior e exterior é rebatida entre letra e música, com a gravação da voz em ambiente externo abrindo caminho para ruídos cotidianos. Estes que irão se encontrar, sem atrito, com o timbre docemente áspero e oco extraído pelas extremidades sonoras do contrabaixo tocado a arco.

Ao mesmo tempo, forma-se uma brecha na estufa contra “o mundo lá fora”, não só pelo áudio aberto, mas pelo encurtamento forçado do fôlego na divisão do texto, justamente onde se passa de *Do mundo lá fora* a *Onde o zumbido infame/ da TV não entrava*, abalando-se a regularidade métrica encantatória. Logo, porém, retoma-se a *catedral de vidro, umbigo* onde se planta e colhe o *trigo*. *Canto, espanto*, e o retorno ao *cume* de onde se partiu – a lavoura nas *coxas*. O movimento culminando, enfim, na imersão imagética e simultaneamente sonora do eu-tu em um cosmo material: “Aqui só há dois/ nós dois/ nós dois/ gozando no caos/ *imersos no imenso curtume*”.

É assim que, desta à “Hora” seguinte, consolida-se a identificação entre *nós* e *ninguém*. A assunção da ausência enquanto lugar de fala, motivo renitente nas letras de Nuno Ramos, mostra sua marca singular em contiguidade com a fusão erótica. Fusão que, ao mesmo tempo, expande a porosidade da relação tu-eu do amor encenado à abertura vocativa do lugar construído pela canção. O lugar do sujeito, o lugar-sujeito, sendo o próprio meio material a partir do qual algo se projeta em direção à escuta, nas saídas e retornos circulares da harmonia. Bela e simples, a “Quarta hora”: *Agora não há mais tu nem eu/ Misturadas nossas formas/ Só sabem rir/ Essa é tua coxa/ Feita de piche, alcatrão/ Eu virei esse barro sonoro/ Esse samba subterrâneo/ Esse chão com*

canção/ Ouve.

O cerne e a singularidade do disco está aqui, quando a operação congênita à escrita de Nuno Ramos – *Em toda frase, perder o sujeito* (“Música”, *O mau vidraceiro* – Cf. Coelho, 2015) – assume relevância especial, ao projetar-se, a partir desse lugar singular, no campo de questões e dispositivos próprios à canção. Sempre a refração do horizonte, um outro que vaza e transforma a imagem do mesmo (*sambas/ vitrais* – “Oitava hora”) e, ao mesmo tempo, *procura* indistinguível dos limites da tela através da qual se olha (*presos aos nossos vitrais* – “Oitava hora”). Não o vidro que atualiza um original, como em Paulinho da Viola, mas vidros que refratam o vazio, disparando caminhos. Imparidade que transtorna, em outras direções, a distância que abre o lugar falante de tantas canções e desconcerta a potência de simbolização de outras.

É o que começa a se mostrar quando o ritmo do outro que brota passa a traduzir-se mais diretamente na perturbação do corpo rítmico da canção. Já na “Terceira hora” – que começa com o retorno a algo mais próximo da intensidade do segmento instrumental que inicia o disco, dissolvendo-se nele novamente no final – é o amor que aparece como força disruptiva, *tremor* que *vem nas pálpebras*, sempre beirando a queda no real de sua extinção (*ou nem isso/ é mais simples, acaba*).

É *caminho perdido* que estremece a conformação algo incômoda da fala pelo canto, primeiro na sintaxe (*ninguém fez um mapa sozinho, se apaga*). E, depois, materializando o movimento desmesurado da força que assoma através do “enterramento” da cidade. *Sob o taco das salas, a grama dos parques* perturba o breve encantamento de três versos, cabendo mal na tênue regularização da fala anterior: *ainda posso tocar nossa música Escrita no cume das coxas*.

Essa é a tônica desbragada da Sétima e Oitava Horas, que radicalizam o tensionamento de nossas expectativas por balizas métricas reconhecíveis, mais do que deixar para trás os paralelismos das rimas. A primeira é fala desabaladamente irregular, arranjada em *loop* frenético. Nela, o encontro bruto, desconstruído entre *homem* e *mulher* gira em “disparada” cíclica e compulsiva, como que tentando tapar compulsivamente o silêncio contra o qual o sujeito não tem – e, ao mesmo tempo, tem – armas proféticas para responder: [...] *Por que os profetas Escrevem palavras Na mais dura pedra E para nós o silêncio? Eu sou o profeta Do cume das tuas coxas* [...]. Já a segunda evidencia novamente a dificuldade de acomodação, que pega no ouvido como impressão de o mau gosto. *América, Rússia/ Síria, ciência/ Fome, foguete/ Fuga de capitais*. O próprio *mínimo múltiplo comum* é o que menos cabe, sob *palavras imensas*

que colidem, finalmente, e dissolvem-se na simetria sonora dos *sambas vitrais*.

Preparando a chegada efetiva ao fim, a Sexta e a Décima Horas introduzem certo requebro, certo clima entre irônico e rispidamente alegre e comentários mais bufônicos pelos metais. A malandragem da Sexta está em driblar o peso da *história* encarnando a vanguarda do gozo, com “urros” de ordem, gritos *de prazer* e autodissolução. Algo que se repete na Décima, cujo anúncio sinistro do início é logo quebrado pela ginga pomposa do bolero, em ritmo e ambiguação erótica. Fura-se o absurdo com a resolução redonda do samba. *Música* de quem dá um jeito em uma perda mais ampla: *Cavando um umbigo/ Na imensidão*.

Próxima a este registro está, ainda, a “Nona hora”, onde tudo se resolve na harmonia e nas simetrias, apenas para que o rumo encontrado na música coincida com a perda de interlocutor, existência material, *vela, vigia, país ou espelho*. Rumo e perda equivalendo-se e refletindo-se na constante ameaça de perda do ritmo, graças ao acompanhamento intermitente, esburacado da bateria. Assim, a “Décima-primeira hora” sintetiza a recusa a tudo que apazigua a falta ou cria integração e pertencimento, *água, hinos, paz*, e formula o partido absoluto do gozo.

A primeira pessoa dupla, dispersiva, ou vacante, sem *nome, corpo, fome, história* ou *memória* pede docemente *sede/ mais sede/ mais*. É o que recebe, também com relativa candura, dos metais, esse coro inefável, para imergir de vez, no terço final da faixa, nos ventos brandos das massas sonoras. Enquanto isso, a Décima-Segunda abre caminho para a entoação intrusiva do que insiste em vir à tona, com certa insolência punk: *Bactéria que reencarnou/ Sem pátria e sem peso/ Sem povo, país/ Sem palavra e feliz*.

Enfim, as explosões ou linhas mais localizadas de “disparada”, que tensionam o “controle da instabilidade entoativa”, não “soam” exatamente “como se, por um momento, o ‘eu’ substituísse o canto”, tal como no caso emblemático e brilhante de “Fora da ordem”, de Caetano Veloso (Lopes e Tatit, 2004: 204). Também não coincidem inteiramente como o arraigamento local, na “forma de vida brasileira”, a uma “corrida para o gozo e a morte” (95), ou com a hesitação indecível entre “precipitação e atropelo” e “arranjo normal”, “construção e ruína”, enquanto forma brasileira de duração, ou melhor, “falta de duratividade” (*idem*).

O que essas linhas de fuga ou descompensações tentam materializar é, acima de tudo, o estrangeiro que as próprias canções estão produzindo. Excessos ou restos, barulho, instigantes pois difíceis de acomodar. O que não impede, e não se pode perder

isso de vista, que esses tateios cancionais compartilhem, algumas oitavas e degraus de esperança abaixo, uma indagação sobre “a viabilidade do Brasil enquanto projeto”, a seu modo “sombrio demais”, “luminoso demais” (*idem*).

O fim pode então finalmente começar:

Na décima-terceira hora
 Minuto ruim ou hora péssima
 No cronômetro de terra
 Ponteiro desses ossos, ó são ossos

Big-ben da agonia
 Badalando na neblina
 Estou aqui

Imigrante do meu dia a dia
 Exilado na risada
 Persona non grata ou quá quá quá
 Refugiado do horizonte e vento

Banido do tempo
 Retirante do gozo
 Deportado do rosto

Mas há um lume, um cardume
 No cume das coxas acesas
 Queimei meu medo nessas estrela quente

Vê aí
 Pega em mim
 Me toca
 Me salva daqui

Me leva até o começo

O lugar escavado pela voz requer cerimônia, preparação solene e sem pressa, posta pelo acompanhamento. Inicia-se o fim, sempre nos limites da hora que é agora. A própria escrita que daria forma ao tempo, sua simbolização pelo *cronômetro*, é contínua ao corpo morto e à *terra* que o recebe. O lugar impossível instaurado, ainda que agônico

e nebuloso, pode ser construído e dito e, ainda mais, ocupado enquanto voz ancorada.

Porém, logo soam as mesmas batidas que haviam deflagrado o começo do disco e a harmonia resolve-se placidamente. Fim. Voltamos “para a neve” (Ramos, 2015: 204, 2001: 45). Tão logo ameaça alçar voo, o canto pesa e cessa. Mas, não. Tudo começa de novo, a sentença final do desenraizamento não se esgota, assim como a busca cega, suspensão no tempo, nômade desejante, liberta da imagem do sujeito: *deportado do rosto*. E, então, novamente, o fim. Mas não. Há de novo o cume, descida paradoxal ao centro da terra. Há *lume*, a potência desmesurada da pulsão, acendendo outras materialidades – *cardume* –, potência plena de morte na proximidade excessiva com a orla fulgurante do objeto: *Queimei meu medo nessa estrela quente*.

Mas há só isso. A canção tenta ou insiste em decretar seu próprio fim três vezes, ela é essa decretação. Não a de nenhum Fim, mas também não apenas de seu unívoco e particular fim, e sim a abertura de um fim possível. Fim relançado ao interlocutor, “tu”, ou ao ouvinte, separado, a um abismo da possibilidade do toque que conciliaria seu tempo e o tempo da canção. Ou que abriria, em abismo, o espaço do nós que ocupa o cume daquilo que “somos” – “essa abertura a todo possível, essa espera que nenhuma satisfação material apaziguará, e que todo jogo da linguagem não saberia enganar”, como diria Bataille (*apud* Lucas, 2018: 58).

O fim da canção fica aberto, lançado no horizonte, lume que emana do enterramento. Convoca o outro e realiza, no movimento dos sons, com a resolução harmônica agora novamente estridente, o retorno ao começo. Recomeça o disco e fim e começo passam a girar infinitamente. Tornam-se duração.

Talvez, então, no “universo sol da noite” dessa canção (Coelho, 2005) a visão do paraíso seja menos miragem que roupagem incidental da assunção do “big-ben da agonia”, que é o próprio sujeito. Passagem para fora da angústia, falta da falta, e para dentro dos meandros do luto, nascimento-morte. Arte “insidiosa”, esses experimentos cancionais estão, como diz Fred Coelho, sempre “prenhes de vontade de ser luz”. Mas se, além de corpo discretamente estranho na rede das forças estranhas da canção, tem algo de “*messiânico*” (Coelho, 2005), é o sentido extremamente particular dessa abertura à salvação que há de ser desdobrado.

De *Sermões* às letras de *Disco das horas*, ocorre um passo significativo, uma mudança de grau, que intensifica um dos lados em jogo, subjetivo, político. Tal passo

tem a ver com um traço fundamental da poética de Nuno Ramos, menos melancólica que estruturalmente *lutuosa*. E que não se restringe a uma terceira faceta do signo morte, que aparece apenas nestes últimos movimentos, o *enterramento* produtivo de ícones da tradição (Cf. a respeito, *Luz negra*, 2002).

Trata-se de outro modo de dizer essas questões. Fazer o luto é matar no sujeito aquilo que o identifica com uma perda que carrega sua imagem. Tirar o objeto causador do desejo do “envelope” que constringia as energias antes ligadas ao que foi perdido e, sobretudo, à fixação de uma identidade para o sujeito. Liberar as pulsões e, assim, permitir que o sujeito não morra em vida, por inteiro.

Talvez, então, faça-se necessário, de dentro da perspectiva finalista, fazer o próprio luto da imagem que fazemos da perda. Abrir o que acreditamos que perdemos. Fazer o luto do próprio sujeito e do mundo. Como se propõe desde os primeiros passos em *Cujo* e *III*, Nuno Ramos instala-se ainda, por vezes, em um lugar anterior, mais impossível. Habitar a morte. Já em *Disco das horas*, mais interessante do ponto de vista do luto, isso se faz presente mediante uma considerável inflexão, na chave daquele passo que traz ao primeiro plano uma dimensão posta em *Sermões*, porém sempre ofuscada pelo giro do gozo: o *amor*. Porém – e este é o ponto decisivo – um amor estranho, lacaniano, que identifica *nós* e *ninguém*. Trata-se nada menos que a materialização justa do famoso enunciado de Lacan sobre amar: *é dar o que não se tem (a alguém que não o quer)*.

O luto implica, de certa forma, o reconhecimento de uma abertura que se impõe ao sujeito, verbalizada à excelência por Drummond, de “Campo de flores” a “Rapto”: encontrar “outra forma de amar”. *O problema para o enlutado, afirma Lacan, é o de manter vínculos com a imagem, os quais estruturam narcisicamente o amor. Se amamos alguém segundo nossa autoimagem ou o atraímos para o campo de nosso narcisismo, perdê-lo significará perder-nos. Portanto, recusamo-nos a desistir dele* (Leader, 2011: 138).¹⁷⁶ De todo modo, antes de perdido, o amor se aproxima do abismo nele criando uma ponte. Bem lembraria o falante de *Sermões*, com Lacan, a raiz latina de angústia, *angus*, espaço entre duas montanhas, e, depois, cume invertido no vale

¹⁷⁶ “O luto – pensou Lacan – não envolve desistir de um objeto, mas restaurar a ligação do sujeito com um objeto a partir de sua ausência, caracterizando-o como perdido, como impossível. A questão, aqui, é distinguir o objeto do envelope narcísico que o cobre, os detalhes da imagem humana que atraíram nosso amor. Se os laços com o objeto são restaurados e o lugar do envelope imaginário for separado, pode ser possível para outro assumir o seu lugar” (*idem*).

entre dois seios.¹⁷⁷

Porém o amor que aparece nas letras de *O disco das horas* vem envolvido em aterramento e escavação. É “gesto elementar de uma repetição bruta”, “ponto de indistinção” onde se dá a “abertura da infinitude de todos os mares diante dos amantes”, como afirma Vladimir Safatle a partir de “Havia terra neles, e escavavam”, de Paul Celan (Safatle, 2016: 253-4). Também no poema de Celan o amor como passagem do alguém ao “ninguém” encontra a morte, “como indistinção, ao mesmo tempo, originária e final”. O sujeito “deportado do rosto”, a seu modo, escava-se porque “há terra em mim, a mesma terra que soterra você”:

há de se repetir a ação em ritmo de prece, sentindo o peso impredicado do que não tem tempo, do que se faz o dia todo e a noite toda porque é indiferente à existência do dia ou da noite, é indiferente ao passar do dia e da noite. Tempo que destrói o dia e a noite em uma indiferença soberana. Tempo que se repete, que não se rememora (*idem*, 253).

O toque a que convoca o outro é o contato impossível com o ruído desmesurado da Coisa. É pira que, mesmo à distância, queima o medo. Há lume: não adiar o fim, mas dizer que não há fim, só há pulsão. A potência desmesurada da pulsão e o “frio da matéria”, que se retrai diante da tentativa humana de toque. O trágico aqui, afinal, está perto tanto do de Nelson Cavaquinho, quanto de um teatro mínimo e vazado, que, em meio a “tranças de fogo”, lança o sujeito “nos turbilhões das pulsões”. Ou, então, que relança a pergunta-resposta drummondiana oculta em *Morte das casas: por que mistério/ o amor se banha na morte*.¹⁷⁸

5

Errado seria, afinal, dizer que aqui estamos longe do Brasil (embora, ao mesmo tempo, não estejamos totalmente perto). Este ano sai, aliás, a nova coletânea de ensaios de Nuno Ramos. Como título, uma síntese da renitente, tão ambivalente quanto melancólica, indagação do artista sobre a “viabilidade do Brasil enquanto projeto”. Ou

¹⁷⁷ Christian Dunker, “O grito mais além da imagem” (Sessão do Seminário sobre a obra de Jacques Lacan). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D-OmJgGC1zY>. Último acesso: 25/07/2018.

¹⁷⁸ Cf. respectivamente, “(Carnaval, silêncio: Coisas (Drummond) Casas)” e “(A peste oculta: voz (teatro) palavra)”.

melhor, sobre a dobra temporal agônica em que a “agoridade” brasileira, como costuma dizer, depara com um horizonte de fechamento-abertura. *Verifique se o mesmo encontra-se parado neste andar*, a corriqueira interpelação feita a quem entra em elevadores no Brasil, de cuja construção linguageira abstrusa o ensaísta desentranha uma síntese pleonástica do aprisionamento atual do país na repetição do mesmo. E, de fato, as trinta décadas de reabertura democrática incompleta, lapso temporal que coincide como a trajetória do artista até agora, hoje parecem comer o próprio rabo, com o risco de estacionar novamente no pior.

Antes de rematar a abertura do fim, talvez valha, então, fazer ressoar uma ausência no futuro livro de Nuno Ramos. Ou melhor, a provável ausência do ensaio que o artista afirma desejar escrever sobre Caetano Veloso, com pouca certeza de que estará pronto até o prazo editorial,¹⁷⁹ mas que está sendo escrito agora. Ensaio que se inclinaria sobre o que seria um momento-chave da trajetória do compositor, correspondente a uma passagem entre diferentes modos de articulação da heterogeneidade. Mais especificamente, do dispositivo de colagem e contrastes próprio ao período tropicalista a uma homogeneização dos opostos em disco como *Transa* e, possivelmente, *Araçá Azul*. Ao que corresponderia, finalmente, uma outra relação, mais tensa, com a circulação comercial da canção e, desse modo, outro horizonte de compreensibilidade discursiva.¹⁸⁰

Dito de outro modo, valeria revolver um pouco o solo de onde Nuno Ramos fala, e desenterrar não uma origem, mas o corpo de uma canção que, do alto do zênite da mais alta poesia brasileira, pode iluminar, com toda sua distância, alguns passos que o artista dará com maior grau de aterramento e menor “ambição”. Outro modo de afecção da equação envolvendo Brasil, fracasso e abertura temporal, encanto e dissipação, possível gráfico de forças que abrangem o começo e ainda se fazem escutar obliquamente na atualidade dessa trajetória. Outra forma de estrangeiridade, outra trilha no deserto, nas dobras do agora, ou nas desobras do país.

Guilherme Wisnik inicia sua apresentação de Caetano Veloso (2005) pelo fim. Para começar sua incursão pela obra e vida do artista, tomando como fio condutor a “espécie de psicanálise política, pessoal-nacional” (Penna, 2008) articulada pelo compositor em *Verdade tropical*, começa, antes, com o *show Circuladô* (1992). Quanto

¹⁷⁹ E, que após a primeira escrita desta tese, de fato foi incluído no livro.

¹⁸⁰ Informações concedidas pelo artista via e-mail.

ao meio do livro de Wisnik, João Camillo Penna comenta argutamente que espelha, por meio de um “método psicanalítico” calcado no paradoxo temporal freudiano do *après-coup*, a estrutura de *talking cure* de *Verdade Tropical*. Desvela a experiência traumática da repressão política nos anos 70, reescrevendo a escrita de um sujeito que desrecalcava, sob mediação distanciada, sua própria afetividade, entremeada ainda pelas ressonâncias míticas e ontológicas postas em jogo, e o dispositivo tropicalista, entre outras coisas, e sua fusão rítmica entre negatividade e positividade, dialética e alegria. Porém esses pontos serão tangenciados apenas em outro momento.

Segundo Wisnik, o show de 1992 é marcado por uma releitura por Caetano de sua trajetória, no momento em que se completavam cinquenta anos da vida do artista e vinte de seu retorno do exílio londrino. O relançamento de bases realizado nesse momento se daria como “desdobramento vital de um desconforto apontado em *Estrangeiro* (1989), na passagem dos 80 para os 90, em que o artista tematizava o eclipsamento das utopias surgidas no ambiente libertário e contracultural dos anos 60” (10). Algo que, dada a emblemática inscrição sócio cultural do artista, implica também, naturalmente, tematizar uma outra relação com o Brasil.

Esses elementos, como comenta o autor, encontram síntese profunda na “narrativa impressionista” da canção que dá título ao disco, em cujo descentramento encontra-se um sujeito “isolado numa situação sinistra”, em meios a estranhas combinações entre o novo e o antigo (16). Situação reconstruída no corpo da canção, pela “sensação de aprisionamento” produzida entre a “sugestão de congelamento temporal da letra” e a estrutura de “moto-perpétuo” harmônico, tensionado na “estrutura que se move mas não repousa”. E, ainda, em elementos como a “ironia teatral” com que Caetano introjeta o discurso autoritário e a “pouca extensão melódica do canto”, que não permite que a voz “se destaque claramente do vasto e labiríntico universo sonoro que povoa a música” (18).

É interessante, nesse sentido, que um sinal antecipado dessa torção ao estrangeiro possa ser encontrado em momento ainda mais transitório e transitivo. Trata-se de *José*, primeira faixa do já mencionado *Caetano*, de 1987. Em texto escrito no calor da hora, Flora Sussekind reflete sobre o disco, reverberando o lugar singular do compositor, ao considerar sua localização híbrida entre a discussão das “noções de pátria, nação e cidadania” e “um movimento de redimensionamento do sujeito das canções” (Sussekind, 1993: 266).

Sussenkind lê o disco a partir do “princípio de composição” por meio do qual o

compositor encenaria essas tensões, sobretudo a partir de um “desajuste entre letra e música”. “Nessas canções, o texto não rola. Alguma coisa trava, arranha. E quando rola é numa cantilena que foge conscientemente ao canto”. *Como se a aguda percepção da dificuldade do canto e de uma voz lírica que não lixe possíveis ajustes melódicos, combinada a uma sensação de fundo do poço (fim do túnel, beco sem saída, estar a zero), marcasse decisivamente não só a recepção, mas a própria estruturação e as composições do disco Caetano* (265).

A “tensão e trava” entre fala e canto se espraiaria, assim, pela heterogeneidade do conjunto, que comporta desde a fala em nome de um “nós-que-discursa”, como o “canto falado, *rap* irado” próximo de “Vamo comer”, mais ou menos na linha do pacto político de “Podres poderes”, de *Velô* (1984). Passa, ainda, por canções de amor lancinadas pela “flecha do ciúme”, ou que sentem romanticamente a ferida (“O ciúme”, “Fera ferida”), até a fina flor, de “O ciúme” e “José”. Tendo como lance estratégico a “fragmentação do ‘eu’” que cinde o romântico por dentro de sua encarnação, ou, de acordo com a hipótese principal do artigo, desdobra o lírico em uma “voz épica que se deixa habitar por um solo social cheio de divisões”, configurado como tensão entre “uma dimensão particular e um desejo épico” (267).

O que o calor da hora talvez não permitisse situar com clareza é a extensão em que a heterogeneidade do disco se dá também como momento de transição, talvez algo na linha dos *Novos poemas* de Drummond (1947). Ainda é possível algo na linha de “Podres poderes”, do último disco de inéditas, separado de *Caetano* pelo belo disco em voz e violão de 1986, gravado nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, ainda não se assumiu explicitamente a posição de “estrangeiro menos no lugar que no momento” de *Estrangeiro*. Momento de difícil reabertura no país, ao qual Caetano parece, entre outras coisas, responder com um recuo soberano, sem deixar de fazê-lo por meio de uma descida ao fundo do povo.

As consequências desses aspectos em “José” são enormes, porém, sobretudo o desdobramento mútuo entre *fundo do poço* e *deserto* fornece de modo inigualável a síntese aqui pretendida. José é o mínimo múltiplo comum brasileiro, mas, ao mesmo tempo, como informa Sussekind, nome convocador de atemporalidade mítica, extraído de *José e seus irmãos*, de Thomas Mann. Ouça-se a canção:

Estou no fundo do poço
 Meu grito
 Lixa o céu seco
 O tempo espicha mas ouço
 O eco
 Qual será o EGITO que responde
 E se esconde no futuro?
 O poço é escuro
 Mas o EGITO resplandece
 No meu umbigo
 E o sinal que vejo é esse
 De um fado certo
 Enquanto espero
 Só comigo e mal comigo
 No umbigo do deserto

O fundo do poço: a contingência da vivência pessoal e o Brasil popular na linguagem e nos ritmos do disco, temperados pelo neo-rock inglês, além de “blues, fado, choro e canção nordestina, sobretudo o nordeste das *incelenças*, *aboios*, *lamentos* e *repentes*” (Alexandre, 2016: 82-83). Em “O ciúme”, a questão reaparece toda na rima incômoda entre *lume* e *ciúme*. O poderoso ícone do Brasil, o rio São Francisco, embarga “tudo” com seu lume, mas é furado pelo “ponto negro” do sujeito do ciúme. Mas mesmo o desajuste entre sujeito e mundo é ele mesmo atravessado pelo *corte* que cinde o próprio canto, ou o próprio ciúme, atingidos “no meio exato da garganta”¹⁸¹ e o eu se desconcerta na linguagem (“E eu sou só eu, só eu só, eu”).

A letra cede espaço a um canto sem linguagem, amarrado em si mesmo, mas novamente alça voo em assobio. Dez anos após o “virá que eu vi” de “Um índio” (Bicho, 1977) e quase vinte passados do lançamento de *Tropicalia ou panis et circencis*, não há total carência de mito, mas “tudo é perda”. Perda que move, insistência cega do desejo – “tudo quer buscar, cadê” –, o corte instaurando o afeto indefinível (“nem alegre, nem triste, nem poeta”), tornando incomum o denominador ainda presente. De todo modo, o corte em “O ciúme” não dissolve o “nós” estrangeiro, imerso em um “mistério” mais “oculto”, capaz de dizer a uma só voz que “tanta gente fala, tanta gente

¹⁸¹ Em uma variação do trecho, escuta-se “E se viu ferido justo na garganta”, desdobrando-se a *divisão* exata/justa no retorno da flecha sobre o próprio ciúme.

canta”. “*Tantas almas esticadas no curtume*”.

De volta a “José”. Agora todos esses elementos são simultaneamente alçados à condição mítica. Esta que, no entanto, não necessariamente rasura o agora externo, atravessado pela recém-nascida cessação do autoritarismo no país, assim como ocorre com a impregnação do livro de Thomas Mann pelo contexto do nazismo. Porém o que fica em relevo é, sobretudo, a indecidibilidade do arranjo heterogêneo de elementos que passam pela encenação da solidão pós-utópica, a hecatombe-euforia literalmente nuclear dos 80, e a experiência pessoal do artista.

Na versão brasileira do segundo aspecto, a operação ainda é o giro soberano dos discursos, em multiplicação de sarcasmos e introjeções, reagenciando a estrutura “boçal” da mediania discursiva, com se vê em “Vamo comer”. Afinal, as três esferas, incluindo a da construção-desconstrução romântica não se dão em planos separados. O fundo do poço do eu e do país, a temporalidade paradoxal do luto de um pai alguns anos antes, que pode ressoar pelo avesso o afundamento psíquico após o nascimento de um livro ou de um filho tempos depois, a perda da própria atualidade do enterramento repressivo. “Louco tempo depois/ logo após as lágrimas/ começa o deserto”¹⁸²

Na canção, tudo faz contrapeso ao canto. A começar pelo andamento “para trás”, seguido pelos contracantos derrapantes do contrabaixo, que, ao invés de conduzir, contracena. Ao que se acrescenta a percussão oscilante entre tempo e contratempo na segunda apresentação da melodia, que replica a levada sincopante do violão. Na verdade, o próprio canto é cíclico e ameaça falhar ao final. É entrópico, para dentro, lamurioso. O lamento, em um primeiro plano, reverbera entre “Fera ferida” e, segundo Flora Sussekind, algo da ordem das “Trovas à maneira antiga”, de Sá de Miranda, tensionando internamente o sujeito (“Só comigo e mal comigo”).

De todo modo, o que a lamúria rebaixa em tom e expande em efusão afetiva o canto ressalta e refina em inteligência melódico-entoativa, expandindo de outro modo a relação letra-música, que Sussekind já notara como “exemplar” em “José”. Se a mistura têm um quê drummondiano, a arquitetura rescende mais a João Cabral de Melo Neto, de cuja arte o compositor “tinha sido sempre e sempre seria um amante”, ao lado da de João Gilberto, como afirma em *Verdade Tropical*.

Emoldurado por versos de sete sílabas irregularmente acentuadas, o poema passa por outras metricidades, que espremem ou extravasam a redondilha por dentro. Dadas as

¹⁸² Armando Freitas Filho, “Pai” (*Cabeça de homem*).

ligações silábicas fora do padrão métrico postas pelo ato de escuta, o cume do tensionamento heptassilábico combina-se com o forte atrito consonantal altamente carregado de significado em *meu grito/ lixa o céu seco*.

É, porém, no canto das vogais que se imprime o peso e o voo decisivo da canção. Algo central nos dois versos referidos e no verso final, alongado, como o *tempo* que *espicha*, ao ponto de a última sílaba receber acento seco, para mesmo assim não caber no denominador comum das expectativas rítmicas. Porém o seco logo dobra-se em *eco*, e dispara a pergunta pré-mítica de dentro do afundamento, como esperança da espera – *qual será o EGITO que responde/ e se esconde no futuro?*

Trava-se o horizonte, e o *futuro* contrapesado pela luta entre peso e voo das vogais cantadas faz par com *escuro*. Mas “há lume”, “Luz do sol”, “ferida acesa” “em vida, em força, em luz”. No meio-dia que resplandece entre dentro e fora, quando a música desloca os afetos do menor ao maior (do fado ao axé?) extraindo contundência máxima na passagem certa: *o poço é escuro/ mas o EGITO resplandece*.

E, então, outros deslocamentos depois, a síntese tensa, em meio ao som sentido. A esperança está no deserto e o deserto, no umbigo. Entre o narciso, tema caro ao artista, e, talvez, o poder de um nome. O EGITO, em letras maiúsculas no encarte, enquanto “singularização de um “‘nós’ meio abstrato”, como quer Sussekind? Ou algo da força da palavra hebraica, que, embora dela destoe pelo preenchimento equivalente de vogais e consonantes no nome escrito, não deixa de trazer a brecha do messiânico? Mas, certamente, o *Egito Madagascar*, lançado pelo Olodum no mesmo ano.¹⁸³

Ainda assim, o que se resolve e não-resolve acumula-se durante a canção. Do *poço* ao *ouço*, ao *sinhal* que prolonga em *eco* o destino *certo* de quem diz *espero*. O mesmo canto arrasado alturas abaixo até o fundo do poço e insistentemente alongado, a cada vogal, elevado em *eco* e *grito*. A estridência áspera do *grito* arraiga-se no *umbigo*, para, finalmente, ascender e, em seguida, recair em queda mais profunda alguns tons abaixo, resolvendo-se em tensão a incompatibilidade entre os imos do sujeito e do *deserto*.

Em suma, a canção *faz* a espera e, assim, recoloca de modo singular o problema da articulação de heterogeneidades que está despertando o interesse de Nuno Ramos. No polo extrovertido de Moebius, onde Nuno Ramos encontra Caetano e Glauber Rocha, o narcisismo reencontra-se *sobredeterminado*. O sinal esperado (“Lindeza”) são

¹⁸³ Fica o agradecimento a Renan Nuernberger, que trouxe à baila alguns desses elementos.

frequências perdidas, em meio a sinais elétricos e rajadas elétricas de guitarra dissipando-se no ar. Na verdade, o corpo da canção se faz no deslizamento dos vários planos uns sobre os outros, fluxo de *contra*-cantos.

O pertencimento estrangeiro, nesse caso, materializa-se em lugar extemporâneo de passagens simultâneas, em vetores atravessados. Desierarquiza os contrários, salpicados tanto pela miríade de contratempos revelados como fundamento primeiro ao final da canção, quanto pelo *orchestra hit*¹⁸⁴ pós-moderno. Não os “Egitos e Madagascarenses idealizados e delirantes” que preencheriam *ex-nihilo* a queda do nome do pai,¹⁸⁵ mas desertos desvelados nos múltiplos corações de Egitos sincopantes, carnavais dentro-e-fora do(s) tempo(s). Melhor dizendo, a estrangeiridade temporal é ter-lugar, *ter-tempo soberano*. “Vídeo de uma outra luz” (“Giulietta Masina”), em repetição do passado e potência luminosa transcendente.

Este, afinal, de acordo com um panorama introdutório (Putz, 2004), é o cerne do livro de Thomas Mann. A história de José no poço é extraída de início do *Genesis*, mas expande-se para outras Escrituras e “inclui toda a história bíblica da humanidade, dos tempos da criação e a rebelião de Lúcifer ao próprio tempo de Thomas Mann” (159). Em um ritmo de “ascensões e descidas”, a obra elaboraria acima de tudo uma “ideia de que espaço e tempo, assim como ser e aparência podem ser intercambiáveis”. O próprio “estatuto ontológico de Deus é de devir e não de ser”. Mas, acima de tudo, paira uma “dissolução de opostos” temporais. Na “descida ao inferno” do “poço do passado”, resplandece a “subida ao paraíso”, “onde não apenas o passado é explorado mas também o futuro”.

O fundo do poço e do povo que entrega a fita cassete ao poeta¹⁸⁶ é também o fundo do passado. O pai de José já estivera no fundo poço, assim como estarão as gerações futuras. Na cadeia de gerações, os personagens são subtraídos “de toda sua individualidade” e “nem mesmo conformam-se a padrões míticos familiares”.¹⁸⁷ O

¹⁸⁴ “The sound that connects Stravinsky to Bruno Mars”. https://www.youtube.com/watch?v=8A1Aj1_EF9Y. Último acesso: 30/08/2018. Fica o agradecimento a Arthur Decloedt pelo achado internáutico.

¹⁸⁵ Para glosar o contraste estabelecido por José Miguel Wisnik com relação às impressões de viagem de Contardo Calligaris acerca de uma crise de paternidade brasileira em termos de “fracasso da *umtegração*” (Wisnik, 2004: 238).

¹⁸⁶ Vale registrar, graças a Renan Nuernberger, que a contracapa do LP desdobra a capa colocando em quadro uma mão pertencente ao lado mais profundamente popular da cena, trazendo ao campo de visão uma fita cassete.

¹⁸⁷ Sobre esse motivo em Caetano ver também a mais recente “Ofertório”, onde esse lugar de abertura temporal é ocupado pela posição da mãe.

canto é, então, retorno transtemporal, em que o impulso afetivo já está abraçado desde o início pela repetição. O sujeito transborda, pleno e vazio. O país resplandece, enterrado.

Nas últimas páginas de seu texto, Guilherme Wisnik comenta reflexões de Caetano Veloso sobre certa crise histórica do sentido do tropicalismo, cuja explosão do dispositivo de triagem dos materiais poderia abrir portas para a própria homogeneização mercadológica. Aplica, então, a Caetano a observação feita por Nuno Ramos em “Ao redor de Paulinho da Viola”, originalmente sobre a Tropicália. Ramos comentava a impressionante capacidade de Caetano e da Tropicália em criar coisas novas a partir de uma “hipérbole de sentido” capaz de “unificar simbolicamente”, enquanto “todo nunca formado, “a cisão das grandes tensões nacionais”, estas que “se abrandaram progressivamente com a volta à normalidade democrática” (Wisnik, 2005: 120). Confirma, então, a inserção de *Verdade Tropical* “na grande tradição dos intérpretes da ‘formação’ brasileira” e começa, aliás, outra vida do texto, comparando a “perspicaz leitura” de Roberto Schwarz do passista da escola de samba a sua elaboração por Caetano em “Os passistas”. A canção, como “o som do Brasil do descobrimento sonhado, que “ainda vai nascer” e “ainda não chegou” (122). Nesse fim, começa a segunda vida do texto de Wisnik, mas isso ficará para um futuro próximo.¹⁸⁸

Já no trabalho de Nuno Ramos, o que chega parece ser mesmo o fim. À arte cabe, de alguma forma, encenar não o lugar impossível da ausência de projeto, mas cavar uma morte mais ampla e abrir o agora. O grito estrangeiro lixa o céu, o canto imanente de *Vai, vai* dissipa-se ao léu. O umbigo põe em xeque o corpo que lhe precede, porém boiando no caos, *cavado na imensidão*. A perspectiva estrangeira no deserto se dá, em Ramos, no “Cu do mundo” de uma manhã irrecorrivelmente carente de mito.

Se *Caetano* representa uma crise produtiva de certa vocação da canção, como que um solo primeiro e outro para a atual irritação do “fim”, a situação, um mau eterno retorno brasileiro depois, é outra, com outros limites e limiares. A força de estranhamento investe-se como pulsão solta no espaço, ao que corresponde não o “redimensionamento” do sujeito, mas seu esvaziamento produtivo. Daí uma espécie de messianismo sem salvação comprimido no agora, ou, na verdade, uma abertura cavada no deserto da linguagem.

¹⁸⁸ Cf. “7”.

Um canto apátrida carrega consigo a pátria que, em seus melhores momentos, esburaca. Donde a beleza feia de uma coisa sendo gerada no umbigo de uma coisa já dada, “bicho dentro de um bicho”, como Nuno Ramos costuma escrever. Algo que se formula bem em canção de Clima, Ramos e Fróes, uma oitava histórica abaixo, com graça, humor e simplicidade e, nesse caso, uma aposta importante tanto no arranjo/produção quanto na alegria. “Monumento ao soldado desconhecido”, última faixa do disco homônimo de Clima,¹⁸⁹ com letras de Nuno Ramos, faz uma singela síntese das questões dessa produção atual, passando pela densidade matérica do sentido nesses três compositores-artistas-visuais e, em especial, a abertura ao deserto em Nuno Ramos.

A canção fecha o disco com um fim alegre e incognoscível. Em um primeiro momento, sai de cena toda a estranha e delicada criatividade extraída por Clima nas faixas anteriores, produtos de um processo de improviso que resulta em articulações inusitadas, encontradas entre o ouvido e o corpo do instrumento. Melodias que são linhas de guitarra, entregues aos instrumentistas novamente parcialmente às cegas no estúdio, elementos mínimos produzindo materialidades surpreendentes: *Peixe peixe peixe planta / planta planta planta planta planta peixe* (“Coxa branca”).

O tema encarna, *tout court*, a ideia da “obra coletiva do samba” com que Nuno Ramos inicia seu ensaio sobre Nelson Cavaquinho. O soldado desconhecido é o sambista que fica esquecido sob o samba que compõe e que torna-se febre nacional, trazendo à tona tanto o “teatro em qualquer parte” de *Adeus, cavalo*, canção que cabe no “assobio”, quanto a precariedade impressa nas relações de trabalho no Brasil. *Chama eterna de um minuto/ Ou será que foi um raio/ O jornal vira confete/ O berro da manchete não cria mais tumulto.*

A questão dos símbolos nacionais é encarnada em uma voz (no sentido de índice figural do enunciador da canção) que vive-morre como símbolo, precária voz-monumento, “soldada” em si mesma. Entrelugar enunciativo que lembra o paradoxo palco-plateia de *Ó* e submete a nação à hesitação dêitica: *É em mim o monumento eu sei/ Eu tô lá dentro/ Aqui depois desmaio/ Chama eterna de um segundo/ Ou será que foi disparo/ Eu morri ou tô aqui na guerra.* Resta ao soldado ser ele mesmo o

¹⁸⁹ Disponível, além de outros meios digitais em: <https://www.youtube.com/watch?v=MWOlnk5gaOc> (disco); https://www.youtube.com/watch?v=CqLUVu9QZ-s&list=PL8EaHn_WNh-2b5N1ym5Nwam7jMybakezD (álbum). Último acesso: 26/07/2018.

monumento, desmaiar sentado no aqui-lá, burlando o sentido pleonástico de *O Brasil é aqui perto/ Perto daqui é o Brasil*.

O monumento é menos heteróclito e vanguardista que alegremente resignado com sua precariedade. Não “papel crepom e prata”, mas natureza e cultura, *flecha e aço, luz do poste o orvalho*, compondo um *segredo* a ser sempre redescoberto. *Eu vi país de flecha e aço/ Tive um nome esqueci/ Meu deus eu fui feliz/ Agora eu sou soldado/ Agora aqui deitado/ O brasil é aqui perto/ Perto daqui é o Brasil/ Feito nós rouco e sem voz/ De barro palha e coco/ Mas nunca descoberto/ Seu segredo eu sei mas calo/ A luz do poste o orvalho*.

“O Brasil não existe” bem-humoradamente, existe como enigma sem objeto. Arcaico e moderno são resolvidos entre si em pura afasia, dizer o país ou dizer-se o país com a voz adequada, ou seja, a mesma voz precária ou muda de quem negaceia com nobreza irreverente ou iguala canto e silêncio. Extemporaneidade encarnada, deslocalização dêitica silenciosa.¹⁹⁰

Já a forma é brasilidade pura, acrescentando à dificuldade de simbolização e ao esgotamento de horizontes a hesitação entre festa e violência. A marchinha de carnaval, música nascida para a eterna iteração, sempre uma citação de todas as marchinhas de carnaval que já foram cantadas, música-refrão. Já é a marchinha brasileira amaxixada, que coage os pés a marcarem o ritmo binário no mesmo passo que convoca o corpo a preencher os contratempos flutuantes, mediante certo distanciamento guitarrístico. Mas que, em sua estabilidade geral mantida estrategicamente, a partir de certo ponto assume o cerimonial, torna-se marcha oficial, bélico-estatal. Marcha militar autoironizada, dizem os metais alistados para a bateria.

O que se torna realmente interessante quando a marchinha começa a sair um pouco dos trilhos. Então o experimentalismo do resto do disco mostra discretamente as caras, o acompanhamento pela guitarra, algo intransigente, ameaça puxar o tapete, o que, de fato acontece, quando as coisas começam a descarrilar. Lance de improviso meditado, armado por Clima, que desavisou deliberadamente o trombonista de que sua linha de contraponto seria “atravessada”, como diz o jargão instrumentista, pelas derivas da guitarra e da bateria. Aí então, enquanto o trombone, atordoado, vai minguando, a

¹⁹⁰ Algo que pode remeter a uma experimentação atual, no nível do canto e da imagem, com uma possível aposta *acusmática* na relação entre canto e imagem na canção, como vem sendo esboçado por Fred Coelho, por exemplo em “Por uma escuta fabuladora” (2016). Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2016/12/por-uma-escuta-fabuladora.html>. Último acesso: 26/07/2018.

bateria vai puxando uma colcheia *jazz* e se dá o *acontecimento* da canção.

O que estava dado começa a ser atravessado por algo outro. Há uma sobreposição com algo que não chega a ser outra metricidade, mas que se desentranha repentinamente de dentro da marcha, e irrompe por dentro da canção. Trata-se, na verdade, de outra canção, intitulada “Dentro das rosas”, que emerge com outra acentuação, de outro modo saltitante e, sobretudo, com outra linguagem. Algo irrompe da marchinha, ainda alegre e simples, mas totalmente estranho ao que a canção vinha construindo:

Quando o sol deposto
For expulso do olho
Terei meu rosto novo
Escrito dentro das rosas

Duas coisas se atravessam, duas temporalidades, a do passado-presente e a do futuro, a partir de uma zona confusa em que não se pode discernir bem o que é o quê. Abre-se uma virtualidade, encarnada por outra voz (a de Romulo Fróes, assim como, por coincidência, Clima se infiltra na última faixa de *Disco das horas*). Uma mini-canção que vai soar suspensa, já sem acompanhamento algum, como *eco*, ou *espectro*.

A canção desentranhada de dentro da canção diz o que a canção faz. Projeção não exatamente messiânica, mas na qual a deposição da luz de fora necessita passar pelo circuito do sujeito, para que este seja aquele que vê um sinal possível no horizonte. Em suma, uma deposição que se traduza em deportação, desrosteamento, produzindo em latência uma nova imagem do sujeito. Imagem ilegível, ou legível apenas como uma uma torção da linguagem no interior das coisas.

Novamente o “sol noturno” de *Cujo*. Mas, dessa vez, como hiato virtual em que o vetor ao futuro é latência produzida pelo atravessamento dos vetores do agora. Onde o sol e o rosto dobram-se mutuamente no interior do corpo incorpóreo da linguagem, produzindo um lugar vazio a ser habitado. O sol deposto é a queda do lume ou já é ato, por excelência, soberano?

Enfim, a canção fornece a Nuno Ramos algumas belas sínteses de suas preocupações fundamentais, traduzidas em interessantes deslizamentos no horizonte de expectativas coberto pelo ainda vivo significante *canção*. Seus atritos com o simbólico são dignos de nota, e têm o político como futuro potencial. Por outro lado, as hipóteses políticas latentes em trabalhos como *III*, *Vai, vai* e *Ensaio sobre a dádiva* remetem a

um lugar mais radical.¹⁹¹ Lugar de um outro “país futuro” drummondiano, nunca confinado aos limites do pertencimento (“Áporo”, “Composição”), nem ao modelo de “grandes cisões”, e enunciado a partir de certa dimensão de inescritibilidade. Fim.

6

Tema recorrente na produção ensaística de Nuno Ramos, até agora o futebol aparece diretamente em apenas um trabalho do artista: *Placar final*, realizado em 2007 no Estádio Virgílio Ferreira Jorge, em Orlândia (SP), e documentado em *Ensaio geral* (2007: 255-261). Trata-se de uma espécie de *mise-en-acte* do ensaio “Os suplicantes [aspectos trágicos do futebol]”, texto que abre e dá nome à seção do livro dedicada majoritariamente ao futebol. Tudo o que o trabalho coloca em campo (*Imagem 25*) é instaurado por uma simples operação, na qual consiste todo o jogo: após acomodar a bola na marca central do campo, o artista cava um buraco, no qual enterra a bola. Completado o gesto, restitui, de modo amplamente transformador, o marco zero da partida, que recebe novamente a devida marcação oficial, com a linha e o círculo brancos, a base de cal, material recorrente que reenvia diretamente à exposição homônima de 1987. Em poucas palavras, faz coincidir o *pontapé inicial* e a *última pá de terra*.

A ausência de jogadores em cena (tal como os agentes são subtraídos das *Dádivas* em prol da pura apresentação das relações de troca?) em nada abala a presença de uma hipótese, na verdade secundária, do ensaio, que os compara a “verdadeiros heróis trágicos”. Isto em decorrência do “fato de que algo que nunca controlam, mas de que participam intensamente, se faz através e apesar deles” (Ramos, 2007: 253) Mais que isso, a ação instauraria o paroxismo do trágico, tão taxativo o estabelecimento do destino prévia e divinamente instituído, que, no limite, tornaria prescindível a própria

¹⁹¹ Algo que se anuncia, aliás, em muitos dos trabalhos plásticos em que o artista internaliza a canção, submetendo-a, na ampla maioria dos casos a operações de interrupção, abertura relacional ou justaposição tensa que subvertem sua lógica original (o “Pierrô apaixonado” das *Dádivas* já colocava como termo de uma relação dinâmica entre o objetual e o sonoro; os trechos de canções com a mesma temática do palhaço aparecem intermitentemente turvadas por um sistema que submerge os alto-falantes em água, no projeto “Eu não sou água” (estrategicamente situado após “Ao redor de Paulinho da Viola” em *Ensaio geral* (2007: 93 e ss.). Elementos que se modulam ainda em *Vai, vai*, *O direito à preguiça*, *Lígia* e *Bandeira branca*.

realização terrena das peripécias humanas. E, no entanto, o que o trabalho elabora é, pelo contrário, a temporalidade inacabada do acontecimento, as sombras moventes do destino trágico. Algo que recobra justamente uma margem de abertura diante do fechamento imposto pelo contexto da escrita do ensaio, realizada dois meses após a eliminação do Brasil pela França na Copa do Mundo de 2006.

O que *Placar final* materializa, a princípio, é o inverso da situação instaurada pelo “apito final”. Ou seja, o inverso da intervenção transcendental que, como propõe o ensaio, “estabiliza violentamente aquilo que, no transcorrer do jogo, parece um rio catastrófico de mil possibilidades, a nos arrastar com ele” (245). O inescrevível entra em campo junto a certas propriedades estruturais singulares atribuídas ao futebol, entre eles a “dificuldade do ponto”. Esta derivada, entre outros aspectos, da descida de seu instrumento fundamental do mundo superior do polegar opositor até o a baixa horizontalidade do pé, donde “o número assombroso de possibilidades produzido pelo jogo” em decorrência de aspectos espaciais e temporais. Mas, sobretudo, a “timidez simbólica” que caracterizaria o jogo: “Nenhum outro esporte coletivo possui tamanha ausência de sintonia entre o que se passa em campo e o resultado”.

Se “Tudo se passa como se um jogo dentro do jogo fosse preservado, independentemente das bolas que entraram”, com a partida coincidindo com a produção constante de um descompasso entre a proliferação da vida e sua cristalização em símbolo, *Placar final* acaba por enfrentar o problema insolúvel da impossível representação fiel e total de uma partida.

O elemento central do trabalho é, enfim, a elevação à enésima potência do sentido do acontecimento do gol, que em passagem do ensaio inspirada em *O erotismo*, de Bataille aparece como o instante de descontinuidade que liga a continuidade *erótica* da massa jogada à continuidade *sagrada* do placar. Mas também produz, de certa forma, o raio-x impossível da totalidade simultânea do magma de eventos da partida. Mesmo o trabalho existe apenas enquanto documentação de uma experiência (não acontecida), *nonsite* em que o processo resta entre rastro e dejetos.

No placar de um jogo que nunca começou ou está sempre começando, com a bola simultaneamente posta em jogo e dele retirada, permanecem pairando no ar, paradas e em movimento, todas as possibilidades cumpridas e não cumpridas, superpostas, em simultaneidade. Virtual e atual coincidem por uma fração de segundo, ou pela eternidade, em um presente eterno e sempre póstumo, cuja abertura-fechamento presentifica e radicaliza, paradoxalmente na ausência, o espaço da partida que,

“magnetizado pela presença da bola em disputa”, é um campo de forças eletrizado pelas linhas virtuais de seu traçado” (Wisnik, 2008: 61). De fato, o campo aberto e vazio é a imagem que fecha a documentação do trabalho.

Se “a bola não é só um objeto de desejo, mas o meio que dá a este um foco, como se pudesse torná-lo visível” (Wisnik, 2008: 59), *Placar final* dá a ver um “contracampo” de plena virtualidade, sob o plano do invisível.¹⁹² De modo que se o futebol carrega consigo o Brasil, o trabalho poderia fazer um par insólito e arbitrário com outro trabalho em tudo diverso, os *Eixos exógenos* de Tunga, com a apresentação de suas mulheres tipicamente brasileiras por meio dos ecos das linhas que traçam seus perfis onde a escultura apenas delineia seu limiar com o espaço.

O trágico, aqui, contém o problema do destino, não sem deixar de reverberar indiretamente o ponto de vista do que “deu errado” como em Nelson Cavaquinho. Mas, sobretudo, oferece em contraluz algo mais próximo ao oculto “turbilhão das pulsões” mencionado anteriormente. Acima de tudo, dinamizam-se as oposições, a começar por vida/morte, e, mais do que o fulgor poético de um gol, que muitas vezes contamina a partida, é produzida, novamente, uma posição impossível, de fechamento-abertura, levando ao paroxismo a ampla margem de “gratuidade estrutural” que singulariza o futebol (Wisnik, 2008: 20).

É em torno desse ponto que o texto de Nuno Ramos trava diálogo público com *Veneno remédio: o futebol e o Brasil* (2008), de José Miguel Wisnik. Também para este último autor é decisiva a atenção ao “magma de possibilidades não cumpridas” que constitui a vida do jogo em tensão com o crivo de sua “contabilização” (19). E que, desse modo, acolhe em seu “leque teatral” uma mais vasta “margem narrativa”, “diálogo polêmico e plural, corporal, não verbal, onde valem prosa e poesia, leveza e força, argumento e parábola, silogismo e eclipse” (120). “Batalha dos gêneros pela posse do significante e pelo transpasse em gol” que, enquanto tal, produz-se em ato, enquanto zona de “presença” que excede a “representação” (46).

Chegar ao fim de *Veneno Remédio* significa abrir o placar do ensaio e da arte de Nuno Ramos a ao menos três potências de relações. Do lugar fora das ideias onde se põe em cena uma formação plural – literária, cancional e futebolística –, uma mesma

¹⁹² Para uma exploração da bola enquanto figura do objeto-causa do desejo, desta vez a de ténis, abrindo e fechando a exposição de um estudo clássico do problema das pulsões, ver Didier-Weill, 1995.

“pulsão soberana que não há como calar” (Wisnik, 2004: 77) difrata-se a partir de um “núcleo ambivalente” que move e cinde o sujeito, tocando diretamente em três noções candente e sumamente políticas: a *contingência*, a margem improdutivamente produtiva entre *determinação e indeterminação* e um *inacabamento* temporal e ético.

Núcleo este que alcança seus resultados máximos em seu enlace como o agenciamento de uma *multiplicidade de lógicas*. Furo difratário em torno do qual se ergue a cena do próprio pensamento, do sujeito, do objeto e de seus outros, operando retornos diferidos no cerne das interpretações do Brasil, e abrindo-as ao entrelugar entre simbolização e ato.

Do “lugar frágil e poderoso” em que se dá, o futebol moderno “mantém parentesco latente” com seu “avesso”, o rito. Invertido, filtrado em “forma singular de arte” (76), o rito ressoa “domado” (para falar nos termos utilizados no âmbito da voz) no “limite fino” que mantém o futebol moderno constantemente magnetizado pela potência de retorno de seu “núcleo mais profundo”. Do rito ao jogo e deste ao esporte, formaliza-se e codifica-se o contato do futebol com essa história oculta” (76, 86). Tal processo “de desencantamento cosmológico e de reversão simbólica” (94) filtra um vínculo mais direto com a violência sacrificial, cujos ecos com o problema da voz já haviam sido iluminados, no campo musical, pela articulação de uma “antropologia do ruído” (Wisnik 1989: 29-37).

Na superfície do futebol moderno afloram em latência, de um lado, a encenação simbólica de uma peleja entre “vida e morte”, espaço de transações simbólicas entre vivos e mortos, violência, morte e gozo. Funcionamento este que a estrutura da *dádiva-dívida* do *Ensaio sobre a dádiva* de Mauss sintetiza nos termos da conversão da “rivalidade potencialmente violenta em dádiva ritual equilibradora” (82), remetendo afinal a uma “*virada sobre a morte*” (74). De outro lado, entre outros, há um *continuum* ritual-lúdico-festivo-cosmológico, por onde passa um “princípio geral da fertilidade”, que faz par com o jogo ancestral, enquanto disparador de refrações sígnicas “flutuantes e polissêmicas. Mas, também, entre os dois lados, cenas transtemporais de consagração e derrisão de um “‘bode expiatório’, o poder soberano que o instaura, a borda mítico ritual que insiste e retorna nele, mais a instauração [...] de um mercado paralelo de identificações totêmicas investido em torcidas” (75).

Entre potências pulsionais e refrações simbólicas, a *quadratura do circo* que é o futebol poderia ser formalizada em um sistema de “barras”, relações entre elementos dos quais o superior subsume o inferior deixando *restos* não-simbolizáveis. E que

remete, em última análise, a “uma barreira resistente à significação” que mantém a polimorfia inconsciente à espreita, sob a forma de “um irreduzível e não racionalizável valor π antropológico”. Entre jogo e rito, quadrado e círculo, transparência (bola) e opacidade matéria (capotão), industrial/urbano e telúrico, desencantamento e encantamento, prosa e poesia.¹⁹³

Como foi dito, o “*núcleo ambivalente*” elaborado pelo futebol vem à tona em seu enlace com uma multiplicidade de lógicas. Eis as quatro lógicas que o melhor futebol brasileiro engloba e agencia por meio de “cruzamentos paradoxais entre causas e efeitos” (123): A “clássica”-silogística, com o “princípio do terceiro excluído”; a “transcendental”, que operacionaliza a primeira a partir da aplicação imperativo-categorial pelo árbitro; a “dialética”, concernente à determinação recíproca e contraditória entre os lados em disputa; e a “lógica da diferença”, “dada pela presença irreduzível do acaso no jogo”, em sua afinidade eletiva com “componentes malandros, infantis e polimorfos” e com a *bricolagem*.

A questão é que o próprio autor trafega entre três lógicas: a lógica da indecibilidade reversível e signíca encarnada no *fármakon*, fonte mais explícita do título; a ambivalência autocontraditória, dialética, que funda o mesmo e o outro como produtos negativos de um mesmo processo (sobretudo Antonio Pasta Jr., valendo ressaltar os vínculos em segundo grau com Paulo Emilio Salles Gomes); e a topológica do “mais-de-gozo” (189, 256, 307, 358), que ora aproxima-se das outras duas, ora as engloba, girando em torno de um excesso pulsional que incide como suspensão virtual na linguagem e subversão da linearidade discursiva (chiste, drible, eclipse), entrelugar entre esta e o corpo, simbólico e real.

No entanto, o futebol brasileiro, marcado pela potencialização da virtualização polimorfa do futebol, eleva-se a sua condição máxima de prosa plena, eivada de poesia, apenas quando conquista a “maturidade viril”. Salto este alcançado quando o reino da pura diferença enodoa-se com o campo dialético da articulação discursiva, onde a produção de sentido se dá na determinação recíproca com o outro. Aí a indeterminação

¹⁹³ “O “circo” é também o círculo impuro, incompleto, festivo e turbulento, da *dádiva-divida* a se perder na noite dos tempos – em que a perfeição geométrica e as construções simbólicas são corroídas pela positividade da vida real. O futebol é a *quadratura do circo*: a passagem necessariamente incompleta de um mundo ao outro, com aquela sobra irreduzível e não racionalizável (um valor π antropológico) que não se esgota na quantificação dos resultados numéricos, na lógica moderna do jogo, e cujos conteúdos não se deixam nomear. O futebol põe em jogo, claro que sem premeditar o efeito, uma zona limiar de tempos culturais que acabou fazendo dele um laboratório demonstrativo das culturas e um ponto de interrogação sobre o destino da civilização” (94).

descontrolada e o empuxo ao narcisismo “rendem-se” (atingem superação dialética) em capacidade de produção do acaso. Dar “atualidade ao virtual (91): eis um enquadramento elementar para a irrupção enigmática de Pelé, exemplar e contaminadora da seleção brasileira de 70, em par complementar com a sincopação *gauche* de Garrincha.

É neste último registro que fala mais alto aquele “núcleo ambivalente”, que coincide perfeitamente com o entrelugar subjetivo, ético e político da *voz*. De fato, o futebol aparecerá aqui como “campo de conflitos simbólicos”, passível de dar margem a uma “elaboração de diferenças” e realizar operações de “codificação e eufemização” da *violência social pura*. Em contato com aquilo que “ao mesmo tempo nos trai e nos atrai”, com sua “ferida constitutiva” (53), o sujeito tanto encontra-se suscetível à identificação carismática sob a égide do pai, ou do ideal-de-eu, quanto defronta-se constantemente com o risco de uma *queda no real* (52). Em poucas palavras, encontra espaço para a assunção de uma equação homóloga à da voz no canto, que “me difere e me identifica”: “a necessidade de um outro que me afirme ao me negar”, replicada, internamente, no autoestranhamento do sujeito por seu núcleo heteronômico.

Lance este, psicanalítico-antropológico, que informa majoritariamente a primeira parte do livro, em um corte horizontal que deslinda os fundamentos do jogo e a formação do esporte, a ser atravessado verticalmente pela elaboração histórico-narrativa da segunda. Trata-se, afinal, de um enfrentamento que se alça, ainda, ao plano de um sujeito coletivo, embora furado. É assim que a segunda parte do ensaio incide sobre a primeira, tomando as Copas do Mundo como momentos em que o futebol é “a maneira privilegiada pela qual a nação ritualiza um acerto de contas consigo mesma” (182).

Desse ponto de vista, é possível dizer que *Veneno remédio* realiza um trabalho muito específico de simbolização do Brasil, que remete profundamente a certas forma de abertura do comum operadas pelo trabalho de Nuno Ramos. Ao elaborar o arcabouço experiencial do futebol, produz e abre símbolos catalisadores de um imaginário nacional, de modo a abrir suas sedimentações imaginárias a seus restos.¹⁹⁴ Ou, dito de outro modo, o livro elabora um *sintoma* brasileiro, dá corpo de linguagem a um

¹⁹⁴ A *violência*, aliás, é um dos significantes-guarda-chuva mais frequentemente submetidos a sedimentações epistemológicas cujo resultado é a tamponagem da complexidade da vida social (Dunker, 2015).

funcionamento que é Real, embora em geral experimentado no nível das imagens e identificações, e que subsiste enquanto sofrimento mas também como gozo. Haveria, então, uma operação de “cura”, em sentido ainda mais estrito: o da produção do *incurável*, núcleo gozoso – no que o gozo tem de prazeroso e penoso –, cujo destino produz como contra-efeito sua liberação sob a forma do objeto causador do desejo, que carrega consigo a potência ao ato oculta no interior do próprio sintoma.

Nesses termos, a perspectiva enunciativa do ensaio mantém certo paralelismo com a posição do analista, enquanto lugar que devolve ao sujeito sua mensagem enquanto alteridade radical. Mas, mais que isso, trata-se de uma posição que, sem sedimentar-se no sentido pleno que recalca o real, não recai irremediavelmente junto à indeterminação irreduzível do real, nem ao saber constituído, e muito menos ao “regime circular” do capitalismo, em que a “supressão ilusória de qualquer divisão e qualquer falha” gira compulsivamente no “imaginário pontificado pelo gozo da marca” (Cf. 161).¹⁹⁵

Ou, dito de outro modo, a perspectiva enunciativa do livro passa perto, nesse sentido, da região onde se dá a desativação de uma posição-chave do futebol, referida a partir do “filósofo Tostão”. Trata-se da *posição* do “camisa 10”, cujo ocaso parece fornecer a figura de um ocaso maior e talvez crônico, mas que na atualidade reverbera em direções muito amplas: o de uma posição múltipla de articulação e atualização do virtual, que exerça a mediação entre uma massa heterogênea e dinâmica de vetores, sempre sob risco de decair na monotonia ou na indeterminação descontrolada.

De fato, o método crítico armado por *Veneno remédio* não se atém a desarmar as lógicas dualistas de interpretação do Brasil e as lógicas simplistas baseadas na hierarquização das “coisas de fato importantes” (403) sob pena de perder as dobras inconscientes na estruturação do sensível. O livro também encarna em seu movimento um desarme das lógicas de fechamento das cenas de conflito e dos horizontes de expectativas. “*O jogo só acaba quando termina*”, daí que “ninguém [esteja] em posição de dominar todas as suas variáveis” (428). O veneno-remédio é, nesse sentido, entre outras coisas, antídoto contra um “sebastianismo doentio” que ameaça estancar a improdutividade produtiva de momentos como as “três batalhas de Alcácer Quibir” das finais das Copas de 1950 e 1998 e da semifinal da Copa de 2014 (Wisnik, 2014).

Isso tudo amarra-se, afinal, na abertura suspensiva convocada junto ao problema

¹⁹⁵ Trata-se de uma alusão aos quatro + 1 discursos teorizados por Lacan em torno de quarto + 1 versões do “impossível”: os discursos psicanalítico (que se subtrai aos demais, agenciando sua diferença), do mestre, da histérica, da universidade e do capitalismo.

das interpretações do Brasil, quando o fim do livro é demarcado com a aposta na virtualização da relação entre “retorno” paralisante e “potência” à “promessa” (406). É o que ocorre quando o ápice formativo machadiano desdobra-se, suspenso na mesma dobradiça de Pelé e João Gilberto, no interior da sobredeterminação da Formação entre linguagem e corpo, literatura, futebol e música popular, raça, classe, discurso, economia e arte.

Talvez na “*boutade* cheia de razão” que põe “lado a lado Pelé e Machado de Assis”, emprestada por Wisnik a Rodrigo Naves (404) (salvo engano, a partir de debate entre Naves e Nuno Ramos na Universidade de São Paulo), encontre-se mais uma figura do lugar interpretativo criado por *Veneno Remédio*. Nesse sentido, valeria ao menos deixar anunciada a proximidade e os contrastes que o livro mantém com outra posição altamente peculiar nesse campo de leituras brasileiras. Pois, ao lado de *A forma difícil*, o livro particulariza-se por também elaborar o mote da “reversão da desgraça” brasileira “em liberdade extrema” (de acordo com a formulação de Nuno Ramos sobre Machado) passando do regime da falta ou da falha ao da incorporação da *indeterminação*, em termos que dão novo frescor a tal campo interpretativo. No primeiro caso, o centro está na *resistência* dos materiais artísticos e sociais ao primado ilusório da vontade, instância de “revelação de uma instância bruta de realidade”. No segundo, a *virtualidade* das potências que assomam nos limiares entre sociedade, cultura, som, corpo, sentido e arte, relançando para o interior-exterior do pensamento o germe da *contingência*.

Mas de modo mais decisivo, suspendendo “ao alto” a bola das interpretações do Brasil, o “núcleo ambivalente” irá também girar mais uma vez um parafuso decisivo da tradição ensaística brasileira, o tema da relação entre *violência e afeto*. Aqui, seria pouco temerário afirmar que algo da ordem da voz imprime-se no bojo do fulcro de ambivalências brasileiras. Afinal, por um lado, seria característico do “homem cordial” o deslizamento afetivo contínuo entre imediação ou antiformalismo social e dominação violenta. E, por outro, aquele “pavor de estar consigo mesmo” não consiste, ao menos em parte, em outra coisa além de uma adesão monopolar ao empuxo a um gozo que, ao invés de remeter o sujeito à abertura pulsional que possibilita seu redimensionamento, domestica-se em uma espécie peculiar e paradoxal de narcisismo coletivo.

Fio da navalha entre violência e sociabilidade maleável, que, de uma só vez, condena ao mesmo e possibilita brechas no formalismo estanque das relações sociais de certo Hemisfério Norte. Não deixando de lembrar a convergência ambivalente entre voz da violência e voz da conciliação que se tangenciou aqui páginas atrás. Ao mesmo

tempo, a própria ambivalência acirra-se em contínuo afetivo-legislativo, quando o movimento consiste em realizar uma segunda torção (acrescida à realizada por Roberto Schwarz) na “dialética da malandragem”. Isto é, para além da acentuação que Antonio Candido daria, em contexto ditatorial, no polo “remédio” dessa que seria a basculação característica da relação brasileira com a lei.

Pois, se, como dito anteriormente, o prazer é mera barreira ao princípio verdadeiramente deslizante do gozo, e o supereu não é mais que o próprio mais-de-gozo por meio do qual a voz da lei excede sua letra, a flutuante contraefetuação brasileira da lei, mais do que burlar um suposto supereu estável e unívoco, se espalharia por um “largo gradiente sem lastro fixo” (426), que borra as distinções entre ordem e desordem, cabedal e carnaval, malandragem e marginalidade, classe e sociabilidade porosa.

Tudo isso culminando, finalmente, na eleição da posição intermediária entre o fracasso (Caio prado Jr.) e o remédio (Gilberto Freyre) absolutos, em prol da síntese multiplamente tensa realizada em *Raízes do Brasil* e sobretudo em seu capítulo final, para não dizer em seu famoso parágrafo final. Se as operações de “desidealização” do Brasil operadas pelo livro passam pelas camadas carismáticas e encantatórias do futebol (Meira Monteiro, 2010), o encantamento, aqui, está sempre à beira do sentimento de que “a gente é feito para acabar”, da água da palavra na qual flutua a “procura pelo sentido que falta”, pelo enigma do silêncio. Arma-se o fim, desarmando seu próprio sossego, entre furo e atravessamento.

Assim sendo, ao assumir no corpo do próprio pensamento a abertura do fim à suspensão múltipla e ambivalente do inacabamento, *Veneno remédio* talvez possa convocar a um relançamento de duas de suas jogadas mais decisivas. Em outras palavras, a desdobrar as mencionadas ambivalências, não apenas reabrindo continuamente os fins, como se vem tentando fazer aqui, mas também revelando um ainda mais emaranhado espectro de ambivalências.

Afinal, não parece haver imagem mais brasileira, ambivalente e, justamente em sua inadequação, exorbitantemente imaginativa do que o parágrafo final de *Raízes do Brasil*.¹⁹⁶ Imagem que implica um deslocamento importante com relação à noção de

¹⁹⁶ Ei-lo em sua “forma” original, a da edição de 1936: *O essencial de todas as manifestações, das criações originais como das coisas fabricadas, é a forma. A realização completa de uma sociedade também depende de sua forma. Se no terreno político e social o liberalismo revelou-se entre nós antes um*

vida que, para Wisnik, presta-se a uma identificação com o “futebol” (2008: 20), desde que atravessada continuamente pela morte e localizada onde a esfera do corpo excede estruturalmente a do simbólico (o “lugar fora das ideias”). Trata-se de um deslocamento em direção a outro pensamento em torno da “vida”, em sentido bem diverso, que se apresenta antes como antecipação inauguradora das “ideias fora do lugar”, ainda que, como se tentará mostrar, guardando um estranho e enviesado parentesco com a esfera daquilo que se constitui como puro excesso essencial.

Entre *vida e espírito/ vida e formas*, água e música – “ritmo espontâneo”, “fluxo e refluxo” e “compasso mecânico” ou “harmonia falsa” –, falam ao mesmo tempo em *Raízes do Brasil* uma pluralidade de fontes ou “elementos díspares” (Vecchi, 2008), matrizes inclusive muitas vezes “rivais” entre si (Kennedy Eugênio, 2010), que ainda fazem rolar tintas caudalosas. O fato é que o célebre diagnóstico da democracia no Brasil enquanto “mal-entendido” é feito em momento de ambivalência ímpar e seminal, entre dois processos Constituintes (os de 1933-34 e o de 1946, como observa Rugai Bastos, 2016).

Ambivalências estas que são transpostas na hibridez do “corpo” e da “alma” do ensaio, sobretudo tendo-se em mente as transformações a que o livro é submetido da primeira edição, de 1936, à de 1948, condizentes com a conhecida recusa posterior do livro por seu autor. No amplo leque metafórico, conceitual ou nocional desse outro “Ensaio de psicologia social” (tal como sugere o título do ensaio-piloto publicado um ano antes) convivem o histórico e o conceitual, o literal e o figurado, o literário e o teórico. Mas também o modernista e o “romântico”, certo naturalismo e o culturalismo, o pioneirismo na invenção democrática no Brasil (Candido, 2005) e o

destruidor de formas preexistentes do que um criador de novas; se foi sobretudo uma inútil e onerosa superfetação, não será pela experiência de outras elaborações engenhosas que nos encontraremos um dia com a nossa realidade. Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intacto, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa. Já temos visto que o Estado, criatura espiritual, opõe-se à ordem natural e a transcende. Mas também é verdade que essa oposição deve resolver-se em um contraponto para que o quadro social seja coerente consigo. Há uma única economia possível e superior aos nossos cálculos e imaginações para compor um todo perfeito de partes tão antagônicas. O espírito não é uma força normativa, salvo onde pode servir à vida social e onde lhe corresponde. As formas exteriores da sociedade devem ser como um contorno congênito a ela e dela inseparável: emergem continuamente das suas necessidades específicas e jamais das escolhas caprichosas. Há, porém, um demônio perverso e pretensioso, que se ocupa em obscurecer aos nossos olhos estas verdades singelas. Inspirados por ele, os homens se veem diversos do que são e criam novas preferências e repugnâncias. É raro que sejam boas (Idem, pp. 160-161).

“convervadorismo” (Waizbort, 2011).

O fato é que parte importante desse gradiente entre vida e formas deve-se exatamente a uma filosofia da vida, herdada do período de Sérgio Buarque na Alemanha, ainda atada a um historicismo oriundo do século XIX, muito distante dos novos vitalismos cultivamos atualmente em certos encontros entre antropologia e filosofia.¹⁹⁷ Entre Aristóteles e Heráclito, a teoria da racionalização de Weber e tanto o estilo como certas intuições das originais sociologia e filosofia de Simmel (Candido, 2005; Waizbort, 2011; Goldfeder e Waizbort, 2009), aparece, por exemplo, o *irracionalismo* de Ludwig Klages, que causou depois arrependimento no autor e, no calor da hora, temor no amigo Manuel Bandeira. “Agora acabou-se! Sérgio é da... libertação dos instintos”, diz o poeta em sumário das atividades do amigo escrito para um jornal (Kennedy, 2010: 114).

A esse respeito, é interessante ver como, no interior do *organicismo* central no livro (Kennedy Eugênio, 2010), os limites do ensaio coincidiam com esse tensionamento ímpar, algo desterrado, da relação entre vida e formas sociais. A própria concepção conceitual do homem cordial é de suma ambivalência. Já em seu estatuto teórico, a cordialidade vive de uma paradoxal formalização do excesso, é forma que plasma a própria resistência de seu conteúdo, caldo pulsante de fluxos vitais, à formalização (Goldfeder e Waizbort: 34-35). Fresta excessiva para o amor?

E, no entanto, ao mesmo tempo, a “Nossa revolução” do último capítulo propõe reinvestir a vida contra a falsa harmonia liberal a partir de uma teoria da relação entre mentalidade e sociedade que remete, em última análise, a uma “absolutização” da própria noção de *povo* (Waizbort, especialmente 49 e ss.). Nas “profundezas sombrias que esse ensaio luminoso segue a dissimular” (Meira Monteiro, 2015: 140), entre água e música, a perspectiva de diferenciação mais radical guarda o travo da unificação mais arriscadamente inerte – um “todo perfeito de partes antagônicas” –, ainda que plena de potências imaginativas outras.

Este o espectro ultra-ambivalente que não quer calar sob as “atenuações” (Kennedy Eugênio, 2010: 272-341) realizadas na segunda edição, depois que a história provou o que tinha que provar, do fundo da formulação seminal da oposição dinâmica entre “construção e espontaneidade” (Buarque de Holanda: 1996) que perpassaria toda a trajetória do pensamento social brasileiro (Meira Monteiro, 2012).

¹⁹⁷ A questão será retomada em “9”.

De fato, seguindo o argumento de Waizbort, é interessante notar a ocorrência de algo similar ao que se dera com a “dialética da malandragem” (Cf. Wisnik, 2008: 424), agora com a leitura pioneira de *Raízes do Brasil* feita por Antonio Candido, que estabeleceu um paradigma de recepção do ensaio por muito tempo intocada. O que pode dizer algo sobre como a articulação do *projeto* implica muitas vezes uma margem de nivelamento dos desvãos, dos espaçamentos internos ao lugar a partir de onde se lança algo, e que, justamente nessa condição, podem revelar uma força ambivalente e também prospectiva. Reabrir o que chegou a um fim por definição constantemente móvel, amplificando a revelação de suas diversas linhas de ambivalência, talvez signifique, afinal, simplesmente replicar a mesma assunção do inacabamento presente em direção ao passado que possibilitou a suspensão ética atual.

De volta ao *Placar final*. Do limite-fino com a pulsão de morte habitado por *Ó e Sermões*, e aberto às imediações do impossível do ato em *O disco das horas*, a *Placar final*, dá-se um passo com relação ao limiar que separa precariamente o empuxo a um retorno narcísico da queda em uma potência de dessubjetivação. O estado agônico e potencial de *Placar final*, mais próximo ao lugar paradoxal e radicalmente soberano de *III*, passa mais fortemente pela construção de um lugar anterior à constituição do mundo.

O trabalho bem poderia ser pensando, obliquamente, como uma redução ou expansão ao absurdo de uma leitura exorbitante do parágrafo final de *Raízes do Brasil*. Ao mesmo tempo, diante de *Veneno-remédio*, seu funcionamento não responde tão diretamente ao procedimento de furo encontrado, por exemplo, em *Vai, vai*, menos próximo à dádiva-dívida, do que algo como uma *dádiva-dúvida*. Sobretudo, se relido em contato com *III* e as *Dádivas*, o trabalho falaria não de uma operação de “virada sobre a morte”, mas da ocupação de um ponto de *viragem pela morte*, que operaria uma generalização de todos os desequilíbrios.

O que o campo de virtualização absoluta imaginado por Nuno Ramos põe em questão é, então, onde estaria esse país que não seria apenas droga bífida e reversiva, mas mais especificamente “nunca descoberto”, em descobrimento contínuo. Assim, antes que seja dada a palavra final, é preciso um último movimento, que localize a margem de desvio possivelmente projetada pela arte de Nuno Ramos com relação à adesão a uma indeterminação pura, tendente à inércia. Isso justo quando o Brasil entra

na roda da voz e do signo, carregando com ele ecos distorcidos de uma forte presença da alegoria na arte brasileira.

7

Em comentário aos quadros que Nuno Ramos inclui em exposição conjunta com Frank Stella, realizada em 2004, Ronaldo Brito ressalta a certa altura a constatação algo escapadiça de que, nesses trabalhos, “o clima é decididamente alegórico, só que não sabemos bem de quê” (Brito, 2014: 10). Entre outros, Lorenzo Mammì já levantava questão similar tendo em mente um salto para uma “maior soltura” identificado na pintura que o artista produz a partir de 1987. O comentário inicia ressaltando a inclusão de Nuno Ramos no grupo de jovens artistas sobre o qual teria sido impresso o forte impacto da participação de Anselm Kiefer na Bienal de São Paulo desse ano. O que a peculiar apropriação do barroco pelo pintor alemão teria ensejado nesses artistas seria a aproximação a uma persistente “raiz barroca brasileira”, indicando *o caminho para reatar as relações com a produção brasileira das décadas de 60 e 70, sem reassumir necessariamente a carga utópica e as significações existenciais e políticas que essa produção implicava.*

Trata-se da noção benjaminiana de alegoria, associada ao *Trauerspiel* alemão: *Consciente de que a matéria é condenada à imanência e de que nenhum conteúdo espiritual pode ser extraído dela, essa disposição particular ao barroco reage com um ato violento de linguagem, a alegoria. A alegoria obriga as coisas a significar algo que não está na natureza delas* (Mammì, 1997a: 2000).

Em texto de 2002, o autor inscreve uma vertente importante do trabalho do artista sob essa categoria: *Mácula*¹⁹⁸, as *Cracas*, as *Marés*, já em posição um pouco deslocada com relação à presença mais imediata do alegórico em *III*. No entanto, observa Mammì, seria o caso de falar em “alegorias de um tipo bastante especial”, mais próximas ao que Benjamin identifica com os “protótipos da alegoria”, “como *rébus* ou escritas hieroglíficas” (Mammì, 2002: 19). Mais correto, pensava o autor, seria falar em

¹⁹⁸ Cf. Sob o sol noturno: Opacidade (telas negras, desmesura luminosa) morte. A respeito dos demais trabalhos comentados nesse trecho, ver documentação no site do artista: www.nunoramos.com.br. Último acesso: 30/08/2018.

“sintomas”, em formações que alegorizariam apenas um “drama da transformação da matéria em figura”, ou a “comunicação interrompida entre corpo e signo”, que balizaria os trabalhos em que o texto se concentrava, como *Black and Blue*, a série de desenhos *Noites brancas* e as diferentes variações dos *Cascos*.

Três anos depois, esse diálogo torto com o alegórico reaparece mais uma vez, tomando a série dos *Cascos* como encarnação exemplar de uma linhagem de “Encalhes e desmanches” que apontariam, como diz o título da conferência, à persistência de “ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira” (2012: 214 e ss.). *Casco* (*Schackleton*), trabalho em que o crítico mais se detém, consiste em formação escultórica que materializa o encontro forçado entre um volume de formato esvoaçante ou ondulante feito em madeira e um sólido geométrico constituído de areia batida, que estabeleceria, ainda, um atravessamento peculiar com certo simbolismo, que o aproximaria à “estrutura de um ideograma” (217). Dada essa acoplagem inversiva entre natureza e cultura, agora essa “vocalização alegórica” (218) transfigurada poderia ser lida em linha com a força simbólica das tensões que envolveram o projeto de construção de Brasília.

Em sintonia com a leitura do projeto por Mário Pedrosa, esse símbolo poderoso do Brasil encarnaria de modo privilegiado uma vontade de fundação do país, *in media res*, a partir do “zero”, onde “o natural é negar a natureza” (220). Ao escamotear “o corte trágico, a separação irreversível entre natureza e cultura”, Brasília se condenaria de saída modernamente à condição de “ruína”, “*land-art*” encravada no meio do cerrado. A força imaginativa inexaurível que legaria às próximas gerações estaria impressa nessa ambivalência entre a condição de ruína e encalhe materializador do fracasso do projeto desenvolvimentista (escancarado pela ditadura civil-militar) e o potencial estético e histórico que a tornaria emblema das singularidades do desenvolvimento da arte brasileira desde então.

A atualização reversiva a partir da qual “a natureza é construída [enquanto] a arquitetura imita as formas naturais”, ilustrada à perfeição pelo paisagismo de Burle Marx, falará de perto com singularidades históricas do processo brasileiro. Entra elas, estaria a passagem direta do bastão da construção moderna – já ancorada mais na série comportamento-sensorialidade-percepção do que funcionalidade-razão-produção – à explosão do objeto de arte no campo da ação fenomenológica protagonizada em ato e corpo, conceito e percepção, que seu deu, no Brasil, sem solução de continuidade, em contraste. por exemplo, com a ruptura entre o minimamlismo e o expressionismo

abstrato. Em suma, toda uma tendência ao “compromisso” ou a relações invertidas, reversíveis ou incompletas entre “afetividade” e “razão”, “público e privado”, racionalidade e corporalidade, “sujeito e objeto” faria longa história no centro da arte brasileira.

No caso dos *Cascos* de Nuno Ramos, o lugar de natureza (mesmo que ora “pós-industrial” [cf. 226], ora “pré-histórica”) que o crítico associa a boa parte do trabalho de Ramos e, posteriormente, remete a algo da ordem do “lugar fora das ideias” (2012: 191), aparece, então, no contexto de um “desdobramento ulterior” do semipenetrável *Através*, de Cildo Meireles e da formalização pré-cultural do *Palíndromo incesto* de Tunga.¹⁹⁹ Seria traduzido, em suma, em *uma separação entre natureza e cultura que jamais se explicitará totalmente, sempre ameaçando desaparecer e permitindo trocas imprevistas* (218).

Há pouco o que duvidar sobre a força interpretativa que pode ser encontrada na inscrição de *Vai, vai* nesse debate. Pois é um deslocamento singular desse problema que toma lugar por meio da operação particular de acoplagem que estrutura o trabalho, em torno do agenciamento que faz da relação entre linguagem e o que não é linguagem. O elemento que desencadeia inicialmente a operação está na exposição do intervalo entre *simbolização da matéria e não-simbolização da matéria*. Ou seja, na encenação (literalmente teatral) que se apresenta como zona de intersecção entre as coisas investidas de linguagem e a linguagem e as coisas em potencial convergência-divergência. E que, coincide, afinal, com um modo particular de invocação do entrelugar da voz.

Desse modo, *Vai, vai* acrescenta uma torção com relação à instalação da imagem do país em um lugar que põe em relação horizontal e intrincada desde a “natureza abrutalhada do trabalho no país” até a potência matérica do mundo material, subtraindo-lhe o nome próprio que “abriria ilusoriamente todas as portas” (Naves, 2007: 384-5). Se, como se tentou mostrar, *Vai, vai* produz um agenciamento singular das séries que derivam do par natureza-cultura, ao que correspond um gesto singular de abertura do imaginário ou do simbólico do comum, cabe então precisar que tipo de torção para além do alegórico está em jogo.

¹⁹⁹ Cf. a quarta seção de “Vai, vai, não vou”.

O trabalho encarna o Brasil como lugar a partir de onde falar, mas abrindo-o à sobredeterminação relacionista própria ao limiar tradutório entre linguagem e vida, recuando, portanto, a um estágio ainda anterior à hesitação entre construção e ruína. Faz girar centrifugamente um espaço entre afeto, história, imaginário, corpo, som e sentido que produz uma *equivocação* ulterior do estilhaçamento negativo da imagem do país. Equivoca, assim, em ecos distorcidos, o signo da promessa de Brasil convocado pela canção, bem como seu corte salino.

Nesse sentido, um caminho para a avaliação das consequências políticas dessas operações, que reapresenta questões fundamentais de *Veneno remédio* por outro ângulo, pode ser encontrado em *O tropo tropicalista*, de João Camillo Penna (2017). De fato, outro reviramento no tema da alegoria é proposto em torno do núcleo de uma reabertura do sentido da Tropicália, realizado por Caetano Veloso em *Verdade Tropical* e posto em debate por Roberto Schwarz. E, por sua vez, relido no texto de Guilherme Wisnik, que ganha com o *Tropo* sua “segunda vida” mencionada anteriormente.²⁰⁰ Até chegar ao fim do livro, passa-se por algumas questões que prolongam expressivamente estes últimos desenvolvimentos. Questões que, mostra Camillo, convergem no coração dos antepassados imediatos do momento político atual e do solo a partir do qual Nuno Ramos fala.

Tudo começa, de certa forma, com o redimensionamento da leitura seminal do dispositivo tropicalista realizada por Schwarz a partir do *Trauerspiel* benjaminiano. Profunda encarnação tanto do “valor estético” quanto dos “custos políticos” da Tropicália, a alegoria tropicalista era para Schwarz pura repetição *pop* (Penna, 2017: 58). O processo artificial de significação extraído da justaposição dos elementos, típico da alegoria, resultaria nesse caso em um agenciamento sintático caracterizado pela “indiferença” com relação aos materiais metonimizadas (arcaico e moderno, mundo patriarcal e consumo, e assim por diante). Daí seu teor “descritivo”, geral e inespecífico, que não apenas interditaria um vetor politicamente propositivo, mas também entregaria um viés “classista”.

O “Absurdo-Brasil” seria, acima de tudo, incapaz de realizar a crítica do populismo cuja inviabilidade resultaria no golpe de 64. O elemento classista radicando-se na adesão à nova ordem capitalista, em detrimento do compromisso com o povo

²⁰⁰ Cf. “5”. Como Camillo registrou no próprio livro, sua origem é uma ampliação da resenha feita anos antes para o *Folha explica Caetano* de Wisnik (Penna, 2008).

enquanto agente político, e em nome da soberba vanguardista. Diante disso, a desconstrução metodológica permitida pela releitura do jogo de luto benjaminiano proposta por Camillo (71 e ss) incide, primeiramente, sobre o imperativo da *mediação* racional e universal. Em outras palavras, sobre a diretriz primeira de modelagem do lócus crítico construído por Schwarz, ou seja, o procedimento de distanciamento (165) correspondente à adoção do ponto de vista da inserção do fenômeno em um processo histórico progressivo e universal.

Abertamente benjaminiano e adorniano (sob filtro candidiano), claramente brechtiniano e, no que toca aos postulados concernentes à relação teoria-práxis, sub-repticiamente luckacsiano (cf. especialmente 71 e 165), o método de “Cultura e política: 1964-1969” colidiria com a operação benjaminiana de junção direta do particular com a ideia (esta em oposição ao conceito). Nesse sentido, o que Schwarz faria seria “simplesmente incluir o particular sob o conceito, que neste caso permanece o que era antes, um particular” (73).

Em linha com a recusa adorniana do método benjaminiano de salvação messiânica e “imediate” da “mônada”, em seu teor “mágico” e “teleológico”, Schwarz aplainaria a singularidade heterogênea da imagem e da posição tropicalista em geral sob o imperativo da mediação universal. À exigência de tal imperativo, Camillo contrapõe a proposta de “salvar a cultura dos anos 1964-1969, e nela o tropicalismo”, tratando-os à benjaminiana, como “mônadas totalizantes, particularidades dotadas de universal, já que o real só se manifesta em fragmentos, farrapos, objetos perecíveis” (78). Como se vê, os problemas são, ainda, como ao longo de toda a presente discussão, o do tipo de avaliação ou de agenciamento da indeterminação e da multiplicidade em suas relações com o fantasma do todo, da ético-política da partilha das cenas conflituais e da relação entre o político, a contingência e, como será mostrado adiante, a noção do sujeito.

Mas, mais que isso, o que *O tropo tropicalista* desenvolverá em seu processo particular, junto a Guilherme Wisnik, incidirá sobre a “dupla incompreensão” nuclear (59-60) identificada na avaliação de Schwarz. De um lado, a compreensão insuficiente da própria estrutura do tropo tropicalista, do funcionamento particular do *dispositivo de repetição*. De outro, a incompreensão do mecanismo “teatral” de “*identificação masoquista e paradoxal*” que o autor demonstra estar no cerne do tropicalismo de Caetano Veloso (59-60, g. n.).

No primeiro nível, Camillo responde pela caracterização de um dispositivo de *aliagem* e *equivocação*, vocacionado a “ser sempre modulado pelos materiais em

aliagem” (87). No plano do segundo, desdobra toda a complexidade de uma enunciação teatral que agencia o entrelugar da *soberania*, em viés *sacrificial*, e que deságua na prospecção da *dessubjetivação* enquanto fator político. Os termos são estes: equivocação tropológica e dessubjetivação político-teatral. Do lado de cá: signo e voz.

O que se dá no primeiro plano é uma formulação transformadora da noção do dispositivo tropicalista enquanto estilhaçamento alegórico da imagem e do arcabouço identitário do Brasil. Dela faz parte, ao longo de sucessivas torções realizadas para fora da alegoria e na direção da liminaridade do tropo, a produção de uma síntese de algo que parece singular e sumamente tropo-tropical.

A equivocidade tropicalista não é a pura negatividade vanguardista, nem a equivocação descontrolada *pop*. Não é, também, negatividade dialética truncada, tampouco plena obstrução ontológica de todo fundamento positivo do sujeito. Ela encarna, entre figura e astronomia do regime sub-meridional de indefinição (para parafrasear mal “Os americanos”), a estrutura de *movimento* e *transporte* que introduz no “próprio” um “vazio de propriedade”, a ser agenciado pela figura em abertura e multiplicidade.

Entre a potência múltipla e enigmática do popular e a partilha das cenas conflituais, o tropo tropicalista movimenta-se em torno de um procedimento de incorporação equivocante que opera uma abertura dos materiais, substratos ou “realidades” que põe em sobredeterminação. Nas palavras do autor, o tropo tropicalista *ocupa o “vazio de significação própria” sem culpa e sem redenção, numa passagem em que coexistem em defasagem todas as fases da composição* – entre as quais “a realidade própria da ditadura” e “as múltiplas realidades dos povos que escapam à sua interioridade e mediação” (240).

E, assim, pode-se dizer que, a seu modo, o tropo se apresenta como uma “equivocidade simbólico-empírica” (238), antes mesmo da entrada em cena do tema do mito, quando abre a realidade a uma virtualização múltipla e positiva de natureza, podemos dizer, no limite, *ontológica*.²⁰¹ “(Re)movimentar” e “(re)criar” continuamente o trópicos, como no trabalho de Oiticica, dando-lhe consistência conflitiva em “sua avaliação afirmativa de todas as aderências que compõem a aliagem”.

Este o aparato da “pulverização da imagem do Brasil carioca”, como disse

²⁰¹ Cf. “Ensaio sobre o signo” – “Matéria signo”.

Caetano, do assassinato da imagem *solar* e estanque do país (para usar a palavra utilizada correntemente por Ramos no mesmo sentido). *Morte e redenção, assassinato e revitalização. O movimento vanguardista de destruição é assim temperado com um elemento afetivo, prazeroso, amoroso, e vital, que introduz uma complexidade peculiar ao esquema do negativo.* Mais que isso: trata-se de uma negatividade equívoca, infinitamente refratável, diga-se, pela *positividade do signo*, onde a virtualização prismática da linguagem rende o agônico pela proliferação tragicamente “vital” e capaz de extrair o “imprevisível” do espaço de experiência (115). Não custa lembrar, nesse sentido, o fim de *Adeus, Cavalos*.²⁰²

Volta à tona, assim, o paradigma *rítmico*, contramétrico, de “matriz repetitiva”, em “desenvolvimento estático”, mais próximo a Benjamin e ao “heavy-metal de luxo” de Stravinski (Cf. Wisnik, 1989: 40; 2004: 95). E tendente, em última instância, ao “eterno retorno” e à “*pulsão de morte*” (especialmente 81-4). *Equivocidade positiva e lugar fora das ideias, negatividade e positividade em pleno atravessamento.*

Porém, posto o *sacrifício* em cena, acrescenta-se à “repetição *pop* a dobra *messiânica* de uma utopia adiada mas sempre por vir” (114, g. n.). O fundo do poço de “José” resplandece agora em grau muito mais elevado diante da exploração dos aspectos do sebastianismo pessoano incorporados por Caetano Veloso, no interior do deslizamento que vai da execução de “É proibido proibir” ao famoso discurso de Caetano “contra” a plateia estudantil (“Bólido sebastianista”).

Não será possível fazer a recomposição da complexa releitura do “mito/programa” tropicalista operada pelo *Tropo*. De todo modo, passando ao segundo plano anteriormente mencionado, chega-se ao teatro. Em contraste com o célebre diagnóstico de “Cultura e política: 1964:1969” acerca do Teatro Oficina, ancorado na detecção de um mecanismo que acabaria identificando a plateia, em transe sádico, com seu próprio “algoz”, Camillo aponta para um funcionamento sacrificial que “pressupõe a identificação do algoz e do público à vítima (89-90).

Na verdade, o que tal “dispositivo identificatório (catártico)”, freudo-artaudiano e especificamente “masoquista” põe no horizonte é a possibilidade de uma “multiplicação das identificações” (89 e ss). Funcionamento este que permitiria, em um primeiro momento, um gesto, digamos, de *incorporação* do “horror da ditadura como gesto nosso”, como disse Caetano (96). Internalizar teatralmente “o ponto que o estrutura e o

²⁰² Ver os parágrafos finais de “(A peste oculta: Voz (teatro) palavra)”.

torna possível no cerne do sujeito, como forma de revertê-lo” (97). Diante da irreversibilidade do horror, atravessar o núcleo indomável do gozo.

Toda uma prospecção retrospectiva da “política da experiência” ecoada entre o 1968 francês/europeu e o brasileiro vem à tona. *Deus está solto* – reverso paronomásico da máxima nietzchiano-niilista, “Deus está morto” (127) –, dispara Caetano no auge do discurso precipitado pela cena expiatória de “É proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção desse ano.

Pode-se resumir o que está em jogo, com um pouco de pressa, como um mecanismo de enunciação política ancorado em um agenciamento complexo da posição de *soberania*. O que seria agenciado por Caetano, em um agenciamento teatralmente estratégico da posição do *tragos* expiatório, seria uma abertura conflitual da cena de imanência do “regime de exceção” brasileiro, no ponto em que a condição de “vida nua” imposta de fora seria equivocada pela enunciação teatral do “tema mitológico da simbolização (anti-heroica) e da anfibologia sacrificial” (129). Toda a topologia da voz de *III* reaparece, agora, sob as luzes de seus antepassados.²⁰³

Caminhemos, afinal, para os fins de *O tropo tropicalista*. Até eles, vão dois movimentos centrais do livro. No primeiro, trata-se da segunda leitura feita por Roberto Schwarz acerca da “conversão” de Caetano Veloso a uma suposta assunção passiva da falência do pacto populista, agora lida em homologia com a ideia da sedimentação formal da volubilidade do narrador machadiano em *Verdade tropical*, a despeito das intenções conscientes de seu autor. O objeto em disputa é a reação de Caetano à famosa cena de *Terra em transe* em que Paulo Martins tapa a boca de um homem ligado a uma organização sindical a quem se deu voz, encenando um “cala-boca” no “imaginem o povo no poder”, para falar com Tales Ab’Saber (Cf. Camillo 152, Ab’Saber, 2012 [s/p]) – “Já pensaram um Jerônimo no poder?”

Novamente, “José”: diante da leitura schwarziana da recomposição por Caetano de sua experiência do filme enquanto sentença do “desaparecimento do povo” na sensibilidade do artista, Camillo responde, de um lado, com a indicação do caráter irônico e do teor de distanciamento demonstrado pela leitura da cena por Caetano. E, de outro, com a convocação da sobredeterminação rítmico-sígnica própria à canção.²⁰⁴

²⁰³ Cf. “*III*: A voz de quem morre”.

²⁰⁴ “Como pode desaparecer o “povo” se este respira a cada vez que pulsa o ritmo contramétrico, como eterno retorno desencontrado a si da presença negra (afro-brasileira) de sua matriz?” (162).

Já no segundo movimento, encontra-se o tema, de diferentes modos central em Caetano Veloso e Nuno Ramos, do *narcisismo*, desdobrado no da *dessubjetivação*. Enquanto a análise de outro proto-hapenning realizado por Caetano ainda nos 60 confirma, pelas lentes de Schwarz, o teor narcísico da “conversão” do escritor-compositor (181 e ss.), Camillo irá olhar por outro ângulo uma primeira forma de experiência de *dessubjetivação*.

O autor aborda a experiência de Caetano com a ayahuasca no período que antecede sua prisão, elaborada em *Verdade tropical* novamente pela via da “mistura equidistante entre adesão afetuosa e distância crítica” (186). O tom de Caetano é o do registro de balanço geracional de uma experiência historicamente singular do “núcleo ambivalente” que vem sendo insistentemente contornado.²⁰⁵ A partir da experiência com a planta amazônica, o artista elabora o encontro com o real em sua “dimensão ontológica e metafísica”, experiência do absoluto da beleza e do amor que sintetiza os ciclos das gerações em um sujeito atemporal. Encontro este que, no entanto, poderia se dar apenas como “visão abissal”, ou vislumbre de uma “transgressão, ou interdito, apenas perscrutável”. Experiência de um mundo, digamos, em que a seu modo tudo é perigoso, às custas de uma “perda do sujeito”, em consonância com o sentido histórico do limite excessivamente aberto e tênue em que a contracultura faria par com a luta armada.

Assim, Camillo acompanha a passagem dessa experiência a uma variação sombria dela mesma, que faz enxergar pelo avesso a *dessubjetivação* enquanto potência de “ruptura da representação política e do padrão do simbólico, abrindo a experiência para o real não-simbolizável” (204). *Dessubjetivação e política: emergência do Real* (141).

Eis o primeiro fim. Lê-se o capítulo preferido de Camillo e do próprio Caetano Veloso, “Narciso em férias”, que narra o período em que o compositor esteve preso pelo regime militar. A experiência precedente com a planta alucinógena aparece agora lateralmente mas contribuindo parcialmente como gatilho para o desencadeamento de uma espécie de antiteatro da *dessubjetivação*. Pois o de que se trata no rebaixamento do prisioneiro à vida nua, sob o ponto de vista da habitação de uma imediação excessiva com a “contingência da loucura” experimentada por Caetano na prisão, seria a paradoxal “enunciação de um sujeito *dessubjetivado*” (209).

²⁰⁵ “Pirar é arder/ a mil/ fora da pista/ com o narciso em chamas”, diz outro poeta de idade próxima, em seu próprio balanço geracional, realizado do ponto de vista de alguém que estava na praia, mas sempre “resfriado”. (Freitas Filho, 2003: 336; “Poesia participante e praia”, revista *Serrote* N. 8).

Ao resumo feito por Caetano – “Atingi um ponto zero em que simplesmente era”, donde a “abertura para uma doçura de existir” – Camillo responde:

O que se toca aqui é a pulsão de morte, o masoquismo originário, no lugar em que ele se comunica com a suprema alegria da vida, talvez o mais profundo da verdade tropical que o tropicalismo possa um dia ter querido produzir. É na desapropriação de tudo, na redução forçada à existência – esse o termo utilizado rigorosamente por Caetano – que o sujeito se desfaz de sua estrutural ambivalência, e puramente é: substrato de afeto. Eis quem sabe o cerne do movimento de desapropriação do próprio contido na noção de tropo, no ponto em que, no sol de depois de dezembro, de dentro de uma cela de cadeia, abaixo do Equador, se revela o sentido da figura, do tropo, e dos trópicos, da figura dos trópicos e do trópico como figura. Centro da negatividade a que desemboca o sujeito radicalmente desapropriado de si mesmo: literalmente nu. “Vida nua”, como exceção à vida e apresentação excepcional da vida à sua regra vital (230-1).

De modo que é na dimensão do *afeto*, interditado ao protagonista das memórias de *Verdade tropical* por Schwarz, que se dão o afundamento e o vislumbre de salvação em meio à vida nua. Algo que Camillo replica ao assumir a primeira pessoa ensaística, afirmando que “sempre chora” quando lê a – de fato poderosamente tocante – cena final de “Narciso em férias”, em que Caetano retorna à casa dos pais quando “liberado” da prisão para o “confinamento baiano” e é retirado do transe, que acreditava coincidir com a instauração irreversível da loucura, pela voz de um pai amoroso.

Para além do “desrecalque da literatura prisional” brasileira identificado por Camillo em *Verdade Tropical*, há algo aqui que toca de muito perto ao problema da voz. Em meio à inteligente articulação da narrativa prisional por Caetano, o tema da dessubjetivação passa por uma epifania infantil e rotineira mencionada pelo compositor: *Sempre achei difícil acreditar que eu, o mesmo que estava ali lícido falando, ouvindo, agindo e pensando, estaria, dali a alguns minutos, inconsciente, sendo visto sem ver, ouvido sem ouvir, presente para os outros e ausente de mim* (Veloso, 1997: 352).²⁰⁶

²⁰⁶ Aqui é preciso assumir a primeira pessoa. Ao ler essas linhas, algo em torno de vinte anos após seu nascimento e o lançamento de *Caetano*, o autor desta tese deparou com sua mesma intuição infantil que lhe rendeu uma fonte de ficção ou ilusão autobiográfica, mas também o interesse pela voz. Se “*emotion cracks the voice*”, como disse o encenador inglês Gordon Craig, o “embargo” da voz, segundo a feliz expressão popular, pelo *afeto* talvez possa amplificar algo do puro vazio alteritário da noção do objeto voz. Se o romantismo de “Minha voz, minha vida” (Cf. a primeira epígrafe deste trabalho) talvez chegue perto dessa noção apenas através de suas torções irônico-germânicas, quem sabe a intuição de Caetano possa mostrar um enlace positivo-negativo que atravesse a voz entre o cheio e o vazio. Talvez permita dizer que o núcleo heteronômico que esgarça o tecido da voz que fala não é, como pode parecer à primeira

Talvez seja possível ler o trecho como uma intuição cotidiana de uma intersecção assombrosa e altamente produtiva entre subjetivação e dessubjetivação. Tal intervalo, que enquanto realidade consciente existe apenas como consciência da impossibilidade de experimentação do contato entre os dois polos, fala de perto com o entrelugar estrutural da voz, que funde os dois momentos em um só tempo cindido.

Algo que reverbera diretamente em Nuno Ramos, entre a voz, o corpo do morto, e seu beckettiano teatro. E que, mostram Camillo e Nuno Ramos, não deixa de apontar para a potência pulsional da morte, cuja ambivalência primeira é a de ser, enquanto tal, pulsão de vida. Daí uma possibilidade incontornável, porém tamponável: fazer durar o intervalo entre fincar raízes e lançar-se na água ao encontro da cena anterior à linguagem, maternal e impossível.

E, então, o segundo fim. Fim que se dá como retorno a um outro que fornece o nome: a *Tropicália* de Hélio Oiticica. Camillo lê o trabalho, através de “*insight* luxuoso” fornecido por Alexandre Nodari (236, nota 231), em contato com o texto homônimo de Oiticica, que revela o objetivo do trabalho de produzir uma “imagem brasileira total”, que operaria uma “radical descolonização (desintelectualização, desibridação) da imagem brasileira” (Cf. 233 e ss). No centro do argumento está a narração de Oiticica de sua própria experiência com o elemento que figura no núcleo do trabalho, a televisão sintonizada em nenhum canal.

O *movimento* do trabalho seria duplo: “O sentido imagético criado pelo participante a partir de suas próprias experiências”, ao envolver-se nos meandros do labirinto brasileiro de *Tropicália*, “é devorado pela imagem universal-tecnológica, a TV, que o reduz à passividade”. Redução, no entanto, que encontra nesse mesmo núcleo passivo e vazio a torção que conduz novamente ao movimento e à (re)criação do trópico. *O movimento físico (literal) da instalação produz um movimento figurado que conclama que ele seja continuado literal-figuradamente fora da instalação (na vida, na arte). Esta a exigência da Tropicália: sair da instalação, para escapar à estática que é*

vista, uma pura e simples negação de toda identidade. Mas algo que, na dobra entre essas duas vozes, permita uma modulação dos afetos e uma abertura do falante a uma multiplicidade afetiva virtual. Sobre a atualidade desse reviramento no interior do paradigma negativo, com suas implicações filosóficas e psicanalíticas (clínicas e teóricas), em suma, sobre essa *recusa do não-lugar* no interior da recusa do lugar, que põe na ordem do dia os atravessamentos entre teoria e a escrita do si, ver Pessanha (2018) e o debate do autor com Christian Dunker disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WekDSX0iKnY>. Último acesso: 03/12/2018.

o seu fim, pondo-se em movimento novamente (236).

Nesse retorno que instaura o móvel de recriação contínua há um segundo retorno, decisivo para a compreensão do lugar da arte de Nuno Ramos, ou, ao menos, de um de seus lugares possíveis. O que vem à tona mais uma vez é precisamente o elemento em que Ramos localiza a potência máxima do trabalho de Oiticica e que será convocado algumas vezes a respeito de seu próprio trabalho, começando pelas pinturas, mas podendo ser desdobrado muito além. Trata-se da indicação da necessidade de um *quantum de diferenciação* que mantenha aberta a duração do múltiplo inacabado, sem o qual a diferenciação decairia em seu reverso puramente indiferenciado (Ramos, 2007: 141).²⁰⁷

Entre Camillo e Nuno Ramos, um equívoco²⁰⁸ altamente produtivo coloca os dois mundos em tradução recíproca. Pois o que Ramos identificava como um “efeito de suspensão, de inconclusão, extremamente produtivo”, a partir da operação de “velatura” que identificava em outros trabalhos desse que considerava o maior artista visual brasileiro, seria o móvel que abriria o retorno como *input* ao movimento não do espectador para a vida, mas da própria obra de Oiticica, que oscilaria entre o desejo de exterioridade e a queda em uma interiorização no interior desse mesmo desejo.

Diante dessas últimas passagens entre equivocação e dessubjetivação, *quantum* de diferenciação e corpo morto, podem ter ficado claras as consequências da hipótese que situa mutuamente a desconfiança de Ramos com relação à experiência de “êxtase” em Oiticica e os diferentes modos de dessubjetivação residual que o trabalho do artista mais jovem irá percorrer, sempre deslizando à tona de um “limite-fino”. Algo que permite situar o modo como se veio lendo, aqui, uma possível zona intermediária de equivocação entre dois pontos de vista.

De um lado, a associação do lugar de Ramos ao tensionamento formal encontrado no ponto agônico e produtivo onde a “transposição alucinada da forma construtiva na vida” por Oiticica (Ramos, “À espera de um sol interno”) revela-se como “falência gloriosa” (Mammì, “Encalhes e desmanches. Ruínas no modernismo na arte contemporânea brasileira”). Ao que corresponderia a emanção de um “cheiro de morte” a partir da posição histórica tardia que a arte de Ramos, ao que tudo indica,

²⁰⁷ Cf. as últimas páginas de “III: A voz de quem more”.

²⁰⁸ A linguagem, propõe Patrice Maniglier, funciona *pelo* (e não a despeito do) equívoco.

ressoaria “uma perda da relação entre a matéria ou o suporte da obra e o gesto do artista, como se o corpo já não reagisse e o gesto não tivesse mais força” (Mammì, 2012: 15).²⁰⁹ E, de outro, a identificação da perturbação “informe” de oposições que remete, entre muitos outros “giros”, à presença das dinâmicas de “possessão” que se podem encontrar no trabalho do artista, assim como a uma noção particular de *animalidade* que aponta para operações produtoras de contornos (“peles”) que abrem-fecham continuamente as formas e que, por sua vez, articulam ainda uma imagem possível-impossível do próprio pensamento (Jorge, 2014, 2018).²¹⁰

O que se ensaja aqui, afinal, é a possibilidade de esbater um pouco mais a hipótese de deslocamento da localização da arte de Ramos no lugar de agenciamento do intervalo “entre forma e mundo” (Mammì, 2002) que restaria da “falência gloriosa” da “transposição” mencionada, ao remeter tal agenciamento ao funcionamento linguageiro da voz e do signo. O que, como pode estar mais claro neste ponto, aproxima-se, até certo ponto, da segunda noção de informe mencionada no parágrafo anterior.

Pois, afinal, tanto a dessubjetivação residual ligada à pulsão de morte quanto o furo e a equivocação voco-sígnica presentes no trabalho de Nuno Ramos convergiriam no encontro entre a ancoragem do gesto no nível da superficialidade da linguagem que “resta” – de acordo com a série da opacidade matéria da linguagem, do fracasso, do esvaziamento e potência da palavra e da própria superficialidade sígnica – e a potência de abertura ontológica que seria possível encontrar nessa mesma superficialidade restante.²¹¹

Do ponto de vista da dobra alegórica que iniciou estes últimos passos, o furo/equivocação que operaria neste recorte do trabalho de Nuno Ramos mostraria, em suma, uma maior proximidade relativa com o dispositivo equivocante encontrado com o tropo tropicalista, atravessada por um contato com o elemento ruinoso dos encalhes barrocos na arte contemporânea brasileira. Afinal, ao menos desde *Junco*, os corpos e nomes mortos, as múmias e esquifes que pontuarão a trajetória de Ramos, já apontavam para um atravessamento com a vertente sígnica.

²⁰⁹ Leitura que ganha novos contornos históricos e teóricos diante de hipótese que lê a mesma passagem histórica nos termos do binômio reabertura democrática-fechamento formal (Zular, 2014).

²¹⁰ O que, naturalmente, não esgota duas possibilidades que se colocam entre esses e outros pontos de vista: a da necessidade de contra-leituras com relação à oscilação identificada por Ramos na arte de Hélio Oiticica e a da coexistência de discursos artísticos consistentes que agenciam o corpo vivo instaurador de participação transformativa e o corpo morto à mercê de toda sorte de operações de linguagem.

²¹¹ Cf. “Frases sólidas, signos puros”, em “Ensaio sobre o signo”.

O próprio *junco*, dos poemas às fotografias do livro, ressoando ainda em *Monólogo para um cachorro morto*, já era simultaneamente tronco e cachorro morto, jazendo abertos no palco-túmulo da praia. A hesitação entre vida e morte, movimento e estagnação, que já vinha de *Cujo*, persistiria, agora atravessada pela série voz-signo, tanto entre os polos como no interior dos polos ao longo dos quais o trabalho caminha. Não seria o que a língua grega diria por meio da equivocidade de *sèma: túmulo/signo*?²¹² Este, talvez, o movimento contínuo de recriação em muitos trabalhos de Nuno Ramos: *entre ruína e abertura*.

Ao mesmo tempo que, mais próximo às consequências ontológicas do tropo que da operação de “salvação da mônada particular”, esse movimento faz eco com o *Tropo* ao remeter a uma abertura do comum diante da qual a identificação de uma “grande contradição do tropicalismo” (Silvério de Oliveira) teria de dar conta de noções outras de forma, do sujeito da crítica e do político, estruturalmente abertas a uma escrita do real atravessada pelos afetos, pela contingência e por uma paternalidade plural.

Fim dos fins, abertamente político. *O tropo tropicalista* termina “de verdade” com uma “pergunta dubitativa sobre o estatuto do nosso fracasso ou de nossa esperança”, lançada a partir do ano de 2017. Fala-se do contexto de fechamento moralizante, violento, institucional e midiático atual, em cuja superfície imprime-se muito “das profundezas conservadoras do Brasil” “atravessadas” por Caetano. E onde, para glosar Camillo, o subterfúgio da “proteção do ‘menor’” (243) (*Queermuseu* et alii) talvez diga algo sobre a produção hegemônica de um sujeito “de menor”.

Face ao contexto de retorno autoritário, o fecho do livro se dá com a demonstração da atualidade, hoje, da “*política da experiência* dos anos 1960-70” (241, g. a.). A manifestação da “crise [do] regime da representação midiática e política” encontra-se, entre outros aspectos, nos movimentos surgidos mundialmente a partir de 2010 (aqui, o junho de 2013), através dos quais irrompe a instauração de “uma ação midiática direta, paradoxalmente imediata”.

Talvez, então, neste fim/falência de “Nova República”,²¹³ que já havia começado permeada por mortes mais “tristes e anônimas” que a de Cara de Cavalo (como Nuno

²¹² Cf. Sagayama, 2017: 114.

²¹³ Cf. Vladimir Safátle, “A Nova República acabou”. <https://www.cartacapital.com.br/revista/841/a-nova-republica-acabou-2242.html>. Último acesso: 29/07/2018.

Ramos havia dito no contexto de *III*), carentes de mito e símbolo, haja alguma sugestão de caracterização e abertura desse cenário, a ser encontrada, afinal, equivocando uma vez mais aquele *quantum de diferenciação*.

8

Também *O circuito dos afetos* (2016), de Vladimir Safatle, tem como núcleo certa noção de dessubjetivação que atravessa, pela via do afeto, o problema da falência da representação no político. Problema este que, por sua vez, estando diretamente ligado ao limite tênue onde se pode localizar um quantum de diferenciação muito específico, proporciona mais um passo em direção ao lugar de Nuno Ramos, acrescentando alguns matizes em relação à aproximação às “políticas da experiência” dos anos 60 e 70 e ao gesto de “salvação da mônada” empírica, em torno da qual se concluía o movimento operado por Camillo.

Assim como em *O tropo tropicalista*, e prolongando em outra direção a linha de *Veneno remédio*, a desapropriação de si consiste em um lugar de radicalização das raízes energéticas do sujeito, ou melhor, do “ponto de ambivalência dos afetos” (18). Para Safatle, trata-se de pensar a relação entre subjetivação e vida social não como algo orientado pela comparação entre “normas e fatos”, mas como algo marcado profundamente pela circulação de afetos. Estar atento àquilo que afeta a economia desejante dos sujeitos a partir de uma “exterioridade radical” significa atentar para um espaço de produção de modos de afecção passíveis de compor formas de vida.

Assim, o problema ocasiona um retorno a um afeto decisivamente político que já em Freud encarnava de modo privilegiado a dinâmica pivotante da dessubjetivação: o *desamparo*. Noção que significa uma condição social e subjetiva tão central atualmente, o desamparo pode ser sedimentando em medo, angústia social ou congêneres, mas nele também pode ser encontrada uma potência “liberadora”, capaz de produzir uma abertura para a “contingência” e a “errância”. Tal como o ódio,²¹⁴ o desamparo revela a ambivalência constituinte da própria noção de “paixões” em Freud, cuja distinção entre paixões “afirmativas” e “tristes” poderia ser lida como oscilação contínua no interior de cada polo.

²¹⁴ Cf. “2”.

No lugar abertamente agônico do desamparo, o potencial de produção de “outros corpos” (29) incidiria especialmente enquanto força de antissedimentação, sobre o medo. Algo que se mostra tão mais importante quanto mais se tenha em conta que o circuito dos “afetos hegemônico” na “democracia liberal” seria essencialmente hobbesiano, isto é, fundado na defesa da *integridade* e *propriedade* do indivíduo, correspondente a uma noção do sujeito como “soma de seus predicados”. Nesse mesmo sentido, o espectro do Leviatã ainda se faria presente sob a forma da constante irrupção estrutural de retornos fantasmáticos de uma concepção metafísico-teleológica da figura do soberano, que comportaria em seu corpo toda a multiplicidade do corpo social.

É Freud quem diz de modo mais pioneiro e eloquente que o processo de desencantamento do mundo não se efetua de todo. Sob a secularização persiste uma aderência renitente a “tipos ideias que prometem *a encenação de um lugar de excepcionalidade no qual a transgressão é possível* (73, g. a.). Eis novamente o hálito obscuro do “pai primevo”, figura mítica do lugar de exceção da soberania. Daí que “pensar política não pode ser outra coisa que *explorar as latências fantasmáticas da democracia*” (g. n.).

É isso que está em jogo, enquanto limiar tênue, no debate entre dois leitores de Lacan, referências cruciais para um redimensionamento da noção de democracia por certa filosofia política contemporânea, Claude Lefort e Ernesto Laclau. Lefort responde à constatação da função fulcral do agenciamento das identificações imaginárias no campo político por meio de uma aposta na dimensão *institucional* da democracia.

Se as formações imaginárias tendem à aderência a representações narcísicas da autoridade e, no limite, ao totalitarismo, o que a “invenção da democracia” possibilitaria seria uma *desincorporação* do poder e do direito (Safatle, 2017: 43). Na contramão das aderências imaginárias, a democracia seria caracterizada como campo simbólico que permitiria “conservar o lugar *simbólico* do poder como *lugar vazio*”. Lugar vazio que junta-se à entidade “povo”, aliando dois “princípios aparentemente contraditórios: um, que o poder emana do povo; outro, que esse poder não é de ninguém” (Lefort, apud Safatle, 2017: 44).

Desse modo, a democracia seria uma forma de governo que barraria a conversão da autoridade política em uma formação que, enquanto “parte”, procuraria “encarnar o todo”, o que corresponderia a uma concepção do corpo político homóloga a uma “noção imaginária do corpo próprio”, em que a lógica narcísica de autoapreensão das partes compõe-se de acordo com a substancialização da posição de soberania. É assim que a

democracia lidaria com o *antagonismo* e a *indeterminação* próprios às relações políticas que derivam da perda do corpo mítico-teológico do poder: por meio de uma *depuração dos afetos*.

Como comenta Safatle, tal aposta na deposição do imaginário pelo simbólico, sustentada por um pensamento estritamente estruturalista, encontra seus limites em sua incapacidade de “afirmação da produtividade da indeterminação do social” e do “acolhimento do irrepresentável”. Pois tal subtração do político com relação ao mundo dos afetos se formalizaria em uma compreensão do sujeito político como “parte de uma multiplicidade numerável de indivíduos”, cuja liberdade de ação estaria garantida e representada pelo sufrágio universal. Desse modo, diz Safatle, tal compreensão se apresentaria como *uma figura da determinação indiferente em sua reificação mortificada da estrutura. Ela é a perpetuação de um espaço político só legível através da representação, a tradução da “institucionalização do conflito” em uma forma de “competição regulada”* (2017: 47).

A aposta na institucionalidade formalmente vacante da democracia perde de vista, assim, a “zona de sombra” presente em todo “campo de representação”, e não apenas no que toca à decalagem entre a pureza abstrata da universalidade do sufrágio e sua mediação tendenciosa no interior da disputa pela divisão da visibilidade dos múltiplos atores políticos, característica das democracias liberais. Mas, sobretudo, na medida em imuniza a própria indeterminação em sua “a-normatividade representativa” destituente, tirando de cena a noção de que “todo verdadeiro *acontecimento* é uma quebra de estruturas e de seus regimes de circulação do lugar vazio” (g. n.).

É nesse ponto que Laclau intervém. Sua aposta na força *anti-institucional* do populismo aponta para a democracia como um ponto de excesso no Estado de direito e, para o político, como campo de possíveis incorporações da indeterminação que extravasa o domínio representativo. Ao invés do corpo simbólico da democracia formal, um “*corpo real*”, “uma corporeidade que quebra a força reguladora das determinações estruturais funcionando através das dinâmicas das pulsões parciais, sem convergência ou identidade” (Safatle, 2017: 48).

O que significa dizer não só que a mobilização dos afetos nunca poderá ser apagada do campo político e reduzida a um caráter “regressivo”, mas também que é precisamente nesse domínio que se dá a “dinâmica transformadora das lutas sociais”. Desse ponto de vista, *Toda verdadeira política é a arte de construir corpos que despedaçam aqueles que procuram submetê-los a uma mediação pacificadora. Toda*

verdadeira política produz corpos lá onde outros só conseguem enxergar o caos.

Algo que convoca diretamente o funcionamento do signo. Se, como afirma Laclau, a natureza do funcionamento social é o “antagonismo”, “não há totalização sem exclusão”, de modo que as “totalizações parciais”, ou seja, as formações de *hegemonia* deverão “operar a partir das possibilidades estruturais que derivam da cisão das identidades das partes” (Laclau, apud Safatle 2016: 83).

Enquanto o lugar vazio do poder torna vacante a posição de autoridade, o líder populista encarna um *vazio do povo*, ou seja, faz-se o *significante flutuante* que estrutura uma rede de equivalências por meio da qual uma certa articulação de demandas conflitantes e irreduzíveis umas às outras acede ao estatuto de um pacto hegemônico. O significante populista presta-se a uma “unificação” que, justamente ao dar configuração momentaneamente consistente à heterogeneidade do campo das demandas, permite “instaurar o povo como um modelo de identidade coletiva baseado na multiplicidade e na indeterminação”.

Se Freud havia mostrado o “autoritarismo depositado em latência na democracia liberal” sem, contudo, “dar conta das múltiplas formas de potência da emancipação social” (2017: 79), Laclau aponta para a irrupção da “natureza constituinte da vontade política” precisamente no intervalo entre direito e demandas, legalidade e ilegalidade, onde, digamos, as forças sociais não se encontram sedimentadas em formas dadas no interior do patamar atual de estruturação do campo político do visível.

Contudo, é aqui que surge a profunda “ambivalência” do populismo, a saber sua oscilação interna entre “transformação e paralisia” (2017: 85). No mesmo passo em que as corporificações parciais e sobredeterminadas do poder permitem a emergência de forças de desestabilização da lógica de gestão dos conflitos políticos, elas trazem constantemente o risco de dar vazão à reativação de aderências a figuras regressivas de autoridade e liderança. *O populismo é assombrado continuamente pelo risco da paralisia dos processos de transformação social devido ao fato de alcançarmos rapidamente um ponto de equilíbrio no qual demandas conflitantes começam a se vetar mutuamente.* Exemplar, nesse caso, pensa Safatle, seria o lulismo. Sutura-se a brecha anti-institucional do líder e o circuito vicioso do medo pode desencadear-se novamente.

Em suma, seria possível dizer que há um *intervalo entre forças sociais e formas políticas*, crucial para se pensar a negociação entre o empuxo à indiferenciação

paralisadora e a dimensão potencial de *acontecimento* que se confunde com a própria noção de democracia.²¹⁵ Se, como se viu, a própria atualização do político depende de operações sógnico-tradutórias do gradiente de sombras virtuais que se estende ao longo desse intervalo, a dimensão da dessubjetivação pode apontar para uma espécie de para- além do horizonte de identificações estanques que estabelecem a atualidade do sujeito político.

Tudo isso para retornar ao núcleo que se veio contornando – voz e signo, dessubjetivação e equivocação. E, desse modo, revelar o horizonte político que talvez o trabalho de Nuno Ramos possa de algum modo revelar, sob sombras: a produção, habitação ou, ao menos, evidênciação do quantum de diferenciação em cujos meandros virtuais pode ressoar uma abertura ao *impossível*.

Num primeiro plano, o dos afetos e da subjetivação – em uma palavra, do *gozo* –, já se viu como, no passo dado de *Sermões* às letras de *O disco das horas*, Nuno Ramos habita o lugar de suma ambivalência onde os meandros combustíveis do gozo abrem espaço ao ato – aquilo que “destitui em seu fim o próprio sujeito que ele instaura” (Lacan, 1985: 375) – por meio de uma “paradoxal instauração destituente” que “se realiza da melhor forma ao fracassar” (Safatle, 2017: 59). É importante notar, nesse sentido, como chegamos novamente a um ponto de intersecção não muito evidente à primeira vista entre *Placar final* e *Ensaio sobre a dádiva*: gozo e signo, *desperdício* e *troca*.

Estamos novamente no ponto de extremo contato entre as leituras de Lacan e Bataille sobre o problema da *dádiva* descrito por Mauss, reinterpretado por Lévi-Strauss e novamente torcido por Maniglier. Pode não parecer evidente, mas tal contato ilumina de modo particular a noção de *valor*, em que convergem a noção lacaniana de gozo,²¹⁶ a invenção mesma do signo por Saussure e a noção batailleana de dispêndio. O valor enquanto aquela estrutura virtual, espécie de signo-zero, que desencadeia toda uma rede de relações constituintes nada menos que do tecido simbólico a partir do qual se dá a circulação de pontos de vista que compõem diferentes planos das formas de vida social.

Por esse ângulo, o que o enlace entre *Placar final* e as *Dádivas* faz imaginar são

²¹⁵ “A democracia não é um regime ou um modo de vida social. É a instituição da própria política, o sistema de formas de subjetivação por meio das quais toda ordem de distribuição dos corpos em funções correspondente a sua ‘natureza’ e em lugares correspondentes a suas funções é constantemente colocada em questão e devolvido à sua contingência” (Rancière, 2018: 113).

²¹⁶ Sobre as matrizes linguística, ético-jurídica, econômico-política e lógico-formal da escapadiza noção de gozo, ver Dunker, 2002: 29-66.

formas de vida social cujas partes encontram-se em plena abertura virtual e relacional. Conjeturas simbólicas e latentes de formas de vida social estruturadas como circuitos de relações que não são pautadas pela reciprocidade entre sujeitos estruturados simetricamente entre si e que constituem sua ação sempre na vizinhança da destruição.

Afinal, não se está longe de *Vai, vai*, já que a função daquele signo-zero pode ser ocupada também pelo objeto causador do desejo, esse objeto diante do qual “decaímos” e “desaparecemos como sujeito” (Lacan *apud* Safatle: 266).

Próprio à voz, desse ponto de vista, é precisamente a ativação de um regime de contingência, ou da “insistência de algo que, para o pensamento causal, aparece como lacuna (*béance*), como não representável”, como o que falha ou desencontra (*cloche*) (271). Nesse contexto, seria assim o caso de flagrar esses gestos de Nuno Ramos novamente em um entrelugar, de um lado Bataille-lacaniano, de outro, digamos Celan-mallarmeano: *entre merda e prisma*.

Dos últimos trabalhos às letras de *O disco das horas* passa-se, afinal, à imaginação de um “espaço da desmesura” que corresponderia precisamente ao acontecimento do amor.²¹⁷ O amor como torção ulterior daquele mesmo núcleo ambivalente materializado, em *O disco das horas*, em sua torção-limite, pelo oxímoro entre *fogo* e *gelo*. Como retorno improdutivo-produtivo que não se vicia no imperativo do gozo, tornando os amantes politicamente capazes de “mudar de estado” – salvando-se a ambivalência mediante a manutenção em aberto da maiúscula ou minúscula nessa última palavra (Cf. Safatle, 2017: 26).

Estas, afinal, formas possíveis – conjecturas, a seu modo, poéticas – daquele *quantum* de diferenciação, que impediria que o sujeito, o desejo, a linguagem e os circuitos de trocas e afetos sociais não se estabilizem na inércia de um círculo vicioso. Para o sujeito retirante do gozo, deportado do rosto, se há “sinal” no horizonte, não é como promessa de felicidade, mas lume que lança o mesmo e o outro na luminosidade desmesurada e destrutiva do gozo. O gozo, pira que consome, enfim, o próprio *medo*, ao mesmo tempo que, matéria primeira de *violência*, pode estacar na brutalidade desamparada do *trauma*.

Talvez, então, não se deva estranhar que seja a canção quem permite melhor acessar uma proximidade excessiva com a violência que tensiona constantemente a conciliação, sem contudo acontecer de decair na torção ulterior do gozo à

²¹⁷ Dar o que não se tem a um outro que não o quer: “O que falta a um não é o que está, escondido, no outro” (Lacan, *apud* Safatle; 266).

dessubjetivação. Que dá a pensar o amor onde a cordialidade estaca, fazendo do político e do poético, da linguagem e dos afetos, da distância e da adesão, um único fluxo que pulsa antes da “sem-gracice” da sedimentação.

De todo modo, tudo está nesse núcleo combustível de onde emana a própria ambivalência entre prazer e dor, “alegria e tristeza” (Safatle, 2016: 281) e, finalmente, *vida e morte*. Tudo isso para falar da *vida*, simultaneamente “pletora de alegria” e potência desmesurada de morte.

9

Vai, tua vida... Ao furar a imagem de uma noção idealizada de amor, sob o peso salino do “não vou”, cindindo o contínuo aquático pela introdução de uma voz que não se escuta, *Vai vai* convoca a algo como uma abertura da própria vida. Se a voz mostrasse aqui através de duas de suas formas fundamentais de apresentação – como *relação* e como *pergunta* – o chamado incide sobre questões francamente (mas não apenas) políticas. Como a vida se traduz em formas sociais e políticas? Como não deixar que o intervalo entre os dois planos decaia em inércia? Como operar a abertura ao ato a partir da pletora (expressão aquática e energética) onde vida e morte fluem em uma só corrente?

É em torno de certas noções de *vida* que certo campo de imaginação contemporânea do político encontra-se em plena irritação com os limites da atualidade. A partir desse campo, *O circuito dos afetos* lança sua aposta final em uma “biopolítica vitalista transformadora” (2017: 28 283 e ss.). Diante do “esvaziamento ontológico da vida” agenciado pelo poder enquanto gestão dos corpos, uma biopolítica enquanto “técnica de poder soberano” (286) poderia, de início, ser extraída da ausência de fundamento próprio do biológico. Torção “naturalista” proposta por Canguilhem, que, a partir do campo da medicina, toma a vida como “atividade de oposição à inércia e à indiferença” (292), e como “atividade normativa” (291) capaz de recolocar em causa a ideia das “patologias do social”, ativando a contingência entre processos de permanente “desorganização e reorganização” (304).

Já *O tropo tropicalista* é profundamente marcado pela exploração do ponto de dessubjetivação, soberania e incompletude judicativa que se sugeriu estar no centro de *III*. Ponto em que a própria noção do humano encontra-se em estado suspensivo, junto à distinção entre estado de exceção e estado de direito, em consonância com um

paradigma soturno do político no interior do qual se dá a descoberta justamente de um “contínuo da vida”, “substância única e infinita, diferente apenas de si mesma” (Penna, 2013: 82-3).

Ainda no horizonte onde vida e *ontologia* se encontram, uma virada novo-materialista também rima com aspectos cruciais da obra de Nuno Ramos. Pois “materialismo”, em uma das vertentes dessa virada, informada sobretudo por Bruno Latour, diz respeito ao agenciamento de um campo de imanência vitalista, onde se pensa uma horizontalidade entre uma multiplicidade de agentes (*actantes*, de acordo com Latour) humanos, não-humanos e animais. A abertura ontológica, nesse sentido, incide sobre o comum tomando-o como *matéria vibrante*, passível de ser agenciada, entre outros elementos, por meio de *afetos impessoais* (Bennett, 2010: 94-109).²¹⁸

Todos esses modos potentes de “interromper” a democracia liberal atual, abrir o espaço do agora, o que leva de volta ao Brasil. Algo que implicaria irritar um horizonte gerido pela “prática consensual do apagamento das formas do agir democrático” (Rancière, 2018: 113), que, como se tangenciou aqui anteriormente, encaminhou a reabertura democrática brasileira enquanto indeterminação inerte, opacidade antidiscursiva e fechamento por “ausência de formas” (Oliveira, 2007).

O que, por sua vez, demanda, em primeiro lugar, pôr em questão a distinção conceitual entre “forma e conteúdo, aparência política e realidade social” (Rancière, 2018: 110), junto ao sentido paradoxal da palavra *forma*, no que diz respeito à democracia. Isso caso se tome em conta a “forma” da democracia como “a esfera de aparência específica do povo”, ou seja, *a introdução, no campo do visível, de um visível que modifica o regime visível*.

Pois, então, mais um retorno para inscrever a temporalidade de Nuno Ramos em sua múltipla atualidade. Se o que sobrou do mito desenvolvimentista decaiu em mau eterno retorno, voltando “20 anos em 2”,²¹⁹ volta-se trinta em termos de reabertura democrática ainda entre fechamento e abertura (Zular, 2015). E, novamente, à beira do retorno do recalcado – não sob a forma da eliminação do Brasil da Copa do Mundo de

²¹⁸ Fica o agradecimento a Marina Bedran, pelo incentivo ao contato, ainda que breve, com os novos materialismos e, em especial, ao trabalho de Bennett.

²¹⁹ Pouco tempo antes da conclusão da escrita do presente trabalho, a assessoria de marketing do governo interino Michel Temer causou estardalhaço em torno do agenciamento ingênuo da vírgula no novo slogan do governo: *O Brasil voltou, 20 anos em 2*.

2018 anteontem, mas da possibilidade de institucionalização do regime de exceção que ronda as eleições presidenciais de outubro. O que significa dizer, é claro, o retorno autoritário como chegada a uma francamente inédita forma de interrupção do político. Enquanto apenas a década de 50 parece não retornar, volta-se, talvez, setenta anos em termos do nível de desconfiança com relação à democracia liberal, não sem a possibilidade, espera-se, de que isso se faça em chave de fracasso destituínte-constituínte.

Não seria descabido, nesses termos, imergir brevemente no caldo de natureza e cultura que se remexe e entorna na Europa em torno da década de trinta, visando multiplicar as temporalidades que informam as relações entre arte, democracia e soberania latentes no trabalho de Nuno Ramos. Se há algum significante que permita flutuar por essas latências, pela sua potência de “*desinstitucionalização* de tudo e de todos”, emitida sempre a partir da consciência da ausência de uma *borda* total de linguagem a ser franqueada pelo gesto artístico tardio, é provável que esse significante seja o *poético*.

Algo dessa questão foi publicamente tangenciado por ocasião do “sequestro” do sentido de *Bandeira Branca*, trabalho exposto por Nuno Ramos na Bienal de Arte de São Paulo de 2010. Em sua própria leitura da redução do trabalho ao caso dos urubus, o artista põe em causa a questão da “soberba” e do “arbítrio” da arte em suas relações com a democracia.²²⁰ E, como des-fecho, termina com uma bela síntese desentranhada da inversão do grito de guerra da literalidade minimalista: “Por isso talvez caiba hoje à arte a tarefa bastante simples, mas tão difícil, de dizer exatamente o contrário: *O que você está vendo NÃO é o que você está vendo*”.

Recompondo o evento, Marcos Siscar não hesita em remetê-lo ao núcleo, diga-se de passagem, sacrificial, da poesia moderna. Movimento este que toma a “soberania” como “expressão política da soberba (Siscar, 2012: 66) e, portanto, como constitutiva das dobras internas à democracia. Aspecto este expresso no “caráter fundante da *frustração da equivalência*” (72, g. a.), que o autor evoca traduzido em relação de “espaçamento” mútuo entre “altura” e “afundamento”, que, aliás, o próprio trabalho materializa como olhos no Brasil, entre brancura ascensional e peso negro.

Se atualmente uma “moral ciosa de equivalências”, que atua como “pretensão de por um fim” (78, nota 35) na disputa pelo sentido, acaba por excluir o poético em sua

²²⁰ Cf. o artigo “Bandeira branca, amor”, de Nuno Ramos:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm>. Último acesso: 26/07/2018.

“abstenção” diante do concerto dos discursos, caberia voltar à “estrutura oximórica da promessa”, característica da “soberba do naufrágio” de Mallarmé. Em outras palavras, “modular” internamente “nosso lugar comum esvaziado, todo ele composto de falhas não nomeadas, não reconhecidas, eventualmente ocultadas e reprimidas”.

Revelador, desse ponto de vista, é o fecho da interpretação da leitura do caso por Nuno Ramos feita por Siscar. A “reivindicação” da soberba pelo artista seria pouco cabível, diante do fato de que “a soberba já faz parte de suas obras e de seu crime” histórico (70-71). Daí o teor de “opção pela impotência” que seria possível identificar no retrato que o artista faria do “lugar histórico de sujeito” a se esperar do discurso artístico.

Diante desse corolário, é possível sugerir que talvez haja algo mais a se ver naquilo que não se vê no que se está vendo, visibilidade outra operada por muitos trabalhos de Nuno Ramos. E que, desse ponto de vista,²²¹ fala de outro modo sobre a estrutura oximórica comentada por Siscar, assim como do contínuo entre “pena” e “crime” extraído de *Ó* como epígrafe para outro importante artigo do autor sobre o tema (Siscar, 2010: 169). Pois diante da ausência de borda total a ser franqueada, de certa forma reposta fantasmaticamente enquanto fechamento de sentido pelas forças sedimentadoras do senso comum, o que o trabalho de Ramos que se vem comentando propõe é a produção de outros limiares.

Seguindo por essa última direção, Fábio Roberto Lucas extrai alta voltagem de virtualidade para o momento atual a partir do caldeirão da terceira quinzena do século XX europeu, em *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry* (2018). Com Valéry, o autor pensa um horizonte peculiar de soberania, “uma soberania precisa, pois ela não instituiria o poder de um sujeito, mas concederia mais sobrevalorização ao estado de latência e partilha de possibilidades heterogêneas” (79). Na verdade, seria o caso de dizer que “não há soberania, mas soberanias diferentes, singular-plurais”. O trabalho opera com diversas “viragens”,²²² mas, na que mais importa neste ponto, o que se alcança é uma articulação entre dois pontos que vêm sendo decisivos nestes últimos movimentos.

²²¹ Reveladora, também, seria a “tirada luxuosa” de Roberto Zular: o que teria sido sequestrado de *Bandeira Branca* seria o “ponto de vista dos urubus”.

²²² Que, em linha com a demonstração da abertura interna do par som-sentido a outros planos de variação, resultam, por exemplo, em elementos para um discernimento mais fino da “reimplicação” dos afetos nessa poesia, enquanto sobredeterminação em ato “que refina e faz hesitar os limites que partilham afeto e razão, voz e pensamento” (35).

O autor mobiliza a compreensão *simbolista* do signo, a mesma que se sugeriu estar no centro de *Ensaio sobre a dádiva* a partir de Patrice Maniglier, de modo a pensar, no interior do ato *poiético* valeryano, e em diálogo com Roberto Zular, um modo de equivocidade que *excederia a duplicidade identidade/distinção ou positividade/negatividade no interior da cadeia homogênea de um sistema de diferenças para se afirmar na lida com a heterogeneidade e a diferença entre os sistemas correlacionados* (127).²²³

Tal compreensão prismático-positivante do signo permite caracterizar um modo de agenciamento do intervalo entre as apostas institucional e anti-institucional, cuja centralidade no debate sobre a democracia já foi apontada com Vladimir Safatle. Nas palavras de Fábio Lucas: *É precisamente essa experiência de equivocidade entre diferentes sistemas que sustenta o ato poético-político an-árquico da hesitação prolongada, uma experiência que não se pode dizer rigorosamente nem institucional, nem anti-institucional, pois se dá precisamente na variação dos limites entre a instituição e seus outros* (91).

Com efeito, o ponto mais fundamental a que se chega, por outras vias, com *Vai, vai* e as *Dádivas* de Nuno Ramos não se atém a convocar uma noção de soberania que não coincide nem com a noção clássica-hobbesiana, nem com a posição excepcional da soberba.²²⁴ Mas, além disso, diz respeito a uma noção de sobredeterminação que não coincide com a que é pensada por Laclau, levando adiante, a partir de outro lugar, a já mencionada atenção às “relações entre forma e processo social” que Safatle ressalta no trabalho de Nuno Ramos. Diz respeito, enfim, precisamente a uma *relação entre linguagem e mundo* ou linguagem e *vida* estruturada por uma compreensão do signo como “uma materialidade em efração, encravada no real” (127).

Se falar uma língua não é apenas internalizar indexações entre palavras e coisas, mas partilhar uma experiência qualitativa, então, como notaram os poetas simbolistas, a relação linguagem-mundo não é de designação, mas de e(qui)vocação: o signo consiste de ser, dirá Valéry (VI, p. 193), ele produz e partilha hesitações qualitativas-reais (Lucas, 2018: 126). Algo que, no caso de Valéry, incide ainda sobre o estado nascente de um deslastreamento generalizado das instituições, do capital e, ao

²²³ Para uma apresentação de parte do debate mais amplo que informa momentos decisivos da presente pesquisa, Cf. Zular; Lucas; Provase; Goldfeder, 2018.

²²⁴ Sobre a homologia topológica entre os entrelugares da voz e da soberania ver “III: a voz de quem morre” e *Vai, vai, não vou*”.

mesmo tempo, da própria possibilidade de mensuração do real.²²⁵

Através desse prisma, passar a Nuno Ramos significa ir não apenas dessa abertura do *mépris* fundador moderno à hesitação prolongada entre a “cozinha da padaria da esquina” e “o bicho encravado nas estrelas”, como se observou com *Sermões*. Mas, também, chegar ao paradoxo ultraimanente e tardiamente pós-vanguardista e pós-utópico que se coloca desde o início da produção do artista: a soberania de um ato histórica e estruturalmente não-soberano (em sentido corrente), onde não se trata tanto de “dar atualidade ao virtual” (o Pelé de Wisnik), mas de manter acesa a diferenciação nos bolsões de indeterminação cavados em zonas de desencontro e atravessamentos entre atos e materiais.

Operação intrinsecamente *teatral*, como se vem sugerindo, enquanto certas teatralidades expandem o literário ao *mostrar* a voz com maior e igualmente equívoca literalidade. A voz ocupando lugar privilegiado em um horizonte político-enunciativo que se poderia dizer *pós-instaurativo*: a voz como excesso suspensivo no regime decaído da palavra. Desse ponto de vista, a voz emerge onde a palavra faz água.²²⁶ Mas “isso não é tudo”.

0

Vai tua vida... Entre o sal, o feno e a água (que já é a um só tempo matéria e símbolo cancional), entre os corpos (dos animais e das coisas) e a linguagem, entre escuta e olhar, enfim, entre: *uma voz perdida, não a da água, nem a do copo, uma voz que é preciso descobrir* (Ramos, 2006: 46).

A voz que cinde e multiplica a vida em *Vai, vai* não é a voz da água, mas a que abre o fluxo aquático. É a *água da palavra*, da “Terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, multiplicada no entroncamento da canção de Milton Nascimento e Caetano Veloso. *É um estado da palavra muda, que emana do pai como privação, e ao mesmo tempo como revelação: “entre as escuras duas/ margens da palavra/ clareira luz madura”* (Wisnik, 2004: 233).

“Canoa-rio-palavra”, “flor de água” que é “lugar da ausência do pai, mas também

²²⁵ (Cf. Lucas, 2018, “Fausto em ato (infinetização)”).

²²⁶ Cf. “(A peste oculta: Voz (teatro) palavra)”.

da linguagem em estado nascente”. Mas apenas se *pai* for o traço que daria unidade não ao mundo do filho, mas ao próprio mundo. A voz, abertura que subtrai e excede a linguagem, atravessando com uma outra ontologia e uma outra pergunta o drummondiano *som que precede a música: que diz a boca do mundo?*²²⁷

Entre o encanto da canção e o enigma do silêncio, não se está longe também do “Recado do Morro” de Rosa. Se “*escutar a mata e o morro é colocar a mata e o morro em um mesmo plano de significação que atribuímos à nossa linguagem*” (Zular, 2017), é que esse plano não é o da fábula, mas o da abertura múltipla no interior-exterior da qual cada coisa equivoca-se nos espaços entre ela e as outras. Onde, afinal, linguagem e mundo refratam-se e fazem existir um ao outro, o que permite *incendiar a distância / há distância/ entre bichos e homens/ coisas e nomes*” (Ramos, 2011: 87).

Enquanto, do sujeito ao outro, a voz é um entre-dois-ou-mais que emerge, como o grito de Munch, como vociferação que *produz* o silêncio, no espaço furado de equivocações de *Vai, vai*, ela emerge como pergunta-relação que cava a imensidão de um umbigo. Onde o que se mostra é, da mais irredutível imanência da linguagem, a carne incorpórea em que pulsam em latência “combinações que ainda não conhecemos”.

Se *Placar final* dava a ver a exorbitância de um plano de virtualidade puramente indeterminada, o que *Vai, vai*, relido pelas *Dádivas*, mostra é que parte crucial do trabalho de Nuno Ramos opera, mais do que no hiato entre coisa e nome, na *virtualização infinita do limiar tradutório entre linguagem e vida*, no lugar continuamente relançado da relação entre a linguagem e algo não totalmente distante do significante “matéria”. *O signo colocando-se em relação com o não-signo de modo a tornar signica essa mesma relação, que se dá no entrelugar da voz.*

No recorte aqui proposto do trabalho de Nuno Ramos, ressoam diferentes faces de uma topologia impossível do Brasil: o ponto de vista da morte, a dobra entre construção e ruína, o lugar fora das ideias, a equivocação tropo-tropicalista. Ao mesmo tempo, a face em que esse trabalho se singulariza diz respeito à produção e habitação de um ponto de viragem contínua, mais que de reversibilidade ou instabilidade. Antinúcleo agônico e pulsante, que suspende qualquer lógica do todo e mostra uma espécie de *espessura do mundo*. Ao rés da superfície da linguagem, esgarça o sensível e mantém em equivocação contínua os limiares entre natureza e cultura, afeto e inteligência, linguagem e matéria, as formas complexas da história e a pureza rítmica do ato, corpo,

²²⁷ Cf. “(Carnaval, silêncio: Coisas (Drummond) casas)”.

som, sentido, ruína e abertura, Brasil, vazio.

Do ponto de vista do político, cava-se um recuo ante o horizonte da instauração, mantendo aberto um intervalo incômodo onde ressoam em pura latência outras impossíveis “políticas do sensível” (Zular, 2017). Mantém-se teso, embora sem flecha à vista, o arco que expõe “a contingência de nossas formas de vida”, onde se descobre que “nossa liberdade não se assemelha a nós” (Maniglier 2013, 2008). Tal como a deusa autopenetrante de *Sermões*, deixa-se uma imagem visível apenas a partir do impossível, daquilo que, sem articular-se em sistemas consistentes ou em cenas perspectivísticas, pode apenas “pertencer a mais de um e menos de dois mundos” (De la Cadenã, 2010: 350).

Sua temporalidade não é a do projeto ou da promessa, não é algo que se lança adiante, mas que se dobra no interior do tempo que espicha. É a temporalidade paradoxal que apenas expõe o ventriloquismo das marionetes das “Teses sobre o conceito da história” de Benjamin, simples “salto de causalidade” que faz mancar o atual (Cf. Dolar, 2006: 3-11).

Em um quadro de Jasper Johns intitulado *Voz (página 7)* é possível encontrar, no espaçamento de uma imagem encarnada, uma síntese de todo esse problema. Se o trabalho pode ser lido de início como uma alegoria dos limites e limiares que constituem a própria pintura aos olhos do pintor, apresenta-se aqui algo que à poesia sucederia mostrar apenas dissolvendo a compressão instantânea de espaçamentos em questão em um decurso temporal. No entanto, é, entre outras coisas, na ordem do tempo que a pintura realiza uma tarefa impossível: *mostrar a voz*.

Esta uma possível apresentação do entrelugar da voz: só podemos vê-la em um instante paradoxal, através de um instantâneo imagético que a flagra como aparição que se dá no gerúndio de sua própria desapareição. Já instalada no limiar entre sua presença e ausência, a voz é apagada por um gesto que se dá a ver, ele mesmo, como rastro de um gesto anterior, insituável.

Em sua materialização, a voz é, aqui, simultaneamente feita da mesma matéria que os demais elementos, e algo diverso, pictórica e linguageira. Na verdade, compartilha essa condição com tudo que se vê, utensílios triviais interiorizados como unidades pictóricas e elementos que constituem do modo mais familiar nosso mundo comum, garfos, colheres.

Localiza-se, afinal, nesse limiar interior e exterior, insituável e múltiplo, entre o espaço da obra e o mundo em comum, com todas as relações que vão no meio (mancha, corte, chumbo e laranja, ato e traço, arte e o fora da arte). Nesse ponto cego, o que se vê *não* é o que se vê. Vê-se a voz, furo em que o tecido de atravessamentos que pulsa sob a tela sensível do mundo vem à tona.

Se estamos em plena negação fetichista da percepção de que “este” mundo está para acabar, deixando-nos não na posição ambivalente do ódio, mas na explosão inerte da “raiva” (Zizek, 2012). Se, como quer Michel Déguay, mesmo o “tempo do mundo finito” valeryano “finda”, e o “fim do mundo” deve estar “no mundo” (Siscar, 2016). Se “vivemos o fracasso de maio de 1968” e o que resta e se oferece é a possibilidade de “um outro fim do mundo”:²²⁸ então esses trabalhos de Nuno Ramos vêm para equivocar os fins, abrir o fim. Vêm trazer o tempo de um luto inacabado,²²⁹ onde a pulsão de país é fluxo entre múltiplos entroncamentos e, como tal, liberta-se de seu invólucro imaginário para abrir brechas em seu próprio circuito. Onde sujeito e mundo nascem e morrem junto a uma simultaneidade de múltiplos “países futuros” espectrais.

Aqui, é preciso que a voz assuma e deponha a primeira pessoa, abra em signo a necessidade incontornável do nome. Legibilidades negativas do que só se mostra como fresta aberta no pensamento. Escutas outras e anteriores, pois sensíveis aos sinais, enterradas nas cegueiras. Sóis noturnos, luzes sonoras. Palavras-coisas. Mais de um tempo em um só tempo. Fins-começos. Coisas outras coisas. Geografias táteis. *Coisas-mapa para homens cegos*.

²²⁸ Patrice Maniglier, “Une perception équilibrée de Mai 68” e “Une autre fin du monde est possible. Lecture d’un graffiti de Nanterre”. Disponíveis, respectivamente em:

<https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/idees/patrice-maniglier-perception-equilibre-mai-68;>

<https://www.youtube.com/watch?v=vWzghIXH1dg&t=4506s>. Último acesso: 13/07/2018.

²²⁹ Luto impossível: trabalho de “concepção-apropriação-assimilação do outro”, onde “o lugar do morto como sujeito” (e não o contrário) abre a *comunidade* como “lugar entre o que não está formado (que ainda não é) e a forma (que já não é mais)” (Zular, 2014a).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB'SABER, Tales. "Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica". São Paulo: Hedra, 2011.
- _____. "A voz de Lula". *Serrote*, N. 10, 2012. Edição *on-line*.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. "O Fim do Poema". *Cacto*, n. 1. São Paulo: Edições Alpharrábio, 2002.
- _____. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua – I*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2010a.
- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase. Arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.
- ALEXANDRE, Kleber. *A canção popular: "O ciúme" de Caetano Veloso*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – Centro de Comunicação e Expressão/UFSC, 2006.
- ALVIM, Roberto. *Dramáticas do transhumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.
- ANDRADE, Cleyton. *Lacan chinês: poesia, ideograma e caligrafia de uma psicanálise*. Maceió: Edufal, 2016.
- ANDRADE, Fábio de Souza. "'Facing other windows': Beckett in Brazil". *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Gontarski, S. E. (org.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- ANTELO, Raul. "Nada que o sol não explique". In: *Inimigo Rumor* No. 4. Rio de Janeiro: Sette Letras, abril 1998.
- _____. "1964: 50 anos depois". Boletim de pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 14, n. 21, 2014. p. 4-14.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- ARÊAS, Vilma. “Metamorfoses”. *Rodapé*. Crítica de literatura brasileira contemporânea, São Paulo: n.3, 2004.
- ARNS, Inke *et alli*. *His master's voice: von Stimme und Sprache/ On voice and language*. Bonen: Kettler, 2013.
- ATTIÉ, Joseph. “O olhar e a voz 1. Herodias e o fauno”. In: *Mallarmé o livro: estudo psicanalítico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BANN, Stephen. *Jannis Kounellis*. Londres: Reaktion Books, 2003.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo / Londres: Cosac Naify, 2001.
- BECKET, Samuel. “Posfácio”. In: *Murphy*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 221-233.
- BENNET, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham/Londres: Duke University Press, 2010.
- BENETTI, Liliane. *Ângulos de uma caminhada lenta exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman*. São Paulo: Escola de Comunicações e artes / USP, 2013.
- BOIS, Yve-Alain. “Whose formalism?”. Versão *on-line* Disponível em: <https://www.mutualart.com/Article/Whose-formalism-/6B323BBF31A195F8>. (Último acesso: 24/07/2018). 1996.
- BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *Formless: A user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997.
- BOURASSA, Lucie. *Henri Meschonnic: pour une poétique du rythme*. Éditions Rhuthmos [on-line], 2013.
- BRITO, Ronaldo. “Frank Stella e Nuno Ramos: no plano convulso do mundo”. *Nuno Ramos/Frank Stella: afinidades e diversidades*. Rio de Janeiro: 3Plus Assessoria de Marketing, 2004.
- BROGLIO, Ron. “Abandonment: Giving voice in the desert”. *Glossator: Practice and theory of the commentary*, primavera 2012.
- _____. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. “O lado oposto e os outros lados”. In: ARNONI PRADO, Antonio (org.) *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.); MEIRA MONTEIRO, Pedro (org.). *Raízes do Brasil – Edição crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- BUDAK, Adam *et alii*. *Manifesta 7: Scenarios*. Milão: Silvana, 2008.
- CALDAS, Waltercio. *O atelier transparente*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- _____. *O atelier transparente*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2015.
- CANDIDO, Antonio. “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: Buarque de Holanda, Sérgio, *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa”. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CASTELLUCCI, Romeo; CASTELLUCCI, Claudia. *Les pèlerins de la matière. Écrits de la Societàs Raffaello Sanzio*. Bensaçon: Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- CERA, Flávia. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.
- CHENG, François. “Lacan e o pensamento chinês”. *Derivas analíticas* (online) 2016, n. 05.
- CHION, Michel. *Audio-vision. Sound on screen*. Nova York: Columbia University Press 1990.
- CLARK, T. J. “O pequeno em Pollock”. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- COELHO, Frederico. “Um universo sol da noite”. *Revista Polivox*, N. 2, 2015.
- COLLOT, Michel. “Le sujet lyrique hors de soi”. In: RABATÉ, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- CONTI, Mário Sérgio. “O malandro voltou fissurado”. *Piauí*, edição 51, dez 2010 (Consulta à edição *on-line* – Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-malandro-voltou-fissurado>. Último acesso: 17/07/2018).
- CORREA, Patrícia Leal Azevedo. *Robert Morris em Estado de Dança*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.
- CORVIN, Michel. *Marchons ensemble, Novarina!: Vade mecum*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- _____. “A poética de Christophe Tarkos: a pasta-palavra”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (1), p. 137-155, Jan./Abril, 2015.

- CULLER, Jonathan. "Philosophy and Literature: The fortunes of the Performative". *Poetics Today*, Tel Aviv, n. 21:3, 2000.
- DE LA CADENÑA, Marisol. "Indigenous cosmopolitics in the Andes: conceptual reflections beyond "Politics". *Cultural anthropology*, Vol 25, N 2, 2010 pp 334–37.
- DEGUY, Michel. "JE – TU – IL". In: RABATÉ, Dominique, DE SERMET, Joëlle & VADÉ, Yves. *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- DELEUZE, Gilles. "O esgotado". In: *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DIDI-HUBERMAN. *O Que Vemos, o Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOMENECK, Ricardo. "Ideologia da percepção ou Algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil". In: *Inimigo Rumor* No. 18. Rio de Janeiro / São Paulo: Viveiros de Castro / Cosac Naify. 2o. semestre 2005 / 1o. semestre 2006.
- DOLAR, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2006.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Editora CosacNaify, 2001.
- DUNKER, Christian. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- _____. *Por que Lacan?* São Paulo: Zagodoni, 2016.
- ERBER, Laura. *A captura dos corpos falantes no cinema de Carl Th. Dreyer*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio, 2012.
- FENOLLOSA, Ernest. "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia (1918)". In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. "A voz de quem morre. O indício e a testemunha em "Meu tio Iauraretê" – *O eixo e a roda*: v. 12, 2006.
- FINK, Bruce. *A clinical introduction to Lacanian psychoanalysis: Theory and technique*. Cambridge (Massachusetts)/ Londres: Harvard University Press, 1997.
- _____. *O sujeito lacaniano: Entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FLETCHER, Angus. *A New Theory for American Poetry. Democracy, the Environment, and the Future of Imagination*. Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 2004.

_____. *A new theory for American poetry. Democracy, the environment and the future of imagination*. Cambridge (Mass.) e Londres (Inglaterra): Harvard University Press, 2009.

FOSTER, Hal. "The return of the real". In: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996

_____. "Abject". In: *Bad new days : art, criticism, emergency*. Londres / Nova York: Verso, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FRIED, Michael. "Art and objecthood". In: *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GARCIA JR., Walter. *Bim bom: a contradição sem conflito em João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GARCIA SANTOS, Marília. *A topografia poética de Emmanuel Hocquard*. Tese de doutorado. Niterói, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, 2010.

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

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GOLDFEDER, André. "Entre mim e o que vejo: uma leitura de *O filantropo*". *Literatura e sociedade*, No. 13, 2010.1, pp. 166-185.

_____. "Gradação da sombra: ato, matéria e linguagem em *O filantropo e Cujo*". *Criação e crítica*, N. 11, 2013, pp. 84-95.

GOLDFEDER, André; WAIZBORT, Leopoldo. "Os tipos em *Raízes do Brasil*". *Revista IEB*, N. 49, 2009, pp. 14-36.

GOMES, Livia Cristina. *O corpo por fazer: Sade e a equivocidade enunciativa nas três versões de Justine*. Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 2017.

GREENBERG, Clement. "A pintura moderna". In: BATTOCK, G. (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAESENBROECK, Elise Van. *Le théâtre de Claude Régy. L'éros d'une voix sans bouche*. Paris: L'Harmattan, 2015.

HOLLIS MERRITT, Susan. *Pinter in play : critical strategies and the plays of Harold Pinter*. Durham: Duke University Press, 1990.

JACQUES, Marcelo. “O poético e o cultural na poesia francesa contemporânea”. *Recorte – Revista de linguagem, cultura e discurso*, Três Corações ano 3, n. 4, jan. / jun. 2006.

_____. “O lugar das coisas: Francis Ponge e Christophe Tarkos”. In: PEDROSA, Celia e ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

JORGE DE OLIVEIRA, Eduardo. *Inventar uma pele para tudo: Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)*. Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

_____. *A invenção de uma pele*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.

KARMEL, Pepe. *Jackson Pollock: New approaches*. Nova York: The Museum of Modern Art – NY, 1999.

KIFFER, Ana. “Entre o Ó e o tato”. In: *Alea. Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, n.1, v. 12, p. 34-46, 2010.

KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Nova York / Londres: Continuum, 2011.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les éditions de minuit, 1986.

KRAUSS, Rosalind. “The crisis og the Easel Picture”. In: VARNEDOES, K.; _____. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999a.

_____. “Richard Serra: sculpture”. In: FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon (orgs.). *Richard Serra*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

LACAN, Jacques. *O seminário Livro XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *O seminário Livro XI*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

_____. “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. “A ciência e a verdade”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998a.

_____. *O seminário Livro X*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *O seminário Livro VII* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 2008.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LE GAUFÉY, Guy. *L’objet a: Approches de l’invention de Lacan*. Paris: Epel, 2012.

- LEADER, Darian. *The new black: mourning, melancholy and depression*. Minneapolis: Graywolf Press, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. “‘Writing by ear’: Clarice Lispector, Machado de Assis and Guimarães Rosa and the Mimesis of Improvisation”. In: *Critical Studies in Improvisation*, Vol. 7, No 1, 2011.
- _____. *Writing by Ear: Clarice Lispector and the Aural Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. *Água-viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. “Ordem e desordem em ‘Fora da ordem’”. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, N. 4/5, 2004, pp. 86-107.
- LUCAS, Fábio Roberto. *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.
- LYGRE, Arne. *Eu desapareço. Nada de mim. Depois o silêncio*. Lisboa: Artistas Unidos / Cotovia, 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2012.
- MAMMÌ, Lorenzo. “Nuno Ramos”. In: TASSINARI, Alberto, *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. “Trajetória de Nuno Ramos”. In: TASSINARI, Alberto, *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997a.
- _____. “Noites brancas”. In: RAMOS, Nuno. *Noites Brancas*. Curitiba: Casa da Imagem, 2002.
- _____. *O que resta*. Arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. “O tempo e o lixo”. In: OSÓRIO, Luiz Camillo. *Cem anos de Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. “Proteu e os houyhnhnms”. In: RAMOS, Nuno. *Houyhnhnms*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015, pp. 8-29.
- _____. “O guia para perplexos”. In: CALDAS, Waltercio. *Os desenhos*. São Paulo: Bei Comunicação, 2017.
- _____. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MANIGLIER, Patrice. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud”.

In: *Savoirs et Clinique*, N. 6, 2005/1, p. 149-160.

_____*La Vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006

_____*“A bicicleta de Lévi-Strauss”*. In: *Cadernos de campo*, n. 17, 2008 p. 275-292.

_____*“Manifesto para um comparatismo superior em filosofia”*. In: *Veritas*, v. 58, N. 2, maio/ago. 2013, p. 226-271.

_____*“De Mauss a Lévi-Strauss, cinquenta anos depois: por uma ontologia Maori”*. In: *Cadernos de campo*, N. 22, 2013, pp. 163-179. _____ *“The embassy of signs. An essay in diplomatic metaphysics”*. In: LATOUR, Bruno and LECLERCQ. In: *Reset modernity*. Cambridge (Massachusetts) / Londres: The MIT Press, 2016.

MANNARINO, Ana de Gusmão. *Palavra escrita na arte brasileira: Mira Schendel e Waltércio Caldas*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MARCHART, Oliver. *Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Endimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

MAULPOIX, Jean-Michel. *“La quatrième personne du singulier”*. In: RABATÉ, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

_____*“La parole suractive”* (s/d). Disponível em <http://www.maulpoix.net/novarina.html>. Último acesso: 20/02/2015.

MAUSS, Marcel. *“Ensaio sobre a dádiva”*. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify: 2003.

MEIRA MONTEIRO, Pedro. *“O modernismo entra em campo: o caso Wisnik”*. *Tempo soc.* [online]. 2010, vol.22, n.2, pp.187-216.

_____*““Coisas sutis, ergo profundas”: O diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda”*. In: *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Edusp / Companhia das Letras, 2012.

_____*“Por que ela, agora, aqui?”*. Comunicação no simpósio Sincopação da mundo: dinâmicas da música e da cultura. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 14 de agosto de 2015, Auditório István Jancsó.

_____*Signo e desterro: Sérgio Buarque de Holanda e a imaginação do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2014.

- MENDES DIAS, Mauro. *Os ódios: Clínica e política do psicanalista*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MERVANT-ROUX, Marie Madeleine. “Exercices méditatifs”. In: MERVANT-ROUX, Marie Madeleine (org.). *Claude Régy: études et témoignages – Arts du spectacle / Les Voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS, 2008.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, Ritmo e Vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.
- MILLER, Jacques-Alain. *Perspectivas dos “Escritos” e “Outros escritos” de Lacan: Entre desejo e gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- _____. “Jacques Lacan e a voz”. In: *Opção lacaniana*, ano 4, N. 11, julho 2013.
- MILLER, Jacques-Alain; LAURENT, Éric. *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- MORAES, Roberto. “Reinaldo avec Sade”. In: *Cadernos de ética e filosofia política*, N. 26, 2015, pp. 92-105.
- MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- MOTA, Marcus. “Teatro e audiovisualidade: a dramaturgia musical de Ésquilo”. In: *ouvirouver* N.1 2005, pp. 105-136.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. “Em pó”. In: TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997a.
- _____. “Nuno Ramos: empalhador de realidades”. In: TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática: 1997b.
- _____. *O Filantropo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O vento e o moinho*. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *À l’écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- _____. “Vox clamans in deserto”. In: *Gratuita*, Belo Horizonte, v. 2, tomo II, p. 11-20, 2015.

- NESTROVSKI, Arthur. “O samba mais bonita do mundo”. In: MAMMI, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- NOVARINA, Valère. *Pendant la matière*. Paris: P.O.L. éditeur, 1991.
- _____. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- OLIVEIRA, Francisco de e RIZEK, Cibele Saliba (Orgs.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. “Waltercio Caldas: a linha o espaço e a ginga”. ”. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; DAVILA-VILLA, Ursula. *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- OTTONI, Paulo. *Visão Performativa da Linguagem*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- PASTA JR., José Antonio. “O ponto de vista da morte”. In: *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.1, 2012.
- PAZ, Octávio, *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PENNA, João Camillo. “Sacrifício tropicalista”. In: *Novos estudos CEBRAP*, 81, vol 27, N. 2, julho 2008.
- _____. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- _____. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.
- PEQUENO da SILVA, Fernanda. *Poéticas do Informe na Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- PESSANHA, Juliano Garcia. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. “Secularização em Max Weber: Da contemporânea serventia de voltarmos a acessar aquele velho sentido”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. [online]. 1998, vol.13, n.37, pp.43-73.
- PINTER, Harold. *Complete Works: One (1954-1960)*. Nova York: Grove Press, 1976.
- POIZAT, Michel. *Vox Populi, Vox Dei: voix et pouvoir*. Paris: Editions Métailié, 2001.
- PORGE, Erik. *Jacques Lacan, un psychanaliste: Parcours d'un enseignement*. Toulouse: Éditions érès, 2000.
- PRIGENT, Christophe. “Sokrat à Patmo”. In: TARKOS, Christophe, *Écrits poétiques*. Paris: P.O.L., 2008.
- PROVASE, Lucius. *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH/USP, 2016.

- PÜTZ, Peter. "Joseph and his Brothers". In: LENHERT, Herbert; WESSELL, Eva. *A companion to the works of Thomas Mann*. Rochester: Camden House, 2004.
- QUIGLEY, Austin. *The Pinter problem*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1975.
- QUIGNARD, Pascal. *Sordidissimes. Dernier Royaume, V*. Paris: Folio, 2005.
- _____. *Marco Cornélio Frontão*. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *Butes*. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. *Édipo ao pé da letra. Fragmentos de tragédia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- RAMAT, Christine. *Valere Novarina: La comédie du verbe*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. *O Pão do Corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. "Entrevista de Nuno Ramos a Vanda Klabin". In: KLABIN, Vanda Mangia (org.). *Frank Stella, Nuno Ramos: afinidades e diversidades* (Publicação para exposição). Rio de Janeiro: 3Plus Assessoria de Marketing, 2004.
- _____. *Vai, vai* (Publicação para exposição). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake / Fundação Carlos Chagas, 2006.
- _____. *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- _____. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. "Hora da razão". In: *Hora da razão (choro negro 2)* (Publicação para exposição). São Paulo: Caixa Cultural, 2009.
- _____. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- _____. "Entrevista com Nuno Ramos". In: *Fruto estranho*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2010a.
- _____. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. "No palácio de Moebius". In: *Piauí*, n. 86. São Paulo, Novembro/2013.
- _____. "Depois do 7 X 1". *Piauí*, 95, agosto 2014.

- _____. Entrevista disponível on-line em: rascunho.gazetadopovo.com.br/nuno-ramos: 2012. Último acesso: 26/02/2014a.
- _____. *Sermões*. São Paulo: Iuminuras, 2015.
- _____. “Rugas”. In: *Rei vadio: As canções de Nelson Cavaquinho*. Sesc, 2016.
- _____. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *L’espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers*. Nantes: Musée de Beaux- Arts de Nantes, 2005.
- _____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: 34, 2018.
- RÉGY, Claude. *Espaces perdus*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1998.
- _____. “Les états latents du reel”. In: AMENSEIN, Jean Claude; HÉRITIER, Françoise; GREEN, André; NANCY, Jean-Luc; RÉGY, Claude. *Le corps, le sens*. Paris: Seuil, 2007.
- _____. *Les voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- RUGAI BASTOS, Elide. “Um livro entre duas Constituintes”. In: Buarque de Holanda, Sérgio; Schwarcz, Lilia; Meira Monteiro, Pedro (orgs), *Raízes do Brasil – Edição crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. “Nuno Ramos e suas buscas”. In: *Folha de São Paulo*, 11/09/2015.
- _____. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Autêntica, 2016.
- SAGAYAMA, Mario. *Ele fala de si como de um outro: Samuel Beckett e o objeto voz*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do DTLLC–FFLCH/USP, 2017.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca D’água, 1996.
- _____. “Acima e abaixo do horizonte”. In: CALDAS, Waltercio. *Salas e abismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 106-120.
- _____. “Um véu”. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; DAVILA-VILLA, Ursula. *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964 – 1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Andrea Catropa da. *Itinerância crítica: o ensaísmo de Flora Sussekind*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do DTLLC–FFLCH/USP, 2013.

SILVÉRIO DE OLIVEIRA, Acauam. *O fim da canção?: Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira do DLCV–FFLCH/USP, 2015

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

_____. “Figuras de prosa: a ideia de ‘prosa’ como questão da poesia”. In: SCRAMIN, Susana, SISCAR, Marcos, PUCHEU, Alberto (orgs.). *O duplo estado da poesia*. Modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. “O que termina apenas começou: Michel Déguay e a política da ecologia”. In: *De volta ao fim: O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STERZI, Eduardo. “Drummond e a poética da interrupção”. In: DAMAZIO, Reinaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

SUSSEKIND, Flora. “Caetano e seus irmãos”. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____. “Escalas & ventríloquos”. In: *Folha de São Paulo*, 23 de julho de 2000.

_____. “Tudo fala? Comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos”. In: RESENDE, Beatriz; FINNAZI-AGRIÓ, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

STEINBERG, Leo. “Outros critérios”. In: *Outros critérios*. Confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STIGGER, Veronica *et alii*. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2016.

STUDART, Júlia. *Nuno Ramos*. Coleção Ciranda de Poesia. Rio de Janeiro Ed.UERJ, 2014.

TARKOS, Christophe. *Caisses*. Paris: P.O.L, 1998.

_____. *Anachronisme*. Paris: P.O.L, 2001.

TASSINARI, Alberto. “Gestar, justapor, aludir, duplicar”. In: TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática: 1997.

- _____. “Pinturas de 1988”. In: TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática: 1997a.
- _____. “111 de Nuno Ramos”. TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática: 1997b.
- _____. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. “Entre passado e futuro”. *18a Bienal Internacional de São Paulo* (Publicação para exposição), 1985.
- TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.
- TERRON, Joca Reiners. “Ataque à música (ou a razão monstruosa de Nuno Ramos)”. In: RAMOS, Nuno. *O direito à preguiça*. Belo Horizonte: Tisara, 2016, pp. 13-18.
- VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2001.
- TRUMMER, Thomas (org.). *Voice & Voide*. Ridgefield, Conn: Aldrich Museum of Contemporary Art, 2007.
- VECCHI, Roberto. “Contrapontos à brasileira: *Raízes do Brasil* e o jogo das metáforas”. In: Meira Monteiro, Pedro; Kenedy Eugênio, João (orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Unicamp/Eduerj, 2008.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. “Espaço solúvel”. In: CALDAS, Waltercio. *Salas e abismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 14-21.
- _____. “Experiment/experiência”. In: *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VIVÈS, Jean-Michel. “Para introduzir a questão da pulsão invocante”. *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, junho 2009.
- _____. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contracapa/Corpo Freudiano- Seção Rio de Janeiro, 2012.
- WAIZBORT, Leopoldo. “O mal-entendido da democracia. *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda, 1936”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 26 N° 76, junho 2011, pp. 39-62.

- WEGNER, Robert. “Latas de leite em pó e garrafas de uísque: um modernista na universidade”. In: Meira Monteiro, Pedro; Kenedy Eugênio, João (orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Unicamp/Eduerj: 2008.
- WEILL, Alain-Didier. *Les trois temps de la loi*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- WEILL, Alain-Didier et alii. *A nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- WILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- WISNIK, Guilherme. *Folha explica Caetano*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras/ Círculo do livro, 1989.
- _____. *Sem receita. Ensaio e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.
- _____. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. “O exoesqueleto do hexa”. *O Globo*, 12/07/2014.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: O sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____. *Looking awry*. An introduction to Jacques Lacan through popular culture. Cambridge, Mass : MIT Press, 1992a.
- _____. “I Hear You with My Eyes’; or The Invisible Master”. In: SALECL, Renato; ŽIZEK, Slavoj (orgs.). *Gaze and voice as love objects*. Durham/Londres: Duke University Press, 1996.
- _____. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- ZULAR, Roberto. “O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o *Me segura qu’eu vou dar um troço* de Waly Salomão”. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8. 46-59, 2005.
- _____. “As algaravias de Waly Salomão”. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 526-541.
- _____. “Luto, Antropofagia e a Comunidade como dissenso”. In: Penna, João Camillo; Dias, Ângela. (Org.). *Comunidades sem fim*. Circuito: Rio de Janeiro, 2014a.

_____. “O ouvido da serpente”. In: Passos, Cleusa Rios; Rosenbaum, Yudith. (Org.). *Interpretações. Crítica Literária e Psicanálise*. 1ed. São Paulo: Atelier, 2014b, v. 1.

_____. “Encarçada de estrelas Paulo Henriques Britto e a transição democrática”. In: *Lua Nova*, v. 96, 2015, p. 15-37.

_____. “No fluxo dos recados: ler a fala escrita em *A queda do céu* de Davi Kopenawa e Bruce Albert e *O Recado do morro* de Guimarães Rosa”. XV Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro, 2017.

ZULAR, R.; LUCAS, F R . “Ecos desencontrários de Leminski”. In: Annita Costa Malufe e Maria Aparecida Junqueira. (Org.). *Poesia entre lugares*. 1ed. São Paulo: Dobradura, 2016, v. 1, p. 48-88.

ZWEIG, Paul. *Walt Whitman: A formação do poeta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Materiais didáticos

SAFATLE, Vladimir. “Lacan: psicanálise, ontologia e política”. Curso ministrado no Instituto de Psicologia da Universidade de São, Segundo Semestre 2017.

Discos

ARNALDO ANTUNES. *Nome*. Sony/BMG, 2006.

CAETANO VELOSO. *Caetano*. Philips Records, 1987.

_____. *Livro*. Mercury, Polygram, 1997.

CLIMA. *Monumento ao soldado desconhecido*. YB Music, 2016.

RODRIGO CAMPOS. *Sambas do absurdo*. YB Music, 2017.

ROMULO FRÓES. *Rei vadio*. Selo Sesc, 2016.

_____. *O disco das horas*. YB Music, 2018.

IMAGENS

1. Nuno Ramos, *(sem título)*, 1991.

(Detalhe)

2. Nuno Ramos, (Vista geral – Quadros e *Vidrotexto 1*), 1991.

3. Nuno Ramos, *Vidrotexto 2*, 1991.

4. Nuno Ramos, *Monólogo para um cachorro morto*, 2008.

5. Nuno Ramos, *Mácula* (Imagem produzida para publicação que acompanhava a exposição), 1994.

6. Nuno Ramos, *Mácula* (Imagem produzida para publicação que acompanhava a exposição), 1994.

7. Nuno Ramos, *Aqui jaz*, 1992.

8. Nuno Ramos, *Para Goeldi 1*, 1996.

9. Nuno Ramos, *Para Goeldi 2*, 2000.

10. Nuno Ramos, *III* (Vista da primeira sala – primeira montagem, Gabinete de Arte Raquel Arnaud), 1992.

11. Nuno Ramos, *III* (Vista da segunda sala – primeira montagem, Gabinete de Arte Raquel Arnaud), 1992.

12. Nuno Ramos, *Entre* (Vista geral), 2006.

13. Nuno Ramos, *Vai, vai*, 2006.

14. Club Noir, *Peep Classic Ésquilo* (em primeiro plano, Fernando Gímenes), 2012.

15. Nuno Ramos, *Ensaio sobre a dádiva*, 2015.

16. Nuno Ramos, *Ensaio sobre a dádiva*, 2015.

17. Nuno Ramos, *Ensaio sobre a dádiva* (vídeo – Pierrôporcavalo, 2015).

18. Waltercio Caldas, (*sem título*), 2015.

19. Waltercio Caldas, *Até onde o nome que conhecemos*, 2002.

20. Nuno Ramos, *O direito à preguiça*, 2016.

21. Nuno Ramos, *Vou partir*
(*ParaNelson 4*) *Gangorra 1*, 2016.

22. Nuno Ramos, *Parede 1 – O grito/José*, 2016.

23. Nuno Ramos, *Choro negro*, 2004.

24. Nuno Ramos, *Hora da Razão (Choro Negro 2)*, 2009.

25. Nuno Ramos, *Placar final*, 2007.