

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

EDUARDO DE ALMEIDA VILAR

**Ó, de Nuno ramos:**  
entre a austeridade e a dissimulação

Versão Corrigida

São Paulo

2023

EDUARDO DE ALMEIDA VILAR

**Ó, de Nuno ramos:**  
entre a austeridade e a dissimulação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jefferson  
Agostini Mello

Versão Corrigida

São Paulo

2023



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## **ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

### **Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Eduardo de Almeida Vilar**

**Data da defesa: 28/09/2023**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Jefferson Agostini Mello**

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 ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 27/11/2023

---



*(Assinatura do (a) orientador (a))*

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

V697? Vilar, Eduardo  
Ô, de Nuno ramos: entre a auteridade e a  
dissimulação / Eduardo Vilar; orientador Jefferson  
Mello - São Paulo, 2023.  
90 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.  
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. LITERATURA BRASILEIRA . 2. ENSAIO LITERÁRIO. 3.  
CRÍTICA LITERÁRIA . I. Mello, Jefferson, orient. II.  
Titulo.

VILAR, Eduardo de Almeida. **Ó, de Nuno ramos:** entre a austeridade e a dissimulação. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo para obtenção do título de Mestre 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 \_\_\_\_\_

À Gorete, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Ao Jefferson, meu orientador, pela confiança, por abraçar meu projeto de pesquisa, pelo apoio, pelas inúmeras indicações e questionamentos que levaram meus estudos para caminhos inesperados e pelo estímulo intelectual que agregou definitivamente à minha visão sobre a literatura e suas relações com a sociedade.

Aos professores Ariovaldo José Vidal, Fernando Paixão e Arlindo Rebechi Junior pela generosidade de aceitarem participar da banca de defesa. Agradeço também ao professor Ricardo Souza Carvalho, que junto com Arlindo Rebechi Junior, fizeram uma leitura generosa e atenta de meu trabalho, com indicações que contribuíram decisivamente para os rumos que minha pesquisa tomou a partir de então.

Aos colegas de orientação Lohanna Machado, Henrique Balbi, Débora Missias, Maira Luana, Tamiris Volcean, Kenyatta dos Santos e Umberto de Souza, com os quais tive o privilégio de compartilhar um tanto dessa viagem acadêmica.

À minha família, por todo o apoio e amor, especialmente a Gorete, minha mãe, da qual herdei, dentre tantas coisas boas, a admiração pelo conhecimento e pelos livros.

Ao Mu e ao Rafa, pela amizade que se estreitou paralela a estes anos de pesquisa. À Gabi, pela amizade de longuíssima data. Ao Gabo, Line e Rê pela amizade que surgiu da paixão em comum pela música latina, mas que se espalhou por todos os âmbitos da vida. À Pati, Adê, Dante e Paulo pelo carinho de cada encontro. À Isa e ao Jhonny pelas alegrias todas.

À Juliana, pelo amor, por partilhar a vida boa comigo.

Aos meus alunos, com quem aprendo tanto sobre literatura e sobre a vida.

## RESUMO

VILAR, Eduardo de Almeida. **Ó, de Nuno ramos:** entre a austeridade e a dissimulação. 2023. 90 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O livro *Ó* (2008), de Nuno Ramos, é marcado por uma forte presença de elementos de autorreferencialidade literária – especialmente na sua constante reflexão sobre a linguagem. Ainda assim, são notáveis tanto as aparições esporádicas nesta obra de representações sobre questões sensíveis da sociedade brasileira quanto as interpretações de parte de sua recepção pela crítica especializada dos processos de composição utilizados pelo autor como reflexos de problemas sociais. Partindo dessas percepções, essa dissertação tem como objetivo investigar três hipóteses sobre o livro: a) nele, estrutura-se uma defesa de que a boa literatura deve possuir uma posição de relativa autonomia frente aos dramas humanos e às necessidades e implicações dos atos de caráter político; b) tal postura é assumida como um modo de revelar um mundo sobre o qual se pretende ter controle em excesso, ao mesmo tempo em que serve de resistência a tal visão de mundo digamos controladora; c) a defesa da literatura aponta para um momento da obra do autor caracterizado por grande confiança nas formas artísticas e literárias de maior autonomia, que foi sucedida por um período de grande crise social que impeliu os campos artístico e literário, de modo geral, e o próprio autor, de modo particular, a uma abordagem mais comprometida politicamente. A estratégia para conferir tais hipóteses é a leitura detida do texto literário, além do apoio na teoria sobre as formas literárias que compõem o livro no seu hibridismo, preenchendo uma lacuna na fortuna crítica sobre ele.

Palavras-chave: *Ó*, Nuno Ramos, literatura brasileira contemporânea, autonomia, ensaio, poema em prosa.

## ABSTRACT

VILAR, Eduardo de Almeida. **Ó, by Nuno ramos:** between austerity and dissimulation. 2023. 90 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The book *Ó* (2008), by Nuno Ramos, is marked by a strong presence of literary self-referential elements – especially in his constant reflection on language. Even so, both the sporadic appearances in this work of representations of sensitive issues of Brazilian society and the interpretations of part of their reception by specialized critics of the composition processes used by the author as reflections of social problems are remarkable. Based on these perceptions, this dissertation aims to investigate three hypotheses about the book: a) in it, a defense is structured that the good literature must have a position of relative autonomy in the face of human dramas and the needs and implications of political acts; b) such a posture is assumed as a way of revealing a world over which one intends to have excessive control, at the same time that it serves as resistance to such a controlling worldview; c) the defense of literature points to a moment in the author's work characterized by great confidence in artistic and literary forms of greater autonomy, which was succeeded by a period of great social crisis that impelled the artistic and literary fields, in general, and the author himself, in particular, to a more politically committed approach. The strategy to check such hypotheses is the careful reading of the literary text, with the additional support of the theory about the literary forms that concerns the hybridity of the book, filling a gap in the critical fortune about it.

Keywords: *Ó*, Nuno Ramos, contemporary Brazilian literature, autonomy, essay, prose poem.

## SUMÁRIO

<b>NOTA INTRODUTÓRIA</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 - LEITURAS DE NUNO RAMOS</b> .....	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 2 - O ENSAIO EM QUESTÃO: “MANCHAS NA PELE, LINGUAGEM”</b> .....	<b>29</b>
<b>CAPÍTULO 3 - DIÁLOGOS COM O POEMA EM PROSA: “QUINTO Ó”</b> .....	<b>51</b>
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>76</b>
<b>ANEXO A - 1. MANCHAS NA PELE, LINGUAGEM</b> .....	<b>80</b>
<b>ANEXO B - 15. QUINTO Ó</b> .....	<b>89</b>

## NOTA INTRODUTÓRIA

Nuno Ramos (1960, São Paulo), um já conceituado multiartista brasileiro, oriundo das artes visuais, tem se destacado nos últimos anos também no cenário literário, recebendo elogios de figuras importantes da crítica, além de ter recebido duas vezes o Prêmio Portugal Telecom (hoje Prêmio Oceanos), pelos livros *Ó*, em 2009, e *Junco*, em 2012.

Em boa medida, sua formação e trajetória são condizentes com a posição que alcançou: filho de professor universitário de literatura<sup>1</sup>, frequentou o Colégio Equipe, reconhecido por formar estudantes que ocuparam os meios artísticos e de comunicação paulistanos, cursou parte do curso de Filosofia na FFFLCH-USP e passou a trabalhar como artista plástico com a fundação da Casa 7, em 1983. Sua inserção no campo literário se dá mais tarde, com uma lenta transição, marcada, no caso, pela reconversão de capital simbólico, algo comum no Brasil. Seu primeiro livro, *Cujo*, de 1993, é considerado pelo editor e professor de literatura brasileira da USP Augusto Massi, na orelha do livro, uma espécie de “prosa de ateliê” (RAMOS, 1993), pela descrição de procedimentos com materiais que remete ao trabalho de artes plásticas do autor. Em 2001, publica *O Pão do Corvo*, seu primeiro livro com um interesse e formato mais especificamente literário.

*Ó*, de 2008, é o livro do autor que compõe o *corpus* deste trabalho. O objetivo é o de fazer uma leitura literária dessa obra de Ramos, indo, assim, na contramão da fortuna crítica do autor, que tende a lê-lo sempre na interface com as artes visuais.

Nessa que talvez seja sua obra literária mais comentada pela crítica, apresentam-se dificuldades de leitura desde o seu título, que confunde o leitor entre seus aspectos visual e fonético, sem uma referência imediata a algum significado. Também, o próprio título extravagante, apenas uma vogal com acento, que não recebe explicação na orelha do livro, ou em uma possível introdução, dificulta, de início, falar sobre o próprio livro, revelando certa resistência à leitura.

Em termos de sua composição, o livro é dividido em 25 capítulos, entre os quais dois

---

<sup>1</sup> Seu pai, Vitor Ramos, foi professor de literatura francesa da USP, como pode ser conferido no artigo online “Gente firme”, de Daniel Salles: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/ensaio/gente-firme>

estilos de escrita distintos são perceptíveis. Dezoito dos capítulos possuem uma extensão mais longa, em um estilo que tende ao ensaísmo, no entanto incorporando frequentemente elementos narrativos. Eles possuem títulos com uma enumeração dos temas, separados por vírgulas, abordados ao longo de suas reflexões – com exceção dos capítulos 2, "Túmulos", e 25, "No espelho", que não apresentam tais enumerações em seus títulos. Os sete capítulos restantes, nomeados "Ó", "Segundo Ó", "Terceiro Ó" e assim por diante, se aproximam bastante da forma do poema em prosa. Eles possuem seu texto todo em itálico, destacando-os visualmente dos outros capítulos, possuem menor extensão e são marcados pela vontade de incomunicabilidade, exigindo, pois, muito mais esforço do leitor. Ao longo de todo o livro são desenvolvidos diversos temas de modo mais ou menos reiterado: o corpo e o envelhecimento, a matéria, relações amorosas, impulsos de controle e segurança e a dificuldade de prever o que o tempo traz de inusitado, catástrofes, sonhos, violência, identidade e alteridade entre humanos e os outros animais, relação com a tradição, derrisão e desencanto, ciência e tecnologia, epifania. Mas, toda essa grande diversidade de temas aparece, de modo geral, relacionada à reflexão sobre a linguagem e seus diversos modos de funcionamento. Por esse aspecto metalinguístico, a impressão ao longo da leitura é a de um livro que se fecha em si mesmo, com uma tendência mais de enclausuramento do que de expansão.

Assim, minhas hipóteses de trabalho sobre Ó são três: a) nele, estrutura-se uma defesa de que a boa literatura deva possuir uma posição de relativa autonomia frente aos dramas humanos e às necessidades e implicações dos atos de caráter político; b) tal defesa é assumida como um modo de revelar um mundo sobre o qual se pretende ter controle em excesso ao mesmo tempo em que ela serve de resistência a tal perspectiva controladora, uma vez que os poemas e ensaios desfazem o que seria austero, por meio do jogo e da dissimulação, como se verá; c) ainda, tal postura de defesa da literatura aponta para um momento da obra do autor caracterizado por grande confiança nas formas artísticas e literárias de maior autonomia, que foi sucedido por um período de grande crise social que impeliu os campos artístico e literário, de modo geral, e o próprio autor, de modo particular, a uma abordagem mais comprometida politicamente. Esses três pontos serão retomados na conclusão, após os capítulos de análise.

A estratégia para conferir tais hipóteses é a leitura detida do texto, além do apoio na

teoria sobre as formas literárias que compõem o livro no seu hibridismo, preenchendo, com isso, uma lacuna na fortuna crítica sobre a obra.

No Capítulo 1, apresento o percurso inicial desta pesquisa, que serve como porta de entrada para acessar a obra a ser analisada. Exponho brevemente uma contextualização histórica da institucionalização dos campos artístico e literário, o que permite uma compreensão da posição do autor nesses campos, em especial por sua posição privilegiada em ambos. Para isso, parto de trabalhos como o de Candido (2000a), Santiago (2004), Ortiz (2001), Freitas (2005), Naves (2007), Souza (2002) e Mello e Barreto (2011). Em um segundo momento, abordo a recepção crítica da obra de Nuno Ramos enquanto multiartista, e a recepção de *Ó* especificamente. Esse levantamento revela lacunas em tal fortuna crítica, o que abre caminho para a análise dos capítulos 2 e 3, dos textos “Manchas na pele, linguagem” e “Quinto Ó”, que realizarei respectivamente nos capítulos, seguindo o modelo de comentário e análise proposto por Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (2004). Na conclusão retomo o percurso desenvolvido neste trabalho e apresento as considerações finais. Por fim, adicionei os capítulos analisados de *Ó* integralmente nesta dissertação na forma de anexos, de modo a contribuir para a leitura das minhas análises rente ao texto.

## CAPÍTULO 1 - LEITURAS DE NUNO RAMOS

As relações entre realidade social, a construção de obras literárias e artísticas e seus respectivos campos possuem uma longa tradição no debate intelectual brasileiro – menciono também o campo das artes, pois Nuno Ramos iniciou sua carreira justamente nesse campo, na década de 1980, para somente na década de 1990 iniciar com certo vagar a publicação de suas obras literárias.

Assim, para início de conversa, retomo brevemente um artigo sobre o percurso da crítica brasileira recente, de autoria de Jefferson Mello (“Crítica literária e literatura na contemporaneidade: tensões e divergências”), em que essas relações são discutidas. Seguirá a ele alguns trechos sobre o estudo de Artur Freitas “A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito”, passando por “Os livros de cabeceira da crítica”, de Eneida Maria de Souza, para finalmente encerrar-se com “Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea”, de Jefferson Mello e Ricardo Barreto.

De acordo com Mello, Candido argumenta em “Literatura e subdesenvolvimento”, artigo em que reflete sobre o contexto cultural brasileiro na década de 1930, que as origens de nossa produção literária empenhada se ligam ao analfabetismo, à falta de um público leitor, ao mercado literário incipiente e à posição do país no concerto econômico mundial (MELLO, 2008, p. 180). Além disso, fatores de ordem política e econômica contribuem para esse tipo de produção literária, como os “níveis insuficientes de remuneração e a anarquia financeira dos governos, articulados com políticas educacionais ineptas” ou criminosas (CANDIDO, 2000a, p. 143, apud MELLO, 2008, p. 180-181). Assim, substituindo o que deveria ser papel da sociologia, o texto literário apresenta-se como uma necessidade histórica para se explicar o país. Esse aspecto parece se estender até a crítica sobre a literatura contemporânea. Assim, para Mello, Silviano Santiago, mesmo partindo de pressupostos teóricos diferentes dos de Candido, possui posição semelhante a este, na medida em que reconhece aspectos positivos em uma literatura que se divide entre “Arte, ao observar os princípios individualizantes, libertadores e rigorosos da vanguarda estética europeia, e ao mesmo tempo apontam para a Política, ao querer denunciar pelos recursos literários não só as mazelas oriundas do passado colonial e escravocrata da sociedade brasileira, mas também os regimes ditatoriais que assolam a vida

republicana” (SANTIAGO, 2004, p. 66, apud MELLO, 2008, p.178). Santiago, em seu texto, afirma ainda que essa mescla de arte e política na nossa melhor literatura se deve ao fato de nossa educação ter sido um privilégio de poucos e, portanto, ela assume um papel pedagógico diante das desigualdades sociais (SANTIAGO, 2004, p. 72, apud MELLO, 2008, p. 179). Candido, ainda mais que Santiago, salienta, segundo Mello, que do ponto de vista da produção, a consciência do subdesenvolvimento traz vantagens para o escritor da periferia do capitalismo, que pode articular as inovações estéticas a uma preocupação com a desigualdade social, desvendando a situação miserável “na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual” (CANDIDO, 2000a, p. 160, apud MELLO, 2008, p. 181).

Artur Freitas, em “A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito”, nota dois balanços na década de 1940 que parecem revelar um duplo movimento que ocorreu nas artes e na literatura: se Candido afirma que nesse período a literatura finalmente se emancipa das ciências sociais e da ideologia, por outro lado, Renato Ortiz afirma que não há cisão radical no Brasil entre a esfera erudita e de circulação restrita com a cultura de massas de circulação ampliada, pois a literatura se difunde e se legitima através da imprensa (FREITAS, 2005, p. 204). Enquanto a literatura se afasta da ideologia, as artes plásticas, por sua vez, passam por uma institucionalização sem precedentes, exemplificada pela fundação do MASP, em 1947, do MAM, em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951. Em paralelo ocorre com o estabelecimento de marcos importantes da cultura de massas, como o surgimento da TV Tupi (1950) e a introdução do *longplay*, também conhecidos como discos de vinil (1948).

A partir de 1948, artistas figurativos e abstratos entram em contendas sobre qual forma de arte seria a mais adequada tanto ao contexto histórico brasileiro de redemocratização e desenvolvimento após a ditadura de Vargas como também quanto para ocupar posições de destaque no cenário das artes entre as nações desenvolvidas (FREITAS, 2005, p. 205).

Com efeito, durante os anos de chumbo (1969-1975), tanto nas artes visuais quanto na literatura, os campos se profissionalizam e se institucionalizam ainda mais, um dos

principais resultados do chamado “milagre econômico brasileiro”. Esse fenômeno ocorre paradoxalmente junto à perda da autonomia simbólica e discursiva das artes nacionais, devido ao contexto histórico sombrio (FREITAS, 2005, p. 207). A geração de 1980 é marcada por ainda mais institucionalização e profissionalização, com altos investimentos públicos e privados no campo das artes, seguindo sobretudo a lógica do evento cultural. O resultado disso é tanto certo caráter de acontecimento efêmero das exposições como também o da exigência de públicos recordes para esses eventos de massas. A década de 1990 vê essa tendência se tornar ainda mais forte. A institucionalização e a profissionalização do campo são marcantes ainda hoje, com os artistas se adequando aos grandes investimentos privados e estatais. Nesse sentido, o Brasil não constitui uma exceção (FREITAS, 2005, p. 208). Essa institucionalização do campo das artes visuais não foi acompanhada de uma maior autonomia, pelo contrário, o mecenato privado contemporâneo faz com que os artistas passem a uma relação de dependência material e mental em relação ao mercado. O mecenato público, por sua vez, passa a se omitir frente à presença dos mecenas privados (FREITAS, 2005, p. 209-210). Do ponto de vista de uma autonomia social do campo artístico, as bienais e os museus não deveriam agir de acordo com parâmetros dados pela cultura política do Estado, pela lógica comercial da mídia ou do capital privado. A noção advinda de uma autonomia relativa que se conseguiu na Europa com o Iluminismo e com o século XIX parece não se adequar às condições sociais de produção das artes visuais brasileiras moderna e contemporânea, como discutido por Freitas. Rodrigo Naves, por sua vez, em artigo comentando a atuação do mecenas Edegar Cid Ferreira, queixa-se da mesma lógica do evento efêmero em que as próprias obras artísticas são dispostas de modo a dar sentido a estratégias de divulgação estranhas à sua própria natureza, tendo seu sentido determinado de antemão (NAVES, 2007, p. 432).

Concomitante às contradições da institucionalização do campo artístico, a institucionalização no campo literário, como descrito por Eneida Maria de Souza em “Os livros de cabeceira da crítica”, foi impulsionada pelos esforços que se viram com a expansão dos cursos de pós-graduação no Brasil, já notável no final da década de 1970, e pelo *boom* teórico e metodológico nos estudos literários da década de 1960. Tal institucionalização apontava para a “reflexão mais sistematizada, o rigor técnico e a necessidade de sofisticar o instrumental de trabalho” da leitura literária. O discurso

crítico que se estabelece nessa época encontra sua contrapartida na própria modificação das análises literárias, que passaram a “ressaltar a desvinculação do caráter fechado e autossuficiente do texto literário”. No final da década de 1990, com a diluição dos marcos teóricos da vertente pós-estruturalista e das tendências pós-modernas da crítica, houve uma revalorização da história e da prática interdisciplinar e cultural. A crítica universitária, nesse momento, passou a se aproximar dos meios de comunicação de massa. O apelo democrático dos discursos colabora para que cada vez menos a literatura possa se impor como “texto autônomo e independente” (SOUZA, 2002, p. 18-20).

Contudo, na contramão dessa aproximação da crítica aos meios de comunicação de massas, alguns autores de poesia e ficção, a partir da década de 1980, tornam-se mais independentes de agendas externas, passando a se dedicar ao próprio fazer literário e a sua política específica, como apontado em “Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea” (MELLO e BARRETO, 2011, p. 23). Interligado a esse momento, o mercado literário brasileiro ganha maior autonomia com o aumento das vendas de livros, dos meios de publicização da produção e da crítica literária, maior profissionalização de editoras e editores, um sistema nacional de premiações recentes, a disponibilização de bolsas nacionais e internacionais para escritores, crescimento de palestras e festivais literários e o desenvolvimento do cinema nacional, que eventualmente realiza adaptações de obras literárias como também contrata escritores para trabalhos como roteiristas (MELLO e BARRETO, 2011, p. 24-25). Essa literatura, que ocupa o centro do campo literário brasileiro nos primeiros anos do século 21, não possui marcas regionais ou nacionais aparentes e possui ambição cosmopolita (MELLO e BARRETO, 2011, p. 27). A literatura de Nuno Ramos parece se aproximar desse momento da literatura nacional na sua busca da compreensão da realidade humana “de modo geral” e voltada para a reflexão do próprio fazer artístico. Nesse sentido, o livro *Ó* é exemplar pela reflexão que realiza sobre a linguagem.

Na opinião de Nuno Ramos, em artigo na *Folha de S. Paulo*, a referida institucionalização das artes visuais vem acompanhada dos discursos institucionais que, pouco permeáveis à pluralidade de significados, disputam espaço na mídia e nas oportunidades de investimento (RAMOS, 2010). O resultado é uma incompatibilidade com e um ataque ao caráter de sentido aberto da obra de arte. Ainda mais recente, em um debate televisivo sobre o cancelamento da exposição Queermuseum, em Porto

Alegre, pelo Santander Cultural, e as polêmicas decorridas de uma performance no Museu de Arte Moderna, ambas em 2017, Nuno Ramos contesta que “uma entidade cultural não pode trabalhar uma exposição como se fosse uma propaganda”<sup>2</sup>. De modo análogo, do ponto de vista da criação artística, ele defende a arte com uma certa liberdade com relação às pautas políticas mais imediatas: “A arte é isso, o sentimento do possível. Porque a vida vai calcificando, vai ficando totalmente dominada. Ecologia, feminismo, minorias étnicas e sexuais, vai ficando um discurso de consenso”; e, um pouco mais a frente, na mesma entrevista: “Qualquer arte não coincide com a história. Tem um pé na história, mas tem um pé no signo. Hoje, é muito coincidente, muito ligada ao presente” (COELHO, 2010). Por fim, em outra entrevista, o autor defende como forma de resistência às pressões institucionais da arte que conspiram pela mediocridade e contra o “blábláblá curatorial” uma busca de uma “estrangeirice” por parte do artista ao firmar sua visão singular como que formando um mundo paralelo a essas pressões, mas sempre em contato e em contágio com as instituições de modo ambivalente (JAFFE, 2009).

Em suma, a institucionalização reverbera de modos diferentes nos campos artístico e literário. Se nas artes a institucionalização joga sobre o campo a influência das políticas culturais de Estado e da lógica comercial da mídia e do capital privado, na literatura aparece mais nitidamente a noção de uma independência de agendas externas. Nenhum desses fenômenos, a primeira vista, apontariam para um retorno da tradição de hibridismo entre arte e política, como apontado por Candido e Santiago, no entanto, na crítica produzida sobre as obras artística e literária de Nuno Ramos, surgem de diversos modos a valorização de seus aspectos autorreferências mesclados às referências à vida social. Tais abordagens serão exemplificadas por textos de uma grande diversidade de autores: Vilma Arêas, Flora Süssekind, Rodrigo Naves, Vladimir Safatle, Lorenzo Mammi, Alberto Tassinari e Andrea Hossne.

Vilma Arêas, estudando as metamorfoses na obra de Nuno Ramos, afirma que na exploração de zonas de passagens sua obra chega a estabelecer um laço movediço entre subjetividade e objetividade que só pode encontrar expressão na arte, afastando-a assim da “real ‘vida verdadeira’” (AZEVEDO FILHO, 2012, p. 189-190). Por outro lado, a crítica sugere interpretações miméticas da mesma obra, em uma

---

<sup>2</sup> Programa Entre Aspas, 10 de out. de 2017. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/globonews/v/6209068>. Acesso em: 06 jul. 2018.

espécie de flagra que realiza de forma realista a situação do homem contemporâneo, mergulhado em um mar de imagens e de formas discursivas (AZEVEDO FILHO, 2012, p. 191). A autora também levanta como hipótese que a progressiva dispersão traçada desde (1993) até *O mau vidraceiro* (2010) possa servir de retrato da vivência contemporânea de mergulho na “ciranda da mercadoria abstrata” (AZEVEDO FILHO, 2012, p. 195). Ambas interpretações parecem dizer da ambição cosmopolita do escritor Nuno Ramos, pouco amarrado a uma realidade mais local.

De sua parte, Flora Süssekind, fazendo referência a Rodrigo Naves, afirma que a prosa de Nuno Ramos parece emergir de uma desorganização que arrasta consigo e acumula “coisas, registros e materiais diversos, por vezes dissonantes, que configuram (e não apenas nas obras plásticas) ‘territórios instáveis’” (NAVES, 2007, p. 382, Apud SÜSSEKIND, 2014, p. 1). A desmesura que se cria a partir do processo de acumulação em obras como seus quadros imensos das décadas de 1980-90, que se projetam em direção ao observador, destroem qualquer possível zona de conforto contemplativa e tencionam com a delimitação do espaço imposta pelos suportes das obras (SÜSSEKIND, 2014, p. 1). Fenômeno semelhante aconteceria no seu trabalho literário, marcado pela proliferação e sobreposição de modos expositivos, gêneros e formas discursivas (ARÊAS Apud SÜSSEKIND, 2014, p. 2). A desorganização que resulta dessas acumulações aponta para uma desconfiança de qualquer delimitação (SÜSSEKIND, 2014, p. 2). Ainda, a desorganização categorial seria presente em outras produções da literatura recente (SÜSSEKIND, 2014, p. 7). No entanto, defende a autora, essa escrita convulsiva não significaria um apagamento da experiência da realidade, pelo contrário, a própria escrita convulsa encontraria paralelo na consciência da violência do mundo, da matéria e de sua violenta resistência.

Nessa relação entre obra e contexto histórico e nas dificuldades que as obras trazem para a interpretação, Süssekind vê um descompasso entre a organização conceitual e os esquemas interpretativos de um lado e, de outro, a complexidade histórica da experiência presente. Além disso, uma obra como a de Nuno Ramos firmaria, assim, uma contraposição a um suposto “esforço de recomposição do domínio das Belas Letras” no país, marcado por um “retorno facilitador a modos oitocentistas de composição, fabulação e tipificação”, em uma literatura marcada pela função documental ou testemunhal. Essa inflexão, que ela chama de “neonaturalista”, estaria ligada à crescente institucionalização da vida literária no Brasil (SÜSSEKIND, 2014,

p. 8-10). No entanto, acredito que sejam possíveis outras ligações da relativa autonomia da obra literária de Nuno Ramos e outros autores recentes com certa institucionalização do campo literário brasileiro, na medida em que os autores são, também, beneficiados pela proliferação das publicações acadêmicas, pela profissionalização das editoras e pelos prêmios literários (de cujos júris a própria Sússekind tem feito parte), que parecem valorizar justamente essa literatura que apresenta relativa autonomia com relação ao domínio do real e do histórico.

Ainda sobre a relação do aspecto convulso da escrita com as violências do mundo e da matéria, Rodrigo Naves entende tal relação como uma “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”. No entanto, também segundo Naves, o solo histórico a partir do qual Nuno Ramos produz o impede a ter maior desenvoltura e altivez. Desse modo, o autor se associaria a uma tradição da imagem nacional “travada e espinhosa”, de um “país ácido e dilacerado”, juntando-se a diversos autores dessa tradição: “Goeldi, Nelson Cavaquinho, Tostão, Cartola, Paulinho da Viola, Guignard, Dona Inah, Romulo Fróes, Clima” (NAVES, 2007, p. 384-386). Em outro texto, Naves comenta que artistas a partir da década de 1960 combateram a ideia de uma autonomia da experiência estética moderna e defenderam uma maior aproximação entre arte e vida de modo diverso ao que fizeram artistas modernos. Se, por um lado, esses artistas teriam ampliado o campo da experiência artística, simultaneamente, essa busca de uma continuidade entre arte e vida teria dado lugar a uma concepção de vida como continuidade, o que, por sua vez, também deveria supor uma arte pensada nos mesmos moldes. A arte passaria então a ter um caráter mais de comentário do mundo do que de experiência. Contrapondo-se a esse tipo de arte, Naves defende que as obras plásticas de Nuno, ainda que dialoguem com esses artistas contemporâneos, possibilitam elas próprias uma experiência de uma descontinuidade radical. A experiência do presente que se tem nessas obras é então diferente das experiências corriqueiras da vida (TASSINARI, 2000, p. 24-25), revelando certo caráter autônomo de sua obra.

Vladimir Safatle, em um artigo comentando a exposição *Houyhnhnms*, na Estação Pinacoteca, em 2015, elogia o trabalho de artista plástico de Nuno Ramos por sua rara “clareza das articulações entre forma estética e experiência social”, que é capaz de produzir uma impressionante inversão, transformando em potência e dinâmica de

movimento o que poderia parecer como o inacabamento da experiência social brasileira. Comentando a afirmação a Júlia Studart de que Nuno Ramos trabalha “no limite político do incompleto e do inacabado”, ele afirma que essa sustentação no inacabamento “tem a força política de problematizar o dever ser”. A ressonância com a sociedade brasileira se daria na medida em que o país sempre se viu como “inacabado” ou “incompleto” em seu trajeto rumo ao desenvolvimento. Seu gesto crítico então iria no sentido de “recusar as ilusões da completude” (SAFATLE, 2015), o que, digamos, parece ser uma leitura sem muita mediação da parte do autor, uma vez que inacabamento e incompletude aparecem em obras literárias e visuais de outros tempos e espaços.

Lorenzo Mammi, tratando da obra *111*, argumenta que o contexto da Ditadura Militar “pôs em xeque a linearidade otimista da Bossa Nova e da arquitetura de Niemeyer”, fazendo com que a questão central da arte brasileira passasse a ser “inventar uma linguagem que não se limitasse a uma esquematização utópica ou autoritária”. Além disso, defende que mesmo quando Nuno realiza uma arte de engajamento, ele não o faz com as simplificações típicas da arte militante (TASSINARI, 1997, p. 203-204).

Por fim, Alberto Tassinari percebe ao analisar uma obra sem título de Nuno, de 1987, a tendência que iria se desenvolver ao longo de sua obra posterior de um artista que põe em relevo nas obras o próprio fazer artístico (TASSINARI, 1997, p. 19), sem traçar relações explícitas com o campo artístico ou com o momento histórico para a compreensão das obras. Já em outro texto, investigando o aspecto encantatório da obra plástica de Ramos, entende que o trabalho complexo e difícil que ele realiza sobre diferenças que não podem ser anuladas corresponde a traços da sociedade brasileira, em nossas instabilidades democráticas e institucionais. A selvageria de seu trabalho – que se confundiria com o mero caos, para a percepção comum – tornaria maleável esse aspecto da realidade e ele retiraria justamente dessa maleabilidade um clima redentor e encantado, fundamentado em uma crença ingênua de um contexto harmônico de fundo que pulsa apesar das diferenças e disparates (TASSINARI, 1999, p. 16-17). Nessa leitura, ele parece aproximar-se das leituras de Safatle – que, por sua vez, se apoia em Studart – de uma potência que se desdobra a partir de seus procedimentos artísticos. Por outro lado, parece dar um enfoque que vai contra a imagem de país dilacerado defendida por Naves. Mesmo assim, no que tange a obra visual de Ramos, os três buscam nela as conexões mais ou menos diretas com o

contexto brasileiro recente.

Por fim, traçando um panorama de características formais recorrentes na literatura brasileira recente, Andrea Hossne levanta as seguintes características: “texto curto, avesso a classificações e pouco adequado às categorias formais pertencentes à tradição”. Aponta também para um apequenamento do elemento narrativo – em Ó, especificamente, esse elemento irá disputar espaço com os elementos ensaísticos e líricos. Alguns textos tendem ao poema em prosa, porém se articulam com outros textos de seu conjunto, de modo que se tende a considerá-los capítulos de uma narrativa maior (HOSSNE, 2012, p. 165). Acumulação e desestabilização parecem ser os princípios que formalizam a crise da experiência e da subjetividade na literatura contemporânea. O princípio de acumulação estaria na base das formas de sociabilidade na cidade degradada, constituindo índice do fracasso do projeto de modernização do país (HOSSNE, 2012, p. 169-170). Em outro texto, publicado em 2007, ao analisar as obras plásticas e literárias de Nuno Ramos em comparação com as de Iberê Camargo, Hossne aponta para uma “formalização da experiência na contemporaneidade brasileira, na qual a memória e a matéria histórica parecem inserir-se num universo de precariedade”. A permeabilidade e a precariedade seriam então constitutivas das produções artística e literária brasileiras recentes, revelando um contexto ruinoso pelas deficiências e fracassos do projeto modernista e do projeto de modernização (HOSSNE, 2007).

Nota-se, nesses textos da crítica, uma tendência a considerar profundas relações no trabalho do autor nas suas diversas frentes. Assim, comparações entre artes plásticas, performances e os gêneros literários nos quais o autor produz geram uma gama de interpretações transversais. Por outro lado, tratando-se da literatura especificamente, há toda uma gama de trabalhos com uma presença majoritária de autores da filosofia francesa do século XX como base teórica para a abordagem crítica dos textos, especialmente Bataille, Blanchot, Derrida, Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Deleuze e Guattari<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Alguns exemplos: “Quando a linguagem é imprescindível à sobrevivência: Ó, de Nuno Ramos”, de Mayara Ribeiro Guimarães; “Um procedimento de Nuno Ramos: a imagem moderna desobrada”, de Júlia Studart; “Sombria luz: o resto em Nuno Ramos”, de Maraíza Labanca Correia; *A invenção de uma pele: Nuno Ramos em obras*, de Eduardo Jorge de Oliveira; “Entre o Ó e o tato”, de Ana Kiffer; “Por uma historicidade distorcida - voz, contradição e lastro em Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Nuno Ramos”, de Goldfeder, Lucas, Provase e Zular; “Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea”, de Rafael Gutiérrez; “A arte

No entanto, o levantamento da fortuna crítica realizado durante minha pesquisa revelou duas lacunas significativas: há pouca análise do texto literário propriamente dito, utilizando as ferramentas da tradição de crítica literária, com uma leitura pormenorizada de como são apresentados os temas ao longo do livro, seus recursos de estilo, a progressão argumentativa ao longo dos capítulos ensaísticos ou mesmo uma análise mais detida das imagens poéticas utilizadas especialmente em seus poemas em prosa. A outra lacuna é a falta de um estudo que busque investigar o hibridismo de formas literárias que compõem o livro a partir da teoria sobre suas duas formas dominantes, o ensaio e o poema em prosa. Nesse sentido, os textos de Clive Scott e Barbara Johnson sobre a forma do poema em prosa e o de Theodor Adorno sobre a forma ensaio serão fundamentais para análise que se propõe neste trabalho.

Tanto a análise detida do texto quanto as relações com as teorias sobre o ensaio e sobre o poema em prosa são esclarecedoras de como o autor, ainda que oriundo do campo das artes plásticas, realiza um profundo diálogo com a tradição literária. Esses elementos, somados à autorreferencialidade do livro e ao diálogo com a tradição literária ajudam a compreender sua literatura como muito mais próxima do polo cosmopolita/universal/autônomo, em contraposição ao polo local/particular/heterônimo. Assim, em diversos sentidos, a visão de literatura subentendida no próprio texto literário analisado é de uma relativa autonomia moral frente ao drama humano e às necessidades e às implicações dos atos políticos. Tal visão, no entanto, convive com uma dinâmica de construção do sentido que convida o leitor-crítico a participar de modo determinante sobre os sentidos sugeridos parcialmente pelo texto literário, trazendo possibilidades de interpretações sociais e históricas de um texto que não aborda de modo detido tais questões.

Desse modo, esse trabalho pode contribuir no debate sobre a realidade social, o campo literário, a produção literária e suas conexões. Sobre o interesse específico da fortuna crítica sobre a obra de Nuno Ramos, a partir do estudo desse significativo livro de sua produção, a pesquisa pretende estruturar uma maior compreensão de como se organizam conceitos fundamentais que estão presentes nesta obra literária assim como na fortuna crítica sobre ela.

---

da canhota: o corpo da criança na escrita de Nuno Ramos”, de Rosana Bines; “Entre carne e sopro: corpos da voz em Nuno Ramos”, de André Goldfeder; “Os corpos em Nuno Ramos e Claire Denis – da Experiência Interior ao Resto”, de Diego Pereira Ferreira.

Para pensar a questão da relativa autonomia literária de Nuno Ramos, uma referência fundamental para esta pesquisa é a obra de Pierre Bourdieu, em especial a atenção que ele dá às condições sociais específicas que se encontram na origem de visões literárias singulares (BOURDIEU, 1996, p. 63). Atentando para o campo literário, que se constitui através de instâncias específicas de consagração (BOURDIEU, 1996, p. 65-66), pode-se entender a mencionada crescente autonomização do campo literário brasileiro da primeira década do século 21, a partir de um conjunto de instâncias de consagração, que englobam, entre outros, o mercado editorial, as universidades, os festivais e festas literários, as premiações, as traduções e a circulação internacional dos autores. Desse modo, a posição privilegiada de Nuno Ramos dentro desse campo – um autor premiado, publicado por editoras de prestígio e que possui formação universitária em filosofia – é significativa para a compreensão dos conceitos fundamentais reconhecidos em sua obra pela crítica literária. O que poderia se chamar de certo aspecto de “crença no ficcional” (BOURDIEU, 1996, p. 27) se revela a partir de um trabalho sobre a forma, que faz surgir como que por evocação “um real mais real que aquele que se dá imediatamente aos sentidos”, em um efeito de crença no real mais que de efeito de real (BOURDIEU, 1996, p. 48, 127-128). Assim, a aparente autonomia de escritores com relação a interesses políticos acaba por ir ao encontro da lei fundamental do jogo que se estabelece no campo literário: o interesse pelo desinteresse (BOURDIEU, 1996, p. 37).

De fato, o livro *Ó* parece trazer consigo certa noção de uma autonomia literária, observável em diversos aspectos seus: seja por seu aspecto cosmogônico e escatológico; pela intertextualidade que ele traça com a tradição literária ocidental e, especialmente, a francesa; por sua difícil classificação, em uma mistura de diversos gêneros, mas principalmente tensionando impulsos ensaísticos e narrativos; além da própria reflexão sobre a linguagem, matéria com a qual se constrói a própria literatura, que permeia todo o livro. Esses aspectos, de uma relativa autonomia literária, convivem na obra com comparecimentos ao longo do livro de questões sensíveis da realidade social brasileira e, por outro lado, a própria recepção crítica do trabalho do autor realiza diversas interpretações que ressaltam conexões entre a sua construção formal e aspectos sociais, históricos e políticos do Brasil.

Essas interpretações salientam relações entre arte e sociedade ou entre literatura e sociedade. Como afirma o crítico Lorenzo Mammi, retomado por Vilma Arêas, a obra

de Nuno Ramos em suas diferentes frentes é caracterizada por tensionar sujeito e objeto, artista e elaboração da obra, de modo que se distancia de relações mecânicas ou abstratas (AREAS apud AZEVEDO FILHO, 2012, p. 186). Essas tensões garantiriam então uma forma privilegiada de relacionar arte e sociedade, estabelecendo conexões não-mecânicas entre elas, mas que, por outro lado, podem soar arbitrárias, ao nomear de sociedade o que pode não ser, como veremos nas análises a seguir. De modo análogo, Rodrigo Naves afirma que Nuno Ramos trabalha a noção de obra como experiência do mundo, se opondo à noção de obra como comentário do mundo (NAVES apud TASSINARI, 2000, p.25). Por essa afirmação de Naves, pode-se entender como seriam as relações não-mecânicas mencionadas por Mammi: a obra literária incorporaria o mundo, trazendo sua experiência na forma de uma experiência literária, sem tratar o próprio mundo como algo externo à literatura ou a literatura como externa ao mundo a que ela se refere. Flora Süssekind (2014), por sua vez, afirma que o conjunto de textos literários do qual a obra de Nuno Ramos faz parte explicita uma resistência a qualquer captação formal mais imediata. Sendo assim, seria uma obra que se caracteriza em contraposição a esquematizações ou simplificações da realidade, inclusive as das reflexões de caráter sociológico, histórico e político; sua relação com a sociedade não seria a de uma forma literária que comenta uma realidade considerada externa a ela, pois a própria obra constitui uma experiência em si mesma, que aponta para “um outro tempo pronto a irromper” (NAVES apud TASSINARI, op. cit., p. 25). Com efeito, Mammi, Arêas, Naves e Süssekind parecem concordar que a obra de Nuno Ramos se constrói pela contraposição às simplificações das relações mecânicas entre arte/literatura e sociedade.

Apesar da defesa do caráter não-imediato, a recepção crítica de sua obra chega a diversas e bastante específicas interpretações que relacionam estes dois polos. Seja na obra literária do autor, na obra artística ou em uma visão mais geral de sua produção através de ambos os campos artístico e literário, essas interpretações são ressaltadas de diversos modos. Algo que ajuda a compreender esse fenômeno é a percepção por grande parte da crítica de elementos em comum que perpassam toda a produção do autor, pelos “múltiplos canais de comunicação” entre suas produções artísticas e literárias (ARÊAS apud AZEVEDO FILHO, op. cit., p. 188); na busca de, dentro das especificidades de cada arte, dar conta do “norte de seu trabalho” (NAVES,

2007, p. 381); ou pelos paralelos estabelecidos entre, de um lado, as inserções de vozes e de textos em instalações plásticas e, de outro, a representação da tensão entre linguagem e matéria, forma e mundo, forçando uma “espécie de presença verbal das coisas” ou de resistência da matéria diante da palavra (SÜSSEKIND, op. cit.).

Tais interpretações, que poderíamos chamar de generalistas, ocorrem sobretudo tomando como base relações entre aspectos formais de sua obra e elementos sociais e históricos da sociedade brasileira não especificados e não aprofundados. Retomando, Andrea Hossne afirma que, em *Cujo* (1993), Nuno Ramos formaliza a experiência contemporânea brasileira em que a memória e a matéria histórica estão em precariedade, devido ao contexto ruinoso dos projetos modernista e de modernização (HOSSNE, 2007). Em sentido semelhante, Vladimir Safatle, comentando a exposição *Houyhnhnms*, afirma que o inacabamento de sua forma, caracterizada por um trabalho que se sobrepõe a outras camadas de trabalho, tornando visíveis seus traços, estruturas e formas e ao mesmo tempo os arruinando, realiza uma recusa da ilusão de completude do projeto de desenvolvimento brasileiro, encontrando potência no que poderia parecer um inacabamento da experiência social brasileira (SAFATLE, 2015). Para Goldfeder *et al* (2018, p. 358) a indeterminação entre ato e matéria em *Cujo* traz consigo o funcionamento do processo de redemocratização brasileiro e a possibilidade de pensar uma democracia que não escamoteia seus conflitos, mas que está aberta a eles. Para Rodrigo Naves, os vínculos irresolvidos e frágeis em seu trabalho revelam a transformação profunda e violenta realizada pelo trabalho humano que é oculto pela mercadoria industrializada e remete à própria natureza abrutalhada do trabalho no Brasil, além de refletir a própria realidade cindida do país (NAVES, 2007, p. 384-385). Flora Sússekind, mais sutilmente, compreende os diversos recursos de indeterminação ou de configuração de “territórios instáveis” como característicos de uma obra que instabiliza os impasses campo literário brasileiro (SÜSSEKIND, op. cit.). Por fim, Vilma Arêas, também de modo menos indireto ou não-imediato que os críticos anteriores, relaciona a proliferação e a mistura de gêneros na literatura de Ramos a uma representação do homem contemporâneo, mergulhado em um mar de imagens pós-moderno (ARÊAS apud AZEVEDO FILHO, op. cit., p. 191).

O que se observa na leitura de um livro como *Ó* a partir dos enfoques dados por esses críticos é como seu enunciador parece justamente avesso a posicionamentos sociais

e políticos mais assertivos, ainda que em meio a suas narrações, ensaios e lirismos o texto atravesse questões ligadas a problemas do projeto de modernização nacional, às condições precárias e violentas de sociabilidade e ao funcionamento problemático do país, questões típicas do período após a redemocratização. Essa aversão a posicionamentos políticos talvez encontre sua expressão máxima na figura mítica do bode, no capítulo 17, em que “uma era de certezas compartilhadas, avassaladora e claustrofóbica” gera como compensação uma indiferença e derrisão radicais (RAMOS, 2008, p. 196). Essa postura de derrisão é retomada no capítulo 19, quando se afirma: “Precisamos aprender a deixar em paz os acontecimentos – assim talvez menos coisas acontecessem conosco”. A consequência desse aprendizado seria dar gargalhadas diante da desgraça alheia, mas também diante da própria desgraça (Ibid., p.219).

Essa postura de afastamento, de um certo absentéismo, se encontra em um ideal de relação com o corpo da mulher amada: “Agora, para mim, ela é aquilo que sempre deveria ter sido – um corpo livre, povoado por associações, desconectado da minúcia orçamentária da vida modorrenta (...)” (Ibid., p. 49), em um lirismo que sugere algo de um escapismo romântico. Isso também é observável no próprio afastamento do drama humano para comprovar uma ideia: “Quem retorna à casa arruinada por um furacão ou uma bomba tem a vida que não viveu a seus pés, talvez melhor e mais autêntica do que a antiga. Toda a catástrofe abre os seres, tornando-os essencialmente relacionais (...)” (Ibid., p. 117). Em outro momento, a voz enunciativa propõe que se libertem todos os prisioneiros dos presídios, independentemente de seu crime, para renunciar à compressão física como castigo (Ibid., p.80), ainda que essa própria voz reconheça que tal proposta contraria qualquer bom senso. O que a faz manter essa proposta seria uma arbitrariedade de fundo presente em qualquer ato de julgamento, pois em alguma medida ignora a cadeia infundável de causas e consequências que levaram ao ato criminoso, e considera tal ato separado profilaticamente de todos os atos que o antecederam. No entanto, de acordo com Safatle (2013, p. 15) não seria justamente essa decisão a respeito do que é inegociável o que definiria o ato político? A proposta de liberar todos os presos parece furtar-se de pensar as implicações políticas que tal medida teria.

Assim, o lugar reservado à literatura pensado a partir do próprio texto de *Ó* parece ser justamente o de uma relativa autonomia moral frente ao drama humano e às

necessidades e implicações dos atos políticos. Seu lugar pode ser compreendido a partir da figura de um prédio construído e inaugurado para que fique vazio, “com cerimônia de cortar a fita, orquestra sinfônica, fotógrafos de colunas sociais, prefeito, secretário de cultura, artistas, mas todos do lado de fora, olhando de longe um espaço que não os receberia” (RAMOS, op. cit., p. 159-161). Esse prédio, construído como espécie de obra de arte, serviria como contraposição a um mundo dominado por um racionalismo de viés funcionalista, fruto de “um desejo de desperdício e de perda de função” (Ibid., p. 169), oferecendo à cidade o “patrimônio histórico de uma pergunta” (Ibid., p.164). Ressalta-se nesse trecho a confiança em um poder dessa arte autônoma diante das demandas políticas: “E quando criticassem o investimento, o despropósito do gasto público, responderíamos com o silêncio do próprio prédio, até que todos entendessem” (Ibid., p. 161). Essa postura parece servir como ato de resistência ao mundo controlado por discursos estáveis de diversos tipos, incluindo as certezas de certos discursos políticos, e servir de estratégia de revelação deste mesmo mundo, como na figura do mundo construído por mãos canhotas, que fogem parcialmente ao controle e a comandos (Ibid., p. 112).

Para verificar essa hipótese, proponho a análise literária detida de dois capítulos do livro, conferindo como o centro dos seus interesses se focam em questões que se descolam dos imperativos sociais mais imediatos, tendendo a uma reflexão de cunho universalista, tocando assuntos como as relações entre matéria e linguagem e o próprio fazer literário. O primeiro capítulo analisado é o capítulo inicial do livro, “Manchas na pele, linguagem”, um capítulo ensaístico que apresenta uma série de temas que serão retomados ao longo de todo o livro. O segundo capítulo analisado, “Quinto Ó”, reelabora diversos temas presentes em “Manchas da pele, linguagem” na forma de um poema em prosa, enfocando a tentativa do enunciador em compreender, capturar e aumentar a duração de uma breve epifania lírica.

## **CAPÍTULO 2 – O ENSAIO EM QUESTÃO: “MANCHAS NA PELE, LINGUAGEM”**

Este primeiro capítulo é o mais extenso de *Ó* e uma leitura pormenorizada dele será importante para a compreensão da estrutura global do livro, na medida em que diversos temas apresentados nele são retomados nos capítulos subsequentes. Para comparação, sobre sua extensão, ele possui 21 páginas, enquanto que os outros capítulos ensaísticos possuem entre 9 e 15 páginas. Sendo assim, tanto por sua extensão como pela apresentação de temáticas fundamentais do livro, é um capítulo cuja análise é estratégica para a compreensão da obra como um todo.

A fortuna crítica da obra deu alguma atenção específica ao capítulo, especialmente discutindo as relações entre corpo e linguagem, apoiados em diversos autores da filosofia francesa da segunda metade do século XX. Assim, Eduardo Jorge de Oliveira analisou este capítulo enquanto uma "narrativa de um artista fenomenólogo no sentido mais radical, onde ele disponibiliza o próprio corpo ao evento. Seu corpo é um acontecimento (...)" (OLIVEIRA, 2018, p. 40). Mayara Ribeiro Guimarães, comentando uma passagem deste capítulo, afirmou que "é o corpo que introduz a identidade, e não a nomeação, rasurando também o amparo da arte representativa: a forma" (GUIMARÃES, 2013, p. 259). Deneval Siqueira de Azevedo Filho entendeu este capítulo como uma aposta do autor na "busca de um ponto, de um marco zero ou antezero da linguagem que, paradoxalmente, pode ser o seu limite, ou algo pré-linguístico, talvez, onde escrever não é mostrar, fazer aparecer, representar a verdade, possibilidade de comunicar". De modos diversos, há, no conjunto, uma fundamentação teórica discordante da fundamentação do presente trabalho, o que resultará em uma maneira diferente de abordar e interpretar o texto analisado. Vale dizer que, em nenhum desses estudos, há uma análise pormenorizada da progressão temática dentro do capítulo, acompanhando o encadeamento das ideias, assim como mapeando os temas centrais que comparecem nele que serão retomados em diversos momentos do livro. A leitura panorâmica ou apenas de trechos específicos é uma característica bastante presente na fortuna crítica do livro em questão.

Talvez o esforço mais extenso de análise de *Ó*, detendo-se, também, a comentar brevemente o livro capítulo a capítulo, esteja no estudo de Ernesto de Souza Pachito. Ao comentar o primeiro capítulo do livro, ele argumenta que há, já nas primeiras

páginas, uma "lógica implacável que procura não fazer concessões a nada que possa ser ilusão ou lenitivo, em relação à dor existencial de se aproximar o narrador da morte, com a inevitável vinda da decrepitude". Nuno Ramos imprimiria ao texto uma "austeridade e gravidade", o que o aproximaria da "mesma subjetividade austera, muito mais uma objetividade, numa acepção realista de tal palavra", de autores como Graciliano Ramos e Albert Camus (AZEVEDO FILHO, 2012, p. 138). Minha leitura vai em um sentido contrário: entendo o capítulo como possuindo uma aparência de austeridade, uma austeridade fingida, que supostamente estaria presente na forma de um rigor lógico, mas que funcionaria no texto como modo de confundir o leitor, resultando em ironia e derrisão. Esse traço de estilo me parece constitutivo do livro de maneira geral, o que tentarei explicitar ao longo deste capítulo.

O título deste capítulo, "Manchas na pele, linguagem", em um primeiro olhar, pode ser compreendido como o padrão que se apresenta no título dos capítulos ensaísticos: uma enumeração dos principais temas abordados pelo enunciador no capítulo. No entanto, outras leituras são possíveis deste título em particular. Separados pela vírgula estão dois temas centrais para o autor ao longo do livro, as manchas na pele – e, por metonímia, a reflexão sobre a matéria e a corporeidade – e a linguagem, ferramenta e matéria com que se constrói a literatura. Pensando em outras possibilidades sintáticas para relacionar estes dois elementos, seria possível ver um desses elementos como aposto explicativo do outro, expressando a ideia de que as transformações do corpo são uma forma de linguagem por si mesmas. De tal modo, no título já se expressa o jogo de aproximação e distanciamento entre matéria e linguagem, pela separação como elementos distintos enumerados ou, pelo contrário, a aproximação de elementos, a princípio, díspares. Eduardo Jorge de Oliveira também nota essa dupla possibilidade de interpretação do título, com a vírgula introduzindo duas possibilidades de leitura dos termos separados, podendo ser interpretada como "corte" ou como "analogia" (OLIVEIRA, 2018, p. 40).

O enunciador<sup>4</sup> começa em tom ensaístico com uma reflexão sobre seu próprio corpo. Afirma que seu corpo às vezes se assemelha a ele próprio e às vezes lhe causa estranhamento. Em meio a esse jogo de aproximação e distanciamento entre a

---

<sup>4</sup> Utilizarei esse termo para me referir à voz que fala nos capítulos ensaísticos, por seu aspecto genérico os textos são bastante híbridos em sua composição e a voz varia especialmente entre a narração e a reflexão ensaística.

identidade do sujeito e seu próprio corpo surge, por meio de uma anedota, a questão do controle do corpo motivado pelo medo, um dos temas centrais do livro: o enunciador revela que possui um vício de cofiar os pelos de sua barba e que isso gera uma impressão enganosa de ironia nas outras pessoas; para evitar qualquer eventual conflito que possa surgir destes possíveis mal entendidos, o sujeito passa a aparar seus pelos com frequência. A analogia enfatiza: “(...) raramente deixei de cortá-los durante o banho, como um inimigo constante que precisasse *controlar*” (grifos meus).

Eventualmente, por um descuido seu – ele passa alguns dias sem tomar banho –, nota círculos calvos nos pelos do queixo e os compara com desenhos geométricos em plantações de trigo ou milho, que são tomados por sinais extraterrestres. Nessa nova analogia, sugere-se que, para além da semelhança da forma circular da superfície calva e dos desenhos nas plantações, as próprias alterações do corpo são tomadas como estranhas, ou “alienígenas”, como expressões de uma linguagem alheia no seu próprio corpo e do seu próprio corpo, cujo significado o sujeito não consegue compreender.

Essa questão do controle sobre o corpo (e sobre a linguagem) retornará com um novo sentido para o sujeito, não mais para evitar conflitos com outras pessoas, mas para poder compreender tal fenômeno imprevisto da calvície na barba, em que o corpo age sem a intenção do sujeito. A nova forma de controle se dá por meio da nomeação do fenômeno, o que lhe dotaria de um sentido compreensível e de um desenvolvimento relativamente previsível, colocando-o em uma cadeia de causa e consequência: “Micose? Stress? Fungo? Musgo?”. A enumeração, feita com “devaneio de medicina amadora”, traz alegria ao sujeito na forma de uma “companhia, mesmo que de uma doença, de *alguma coisa com nome definido*” (grifos meus). Assim, do mesmo modo que ele possui impulsos de dominar as transformações involuntárias de seu corpo aparando seus pelos, a própria nomeação e explicação dos fenômenos também funciona em uma mesma lógica de controle diante dos imprevistos trazidos pela ação do tempo. Essas tentativas de controle, no entanto, seja através da manipulação do corpo, seja através do uso da linguagem, possuem sempre um caráter falho ou incompleto. No caso dessa “medicina amadora”, sua forma de explicação possui limites: “Mas não perdi o espanto sobre a origem daquilo”. Para a causa que origina os círculos calvos – “Micose? Stress?” etc. – é preciso entendê-la como uma consequência de outras causas não explicadas: “Qual gen ou terminal nervoso

ordenou que caíssem neste formato circular perfeito? Em que língua interna conversaram?”. Observa-se que, em tal trecho, as relações entre a corporeidade do sujeito e a linguagem são aproximadas, pela noção de que de que a matéria corporal possui uma espécie de língua própria, isto é, ela opera com uma lógica interna difícil de ser compreendida, depende de uma “tradução” em palavras da sua materialidade.

Segue-se uma terceira forma de busca de compreensão e controle, não por meio da nomeação e do corte dos pelos, mas, pelo contrário, o sujeito passa a deixar os pelos crescerem para “examinar o fenômeno”. Com os pelos crescendo, os círculos calvos passam a se assemelhar a manchas na pele. Isso causa uma impressão horrível no sujeito, que passa a cortar os pelos novamente, para em seguida ceder à curiosidade de deixá-los crescer para conferir se os círculos calvos se expandem ou mudam de lugar. Ironicamente, novamente quebrando as expectativas, os círculos continuam nos mesmos lugares de seu rosto.

Vale notar neste momento da leitura que o que está presente no título do capítulo não é o fenômeno real que é analisado pelo sujeito, os tais círculos calvos, mas sim a sua falsa aparência de mancha na pele. Em uma leitura rápida, essa confusão entre calvície e mancha na pele pode passar despercebida, pois ela própria não vai ser enfatizada pelo enunciador que aparentemente busca uma compreensão e uma expressão clara dos fenômenos do mundo. O que se sugere com esse sutil desvio presente no nome do capítulo é que o autor enfatiza justamente o engano, a falha, que se escondem em uma exposição de um pensamento que se pretende rigorosamente analítico, mas que a todo o tempo foge ao seu controle.

O tom de narrativa casual continua, ao estilo de uma crônica ou de um diário: “Há algumas semanas descobri também outra novidade em meu corpo (...)”. Essa novidade, um fragmento de osso que o sujeito conseguia deslizar com as mãos desaparece sob uma camada de gordura ou de cartilagem. Novamente, há o espanto que segue à perda de controle: o fragmento de osso que sempre lhe fez “companhia” some, novamente uma alteração imprevisível que vem com o passar do tempo. A relação de posse é ressaltada com tons afetivos: “Meu pequeno fragmento ficou, provavelmente, soterrado debaixo desta nova camada, desaparecido para sempre, e junto com ele a sensação de poder tocar o esqueleto por trás de uma fina camada de pele”.

O sujeito segue espanto após espanto com as transformações de seu corpo: ele se espanta ao perceber que seu corpo engorda inelutavelmente e que “o corpo muda, opera o tempo todo um movimento cuja finalidade pertence apenas a ele”. Conclui-se no texto que se é difícil antecipar as alterações do próprio corpo, essas transformações são especialmente evidentes quando ocorrem no corpo dos outros. A voz enunciativa ressalta que essa percepção nos escapa com quem convivemos e que é preciso um olhar distraído para alguém distante de modo a romper a “capa de continuidade” presente no que nos é próximo. Para conseguir perceber esses processos muito contínuos é necessário um ponto de vista exterior, alcançado com o uso de frases como “Não tenho idade para”, ou por um ponto de vista interior imediato, como a falta de ar após uma corrida.

Neste momento do texto, então, justamente após a constatação da “sentença de um envelhecimento inevitável” é que surge a possibilidade de uma epifania: “alguma coisa em mim parece querer, e poder, sobrevoar meu corpo, livrar-se dele”. Este momento é marcado por uma sensação incerta de poder ir além dos limites do próprio corpo, como observável no trecho citado, mas também por seu aspecto lírico: “um amálgama aflito de palavras, a melodia como porta ou túnel”. Além disso, é um momento marcado pela brevidade:

*Como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo – nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, na linguagem. É ali que a tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria.* (RAMOS, 2008, p. 17).

Desse modo, opõem-se neste capítulo dois usos da linguagem: uma linguagem que, diante das transformações observáveis no mundo, tenta nomear as coisas para estabilizá-las, compreender suas causas e prever seus movimentos, em suma, controlar as coisas do mundo, e um outro tipo de linguagem, uma linguagem poética, que almeja ir além dos limites da compreensão racional do mundo e da finitude do próprio corpo, que tira os sujeitos do lugar de “espectadores da nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria”.

Vale enfatizar que a epifania e o lirismo estarão sempre sob suspeita da voz enunciativa. Essa potência apenas “parece querer, e poder” – portanto, não há afirmação peremptória dessa potência. A potência é retomada com desconfiança e

ironia pela voz enunciativa logo em seguida: “Chegamos então à beira do velho precipício – o *entusiasmo das palavras vagas*” (grifos meus). A constatação serve de gancho para adentrar o segundo tópico presente no título do capítulo. Muitas das conexões entre os diversos tópicos enumerados nos títulos dos capítulos ensaísticos são feitas justamente desse modo, buscando dar fluidez à passagem de um tópico a outro, causando no leitor uma impressão de desenvoltura e liberdade na voz enunciativa que encontra conexões entre os assuntos mais diversos<sup>5</sup>.

A divisão da linguagem é realçada quando a voz enunciativa afirma querer apreender a linguagem entre “o mugido daquilo que vai sob a camisa” e “a fatuidade grandiosa de minhas frases”. Em forma mais resumida, ele se questiona: “matéria ou linguagem?”. O que se coloca em questão neste trecho é a capacidade de a linguagem ir para além de seu aspecto material, o “mugido”, e alcançar a ambição de explicar o mundo. Diante desse questionamento, o procedimento da voz enunciativa é o de analisar detidamente o mundo, gesto esse descrito em uma longa enumeração:

*(...) 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 (...)*  
(RAMOS, 2008, p. 18).

Nessa enumeração caótica, misturam-se elementos elevados e baixos (“desenhos que vejo nas nuvens”, “catarro”), mas também aqueles caracterizados por maior ou menor expressividade (“letras de fumaça”, “algumas pedras”). Ainda, na enumeração convivem tanto a materialidade dos objetos descritos como também elementos ligados à linguagem e, mais especificamente, à poesia: “letras”, “desenhos” e “rima”. Essas misturas apenas ressaltam a incapacidade da voz enunciativa de se decidir sobre a potência da linguagem e, por conseguinte, daquilo que é dito no texto, aumentando seu dilema e, logo, sua complexidade.

---

<sup>5</sup> O mesmo tom casual comparece em diversos trechos ao longo de todo livro, especialmente nos capítulos ensaísticos durante trechos em que há uma transição entre os tópicos abordados ao longo de uma reflexão. Seu papel se coaduna com o que mais à frente no mesmo capítulo será afirmado como o fundamento da linguagem: fingir-se natural. O efeito geral, em uma leitura rápida, é o de uma grande liberdade e poder do enunciatador em transitar entre os mais diversos assuntos com grande facilidade. No entanto, contrapõe-se a esse efeito geral o que surge de uma leitura atenta, como proponho neste capítulo, fazendo revelar os ruídos escondidos sob uma aparência de grande facilidade de conectar tais assuntos. O tom casual, sua aparente facilidade e naturalidade, torna-se subterfúgio, modo de jogar com as expectativas do leitor e enganá-lo.

Com efeito, esse tipo de enumeração é típico do poema em prosa. Segundo Johnson, trata-se de enumeração que não traz a “profunda e obscura unidade” das coisas no mundo, mas um *code struggle*, trazendo uma enumeração não unificada, uma pluralidade heterogênea (JOHNSON, 1980, p. 32). Ainda, esse tipo de enumeração se relaciona ao tipo de totalidade presente no poema em prosa, em oposição ao poema em versos. Se no poema em versos, a totalidade é construída por exclusão e por restrição, resultando em um todo indivisível, no poema em prosa o “todo” é dividido em uma série de atributos cuja quantidade pode crescer indefinidamente sem dar conta de exaurir o sentido desse “todo”. A soma dos elementos enumerados não alcança a totalidade pretendida. A enumeração em tela cria um conflito de extensão infinita entre códigos heterogêneos e incompatíveis, sem nunca constituir um código específico que seria contraposto ao código poético. Em suma, esse “todo” do poema em prosa não é uma totalidade, mas um conjunto de conjuntos de códigos (JOHNSON, 1980, p. 46).

Diante de tais polos traçados, ele opta por ficar entre ambos<sup>6</sup>, “entrar e permanecer no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca”. Esse estado de suspensão, entre a epifania e o uso da linguagem que ambiciona controlar o mundo, é descrito como palavras que são meros murmúrios, que conferem nomes confusos aos seres que lhe chamam a atenção. O uso menos ambicioso da linguagem é paralelo ao gesto corpóreo de tocar as coisas com os dedos imaginando que tanto os dedos quanto a coisa tocada são “homogêneos e contínuos”. Somado a isso, anota características das coisas observadas, mas ressalta que não deve buscar explicar a cadeia interminável de causas e consequências. O fim deste processo é se

*conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo, e como um modelo mal-ajustado ao modelado permaneço em meu torpor indagativo, deitado na relva,*

---

<sup>6</sup> A valorização de uma posição intermediária, ou de um “entre-lugar” aparece no capítulo 2 representada no conjunto arquitetônico que primeiro foi soterrado, com o passar dos anos, e depois emerge da terra, colocando-se simbolicamente em um lugar intermediário, tendo passado pelo seu enterro e retornado dele. Ele próprio é marcado por uma série de polaridades simbólicas, em um jogo de aproximação e distanciamento de contrários: esterilidade e fecundidade, ascensão e queda, claro e escuro, abertura e fechamento. Jogo semelhante de aproximação e distanciamento entre contrários aparece no capítulo 7, em que na busca de localizar a epifania lírica, o enunciador, neste poema em prosa, realiza uma transição repentina, sugerindo indistinção, entre a busca entre a materialidade das coisas para uma busca entre as classes gramaticais. O que se sugere, neste trecho, é a dissolução da dicotomia entre representação e coisa representada. No capítulo 13, ele afirma: “se ainda fosse o caso de pedir silêncio, como seria fácil, eu me deitaria fingindo de doente e teria paz mas meu silêncio é minha lâmina”. Ou seja, opta-se não pela recusa a qualquer linguagem, aderir à morte como silêncio, mas busca-se estar no meio do caminho, nem a afirmação peremptória, nem o silêncio.

*tentando unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas.* (RAMOS, 2008, p. 19).

Representa-se assim um uso da linguagem e um gesto corpóreo que duvidam de si mesmos, uma espécie de posição que tenta simultaneamente aproximação e distanciamento do mundo. A busca dessa posição impossível, espécie de lugar “em cima do muro”, simboliza a dificuldade do sujeito de se posicionar assertivamente sobre os temas que aborda em suas reflexões. Por outro lado, a busca reflete o próprio processo reiterado ao longo do livro, em que o enunciador se vê preso em uma dinâmica circular de espanto e tédio, em que ele tenta tomar posse das coisas do mundo e controlá-lo por meio da linguagem, tentativas essas que falham sucessivamente. Entre as diversas tentativas e falhas surgem suspeitas de epifanias líricas, em que o sujeito parece se diluir no mundo e sua palavra parece ganhar potência; no entanto, esse acontecimento é efêmero, deixando no sujeito apenas a dúvida sobre a potência daquele momento.

Afirma-se então que, para que a linguagem funcione para além de constatações imediatas, indo além do “abrigo minucioso da própria carcaça”, é preciso criar. O que acontece, segundo a voz enunciativa, pela própria relação da linguagem com a sua materialidade, no sentido de que a linguagem representa uma materialidade diversa daquilo que ela quer representar. Chega-se a refletir sobre como seria se assim não fosse, revelando o desejo de uma representação perfeita, em que o representado e a representação fossem indistinguíveis. Se isso fosse possível, seria possível saber pelo tato (fenômeno sensível) o nome e o sentido de um corpo (fenômeno inteligível), e nos transformaríamos em “deuses corpóreos”, cuja gramática viva seria a própria natureza. Em outros termos, haveria indistinção entre palavra e mundo. Dar nomes às coisas, então, parece ser tanto ou mais necessário na existência humana do que buscar nossa reprodução material: “Mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo”.

Segue esta afirmação, no mesmo parágrafo, um breve trecho em que se realiza uma síntese de qual é a sua hipótese para o surgimento e para a necessidade de linguagem:

*Uma mulher dirigiu seus passos ao poente e sumiu; sabem o que fez aquele que ela abandonou, enquanto fitava o poente com os olhos cavos? Ele grunhiu, e este grunhido virou o nome da desaparecida. Ele lhe deu um nome,*

*ele ganhou seu nome, como um coágulo, uma retenção daquilo que passava, confuso, por ele, um poente paralelo ao poente diante dele. (RAMOS, 2008, p. 20).*

Nessa pequeníssima história semelhante a um mito ou, mais especificamente, a um conto etiológico<sup>7</sup>, a linguagem surge como compensação incompleta a uma perda. A dimensão material da linguagem é caracterizada como algo precário, um “grunhido”, o que ressalta o próprio caráter falho da compensação.

Logo a seguir, aborda-se o “halo de inexpressividade” que haveria em toda a natureza, tratado anteriormente como o “desinteresse e incomunicabilidade de fundo” dos seres. Tal inexpressividade que ele nota em um sapo sendo devorado por uma cobra e em um louva-deus que devora a cabeça do macho enquanto copula com ele é pelo fato de nada ali precisar ser comunicado, pois os seres envolvidos na cena são arrastados pela intensidade da atividade que vivem. Indiretamente, sugere-se com isso uma dificuldade do humano em estar presente, em se deixar arrastar pelo que vive, isso porque a relação com o mundo só é possível se mediada pela linguagem. O ser humano troca este fluxo “pelas finas modulações da voz”, e o efeito geral é de perda de uma grande variedade de matérias internas e externas por “apenas a voz e o vento, organizados em acordes, para tomar o mundo”. Esse é um movimento de criar um falso duplo, como na mencionada historieta da mulher que abandona o homem, rumando em direção ao poente. Mesmo nos momentos mais definitivos de iminência da morte, a linguagem serve para “mentir”, para fabricar uma dor falsa que nos poupa do contato com a dor de fato.

Este talvez seja o tema mais retomado pelo autor ao longo do livro, sendo questão de interesse central para as reflexões ensaísticas. Como afirma Pachito, comentando o livro como um todo, “Nuno persevera na denúncia de todo aspecto ludibriador que há em toda relação sógnica” (AZEVEDO FILHO, 2012, p. 123-124). Vale a pena determos, ainda que de passagem, e elencar a grande diversidade de modos com que esse tema ressurgiu ao longo de todo o livro, revelando sua centralidade na visão de mundo que se expressa nele. No capítulo 2, “Túmulos”, ele ocorre nas próprias construções

---

<sup>7</sup> Narrativas de caráter mítico surgem em diversos momentos do livro. No capítulo 5, há diversas explicações de cunho mítico do funcionamento da linguagem como resposta a uma lógica de medo e de controle. Formam-se com essas explicações pequenos contos etiológicos, que narram o surgimento de algo fundamental, que se instaura a partir daquele momento e que não cessa de acontecer. No capítulo 17, também semelhante ao mito da linguagem, narra-se o surgimento dos primeiros cínicos. A impressão ao ler esses diversos mitos criados pelo autor é a de analisar mitos de diferentes povos que tiveram contato entre si e se influenciaram reciprocamente.

das lápides, como uma forma de substituir o desespero diante da morte. No capítulo 3, “Tocá-la, engordar, pássaros mortos” ocorre na sensação de falso controle sobre a pessoa amada, quando o enunciador passa a mão sobre sua pele enquanto ela dorme, assim como, mais adiante, no mesmo capítulo, na vontade de incorporar os objetos do mundo, chegando a imaginar grotescamente cerzir, em uma mesa de operação, uma cadeira às suas próprias nádegas, em uma fantasia em que o sujeito imagina ser uma espécie de boneco de piche, que incorpora tudo o que toca. Está também, no mesmo capítulo, na proposta arbitrária de enjaular os pássaros que frequentavam espontaneamente uma praça, o que trará consequências violentas para uma pequena cidade. No capítulo 5, “Perder tempo, vontade, uma cena escura”, por sua vez, este aspecto ludibriador da linguagem aparece contido no imperativo social de uma “produtividade difusa” que transforma tudo em bens a serem acumulados, e que substitui a ansiedade do não saber o que fazer e do que pensar sobre a vida por uma única e fácil resposta: ocupar-se produzindo e acumulando. A mesma produtividade difusa será abordada do ponto de vista do tempo, no capítulo 10, “Canhota, bagunça, hidrelétrica”, pois ela atua na lógica de uma ausência de tempo livre, representada pela figura do grande relógio de uma torre que, mesmo em ruínas, aparece como “atual, severo e poderoso”, e na imagem de uma hidrelétrica, por captar toda a riqueza e dispersão de vida contida em um rio e direcioná-la a uma única finalidade, a produção de energia. Esse controle ganha sordidez na figura das galinhas amontoadas do capítulo 6, “Galinhas, justiça”, que remete a um sofrimento semelhante ao da superlotação dos presídios, mas também ao próprio sofrimento causado pelo sistema de justiça, que comprime simbolicamente os julgados e trata com indiferença suas individualidades. No capítulo 9, “Bonecas russas, lição de teatro”, a linguagem que falseia a realidade surge na figura do professor de teatro que defendia uma teoria de inexpressividade na interpretação teatral, de distanciamento e contenção, mas que reiteradamente “apaixonava-se loucamente pelos alunos, contrariando tudo o que ensinava”. No capítulo 11, “Manias, na trincheira”, os automatismos que adquirimos com o passar dos anos são descritos como rituais que servem para se apropriar de parte de nossa vida e como um modo de evitar as dificuldades que se apresentam quando devemos fazer uma escolha. Ironicamente, essas escolhas que se engessam na forma de rituais, que serviriam para se apossar de partes de nossa vida, acabam por se apoderar dos sujeitos, tornando-os “marionetes de escolhas antigas”. Está também no mesmo capítulo simbolizada pela figura de uma trincheira que, se por um

lado, oferece proteção, por outro, coloca os sujeitos sob uma lógica própria de medo e contenção que os impedem de descobrir o final do combate, mantendo-os entrincheirados longos anos em situação de ignorância, em uma espécie de fantasmagoria benjaminiana<sup>8</sup>. No capítulo 16, “Sinais de um pai sumido, canção”, comparece na história de caráter fabular e mítica contada por um menino, na qual os homens conviviam harmonicamente com os animais em troca de cantar para eles todos os dias. Essa situação harmônica se desestabiliza quando os jumentos sequestram os homens, pois gostariam que eles cantassem o tempo todo e só para eles, ação esta que trará consequências que levarão os homens a perderem o poder de cantar. No capítulo 17, “Elogio ao bode, ironia” aborda-se a natureza que se coloca sob cuidados, “como uma grande mãe chantagista e enferma chorando a própria desgraça”. No capítulo 19, “Coisas abandonadas, gargalhada, canção da chuva, previsão do tempo, tecnologia, ida à Lua, ida à Marte”, afirma-se que o medo mobiliza as ações humanas ferindo uma tendência natural à inércia e ao abandono e defende que “Precisamos aprender a deixar em paz os acontecimentos – *assim talvez menos coisas acontecessem conosco*”. No mesmo capítulo, a tecnologia é tratada como “milagre banalizado”, um fruto das tentativas de controle sobre o mundo que geram desencanto. No capítulo 20, “Infância, TV”, a televisão para uma criança possui a capacidade de removê-la a temporalidade do cotidiano tedioso, mas ela falha neste propósito pois ela arrebatada pela metade, gera um “eterno presente aflito” em um fluxo incessante de imagens, sem conseguir captar completamente a atenção da criança. No capítulo 21, “Esquecer os sonhos, ovas”, após se frustrar com a dificuldade de rememorar e compreender seus próprios sonhos, o enunciador se coloca como desejando coisas concretas, firmes e objetivas, a fim de simplificar sua vida: “Quero o dia imediato, sua luz sobre meus ombros, pesada como uma capa de chumbo transparente, quero a voz de quem fala realmente, fala comigo agora, palavras compreensíveis e sem mistério, tais como – o leite está quente. Nada mais”. No capítulo 22, “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”, como contraposição aos breves momentos de epifania, predomina nesse capítulo um certo desencanto com o isolamento dos sujeitos em relação às coisas do mundo, sem poder acessá-

---

<sup>8</sup> Como afirma Francisco Rogelio dos Santos, “a fantasmagoria seria para Benjamin uma imagem criada pelo homem, que adquire uma realidade própria, passando a ser ilusória e independente daquele que a criou. Com isso, na prática, o homem passa a não mais conhecê-la, e o pior, tê-la não como criação sua, mas como autônoma e imagem verdadeira do mundo” (SANTOS, 2016, p. 78).

las:

*Estamos afundados em nossa carne, com mínimas janelas de conexão. Toda linguagem, toda ciência, toda poesia quer aumentar a transparência desse vidro frágil, mas acaba por aumentar sua espessura – em vez de fazer durar a epifania, substituir-se a ela, criando uma nova camada de isolamento.* (RAMOS, 2008, p. 253);

Por fim, no capítulo 25, “No espelho”, a linguagem exerce função semelhante aos funcionários do restaurante grã-fino, que tentam controlar o sujeito enunciativo após ele se maravilhar com as transformações de seu corpo diante do espelho e do corpo de sua esposa. Em síntese, em grande parte desses capítulos ensaísticos, há a constatação da insuficiência da linguagem, mas que se apresenta, entretanto, como o único modo de contato do sujeito com o mundo, um sujeito, portanto, tão deficitário quanto a linguagem.

Retornando a “Manchas na pele, linguagem”, a voz enunciativa passa a imaginar a situação de alguém que, com a mão ferida, não se deixa morrer nem tenta viver, mas apenas expressa sua dor. A questão que deriva disso é: como convencer os demais a se interessarem por tal expressão. Em outras palavras, qual a necessidade de ouvir a dor do outro? Ele responde a isso com a ideia de que todos ou a grande maioria deveriam estar doentes ou muito enfraquecidos para que a expressão de dor se tornasse moeda de troca comum, “uma comunhão na doença”. Caso alguém saudável desse pouco valor a esse tipo de expressão poderia ser morto ou expulso pela maioria. Em um momento posterior, uma vez curados, esse mecanismo seria utilizado mesmo após passada a necessidade que o originou, se aperfeiçoando em um uso competitivo entre os sobreviventes.

Há, na sequência, novamente uma mudança de rota na reflexão, ambígua, entre o caráter de tentativa do estilo ensaístico e uma ironia com relação ao leitor, desprezando o pensamento construído anteriormente: “Mas talvez não importe tanto fabular sobre a origem da linguagem quanto compreender a enorme cisão que ela causou”. O leitor fica confuso nesse ponto da reflexão, pois não sabe se o que foi dito anteriormente, de fato, talvez não tenha importância – na verdade tem, a origem da linguagem coincide com a cisão, pois é a linguagem que nos separa do mundo, na medida em que nos retira da natureza. Por consequência, se o dito anteriormente talvez não tenha importância, nada impede que, após as reflexões que virão a seguir, novamente se questione a relevância das ideias expostas. Essa indecisão encontra

paralelo na própria tentativa de se posicionar no limite entre pergunta e resposta. No caso, é um posicionar-se entre o ensaísmo, que reconhece seus próprios limites de circunscrever a totalidade de um dado objeto, e a ironia, que brinca com as expectativas do leitor de compreensão de um dado objeto para depois confundi-lo, mudar o foco de sua atenção de um lado para o outro em uma “explicação que nunca explica”. Nesses momentos, uma leitura distraída parece ter maior fluidez, com o leitor atropelando por desatenção tais tipos de problemas, mas para uma análise mais detida são pontos fundamentais do texto, pois revelam na forma a falsidade da linguagem apontada como tema de muitas das reflexões. Nesses trechos, a linguagem parece se afastar da representação e se aproximar da performance na medida em que realiza no próprio texto a dificuldade ou impossibilidade da construção de um pensamento que dê conta da totalidade dos assuntos que aborda, como é próprio da forma ensaio (ADORNO, 2003, p. 25). Esses pontos são talvez os mais difíceis para análise pois justamente parecem desmoronar diante de uma leitura mais detida, resignificando o que foi dito anteriormente e colocando sob suspeita qualquer afirmação que venha a seguir.

Esses momentos dos capítulos ensaísticos em que a construção de um discurso lógico parece desmoronar são fundamentais para os efeitos causados no leitor. Neles, os textos, que em um primeiro momento parecem ensaios, aproximam-se da fragmentariedade característica do poema em prosa, traçando um diálogo com autores consagrados desse gênero. Baudelaire, na apresentação de seus poemas em prosa a Arsène Houssaye, afirma: “Meu caro amigo, estou lhe remetendo um pequeno trabalho do qual não se poderia dizer sem injustiça que não tem pé nem cabeça, já que, pelo contrário, tudo nele é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternados e reciprocamente”. Ou seja, nesse momento, o leitor atento descobre um texto fragmentado, em que a continuidade literária se perde, feito de modo a acompanhar as “ondulações do devaneio” e os “sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 2011, p. 29). Como em Baudelaire, é uma leitura que convida à interrupção, à fragmentação da leitura e até mesmo à leitura sem seguir a ordem dos capítulos, pois não há propriamente uma progressão linear das reflexões ao longo do livro. Podemos pensar a relação da fragmentariedade também com as *Divagações* de Mallarmé e, especificamente, a seu texto “Crise de verso”, composto de fragmentos de outros textos do autor e que oferecem “diversos arranjos possíveis e intermináveis,

construções sempre outras, a partir de um fraseado que produz pontos de luz, iluminação recíproca" (ALENCAR, 2008, p. 162). Observa-se no livro *Ó* uma mesma possibilidade de modo de leitura, com arranjos que articulam os diversos capítulos entre si. Além disso, há em comum entre a "Crise de Verso" de Mallarmé e as reflexões presentes no livro de Nuno Ramos um "jogo" que "consiste contraditoriamente em usar a linguagem para narrar a crise ao mesmo tempo em que fazer a linguagem se relacionar com a ausência do que ela significa" (ALENCAR, 2008, p. 162). No livro de Ramos, a linguagem está a todo tempo sendo relacionada com o que está para além do seu alcance, ou seja, além de sua capacidade de significação.

Nesses pontos, então, é como se o leitor atento devesse escolher entre duas opções: ignorar a contradição que se coloca diante de si para poder continuar a leitura ou vivenciar a própria implosão do ato de leitura e interpretação. Optando-se pela primeira opção, a reflexão continua com a afirmação de que uma vez que são expulsos os que não se valem da linguagem, não haveria retorno possível a um momento anterior à linguagem, pois lhe é característica parecer natural e verdadeira. O fundamento da linguagem seria "substituir-se ao real", com uma potência de esquecimento, uma espécie de armadilha em que caíram os que estavam em agonia.

Outra faceta do "truque" ou "astúcia" – para utilizar expressões presentes no capítulo – é observável no seguinte trecho: "Restam hoje algumas pistas desta origem ou, para dizer de outro modo, alguns sinais *fora* da linguagem". O que antes era tratado como um "fabular sobre a origem da linguagem" passa a ser referido sem mediações como "origem" da linguagem. De tal modo, o que surge inicialmente no texto como um exercício de imaginação, passa a ser tomado como verdade, reproduzindo no próprio desenvolvimento de uma estrutura de aspecto argumentativo um desvio não explicado entre hipótese e fato. A hipótese assume o lugar do real, do verdadeiro, antes de qualquer comprovação peremptória. Nesse sentido, cria-se uma espécie de prisão em que o sujeito simula tratar a linguagem como objeto de sua reflexão, quando na verdade o que vemos em operação é a tentativa de descolar a linguagem de seu fundamento apenas para reproduzi-lo em outra camada de sentido do texto, não mais como referência, mas como uma espécie de curto-circuito da argumentação. Em outras palavras, ele, o enunciador, realiza um jogo em que no texto acontece o próprio esquecimento que ele afirma ser característico de toda e qualquer linguagem, convidando o leitor a ler não mais acompanhando o desenvolvimento das ideias

propostas, mas sim lendo contra o texto, espécie de performance de uma argumentação falsa, pois conscientemente falha. Se há na literatura a conhecida figura do narrador não confiável, aqui poderíamos dizer que há uma voz argumentativa não confiável. Assim, a potência literária do texto em tela surge na forma de uma dramatização da tentativa e da falha de explicação do mundo, assim como da própria experiência de leitura marcada por uma sedução a que o texto dê ao leitor de bandeja o sentido do mundo, apenas para logo em seguida quebrar a expectativa criada, deixando o leitor de mãos abanando, e convidando-o a pensar criticamente sobre os limites da literatura e da linguagem como um todo. Neste sentido, entende-se a catalogação deste livro como um livro de “contos”, e não como de ensaios. Há uma aparência de estrutura de ensaio, mas o que temos aqui é a dramatização da tentativa e do fracasso de fazer com que a linguagem vá além de seus limites precários, isto é, do seu limite de linguagem.

Retomando o desenvolvimento do capítulo, os mencionados sinais fora da linguagem, que serviriam de pistas de seu estado original, seriam diversas formas de estranhamento entre significante e significado: estranhar a sonoridade de uma palavra, repetir uma palavra até ela perder seu sentido, grande quantidade de línguas designando uma mesma coisa com nomes diferentes. Outra pista da origem seria quando diante do choque diante de algo inaceitável ou excessivamente belo ficamos sem palavras. Por um lado, essas pistas parecem formar indícios de uma época em que som e sentido, palavra e coisa formavam um todo indivisível. Por outro lado, nas situações em que percebemos esses indícios e queremos comunicá-los, a percepção não se basta por si mesma, “e tudo recomeça novamente”. Nesse momento, o enunciador tenta se aprofundar ainda mais, indo mais fundo na astúcia escondida da linguagem, e volta a tematizar a “comunidade de doentes”. Em cima das antigas incertezas tomadas como certezas, mais hipóteses, desta vez, sobre o motivo de os membros da comunidade de doentes não voltarem à existência nômade após tornarem-se saudáveis: “Talvez, o mais provável é que tenha sido *por temor àqueles que expulsaram*”. Os que são expulsos mostram-se como elementos fundamentais na constituição daquela comunidade de falantes, neste caso, por os manterem coesos diante do medo dos exilados, pura fantasmagoria.

O foco, logo, recai sobre os exilados, que se organizam em “núcleos extremamente isolados” e enfrentam suas adversidades sem tomar cautelas, provando integralmente

uma melancolia e tristeza diante da eminente extinção, sem se utilizar das palavras para desviarem-se desta experiência. O último deles, quando morre, lança aos “estranhos seres falantes” uma “terrível maldição calada” sobre o pacto de origem da linguagem<sup>9</sup>.

Formula-se, então, a hipótese de que essa maldição se abriga no nosso próprio corpo na forma de um mal-estar. Esse mal-estar, por sua vez, se expressaria no próprio corpo, que passaria a falar “pelas mãos crispadas ou pela boca contorcida, mas não a nossa língua”. Saber desse futuro retorno era o próprio consolo do herói mudo que morria, saber que a dor não se duplica e que o “corpo, o corpo profundo, continua inexplorado e mudo”.

A voz enunciativa chega então a uma “conclusão algo paradoxal que se impõe”: estaríamos errados ao duplicar, pela linguagem, o poente para nos poupar da dor física verdadeira. Levanta-se a hipótese de que talvez fosse melhor uma linguagem para iludir a rebelião e o mau funcionamento do corpo de modo a apaziguar o sofrimento ao pronunciarmos o nome da doença. No entanto, isso que seria a conclusão joga o leitor ao ponto de partida inicial do texto, onde o sujeito utilizava a linguagem justamente para iludir a rebelião e o mau funcionamento do corpo, nos menores dos sinais de envelhecimento e doença que ele encontra, os círculos calvos nos pelos de seu rosto. Se aquele uso da linguagem, por um lado, apaziguava o sofrimento diante da indeterminação do fenômeno, dando-lhe a alegria da companhia de algo com nome definido, essa definição revela-se logo uma promessa falsa, pois a nomeação abria outras questões em uma cadeia causal infinita: “Qual gen ou terminal nervoso ordenou que caíssem neste formato circular perfeito? Em que língua interna conversaram?”. Realiza-se assim uma proposta maliciosa ao leitor de convite a uma explicação, mas feita para que o leitor se perca tanto na extensão da reflexão como também nos diversos movimentos retóricos e argumentativos, que vão aos poucos transformando e apagando as proposições originais. De certo modo deturpado, é a proposta de um pensamento organizado e racional que se desfaz de modo esquivo

---

<sup>9</sup> A noção de maldições que surgem por usos da linguagem, que projetam no futuro acontecimentos violentos que compensariam uma injustiça feita, retorna em pelo menos mais dois momentos do livro. No capítulo 3, “Tocá-la, engordar, pássaros mortos”, na forma de uma maldição que paira na cidade após os pássaros serem enjaulados na praça, trazendo como compensação a ação dos internos do asilo. No capítulo 14, “Prédios vazios, contra fatos, arquitetura ruim, simultaneidade”, menciona-se de passagem a maldição das pirâmides que vingam a violência do trabalho forçado exigido na sua construção.

diante do leitor ao longo dessas páginas. Ainda, é desse modo que podemos compreender a conhecida definição do próprio autor, que entende este livro como um “misto de poesia com ensaios amalucados” (PEREIRA e MANN, 2012).

Na sequência do texto, no próximo parágrafo, “Para terminar” tem sentido irônico, dado que o capítulo se encaminha para o final, mas as questões levantadas continuam sem resposta. A última hipótese apresentada é justamente uma inversão do que ele propôs até agora, de que os chamados de “heróis mudos” talvez fossem seres radicalmente linguísticos, para os quais tudo pertencesse à linguagem, seus sentidos corpóreos funcionariam como leitores de “alfabetos físicos”, além de um sexto sentido que constituiria sentido aos demais. O mundo seria completamente inteligível a estes seres, dotados de uma espécie de Máquina do Mundo camoniana. A matéria lida por eles seria dotada de grande mutabilidade, transformando-se incessantemente. Haveria ocorrido então um grande cataclisma que transformara a matéria a tal ponto que ela emudece, fazendo com que eles tivessem que substituir o texto físico pela matéria de fácil manuseio da voz, substituindo cada coisa sumida por um som correspondente que presentificava a matéria perdida de modo incompleto.

Por fim, o enunciador pensa na possibilidade de, ao invés de terem substituído o real por “vento” e “signos”, que tivessem construído uma linguagem a partir dos destroços do mundo anterior. Isso demandaria coragem, mas carregaria consigo o orgulho (“cabeça erguida”) e a força e a potência do próprio evento que as transformou em escombros.

Em suma, terminado este percurso de leitura do capítulo, observa-se ao longo dele a apresentação de um esquema geral teórico e narrativo que irá ser retomado diversas vezes ao longo do livro, espécie de metanarrativa. Parte-se de uma reflexão do sujeito sobre a materialidade das coisas do mundo. Os corpos, pelos processos de transformação e de envelhecimento, constantemente se alteram, muitas vezes sem – ou contra – a intenção dos sujeitos. Quando o sujeito se dá conta das transformações, surpreende-se. Diante da surpresa, surge o impulso de nomear e descrever os fenômenos observados. No entanto, este impulso tende a revelar-se como uma tentativa de controle sobre os fenômenos do mundo, de modo geral, e sobre o próprio corpo, especificamente. Nomear e explicar é entendido como tentar dar aos fenômenos da matéria um sentido simbólico, pela identificação/nomeação e por inseri-

los em uma cadeia causal que explica seu surgimento e desenvolvimento. De tal modo, fenômenos semelhantes ganhariam previsibilidade, pois suas causas e consequências seriam conhecidas. O que motiva essas tentativas de controle é evitar alguma forma de sofrimento – o medo diante do imprevisível ou, mais especificamente, diante da consciência da implacável passagem do tempo que aproxima da morte. Porém, as tentativas de controle, ainda que gerem uma sensação tranquilizadora, revelam-se com o tempo falsas, pois a linguagem não consegue conter ou prever as transformações dos corpos, que parecem seguir uma lógica própria que não é totalmente captável pela linguagem. Esta lógica própria dos corpos, que se opõe à linguagem que tenta controlar, é compreendida ela mesma como uma forma de linguagem, na medida em que é preciso traduzi-la para compreendê-la. A tradução envolveria ao mesmo tempo uma aproximação do sentido original, mas também ruídos na tradução, na incapacidade de preservar integralmente o sentido do original. De todo o modo, não parece haver, para o sujeito, nada ou quase nada fora da linguagem. Sendo assim, revela-se o fundamento da própria linguagem, que é tentar sem sucesso substituir-se ao real e fingir-se natural, uma espécie de luta vã para aplacar a consciência da finitude. Em meio a esses ciclos de transformação dos corpos, tentativas de falso controle e novas surpresas com novas transformações, há suspeita da epifania lírica, um outro modo de linguagem e de ir para além da linguagem surge, mas sem a intenção dos sujeitos. É um tipo de linguagem que não tenta controlar o mundo, mas diluir distâncias entre sujeito e objeto. Ao invés de tentar escamotear a consciência da finitude, este outro tipo de uso da linguagem tenta se alimentar da própria morte, é um modo de o próprio sujeito vivenciar com maior clareza e intensidade sua experiência de finitude, ideia retomada em diversos momentos do livro<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> No capítulo 2, “Túmulos”, salienta-se que a morte traz como consequência positiva novas possibilidades, incluindo de que aquilo que era de posse de alguém agora morto seja posse de outra pessoa, um lugar simbólico que será disputado. No capítulo 3, “Tocá-la, engordar, pássaros mortos”, a imitação do canto dos pássaros mortos pelo ex-interno de um asilo se aproxima do próprio ideal de linguagem e de poesia exposto ao longo do livro, pois justamente incorpora a morte dos pássaros para fazer a crítica dos limites dos impulsos de controle que marcaram a história da narrativa do final deste capítulo. No capítulo 4, “Ó”, reafirma-se a noção de que a epifania lírica surge diante da consciência da finitude, marcada neste poema em prosa pela proliferação de imagens de cinzas que antecedem o momento de epifania. No capítulo 10, “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, realiza-se um elogio à canhota, por sua capacidade de fugir às intenções do sujeito, sua capacidade de contrariar expectativas, pela capacidade de criar ineditismos que a destra não possui. A canhota, por sua vez, representa o que na vida há de desajustado. É justamente a capacidade de resistência ao sujeito o que é exaltado no capítulo 13: “só me interessa o que teve força, caráter, para se perder de mim (há um ó guardado aí)”. Em outro trecho, ele se descreve por meio de uma comparação: “eufórico como um cachorro vadio saudando os pontapés que o

Este ideal de uma linguagem que se aproxime da morte traça relação com os próprios ensaios de Montaigne, fundador deste gênero textual. Em um de seus mais célebres ensaios, Montaigne defende que “filosofar é aprender a morrer” (MONTAIGNE, 2017). Nesse texto, parte-se da afirmação de Cícero de que “filosofar não é outra coisa que se preparar para a morte”. Isso ocorre por dois motivos: por a contemplação e o estudo retirar a alma e a manter afastada o corpo, o que constitui um aprendizado da morte, e porque toda sabedoria e razão do mundo servem para ensinar-nos a não ter medo de morrer (MONTAIGNE, 2017, p. 102). Esta visão contém em si uma oposição ao “vulgo”, que como remédio à morte busca não pensar nela. O ensaísta, toma esta posição como estupidez e cegueira grosseira (MONTAIGNE, 2017, p. 105). Ele defende que devemos suportar o convívio com a morte retirando-lhe a estranheza, acostumando-nos com ela, e que ela deve ser apresentada à nossa imaginação a todo o instante e em todos os aspectos (MONTAIGNE, 2017, p. 109). O que se alcança com esse longo esforço de suportar a ideia da finitude é a própria liberdade. Nas palavras do autor: “Quem aprendeu a morrer, desaprendeu a servir” (MONTAIGNE, 2017, p. 110). Em suma, de modo paradoxal: “Quem ensinasse os homens a morrer os ensinaria a viver” (MONTAIGNE, 2017, p. 114). Não seria justamente esse ideal o que se expressa em *Ó*, com oposição análoga a um uso da linguagem vulgar? Parafraseando Montaigne, poderíamos dizer também que aprender a alimentar a linguagem com a morte é torná-la mais viva e verdadeira.

Por outro lado, essa linguagem localiza-se em uma posição intermediária, “entre matéria e linguagem”, no sentido de que é uma linguagem que desconfia de si própria e de sua potência. A matéria, nessa dicotomia, seria caracterizada pela sua decomposição e a linguagem como algo que ambiciona ir para além da finitude, pretende durar mais que o próprio sujeito. Assim, a dicotomia se dilui nessa *outra* linguagem que busca estar em uma posição intermediária, pois ela é consciente de sua própria materialidade e, portanto, de sua própria finitude, ainda que não abra mão de ambicionar ir para além do isolamento dos sujeitos, no sentido de romper com a incomunicabilidade, e também no sentido de estar fadada a ter uma existência

---

põem para fora”. Há correlação com a imagem dos prédios vazios do capítulo 14, “Prédios vazios, contra fatos, arquitetura ruim, simultaneidade”, um prédio que deve ser inaugurado com grande festa para não ser nunca ocupado por ninguém, com sua finalidade apenas para deixar “à cidade o patrimônio histórico de uma pergunta”, uma inutilidade “que nos livre do que parece útil, de nossas intenções e propósitos, que tanta miséria já causaram”.

bastante limitada no tempo e no espaço.

Nesse esquema reside a ideia do entrelugar como potência, semelhante ao desenvolvido por Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (SANTIAGO, 1978). A potência entrevista da linguagem em Ó não estaria na linguagem que pretende esclarecer e dominar os fenômenos do mundo, tampouco estaria em uma linguagem que pura e simplesmente se reconhece como falseamento da realidade, e, portanto, se calaria diante dela. A potência, segundo o enunciador, está justamente em encontrar uma posição intermediária, dividida ou impura, entre esses dois polos. Nesse esquema, parece residir a consciência da contribuição do discurso latino americano como a “destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*”. O desvio da norma, a contaminação, são tidos como mais eficazes e originais, em contraposição à pureza como caráter de superioridade cultural. O que se liga ao próprio processo histórico latino-americano, pois esta região não poderia mais nem fechar as portas à invasão estrangeira, reencontrando uma condição de isolamento com relação ao resto do mundo, e tampouco assimilar integralmente os modelos europeus. Posição análoga a essa é encontrada no capítulo 2, “Túmulos”, em que a condição de abandono dos cemitérios de periferia são propícias para retirar o véu de ilusão gerado pelos túmulos, pois nesses cemitérios é mais fácil observar que, na verdade, também os túmulos envelhecem e se decompõem, o que se esconde mais facilmente em cemitérios de regiões centrais, que recebem maiores cuidados de manutenção. Por sua vez, essa característica remete à antropofagia de Oswald de Andrade. A própria estrutura do livro pode ser entendida como essa tentativa de encontrar um entre-lugar, com o livro dividido entre ensaios e poemas em prosa, mas com elementos ensaísticos nos poemas em prosa e vice-versa. Por outro lado, é notável perceber já na escolha dessas duas formas, ensaio e poema em prosa, uma escolha estratégica de formas textuais que possuem diálogo intrínseco com as ideias desenvolvidas.

Com efeito, o ensaio como forma, segundo Theodor Adorno, ocupa um lugar estrategicamente entre dois polos, arte e ciência. De modo análogo, a forma ensaio transita entre opostos, “reflete sobre o que é amado e odiado”, vacila entre falsa profundidade e a superficialidade erudita, possui um prazer de transitar entre objetos diversos. Em suma, a forma ensaio está ligado profundamente à noção de desestabilização de dicotomias estabelecidas (ADORNO, 2003, p. 17). Além disso, a

forma ensaio se opõe à ideia de que o mutável e o efêmero não sejam dignos da filosofia. Ele se opõe à “ditadura dos atributos” do *Banquete* de Platão, das ideias eternas, que não se modificam ou desaparecem, nem se alteram ou restringem-se. Segundo a lógica interna desta forma, a totalidade não está disponível ao sujeito (ADORNO, 2003, p. 25). Assim, o saber que se procura no ensaio não é um saber extensivo ou exaustivo (ADORNO, 2003, p. 33-34). Mais ainda, no ensaio, há uma recusa em definir conceitos, fazendo os conceitos interagirem entre si sem uma delimitação rígida, colocando a experiência do pensar na própria forma do ensaio (ADORNO 2003, p. 28-30). Em suma, o ensaio se opõe à certeza livre de dúvidas (ADORNO, 2003, p. 31). No entanto, vale comentar que, ao longo de todo o livro *Ó*, o fato de a totalidade não estar disponível ao sujeito não o impede de se colocar no movimento de buscá-la. Dessa busca de algo que não está acessível ao sujeito surge seu elemento de busca utópica, que o leva a muitas das contradições presentes no texto.

Assim, partindo das reflexões de Adorno, podemos entender os capítulos ensaísticos de *Ó* como tentativas fracassadas de se estabelecer um conhecimento exaustivo sobre os objetos aos quais ele se debruça a partir de um suposto método dedutivo. Anulam-se no ensaio as pretensões de completude, de uma reflexão que dê conta de tudo o que se possa falar sobre um dado objeto, e de continuidade do raciocínio (ADORNO, 2003, p. 33-34). A crítica ao método cartesiano, presente, também, no ensaio como forma estudado por Adorno, é perceptível no texto de Nuno Ramos, no entanto, nele, opera a tentativa e a falha desse conhecimento totalizante. Buscam-se as origens da linguagem, uma explicação geral da vida, mas o que surge a partir da leitura atenta são as falhas e contradições dessa tentativa.

Quanto ao poema em prosa, correspondente à indisponibilidade da totalidade ao sujeito é o seu próprio aspecto fragmentário. Scott aborda ainda a transposição do vigor dinâmico da narração para o vigor impressionante da elaboração de imagens, tomando como exemplo os poemas de *Gaspard de La Nuit*, de Bertrand, que “muitas vezes parecem filmes bastante cortados, uma seleção de quadros rapidamente apresentados que ameaçam não ter sequência” (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 287). Sobre essa característica que poderíamos chamar de fragmentária, Scott relaciona o aspecto “absolutamente novo e absolutamente irrenovável” com o fato de que o poema em prosa trabalha com “recursos que tenham o mínimo de ligação

possível com alguma coisa e não gerem nada, destruindo intencionalmente a continuidade literária” (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 290). Vigor impressionante de elaboração de imagens, esforço por manter elementos mínimos de ligação, ambos estão presentes nos dois tipos de capítulos do livro *Ó*, seja na proliferação de imagens exemplificadas no “Quinto *Ó*” ao longo do poema, mas também nas diversas enumerações, e também nos capítulos ensaísticos, cujos títulos revelam enumerações que, em uma primeira visada, não parecem ter conexões explícitas entre os elementos enumerados.

### CAPÍTULO 3 - DIÁLOGOS COM O POEMA EM PROSA: “QUINTO Ó”

Uma das dificuldades que a leitura de *Ó* apresenta é anunciada já na orelha do livro e tem a ver com a indefinição formal. Nas palavras de José Antonio Pasta: “não poderíamos dizer o que o livro é, sem traí-lo em sua natureza própria”. Segundo ele, “de fato, olhando bem, os textos que o compõem em sua unidade tão estrita quanto desatada não são contos, nem poemas em prosa, nem crônicas, nem ensaios, nem crítica, nem romance, nem autobiografia etc... sendo, no entanto, tudo isso e mais uma coisa incerta e não-sabida, que o leitor nomeará (RAMOS, 2008).

No entanto, contrariando a afirmação contida na orelha, defenderei ao longo deste capítulo que os capítulos “Ós” (“Ó”, “segundo Ó”, terceiro “Ó” e subsequentes) se inserem na tradição do poema em prosa. Afirmar isto, para além de uma mera “preocupação classificatória” (RAMOS, 2008), pode ser revelador das relações que a obra estabelece com a tradição literária, como também ajuda a compreender a própria atuação do autor dentro do campo literário. Para tal, analisarei o “Quinto Ó”, um exemplo privilegiado dentro desse conjunto de textos do livro por seu aspecto metalinguístico, passando antes por um breve comentário sobre sua fortuna crítica.

Na fortuna crítica do livro, há pouca coisa escrita sobre o “Quinto Ó”. A maior parte da crítica costuma tratar de questões transversais do livro, detendo-se pouco em capítulos específicos. Há duas exceções de críticos que se propõem a fazer uma leitura panorâmica do livro, detendo-se brevemente em capítulos pontuais. Christiane Arcuri, em *Nuno Ramos: narrativas visuais*, em um fragmento, faz uma transcrição de trechos selecionados do capítulo, considerados os mais importantes pela autora, e escreve dois parágrafos curtos de comentários analíticos. Nestes dois parágrafos ela aponta um atrelamento da “experimentação das ‘coisas’ matéricas à palavra metaforicamente anunciada”, além perceber nele uma “marca textual da voz que emana da obra plástica”, por notar um diálogo entre elementos matéricos utilizados na obra plástica do autor e o próprio corpo (ARCURI, 2015, p. 147-149). No entanto, para esta análise chama mais a atenção e é mais significativa a seleção dos trechos selecionados pela autora. Nessa seleção, são excluídas diversas enumerações, o que é uma estratégia relevante para resumir o texto. Por outro lado, a autora retira de sua transcrição o segundo parágrafo por completo, o momento em que o enunciador busca “agasalho” dentro de sua hipótese, mas falha, e o momento em que o cântico “segue

pelo cano”. O que se nota por essas ausências é uma ênfase nos momentos em que o sujeito apresenta confiança nas potencialidades de sua palavra e de seu canto, perdendo-se na leitura da transcrição resumida do poema a noção de percurso que procurarei desenvolver na análise a seguir. Ernesto de Souza Pachito, por sua vez, em “Fundamento de verdade e a utopia de engendramento de uma linguagem-coisa em Nuno Ramos”, comenta diversos capítulos do livro, mas sem a ambição de se deter em todos eles. Sobre o “Quinto Ó”, por um tema que teria em comum com o capítulo subsequente, “Sinais de um pai sumido, canção”, que seria “a questão do trabalho e da obrigação de executá-lo, inclusive a do trabalho em literatura” (AZEVEDO FILHO, p.145). No entanto, tal afirmação não é relacionada ao texto do próprio capítulo, resultando descolada e sem desenvolvimento.

Em suma, há pouquíssima análise desse capítulo especificamente na fortuna crítica. Para abordá-lo mostra-se profícuo relacioná-lo à fortuna crítica sobre a forma do poema em prosa, especialmente com os estudos de Clive Scott (BRADBURY e MCFARLANE, 1989) e Barbara Johnson (JOHNSON, 1980).

Scott afirma que “a história do poema em prosa é a história do questionamento da forma e da ausência de uma resposta”. Os escritores nesta forma literária experimentam essas pequenas peças em suas forças e fraquezas, percebendo nelas o mesmo tanto de poesia e de prosa e se afastando de uma fórmula dada. Uma característica fundamental do poema em prosa decorre disso, isto é, da “capacidade de preservar sua natureza acidental, sua novidade *incontrolável*” (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 286). Essa defesa do caráter incontrolável, que podemos observar na análise de “Manchas na pele, linguagem”, na forma de uma oposição reiterada às falsas tentativas de controle, aparecerá também na análise deste poema em prosa, como veremos mais à frente.

Outra característica do poema em prosa a ser considerada é a transposição do vigor dinâmico da narração para o vigor impressionante da elaboração de imagens. Scott toma como exemplo os poemas de *Gaspard de La Nuit*, de Aloysius Bertrand, que “muitas vezes parecem filmes bastante cortados, uma seleção de quadros rapidamente apresentados que ameaçam não ter sequência” (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 286). Sobre essa característica, que poderíamos chamar de fragmentária, Scott relaciona o aspecto “absolutamente novo e absolutamente

irrenovável” com o fato de que o poema em prosa trabalha com “recursos que tenham o mínimo de ligação possível com alguma coisa e não gerem nada, destruindo intencionalmente a continuidade literária” (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 290). Tanto o vigor impressionante de elaboração de imagens quanto o esforço por manter elementos mínimos de ligação estão presentes nos dois tipos de capítulos de *Ó*, seja na proliferação de imagens exemplificadas no “Quinto *Ó*” ao longo do poema, mas também nos capítulos ensaísticos, cujos títulos revelam enumerações que, a um primeiro olhar, não parecem apresentar conexões entre os elementos enumerados.

Outro aspecto do poema em prosa a ser destacado é a própria extensão, em geral breve, o que é perceptível ao se comparar o tamanho dos outros capítulos do livro de Ramos com os capítulos “*Ós*”, sendo estes consideravelmente mais curtos. Esta brevidade é uma das características que irá garantir o poético ao poema em prosa, derivada de uma “equiparação natural entre emoção e elipse, profundidade e densidade”, especialmente quando associada à cadência poética nas frases (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 288).

Outro aspecto, ainda, surge quando Scott comenta alguns poemas de Rimbaud cujo dinamismo se deve, em grande medida, a um “nascer”, a um “tomar ou mudar a forma”. É um dinamismo ligado ao registro do impulso de fazer poesia, “um método de captar o pré-poético”. No caso do “Quinto *Ó*”, veremos ao longo da análise que, neste caso, tenta se captar não apenas o pré-poético, mas também todo um arco dramático de um impulso lírico que encontra um ápice de pouca duração e que, logo depois, desfalece. Essa tentativa de capturar os movimentos desse impulso lírico possui um caráter canhestro, que ressalta certo aspecto incontrollável da poesia, assim como o inacabamento do poema em prosa, na medida em que não consegue realizar plenamente sua tentativa.

A captura do pré-poético, por fim, se relaciona com poemas em prosa que são espécies de traduções em prosa de poemas em verso anteriores (reais ou imaginados). Isso se relaciona intimamente à própria história dessa forma literária, que surge, em parte, das traduções em prosa de poesia estrangeira. Nas palavras de Scott: “A tradução em prosa de um poema é investigação e interpretação de uma expressão lírica e, simultaneamente, uma tentativa de recuperar essa expressão”, mas que sempre deixa sensação de que algo se perde na tradução em prosa,

restando uma dívida para com o poema original, como em uma pretensão que não se realiza por completo (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 292). Em “Quinto Ó”, assim como em outros capítulos Ó, pode-se observar justamente essa tentativa de capturar e compreender o fenômeno poético, sempre defrontando-se com a sua intensidade e efemeridade. A tentativa parece investir contra o que há de intraduzível no fenômeno poético, para elipticamente nunca realizar seu objetivo.

Tendo estes elementos em mente, partamos para o comentário analítico de “Quinto Ó”<sup>11</sup>. No primeiro parágrafo desse poema cujo título, em uma primeira mirada, pouco esclarece seu assunto ao leitor, encontramos de início uma série de negações:

*Não há corpo que me prenda. Não há pena que me cubra. Não me machucam as mãos não saber nada delas. Não me machucam as mãos ter um estoque de palmas – e de pés e de pâncreas. Não posso transplantar meus órgãos, embora tenha tantos sobrando.* (RAMOS, 2008, p.175).

Podemos perceber nesse trecho – e ao longo de todo o poema – uma cadência poética, que impacta o leitor antes que ele possa formular suas primeiras hipóteses de leitura desse poema bastante avesso à comunicação. Tratando os períodos como possíveis versos, teríamos nos dois primeiros períodos redondilhas maiores, e nas frases seguintes uma possível divisão em versos que varia entre 6 e 7 sílabas poéticas. Além da sugestão de um ritmo metrificado na composição, as próprias repetições de palavras, assim como assonâncias e aliteraões reforçam a cadência poética. No trecho “...palmas – e de pés e de pâncreas”, partes do corpo com simbologias que divergem entre si são aproximadas no nível do significante. Começa-se o poema como uma afirmação de potência e de liberdade, pelo não estar preso. A voz no poema tem sua potência relacionada à extensão de seu corpo, ao não poder ser coberto por penas, em dois sentidos: das estruturas ceratinizadas que recobrem as aves, responsáveis por, entre outras funções, a de camuflagem e proteção; mas também no sentido de sofrimento. Assim, respectivamente, podemos interpretar essa passagem como seu corpo ser tão extenso que não haveria penas o suficiente para cobri-lo, mas também como sua potência de ser tão grande que não haveria tristeza o suficiente para subjugar-lo.

Se, por um lado, esse sujeito não se restringe ao seu próprio corpo, por outro, o seu

---

<sup>11</sup> Os trechos do poema citados ao longo da análise são da seguinte edição: RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008.

corpo está além de sua compreensão: “Não me machucam as mãos não saber nada delas”. Reafirmando essa potência do sujeito, seu corpo se multiplica com um “estoque de palmas – e de pés e de pâncreas”, com os tantos órgãos que sobram, com as “sete retinas no bolso, duas plantas em cada pé”, um intestino infinito, o “anel de um cu antigo” dado de esmola a um mendigo, uma de suas testas que afunda no asfalto. Essa multiplicação do corpo, ou, se quisermos, seu despedaçamento, no entanto, é marcado pelo desperdício, por não poder ser transformado em lucro: “Não posso transplantar meus órgãos, embora tenha tantos sobrando. Faria dinheiro com isso”.

Contra a afirmação dessa potência, que pode ser vislumbrada no primeiro parágrafo, no segundo surge um movimento contrário, de discursos externos que tentam contê-la, ressaltando os riscos e incertezas envolvidos nela: “Sei bem o que me dizem: não espalhe a doença. Não te lance do alto. Não repita teu salto. Não confie. Não chute teu pombo”. O que era potência, agora é tratado como doença. Se no primeiro parágrafo as negações apontavam para uma falta de limites do sujeito enunciativo, aqui as negações são conselhos de prudência contra uma prepotência ou megalomania. Surge a figura de um criador, o que remete a usos de discursos religiosos como forma de controle social: “Quem te fez, fez o trigo – e o espantalho submisso. Mas não tenha medo das aves. Quem te fez, fez faminto”. Tal discurso propõe um circuito com limites bem estabelecidos: há um criador, ao qual o sujeito deve submeter-se. O criador promete um circuito fechado, sem desperdícios, e de riscos controlados. O criador cria o sujeito, mas também o trigo, objeto de desejo, pois é a matéria prima com que pode saciar sua fome. No entanto, como também existem as aves, há a disputa entre sujeito e aves pelo trigo. Para evitar a perda do trigo para as aves, e a consequente fome, ele deve prudentemente criar o “espantalho submisso”, que afasta as aves e garante todo o trigo para si. Nesse novo discurso, espantalho e sujeito aproximam-se pela característica da submissão, pois o sujeito está submetido aos limites de seu corpo, neste caso, dados pela fome ou, mais especificamente, pelo medo da fome, o que o impele a agir com prudência. A qualidade de submissão dá ao conjunto, que pareceria harmônico e, portanto, positivo, um tom negativo. Por proximidade, o espantalho torna-se uma espécie de duplo do sujeito, ambos marcados pela mesma lógica da segurança e da prudência. Também por proximidade, o medo do sujeito se espelha no próprio medo das aves com relação

ao espantalho. A consequência desse segundo espelhamento seria questionar se o medo que motiva a ação do sujeito seria mera ilusão, tal como a ilusão de ameaça que o espantalho representa para as aves. Em suma, se no primeiro parágrafo exaltou-se a potência do sujeito, com seu corpo descomedido que se multiplica infinitamente, o discurso externo que o aconselha traz junto as noções de limite e de escassez.

No terceiro parágrafo retoma-se o início do poema com um paralelismo: “Não há pele que me prenda, nem voz que me convenha – não caibo em meus pés, nem nos passos”. Voltamos, então, à desmesura do sujeito, desta vez com um outro enfoque. Se no primeiro parágrafo ressalta-se a incompreensão do sujeito com relação ao seu próprio corpo, agora fala-se da inadequação de qualquer voz a ele próprio. Ele continua: “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, querer como um maluco – em minhas narinas que nunca traguei, em minha carícia, tudo o que fiz foi querer. Querer como um maluco”. Destaca-se nesse trecho novamente o recurso das repetições para conferir cadência poética ao texto em prosa. Reafirma-se aí como há sempre uma incompletude entre o corpo e o ato do sujeito, que aponta para um desejo que nunca se realiza, ou, melhor, para a falta de ser. Esse último trecho citado ajuda a iluminar o início do parágrafo: dar voz ao sujeito ou dar limites ao corpo, se por um lado pode ser encarado como algo de restritivo, que tolhe as potencialidades, por outro, tanto o sujeito como o corpo desejam isso, ou seja, o que no segundo parágrafo chega como um discurso externo, é aqui internalizado pelo sujeito e por seu corpo. Neste sentido, os desejos corpóreos (dormir, beber, comer, tragar, acariciar) se equiparam ao próprio desejo de nomear, de encontrar uma voz que “convenha”. Desejar, segundo o poema, é uma forma de não caber no próprio corpo, assim como também é uma vontade de apropriar-se das coisas que nunca se realiza por completo. Note-se que os desejos corpóreos enumerados, com duas exceções, são todos ligados diretamente à incorporação: “bebi”, “comi”, “traguei”. Quanto às exceções, “dormi” aponta para o caráter incessante do desejo, e “carícia”, pode também ser interpretado como uma forma de incorporação, na medida em que é a mão a parte do corpo que “toma” o corpo do outro ao acariciá-lo.

O desejo de se apropriar das coisas continua no quarto parágrafo: “Quero que as coisas recentes sejam minhas, a poeira do plástico, as migalhas do aço, os tijolos da

água devorados pela potência gástrica da minha voz”. Introduce-se a questão temporal com o adjetivo “recente”. Os acontecimentos passam pelo sujeito ao longo do tempo, ele tenta se apropriar do que deixou de ser presente, e a ferramenta que ele tem para fazer isso é a sua voz, ou seja, a capacidade de nomear os fenômenos do mundo. Sobre a capacidade de nomear, ela é metaforicamente associada a uma potência gástrica, pois também ela incorpora os elementos ao mesmo tempo em que os transforma. O desejo impossível, irrealizável, expresso aqui é o de incorporar as coisas como elas próprias são, sem corroê-las. Neste momento, então, ele apresenta uma hipótese, recurso discursivo que aproxima o poema em prosa do ensaísmo dos outros capítulos: “Esta é a minha hipótese: a de um tubo que triturasse e parisse todo o torpor e a algaravia; a dissolução dos tecidos expelidos é a sua expressão perfeita. Busco agasalho dentro dela (...)”. Sua hipótese, uma tentativa de compreensão (e compressão) geral do universo – como em um mito –, é a de uma incessante transformação das coisas que são indiferentes – o que parece ter existência isolada das outras coisas do mundo, mas que são submetidas a esse “grande tubo” – e das coisas que são confusas, difíceis de explicar – o que é esquivo, pela dificuldade de ser apropriada por meio da compreensão. Essa hipótese, ainda, serviria como espécie de metanarrativa, sob a qual todas as outras formas de compreensão estariam subjugadas. No entanto, a voz do poema acrescenta, logo em seguida: “(...) mas tenho medo e caio, quedo, porque sou apenas mais um e entrarei também no grande tubo”. Esse grande tubo se assemelha ao próprio sujeito, também compreendido como algo que incorpora e expelle as coisas transformadas (pela deglutição ou pela nomeação das coisas do mundo). Forma-se, então, uma estrutura em abismo, com o sujeito que incorpora e expelle prevendo a sua própria incorporação futura por um outro “tubo” maior: “também entrarei no grande tubo”. Diante dessa perspectiva, esta metanarrativa parece implodir, pois se direciona para um movimento infinito em que os tubos são sempre incorporados por tubos maiores. Com o esfacelamento de uma explicação última das coisas do universo, caindo em um ciclo de transformação voraz e sem sentido, o sujeito se propõe a tarefa impossível de tentar incorporar os elementos mais resistentes a ele: “Então vejo a taça de betume, de tutano e de sebo. Bebo (sem soda nem gelo) sua alegria destilada”. Representa-se assim um ato louco de entrega, o primeiro confrontar-se aos próprios limites do sujeito. Sobre as consequências desse ato, ele justifica: “Nenhum mal podem fazer, saídos como eu do mesmo tubo (...)”. Neste momento, nem potência infinita sobre o mundo, nem o medo

que gera a cautela, mas um entregar-se ao mundo e à própria condição de finitude. É um gesto similar ao de quem consome bebidas alcólicas não como forma de tentar transformar as dificuldades que o mundo apresenta, mas como um instrumento para suportá-las. Neste momento, ele próprio sai da “algaravia” de tentar compreender o mundo para imergir em estado de “torpor”, pela embriaguez. Cai-se em uma indiferença: “(...) e a própria transparência, que amo mais que a sombra tátil, saiu também dessa sequência de banhos ácidos e compressões tubulares”. Transparência e sombra são aceitas em igual medida pelo amor, assim como ambas possuem a mesma origem das transformações incessantes dos “banhos ácidos e compressões tubulares”. Ele ressalta: “Nenhum mal podem fazer e fico (porque posso) bêbado”. O elemento lírico surge finalmente, em tom eufórico: “Escrevo odes aos excrementos”. Ou seja, não temendo o processo de transformação das coisas no tempo, nem tentando dar nome às coisas antes que elas sejam transformadas e se percam, mas exaltando o final desse processo. Em alguma medida, o sujeito encontra seu lirismo possível ao exaltar a sua própria decomposição e morte. Então a expressão que dá nome ao livro e ao poema surge: “Tenho vontade de cantar e canto, ó, isto é um canto, a digital de um eco, saliva atravessada pelo branco”. Há aqui a expressão de uma potência possível através da linguagem, finalmente há a realização de um desejo, o de cantar. A precariedade deste canto é sugerida na própria reiteração de sua afirmação: “(...) ó, isto é um canto”; “Isto é um canto, não um destroço (...)”. Nesta expressão “ó” condensam-se diversos significados, vale a pena nos determos um pouco nela. Em parte, ela sugere uma palavra dotada apenas de significante, mas sem significado. Essa possibilidade de interpretação é enfatizada pelo primeiro capítulo “Ó”, em que o significante esvaziado de significado é intercambiável: “(...) alguma coisa como um á, um ó”. Por outro lado, “ó” é uma interjeição que comunica surpresa ou espanto, apontando para o sentido epifânico do fenômeno poético, como retratado neste texto. Ainda um terceiro sentido seria pensar a expressão “ó” como forma reduzida da expressão “olhe”, no sentido de um fenômeno lírico que o sujeito não consegue nomear, único e intraduzível, restando-lhe apenas apontar para ele. Uma quarta possibilidade é o ó como coisa negativa – diz-se coloquialmente “isso é o ó!” –, o que se aproxima a precariedade da linguagem, incapaz de alcançar as coisas do mundo. Por fim, mais duas interpretações são possíveis pelo aspecto visual da letra “ó”, enfatizado na própria capa do livro, com a letra grande ressaltando as formas circulares da escultura do mesmo Nuno Ramos chamada “O que são as horas” (2003).

A forma circular da letra reitera a própria circularidade do processo de transformação da matéria, descrita ao longo deste poema. Por fim, a forma circular do “ó”, se projetada em um terceiro eixo gera a figura de um tubo, como o grande tubo da hipótese deste poema.

Retomando a leitura do poema, há delimitações sobre o que este canto não é: “Isto é um canto, não um destroço posto ao lado de outro, não a pelanca de um velho (...)”. Podemos entender esses trechos sobre o modo de composição ao qual ele se opõe: não são fragmentos agrupados sem conexão, tampouco a mera representação do envelhecimento; “(...) mas o murmúrio amortecido da vontade de dar nome-amor aos bichos e carniças, e à hora em que ambos mordem uma polpa única”. É uma relação pretendida por este poema, não é tentar reter os seres que morrem transformando-os em linguagem, tornar eterno o que é efêmero, mas, antes, vislumbrar o “murmúrio” dessa vontade, no momento de lucidez em que se percebe o que é vivo e o que é morto, o que é digerido e o que digere, como partes de um mesmo processo, distanciando-se do medo de perder as coisas e das tentativas de falso controle e de totalidade, por meio da nomeação como forma de apropriação.

O início do último parágrafo faz referência ao final do anterior, apresentando mais qualidades da “polpa única”: “Única, ramificada em tantos verdes, com pistilos que borrifam pensamentos e carregam meu tutano (e nesta hora me levanto, lúcido e sonâmbulo)”. Há um movimento que espelha o final do parágrafo anterior; se antes a polpa era adjetivada apenas como “única”, encerrando o parágrafo, o atual parágrafo retoma e remobiliza a imagem dada, ramificando-a, o que contradiz o que foi afirmado imediatamente antes. Esse movimento, de dispersão, se reafirma no borrifar dos pensamentos, tornando disperso o que antes era único. A indistinção, entre movimento e estaticidade, entre unidade e dispersão, é reafirmada no despertar do sujeito após a epifania lírica, despertar afirmado e negado ao mesmo tempo: “(e nesta hora me levanto, *lúcido* e *sonâmbulo*)” (grifos meus). Ele escuta o canto agora transformado em cântico, ganhando conotações de devoção religiosa, consciente da sua perenidade: “Escuto o cântico que busca seu bueiro e segue pelo cano”. Dar ouvidos a esse cântico é retratado como um enfrentamento heroico do cotidiano cheio de maravilhas que passam despercebidas. Em certo sentido, é estar imbuído de uma percepção lírica do mundo: “Enfrento a manhã branca, a branca concretagem do viaduto, o calçamento espatifado, os restos de um pombo, a maravilha cotidiana que

nossos pés pisoteiam, uma espécie de tez encardida dos automóveis (por mais coloridos), como uns óculos escuros transplantados às coisas mesmas”. Essa “maravilha cotidiana” se opõe ao brilho do consumo, posto no colorido dos carros, que se protegem por trás de “óculos escuros”, que justamente tentam esconder o que o sujeito lírico percebe e que se espalha formando uma totalidade: “Nada pode escapulir, nem o néon, nem a manchete, nem o pelo trôpego de um cão amigo, nada foge à mancha contínua, ao leite espesso que envolve tudo. Mesmo quando o céu é azul a nebulosa grisalha, como prata falsificada, cobre sempre a última camada, unificando o casario, o poema e a encruzilhada”. Neste breve momento, unificam-se os elementos diversos de uma mesma paisagem também pelo uso da rima entre “camada” e “encruzilhada”, reforçando o caráter lírico dessa unificação.

Passado esse momento de epifania, o envelhecimento logo passa a corroer a imagem: “E como nos velhos retratos de família, um sépia venenoso vai cobrindo minhas pálpebras e o morto antigo, fotografado, põe-se por trás de todos”. O sujeito coloca-se como quem tem consciência da finitude das coisas, percepção essa adquirida por meio da epifania, ela própria muito breve, e tenta convencer a massa indistinta de pessoas ao seu redor, lembrando o “Mau vidraceiro”, de Baudelaire: “Como se eu viesse do futuro começo a gritar Vocês não veem que já estão mortos? para a multidão coreografada, para o mais novo patriarca, para tudo o que a palavra abotoa e represa, (...)”. Sua única possibilidade de descanso, neste momento, é o descanso em sua “sílabas cinzenta (sim? não?)”, ou seja, uma palavra que se opõe às certezas falsas do mundo. Vale lembrar também que, antes de sua epifania, a voz do poema afirmava que nos seus olhos era visível que ele nunca havia dormido. Entendemos assim que essa epifania, que revela para o sujeito como todas as coisas que parecem sólidas estão sujeitas à ação do tempo, move-o a uma desconfiança sobre as coisas mesmas, mantendo-o em uma suspensão anterior a qualquer afirmação ou negação peremptória. Ele, e o seu despertar lírico, inserem-se nessa posição ambígua de tentar permanecer no movimento, mas consciente do seu fim breve: “(...) minha túnica encardida prende numa dança – de pedra, de pedra – a visita da visão, que vai embora”.

Terminada esta primeira parte da leitura, que mescla paráfrase e análise, cabe agora fazer um breve resumo do percurso do eu do poema. Em um primeiro momento, ele exalta sua potência pela imagem de um corpo que se multiplica livremente em

desperdício, ainda que mantenha uma relação de ignorância sobre seu próprio corpo (“Não me machucam as mãos não saber nada delas”). Na sequência, são colocados os discursos externos que tentam conter essa potência e liberdade pelo medo, inculcando a necessidade de precaução. Esse discurso é internalizado pelo eu e se expressa nas tentativas de dominar as coisas do mundo, seja pela deglutição, seja por um tipo de uso de linguagem que tenta capturar as coisas, preservando-as antes que elas passem. Esses tipos de apropriações se mostram falhas, na medida em que elas transformam as coisas que pretendem preservar. Uma das formas de tentar controlar o mundo é por meio da hipótese expressa no poema, pois ela tenta encontrar ordem nos movimentos imprevisíveis do mundo. No entanto tal hipótese mostra-se tão efêmera quanto o próprio eu. Essa tentativa falha, então o eu se entrega ao ato impossível de deglutir aquilo que seria mais resistente a ele, como uma forma de confronto com sua própria finitude e com a efemeridade das coisas do mundo. Esse momento coincide com a representação da criação poética, com a escrita de odes e a realização de um canto. Esse uso poético da linguagem é caracterizado não como uma tentativa de domar as transformações incessantes do mundo, mas como uma forma de entregar-se a esse fluxo, exaltando o próprio processo de transformação e decomposição das coisas e de si mesmo. É um momento de representação de epifania como um fenômeno lírico, em que “O poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica’ (*Stimmung*) o queira conduzir” (STAIGER, 1975, p. 44). Se antes havia um eu que tentava controlar o mundo, tratando-o como seu objeto, e realizando um defrontar objetivo (*Gegenüber*) (STAIGER, 1975, p. 77) – fenômeno que Staiger relaciona à poesia épica – agora, neste momento epifânico, dilui-se a individualidade, realizando uma fusão (*Schmelz*) (STAIGER, 1975, p. 66) típica da lírica. Porém, após o momento de epifania, repleto de imagens impactantes e por um senso de percepção aguda do mundo, volta-se à percepção do tempo, que corrói a paisagem. Resta ao sujeito apenas uma desconfiança diante das certezas do mundo e a memória da epifania já passada, realizada sua fugacidade. De tal modo, a despeito dos diversos momentos do poema em que há uma acumulação de imagens, podemos perceber uma sequência de encadeamento de disposições do sujeito.

Com esse trajeto em mente, proponho que o elemento central da forma do poema em prosa que está presente nesse texto e que se conecta com os demais elementos

levantados por Scott é o *dinamismo da forma*, que se liga diretamente ao registro do impulso de fazer poesia. É o dinamismo entre prosa e poesia, de certo caráter incontrolável da forma, que se expressa no vigor das imagens que se justapõem em uma dinâmica em que a continuidade literária aparece sob ataque mas, ao mesmo tempo, resiste, com a união das partes constituinte do poema se fazendo por elementos mínimos de ligação, ainda que em uma forma de extensão relativamente breve. No entanto, essas características levantadas ainda deixam de lado algo central no poema em prosa de Nuno Ramos, a saber, o uso reiterado de expressões ligadas a materiais e ao corpo. Essas expressões se relacionam à noção de pele e de recobrimento (“pena”, “tez encardida dos automóveis”, “pelo trôpego de um cão amigo”, “pele”); digestão (“boca”, “saliva atravessada pelo branco”, “dissolução dos tecidos”, “potência gástrica”, “banhos ácidos e compressões tubulares”, “pâncreas”, “intestino”, “cu”), ação do tempo e decomposição (“doença”, “sépia venenoso”, “morto antigo”, “pelanca”), restos (“poeira do plástico”, “migalhas do aço”, “excrementos”, “carniças”), partes do corpo (“corpo”, “órgãos”, “mãos”, “pés”, “olhos”, “retinas”, “pálpebras”, “testas”, “narinas”) e materiais diversos (“tijolos da água”, “betume”, “tutano”, “sebo”, “branca concretagem do viaduto”, “calçamento espatifado”, “neon” “leite espesso”, “prata falsificada”, “túnica encardida”, “dança de pedra”).

Com efeito, as ideias de Barbara Johnson sobre a forma do poema em prosa podem nos auxiliar na compreensão desse traço do poema, especialmente a noção de *code struggle*. Acompanhemos a ideia da autora para depois voltarmos ao texto de Nuno. Johnson trata de um movimento da leitura que ocorre diante do poema em prosa “L'Invitation au Voyage”, de Charles Baudelaire. Esse poema contém diversos elementos de culinária que não aparecem no poema em versos de mesmo título, também escrito por Baudelaire, e tampouco fazem parte da tradição de poesia lírica. Johnson formula uma primeira questão que surge da leitura do poema em prosa: “culinária pode ser algo poético?”. No entanto, o texto de Baudelaire parece não permitir essa pergunta, pois quando o autor insere elementos de culinária em seu poema, indiretamente ele já responde que sim, isto é, culinária pode ser matéria de poesia. O que esse poema em prosa realiza, na verdade, é deslocar o questionamento sobre culinária – “pode a culinária ser poética?” – para o questionamento sobre o poético – “o que significa ‘poético?’”. Em suma, a afirmação indireta dada pelo poema para a questão sobre culinária na poesia coloca em urgência a questão sobre o próprio

caráter da poesia. Analisando a rejeição que Suzanne Bernard faz a esse poema em prosa, Johnson afirma que qualquer rejeição ou afirmação do que pode ou não fazer parte do que é considerado poético é feita de acordo com determinada concepção de poético. Segundo Johnson, Bernard rejeita o poema em prosa utilizando as ideias do próprio Baudelaire em um artigo sobre Banville, no qual ele afirma que o lírico funciona pela síntese, dispensando os detalhes, em contraposição ao romance, que é analítico, saboreando os detalhes. Johnson depreende então que, para Bernard, o poético é necessariamente lírico. Sendo assim, a recusa de Bernard da versão em prosa de “L'Invitation au Voyage” não se dá por mero excesso de detalhes, mas sim por um “conflito de códigos” (*code struggle*), uma mistura tensa entre os códigos da culinária e do poético. A presença da culinária no poema em prosa de Baudelaire opera a função de revelar a arbitrariedade do código poético, questionando sua “naturalidade” e expondo o seu funcionamento de código (JOHNSON, 1980, p. 24-25).

Partindo dessa análise de Johnson, podemos pensar em uma função semelhante na recorrência de expressões que nomeiam diversos materiais exógenos à tradição lírica no “Quinto Ó”. A menção reiterada desses materiais no poema parece questionar os limites sempre arbitrários do poético; por outro lado, ela ressignifica a distinção entre matéria e linguagem, aproximando-as. Essa aproximação, por sua vez, se dá pela característica comum de resistência que tanto a matéria quanto a linguagem oferecem às vontades do sujeito, que tenta dominá-las e controlá-las. Na linguagem, isso é observável no ato de tradução, que nunca consegue transportar o sentido original de uma língua para a outra, transformando o próprio sentido que pretendia preservar. Quanto à matéria, isso ocorre nas tentativas de incorporação das coisas, representada pela deglutição, que ingere mas transforma a matéria deglutida.

Tal aproximação entre matéria e linguagem também é percebida no estudo de Leo Spitzer, “La enumeración caótica en la poesía moderna” (SPITZER, 1945). Nele o autor parte do uso de enumerações na poesia de Walt Whitman, Rainer Maria Rilke e Franz Werfel para pensar a diversidade do uso das enumerações em diversas formas literárias ao longo dos séculos, considerando a noção de que todo traço de estilo é em si mesmo neutro, e que adquire seu efeito particular ao encontrar-se com uma atitude particular (SPITZER, 1945, p. 14). Se na tradição cristã a enumeração era um recurso para descrever a perfeição do mundo criado por Deus (SPITZER, 1945, p. 31), o que se percebe em muitos autores modernos é que o procedimento aditivo da

enumeração muitas vezes não expressa uma totalidade, mas um mero agregado, que se relaciona com o dinamismo da vida moderna (SPITZER, 1945, p. 62). Nas obras de Stendhal, Balzac e Flaubert, o que se percebe é a diluição das fronteiras entre classes sociais, o que resulta em formas de diluição na própria literatura. Isso contrasta com a literatura dos séculos XVI e XVII, em que há uma forte correlação entre o respeito às hierarquias sociais e o respeito às hierarquias literárias (SPITZER, 1945, p. 75). Assim, se no século XIX estabelece-se uma “democracia exclusivamente humana”, na qual há mescla de estilos literários, seu passo seguinte é que tal democracia humana se verá rodeada pela “democracia das coisas” (SPITZER, 1945, p. 75-76). Spitzer descreve esse estágio no seguinte trecho (em tradução livre):

*(...) las cosas llegan a hacerse autónomas y empiezan a arremolinarse en torno al hombre, mezclándose con las criaturas, con el hombre mismo, con sus herramientas, sus ideas y sus sentimientos, y hasta con sus palabras (...)*  
(SPITZER, 1945, p. 76).<sup>12</sup>

As enumerações em *Ó* parecem participar desse episódio da história literária – utilizando a expressão de Spitzer (SPITZER, 1945, p. 78) – pois o que se revela nas reiteradas enumerações ao longo de todo o livro é um lugar de convívio entre coisas animadas, coisas inanimadas e as próprias palavras que as nomeiam, apontando para uma diluição da diferença entre sujeito (nomeador) e objeto (nomeado).

Semelhante à “democracia das coisas” que ganham autonomia pode ser relacionada também com a noção de heterotopia presente no prefácio de *A palavra e as coisas*, de Foucault. Nele, partindo da leitura do conto “O idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges, o autor trata de fenômenos heteróclitos em seu sentido mais próximo da etimologia, como coisas “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares tão diferentes que é impossível encontrar entre todas elas um lugar-comum. Ao contrário das utopias, que consolam, as heterotopias inquietam porque arruínam a sintaxe – tanto no sentido daquela que constrói frases, mas também daquela que autoriza “manter juntos” as palavras e as coisas. As heterotopias estancam as palavras nelas próprias, desfazem mitos (FOUCAULT, 1999, p. XII-XIII). Em outras palavras, nas heterotopias as palavras se separam das coisas que tentam nomear. Além disso, é notável como elas desfazem mitos e “imprimem esterilidade ao lirismo”. Ambas as

---

<sup>12</sup> Em tradução livre: as coisas chegam a fazerem-se autônomas e começam a girar ao redor do homem, mesclando-se com as criaturas, com o próprio homem, com suas ferramentas, suas ideias e seus sentimentos, e até com suas palavras.

características são centrais para Ó, tanto os mitos que se desfazem (e se refazem) incessantemente ao longo do livro, como também por seu lirismo no qual o sujeito não consegue permanecer.

Um outro modo de pensar no trajeto que se desenhou ao longo da análise deste capítulo são as diversas proximidades que surgem da sua leitura com a leitura do primeiro capítulo do livro, a despeito de suas diferenças formais. Uma série de temas e motivos estão presentes em ambos: a fragmentariedade que ameaça a coesão do texto; a representação da tentativa e do fracasso de capturar o impulso lírico, ressatando seu caráter incontrolável; a dificuldade do sujeito em compreender seu próprio corpo; os discursos de prudência, motivados pelo medo, que tentam controlar o sujeito e seu corpo; a apresentação de uma hipótese, que o aproxima da estrutura reflexiva-argumentativa dos capítulos ensaísticos; a tentativa e falha de alcançar um saber total e não relativo do universo; a epifania lírica relacionada ao entregar-se do sujeito à própria condição de finitude e como um momento de aproximação de polaridades opostas. Além disso, retomam-se temas de outros capítulos, como o desejo de incorporação de matérias exteriores que se equipara ao próprio desejo de nomeação das coisas como formas de controle, presente no capítulo 3, “Tocá-la, engordar, pássaros mortos”, e o corpo potente, que se multiplica, que é exaltado por seu aspecto de desperdício, por não poder ser transformado em lucro, presente no capítulo 5, “Perder tempo, vontade, uma cena escura”.

Percebem-se, nessas constantes retomadas de tema, como os capítulos do livro podem ser compreendidos tanto em sua autonomia com relação aos outros, mas também como construindo uma rede de sentidos com as outras seções do livro. Ainda sobre as relações entre os capítulos do livro, é possível perceber, diante da dificuldade de leitura dos capítulos “Ós”, como os capítulos ensaísticos podem servir como auxílio para a compreensão das questões abordadas nos poemas em prosa. Se Scott trata dos poemas em prosa como “pós-poéticos”, espécie de tradução em prosa de um poema em versos real ou imaginado (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 292), podemos pensar nos capítulos ensaísticos do livro como uma segunda camada de tradução, com os ensaios buscando “traduzir” as questões levantadas nos poemas em prosa, que por sua vez procuram “traduzir” as epifanias líricas.

Há, portanto, neste texto de Nuno Ramos o impulso de embaralhar limites

estabelecidos. O próprio conflito de códigos, mencionado anteriormente, torna impossível determinar onde um código termina e o outro começa. Ou seja, não é apenas a ideia de fazer ruídos no vocabulário lírico, mas de embaralhar os códigos (JOHNSON, 1980, p. 43). Este embaralhamento é perceptível nas aproximações entre os conceitos de matéria e de linguagem.

Esse trabalho de embaralhamento, de aproximação entre contrários, próprio da forma do poema em prosa, pode ser compreendido a partir da profunda relação que esta obra traça com a tradição literária, e não apenas de relações entre literatura e artes plásticas, como costuma ser enfatizado pela fortuna crítica do autor. Há diversos textos extra-literários em que o autor defende uma relativa autonomia de seu trabalho literário com relação ao seu trabalho em outros campos. Ao comentar a performance *Soap Opera*, ele afirma: "Às vezes há uma passagem entre a literatura e as artes plásticas, mas eu quero que seja nos termos... não da mistura... mas que seja cada um no seu chamado" (BSPBIBLIOTECA, 2018)<sup>13</sup>. Em outra entrevista, ele elabora mais extensamente as diferenças entre os "chamados" da literatura e das artes plásticas. Essas diferenças estão ligadas às características dos seus respectivos campos, com outras relações com a temporalidade da produção, remuneração e repercussão do público: "Minha grana vem de ser artista plástico, então isso também põe o trabalho num lugar assim meio... que cotidianamente eu tenho que atendê-lo, eu tenho que fazer isso, fazer aquilo... Enfim, que a literatura, claro, é mais poupada, não envolve minha sobrevivência. Mas uma vez que eu faço assim (...) pra mim são coisas muito diferentes. A começar pelo tempo (...). Por exemplo, agora eu tô fazendo um que já tá com oito ou nove anos que eu tô fazendo. O tempo de cada livro é muito longo, e com artes plásticas é ao contrário, eu tô sempre atrapalhado tentando alcançar a data que eu marquei... Então eu tenho um tempo de convívio comigo como escritor sozinho que é infundavelmente maior do que o meu tempo de convívio com cada trabalho que eu faço como artista plástico. O bacana de fazer mais de uma linguagem, de atuar em mais de uma linguagem, é que o chamado de cada uma delas é muito diferente. (...) Você se dirige a um animal muito diferente (...) Enquanto na literatura, se eu ficar dois anos sem publicar, três, quatro, cinco, também tanto faz em termos pra fora de mim. Mas sobre todos nós a questão do público é muito esquisita no Brasil. Pra quem que a gente escreve, qual é o barato... Esse retorno do público

---

<sup>13</sup> Entrevista no evento *Segundas intenções*. O trecho mencionado começa a partir do minuto 35 no vídeo.

pra nós é muito limitado, muito pequeno"<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Entrevista para o 451Mhz Podcast. O trecho mencionado começa a partir do minuto 17 no vídeo.

## CONCLUSÃO

Pretendeu-se, com a análise realizada neste trabalho, dar a ver três noções fundamentais para a compreensão do texto de *Ó*. Em tal livro está contida uma visão sobre o que deve ser a (boa) literatura, uma literatura que tenha relativa autonomia a demandas morais, sociais e políticas. Além disso, é uma obra que se organiza pela contraposição a um mundo em que há excesso de controle. A esse mundo corresponderia também uma literatura “controlada” demais”, ou seja, sem a autonomia que o autor pretende. Por fim, é uma obra que é expressão de um momento de grande confiança nas formas artísticas autônomas.

Propôs-se também, pelo método de leitura aqui empreendido, assim como de uma abordagem por meio da teoria do ensaio e do poema em prosa, aprofundar as relações entre *Ó* e a tradição literária. A despeito das leituras transversais da obra de Nuno Ramos como multiartista, é possível compreender o livro também por uma relativa autonomia com relação ao seu trabalho de artista plástico.

Por outro lado, como referido na Introdução, se há uma tradição de defesa de expressões culturais brasileiras híbridas, pela combinação original de Arte e Política – e a fortuna crítica da obra de Nuno ressalta constantemente a valorização de aspectos de referência à vida social –, nesse esquema híbrido verificamos que *Ó* pende para o polo cosmopolita/universal/autônomo, em oposição ao polo local/particular/heterônimo. Mesmo os poucos aspectos mais diretamente políticos que aparecem ao longo do livro pode se dizer que são cosmopolitas, pois vão para além das fronteiras locais da nacionalidade, como na crítica ao imperativo de produtividade difusa e a crítica à compressão simbólica que a justiça realiza. Seus grandes temas, por sua vez, são temas que tendem para o universal: a condição humana, o funcionamento da linguagem, a finitude etc. De modo correlato, a postura do enunciador presente ao longo dos capítulos é esquiva a afirmações mais peremptórias. Mesmo quando trata de tragédias humanas e catástrofes, muitas vezes decorrentes das mazelas da desigualdade social, sua posição é de afastamento e, às vezes, se aproxima de um escárnio indiferente. Assumir tal posição é como dizer ao leitor: não busque aqui na literatura respostas objetivas para dilemas sociais.

Contudo, mesmo que o texto não seja assertivo politicamente, é um livro que permite algumas leituras por assim dizer políticas. Tratei em minha análise de relações

possíveis entre a opção utópica de buscar um lugar entre matéria e linguagem como um eco das discussões sobre o entre-lugar característico do discurso latino-americano (SANTIAGO, 2004). Além disso, levantei outras recepções críticas que apontam leituras da obra de Nuno com um diálogo fundamental com a política: o paralelo que se traça entre escrita convulsiva e consciência da violência do mundo (SÜSSEKIND, 2014, p.8), a recusa da ilusão de completude como princípio que se contrapõe à ilusão de completude dos projetos de modernização nacional (SAFATLE, 2015), a busca de uma forma artística que não seja utópica ou autoritária (TASSINARI, 1997, p. 203-204), as diferenças internas da obra como correspondentes de uma sociedade dividida e com forte histórico de instabilidades democráticas e institucionais (TASSINRI, 1999, p. 16-17), a acumulação como um traço estilístico como um índice do fracasso de modernização do país (HOSSNE, 2012, p. 169-170). Em todas essas leituras, de modos diversos, há a correlação entre a forma literária de caráter ruinoso, repleta de cortes internos, que não alcança uma unidade coesa, com os conflitos sociais. No entanto, a leitura detida de *Ó* não nos revela o desenvolvimento de tais questões, pelo contrário, o enunciador, que compreende o fundamento da linguagem como engano, desconfia das possibilidades da linguagem, o que inclui a linguagem política. Ainda assim, é um livro cujo aspecto universalista permite relações com a realidade nacional brasileira, mesmo que esse não seja o seu principal enfoque.

Tal postura vai ao encontro da experiência própria da geração do artista, que acompanhou uma maior institucionalização e profissionalização dos campos artístico e literário, marcantes até o contexto contemporâneo. Além disso, condiz com a posição central de Nuno nesses mesmos campos, pois possui grande reconhecimento por parte da crítica, participa com frequência de grandes exposições e ganhou prestigiosos prêmios literários. Tal posição lhe permite uma visão privilegiada desse processo de institucionalização das artes e de estabelecimento de discursos pouco permeáveis à pluralidade de significados, processos aos quais ele se posiciona contrariamente. É justamente de sua posição no centro do campo literário que ele irá realizar seu projeto literário como contraposição a uma literatura cujos significados estão “controlados”, prontos de antemão para o leitor, para um consumo fácil.

O método de análise detida do texto literário e seu confronto com a teoria sobre ensaio e sobre poema em prosa, além de preencher lacunas na fortuna crítica sobre o livro, também pretendeu levantar elementos para a compreensão desses aspectos literários

de relativa autonomia presentes na obra. *Ó* é uma obra de grande densidade, e a análise pontual de dois de seus capítulos permite ver com clareza essa característica, reflexo de um texto que resiste a revelar seus significados com facilidade ao leitor. Os capítulos analisados mostram-se representativos de questões que ressurgem em diversos momentos do livro, o que procurei indicar em comentários panorâmicos.

A leitura detida também se revela estratégica para revelar o profundo diálogo com a tradição literária presente em *Ó*, especialmente a tradição francesa, indo de Montaigne a Mallarmé, passando por Baudelaire e outros autores. Isso revela um escritor bastante consciente do fazer literário, capaz de construir uma literatura que traça relações para além das artes plásticas, seu campo original de atuação. Ainda, vale ressaltar que esse diálogo ocorre também com traços significativos da literatura contemporânea, como a fragmentação da subjetividade, o questionamento da totalidade, e com autores que se dedicam a gêneros e formas menores e marginais, como o poema em prosa, a prosa poética e o ensaio.

A escolha dos dois capítulos analisados procurou proporcionar uma compreensão da estrutura do livro, dividido em duas formas literárias. Se “Manchas na pele, linguagem” introduz vários dos temas centrais que são retomados em diversos momentos do livro, “Quinto *Ó*” concentra muitas das reflexões contidas no primeiro capítulo, especialmente as reflexões sobre a linguagem e a epifania lírica. Em ambos os capítulos, a linguagem é compreendida a partir de dois modos de funcionamento. O primeiro, e mais corriqueiro, é a linguagem que funciona como tentativa de controle do mundo, motivada sempre por um medo diante das transformações incessantes trazidas pelo tempo. Essas tentativas de controle mostram-se falhas. O segundo modo de funcionamento ocorre através da epifania, que surge apenas se o sujeito se defronta com os limites da linguagem e com sua própria finitude, aceitando-os de modo a vivenciar com maior clareza e intensidade a experiência de quem rumo inelutavelmente para a morte. Tais epifanias, no entanto, estão sempre postas em xeque, a própria possibilidade e a ocorrência das epifanias são tratadas com desconfiança. Sua duração é sempre mais breve do que o sujeito desejaria, e após sua passagem o sujeito busca a compreensão sobre tal fenômeno. Se o fundamento da linguagem é substituir-se ao real, fingindo-se natural, se a linguagem mente até nos momentos derradeiros, como na iminência da morte, e a relação com o mundo é possível apenas pela mediação da linguagem, a epifania, após passado seu breve

momento de êxtase, deixa o sujeito tanto querendo compreendê-la (e controlá-la), como também se questionando sobre a real potência daquilo que é tão efêmero.

O momento epifânico é brevíssimo, mas o percurso antes e depois dele é descrito de modo longo e tortuoso nos capítulos de *Ó*. Se há elementos narrativos no livro, a grande narrativa do livro é feita de ciclos incessantes de espanto e tédio, entre tentativas falhas de controle do mundo e o surgimento inesperado da epifania que arrasta o sujeito em sua potência. Esses momentos são marcados pela dissolução de dicotomias: o sujeito se dilui naquilo que ele pretendia tomar como objeto.

Tentar duplicar essa dissolução própria da epifania é o ideal de posição pretendido pelo enunciador, o que ele chama de ficar entre “matéria e linguagem”, ou uma posição intermediária, permanecendo no “reino da pergunta”. A matéria é compreendida como o que se decompõe, e a linguagem como o que ambiciona ir para além da finitude. Assim o funcionamento de linguagem pretendido pelo enunciador, que reflete seu projeto literário, é de uma posição utópica que se abre a ambivalências, uma linguagem consciente de sua própria finitude e precariedade, ainda que não abra mão de ambicionar alcançar voos mais altos.

Nota-se tanto nos capítulos ensaísticos quanto nos poemas em prosa a ideia de que ambos se organizam por um percurso associado à tentativa de alcançar uma linguagem de representação transparente, que consiga dar conta da totalidade dos objetos que pretende representar, mas que falha, e com essa própria falha expõe-se a precariedade da linguagem como ferramenta de controle do mundo. Apenas após passar por essa falha e reconhecê-la o sujeito pode encontrar a segunda forma de uso da linguagem, ligada à epifania lírica. Justamente por essa ideia de um percurso, presente em ambos os capítulos analisados, é preciso compreender as afirmações presentes em cada texto não como absolutas, mas relativas ao momento específico do texto em que elas aparecem.

A busca de uma metanarrativa, de uma explicação geral do mundo, e até as estruturas argumentativas que surgem nos dois capítulos são dramatização de uma busca que não se realiza plenamente. O enunciador, enquanto voz que argumenta, não totalmente é confiável. A argumentação revela-se em geral falha, as conexões que ele estabelece entre os assuntos abordados é deficitária, e o rigor presente especialmente nos capítulos ensaísticos é um rigor aparente, uma austeridade fingida. Abrem-se

mais hipóteses do que se fecham conclusões. Indício disso é o uso reiterado do advérbio “talvez”, utilizado 72 vezes no livro – seu uso é apenas um dos modos com que o enunciador apresenta suas inúmeras hipóteses. É justamente nos momentos em que o discurso se pretende linear e claro, mas entra em curto-circuito, que a obra ganha em efeito dramático.

Para tal efeito trazer ainda maior impacto, é importante que o texto, antes, gere no leitor a expectativa de uma explicação organizada do mundo. Esse tipo de efeito de desilusão com as potencialidades do enunciador, é justamente um dos aspectos que mais me chamou a atenção enquanto leitor nos meus primeiros contatos com Ó. Nos meus primeiros estudos, antes da elaboração do projeto de pesquisa, tentando mapear o livro e a lógica interna de cada capítulo, sentia que o autor propunha uma sedução: se o leitor se aprofundasse nos caminhos tortuosos pelos quais a argumentação perpassa nos capítulos ensaísticos, ele encontraria conexões firmes, ainda que difíceis de perceber. Essas primeiras leituras atentas, no entanto, provocavam profunda frustração, pois sentia que, de algum modo, o enunciador se esquivava do que ele próprio afirmara antes. Intuíam ali naqueles incômodos sinais tanto da força literária do texto, mas também de que era um texto construído pela ironia, na medida em que confrontava as expectativas que ele próprio cultivava no leitor. Percebia assim no texto o que entenderia depois como uma performance de uma argumentação que se encaminhava conscientemente para a descontinuidade. De tal modo, o percurso de tentativa e desilusão vivenciado pelo enunciador torna-se modelo da experiência de leitura do livro: também o leitor deve se frustrar com a busca de um saber de caráter totalizante.

Análogo aos dois modos de funcionamento da linguagem, há também duas formas de leitura do livro, em especial dos capítulos ensaísticos. Uma leitura que se deixa levar pelo enunciador, atravessando diversos temas, mas sem se deter na consistência da argumentação. Essa leitura aparentará tanto fluidez quanto capacidade do enunciador de relacionar assuntos diversos, com uma linguagem que parece dominar tudo o que ela aborda. A segunda leitura possível demanda atenção e cautela, é uma leitura que irá se deter em cada passo da argumentação para questionar onde ela funciona e onde ela encontrar seus limites, onde a capacidade de explicação do mundo falha. Na primeira leitura, perde-se a instabilidade do enunciador, suas falhas, contradições e ironias. Seu discurso parece mais plácido e mais potente. Na segunda, o drama do

desejo de controle do mundo surge na própria forma como o capítulo progride (ou não) sobre seus temas. Com esse segundo modo de leitura reforça-se o aspecto singular, breve e incontrolável da epifania, e o quanto a epifania lírica é alcançada sempre sobre suspeita.

Por fim, um outro modo de compreender Ó se revela quando pensamos ele à luz das crises sociais que o país passou na última década, e como essas crises impactaram a atuação do autor. Tendo como fatos marcantes o impeachment/golpe de Dilma Rousseff em 2016, a ascensão da extrema-direita ao poder nas eleições de 2018 e pandemia de COVID-19 a partir de 2020, que tornou ainda mais intensas a crise social, econômica e política pela qual o país passava, a atuação de Nuno Ramos torna-se cada vez mais diretamente politizada. Os exemplos a seguir mostram esse novo momento no trabalho do autor.

“Ligia”, um trabalho digital online, se apropria de imagens do Jornal Nacional no dia do anúncio do impeachment. Com uma edição bastante recortada, ele faz com que os apresentadores do programa “cantem” a música que dá nome à obra, uma composição de Tom Jobim. Durante um mês, houve transmissão online dessa obra coincidindo exatamente com o horário de transmissão do jornal. O efeito incômodo dos cortes constantes para adaptar as falas dos apresentadores à letra da música, assim como tom melancólico da mesma, jogam uma visão sombria sobre o acontecimento político em questão.

Em 2016 o autor realiza a “111 – uma vigília”, performance em que diversas personalidades públicas declamam os nomes dos 111 detentos mortos durante o Massacre do Carandiru. Essa performance ocorre poucos meses após o Tribunal de Justiça de SP inocentar 74 policiais militares envolvidos no massacre. Retomando o tema já trabalhado em sua obra intitulada “111”, de 1992, mesmo ano em que ocorreu o Massacre, Nuno Ramos novamente faz uma obra cujo caráter de intervenção na realidade política imediata é evidente.

Na série de performances “Aos vivos”, de 2018, atores escutam, ao vivo, com um fone de ouvido, a programação de um canal de televisão para, simultaneamente, declamarem o que escutam no palco. Com o deslocamento das falas da televisão para a sua interpretação no palco, a performance ganha ares de sátira dos diversos discursos midiáticos.

Em 2020, durante a pandemia de COVID-19, o autor realiza junto com o Teatro da Vertigem a performance “Marcha à ré”, um cortejo fúnebre de veículos em marcha à ré que seguiu da Avenida Paulista, de frente do edifício da FIESP, em direção ao cemitério da Consolação. Os veículos do cortejo emitiam sons de respiradores, como os utilizados para o tratamento de pacientes com coronavírus. Ao chegar no cemitério, um trompetista tocava o hino nacional ao contrário. Novamente, o aspecto de intervenção na realidade política é evidente.

Um último exemplo é o projeto “A extinção é para sempre”, realizado em memória aos mortos da COVID-19 entre 2021 e 2022. Essa espécie de monumento era composto de um isqueiro comum que ficaria com a chama acesa pela duração de um ano no SESC Paulista. A transmissão de sua imagem é disponibilizada 24 horas por dia, além de contar com a colaboração de diversos artistas que também montavam suas transmissões online de monumentos semelhantes.

Além dessas performances, de forte conotação de engajamento social e político, destaca-se também durante o período a publicação de dois livros de ensaios não literários: *Verifique se o mesmo*, de 2019, e *Fooquedeu (um diário)*, de 2022. Em ambos comparecem tanto reflexões sobre artes como também sobre a realidade nacional brasileira. Próximo a esse período, o autor publica também *Adeus, cavalo* (2017), um livro literário que, novamente, pende para o polo autônomo.

O que se percebe, nesse breve levantamento da atuação do autor nos últimos anos é de um maior engajamento social – ou seja, um pender para o polo local/particular/heterônimo – que leva o autor a recorrer tanto à forma da performance e da instalação, mas também à dos textos não literários. No único momento em que o autor publica um texto literário, preserva-se a noção de uma autonomia, ao modo do que pudemos analisar em Ó.

É curioso notar também que com a crise brasileira dos últimos anos, uma grande parte de seu esforço de trabalho justamente se afasta da literatura. No ensaio “Verifique se o mesmo” (RAMOS, 2019) o autor faz um balanço de sua atuação e de sua geração. Nele, afirma que os acontecimentos recentes do país encerram um ciclo de esperanças que sua geração viveu, a partir da década de 1980. Com essa crise, ele confessa ressurgir um desejo intenso de intervir na realidade social, ainda que a crise o tenha deixado desnordeado.

Talvez esse momento de balanço diante de um novo momento do país revele que foi necessário um momento de otimismo para impulsionar sua literatura que prezava pela autonomia e pela desconfiança em tom pessimista. Justamente, quando a situação se inverte, e o momento social é de preocupação e de horizontes obscuros, o autor parece ter um afastamento relativo da literatura em direção à performance e aos textos não literários com caráter de intervenção. Nada por acaso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### a) Obras de Nuno Ramos:

RAMOS, Nuno. "Bandeira branca, amor". In: *Folha de S. Paulo*, 17 de outubro de 2010. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm). Acesso em: 06 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.

### b) Bibliografia sobre Nuno Ramos:

ARCURI, Christiane. *Nuno Ramos: narrativas visuais*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (org.). *A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos*. São Paulo: Arte & Ciência, 2012.

BINES, Rosana. "A arte da canhota: o corpo da criança na escrita de Nuno Ramos". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 33, p. 51-58, 2009.

BSPBIBLIOTECA. *Segundas Intenções com Nuno Ramos*. Youtube, 10 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TIYkdXvset4>. Acesso em: 01 de jul. 2023.

COELHO, Alexandre Lucas. "E Nuno Ramos criou o mundo", 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/e-nuno-ramos-criou-o-mundo-252364>. Acesso em: 02 ago. 2016.

Ferreira, Diego Pereira. "Os corpos em Nuno Ramos e Claire Denis—da Experiência Interior ao Resto." *Blucher Arts Proceedings* 1.1 (2014).

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. "Quando a linguagem é imprescindível à sobrevivência: Ó, de Nuno Ramos". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 255-265, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n42/16.pdf>. Acesso em: 01 de jul. 2023.

GUTIERREZ, Rafael. "Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea". *Landa*, v. 3, p. 94-115, 2015.

Goldfeder, André. "Entre carne e sopro: corpos da voz em Nuno Ramos." *Magma*, 22.12, 2015.

GOLDFEDER, André et al. "Por uma historicidade distorcida: voz, contradicção e lastro em Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Nuno Ramos". Disponível em:

[https://www.academia.edu/37594429/Por\\_uma\\_historicidade\\_distorcida\\_-\\_voz\\_contradit%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_lastro\\_em\\_Haroldo\\_de\\_Campos\\_Paulo\\_Leminski\\_e\\_Nuno\\_Ramos](https://www.academia.edu/37594429/Por_uma_historicidade_distorcida_-_voz_contradit%C3%A7%C3%A3o_e_lastro_em_Haroldo_de_Campos_Paulo_Leminski_e_Nuno_Ramos). Acesso em: 25 fev. 2020.

HOSSNE, Andrea. “Memória, matéria e narrativa no trânsito entre Literatura e Artes Plásticas: uma leitura de textos de Nuno Ramos e Iberê Camargo”. São Paulo: *Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literaturas, Artes, Saberes*, 2007. Disponível em:  
[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ANDREA\\_HOSSNE.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ANDREA_HOSSNE.pdf). Acesso em: 6 jul. 2018.

JAFFE, Noemi. “Os mundos paralelos de Nuno Ramos”. In: *Folha de S. Paulo*, 25 de agosto de 2009. Disponível em:  
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2009200901.htm>. Acesso em: 06 jul. 2018.

KIFFER, Ana. “Entre o Ó e o Tato”. In: *Estudos neolatinos* v.12, n.1. Rio de Janeiro: Alea, 2010. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2010000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100003). Acesso em: 6 jul. 2018.

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

PEREIRA, Rogério; MANN, Vitor. “Entre poesia e pensamento”. *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*, 2012. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/entre-poesia-e-pensamento/>. Acesso em: 01 de jul. 2023.

QUATRO CINCO UM. #62 - *Arte e política num mundo em chamas, com Nuno Ramos | 451 MHz Podcast*. Youtube, 08 de abr. de 2022. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=j-fHPdomJm4>. Acesso em: 01 de jul. 2023.

SALLES, Daniel. “Gente firme”. In: *Quatro cinco um: a revista dos livros*, 2019. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/ensaio/gente-firme>. Acesso em 01 de jul. 2023.

STUDART, Júlia. *Nuno Ramos por Júlia Studart*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

\_\_\_\_\_. “Um procedimento de Nuno Ramos: a imagem moderna desobrada”. *Revista Z cultural* (UFRJ), v. VIII, p. 1-11, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. “Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos”. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Org.). “Possibilidade da nova escrita literária no Brasil”. Rio de Janeiro: Revan, 2014. Disponível em:  
[http://www.academia.edu/10396402/tudo\\_fala](http://www.academia.edu/10396402/tudo_fala). Acesso em: 06 jul. 2018.

TASSINARI, Alberto et al. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

TASSINARI, Alberto et al. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999; São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2000.

### c) Bibliografia geral:

Adorno, Theodor. "O ensaio como forma". In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALENCAR, Ana. "Crise do verso". In: *Inimigo Rumor*, n.20. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

\_\_\_\_\_. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª. Ed. São Paulo: Ática, 2000a.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREITAS, Artur. "A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, 2005.

HOSSNE, Andrea Saad. "Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira atual". In: *Teresa*, v. 10-11, p. 163-171, 2012.

JOHNSON, Barbara. *The critical difference: essays in the contemporary rhetoric of reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

MELLO, Jefferson Agostini. "Crítica literária e literatura na contemporaneidade: tensões e divergências". In: *Remate de males*. Campinas, nº28.2, 2º sem. 2008.

MELLO, Jefferson Agostini; BARRETO, Ricardo Gonçalves. "Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 2011, n. 38, pp. 23-39.

MONTAIGNE, Michel de. "Que filosofar é aprender a morrer". In: *Ensaio: que filosofar é aprender a morrer e outros ensaios*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

SAFATLE, Vladimir. *A esquerda que não teme dizer seu nome*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

\_\_\_\_\_. “Nuno Ramos e suas buscas”. In: *Folha de S. Paulo*, 11 de setembro de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2015/09/1680023-nuno-ramos-e-suas-buscas.shtml>. Acesso em 25 fev. 2020.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. “Uma literatura anfíbia”. In: *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Francisco Rogelio dos. “Fantasmagoria: a chave para compreensão da modernidade em Walter Benjamin”. *Cadernos Walter Benjamin*, [S.L.], v. 17, 2016.

SCOTT, Clive. “O poema em prosa e o verso livre”. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, Eneida Maria de. “Os livros de cabeceira da crítica”. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SPITZER, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora Coni, 1945.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

## **ANEXO A - 1. Manchas na pele, linguagem**

Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes. Tateio minuciosamente as pequenas saliências da pele, os pequenos pelos que vão crescendo enquanto caem, e empalidecem, e parecem, aos poucos, cobertos de giz. Embora só consigam crescer em torno do meu queixo e sobre a minha boca, sempre os aparei todos os dias, pois quando não o fazia confiava, é este o verbo, aquele conjunto unido de pequenos cabelos ininterruptamente, com a voluptuosidade de quem precisasse fumar ou beber ou arrotar, mas parecendo aos demais que adotava uma posição reflexiva e até mesmo irônica, o que não era a minha intenção. Para evitar desentendimentos, desde a primeira adolescência raramente deixei de cortá-los durante o banho, como um inimigo constante que precisasse controlar. Pois bem, quando fiquei alguns dias sem tomar banho e me olhei no espelho, percebi círculos calvos em meu queixo. Os pequenos pelos haviam caído em rigorosa geometria, como aqueles círculos em plantações de milho, ou trigo, na Europa, Austrália e nos Estados Unidos, que muitos tomam por sinais extraterrestres. Encontrei ainda, sobre meu lábio direito, um semicírculo menor, um pouco mais pálido, produto do mesmo fenômeno. Micoses? Stress? Fungo? Musgo? – logo alguns amigos diagnosticaram, com aquele devaneio da medicina amadora, e me alegrei com a possibilidade de ganhar a companhia, mesmo que de uma doença, de alguma coisa com nome definido. Mas não perdi o espanto sobre a origem daquilo. Qual gen ou terminal nervoso ordenou que caíssem neste formato circular perfeito? Em que língua interna conversaram? Deixei que crescessem por uns dias, para que pudesse examinar o fenômeno, e digo que com certeza não seriam melhor traçados através de um compasso. À exceção de dois círculos pequenos quase sobrepostos, que tornam difícil o exame de seu contorno comum, pode-se agora perceber, claramente, cinco círculos perfeitos em meu queixo e um semicírculo sobre meu lábio superior direito. Parece que a cola da minha pele já não é eficaz e que começo a me livrar dos parasitas que se agarraram todo este tempo ao casco principal – cabelos, unhas, cílios. Fica horrível nos primeiros dias, quando os pelos ainda não cresceram o suficiente e os círculos se confundem com manchas na pele, pequenos albinismos ou desbotados num linóleo, em vez de intervalos entre cabelos. Chego a fazer a barba duas vezes no mesmo dia para que isso não aconteça, disfarçando o seu contorno. Mas depois de algum tempo começo a ficar curioso, a querer saber se ainda estarão ali, se há novos círculos ou se trocaram

de lugar, ou se a erva lanosa, escura, de meus poucos pelos teria coberto agora todo o contorno do queixo, e deixo que cresçam novamente, apenas para verificar que continuam iguais.

Há algumas semanas descobri também outra novidade em meu corpo – passei, como um hábito antigo, a mão sobre o osso da canela, procurando um pequeno fragmento que se alojou ali em algum momento da minha infância, consequência provável de uma canelada. Este fragmento de osso sempre me fez companhia, arrastando-se, sob a pressão dos meus dedos, 10 cm para cima e para baixo, tendo a canela como trilho. Nesse dia, para meu espanto, não pude encontrá-lo, não porque tivesse desaparecido, mas porque a própria canela estava agora recoberta, numa extensão de quase um palmo, por uma camada flexível de substância gordurosa, ou cartilaginosa, à qual a pele parecia aderir, como se sua quilha, que sempre fora pontiaguda, agora se arredondasse, recheada. Meu pequeno fragmento ficou, provavelmente, soterrado debaixo desta nova camada, desaparecido para sempre, e junto com ele a sensação de poder tocar o esqueleto por trás de uma fina camada de pele.

Talvez, neste caso, meu espanto provenha de um outro, mais genérico – o de perceber que engordo inelutavelmente, que a camada externa da forma já roliça do meu ventre e das minhas coxas treme quando me movimento, que algumas partes antes contínuas do meu dorso unem-se agora através de almofadas côncavas. E este espanto, por sua vez, talvez venha de um outro, ainda mais remoto – o de que o corpo muda, opera o tempo todo um movimento cuja finalidade pertence apenas a ele. Não que definhe – o meu, por exemplo, agora parece engordar –, mas foge ao nosso controle, às nossas expectativas. É preciso ser bastante minucioso para antecipar suas sutis transformações e perceber como as veias escapam à pressão da pele, como as cavidades e vincos causados pelos movimentos aprofundam-se em largas gretas, como ressecam as bordas da derme, como uma linha genérica, frouxa, vai borrando a linha fina que contornava cada membro. E se parece patética a preocupação constante, em especial entre as mulheres, de isolar e prevenir cada pequena minúcia, é porque estas são infindáveis, como a água de uma represa que rompesse, em pequenas quantias mas por toda a parte e ao mesmo tempo.

Se há, no entanto, alguma dificuldade e esforço na antecipação ou enumeração destes efeitos em nós mesmos, poucas coisas são mais evidentes que este amálgama de carne e de tempo quando o percebemos nos outros. Tal percepção nos escapa também relativamente aos que nos cercam todos os dias, como se uma capa de continuidade envolvesse nossa vida imediata. É preciso lançar nosso olhar distraído para alguém distante de nosso afeto e de nossa vizinhança – um amigo de infância, uma atriz antiga, um ex-jogador, um conhecido de outra cidade ou país – para perceber todo o estrago, e percebê-lo de imediato, espalhado não em um único ou mesmo em diversos aspectos do rosto ou do corpo que observamos, mas nele inteiro, em absolutamente todos os seus elementos. É à totalidade dos aspectos que a passagem do tempo dirige sua fúria. A doença, espécie cataclísmica e apressada de contato com isso, se por um lado sacrifica com violência algumas partes isoladas do corpo, ao menos diversifica essa homogeneidade, como se o rancor gradativo dos anos se concentrasse em alguns detalhes, e se saciasse com isso.

Como todos os processos excessivamente contínuos, é preciso que nos lembremos do envelhecimento de um ponto de vista absolutamente exterior (em frases como “Não tenho idade para”, “Naquela época” ou “Quando eu era menino”) ou, ao contrário, de um interior imediato, muitas vezes corpóreo – na completa falta de ar após uma corrida, no rompimento estúpido de algum músculo. 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. Mas esta alegria progressiva precisa de alimento constante e o próprio corpo, em sua casca, parece não resistir bem a ela, tornando-se inquieto, ofegante e, aos poucos, cansado e deprimido. Como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo – nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, *na linguagem*. É ali que a tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria.

Chegamos então à beira do velho precipício – o entusiasmo das palavras vagas. É a este antigo último recurso que recorreremos sempre – exclamações ou frases compulsivas que não conseguimos deixar de dizer. 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 bênção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas de animais antigos, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte, olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem?

Como uma via intermediária, procuro entrar e permanecer no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca. 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, como: “pinta-se de verde antes de reproduzir”, “mostra extrema ansiedade antes do ocaso”, ou “destila o breu dos carvalhos ao redor”, mas não devo, em hipótese alguma, regredir à cadeia causal interminável, como um cachorro mordendo a cauda. Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo, e como um modelo mal-ajustado ao modelado permaneço em meu torpor indagativo, deitado na relva, tentando unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas.

Pois todos concordam que quando se deixa o abrigo minucioso da própria carcaça, quando se vai além da constatação – isto dói, este pelo cresceu – de sua própria e monótona arquitetura, é preciso criar, porque isto com certeza ninguém nos deu, uma ferramenta – uma linguagem –, um pedaço de pau com anzol na ponta, até o outro lado. É aí que tudo se complica, pois aqui a única pergunta que realmente interessa é: de que é *feita* esta ferramenta? Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário

de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio. Mas é com nosso sopro que nos dirigimos a tudo, com a voz que o frágil fole da garganta emite, com o hálito que carrega nossas enzimas, é com o pequeno vento de nossa língua que chamamos o vento verdadeiro. Mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo. Uma mulher dirigiu seus passos ao poente e sumiu; sabem o que fez aquele que ela abandonou, enquanto fitava o poente com os olhos cavos? Ele grunhiu, e este grunhido virou o nome da desaparecida. Ele lhe deu um nome, ele *ganhou* seu nome, como um coágulo, uma retenção daquilo que passava, confuso, por ele, um poente paralelo ao poente diante dele.

Pois se circula em toda a natureza um halo de inexpressividade – por exemplo, nas feições impassíveis com que o sapo é devorado pela cobra, como se levemente espantado (e por isso arregala os olhos) com o que está lhe acontecendo, ou quando a louva-a-deus devora calmamente a cabeça de seu macho, como um pequeno galho de bambu, enquanto copula com ele – é porque nada ali precisa ser comunicado, arrastado que está pela própria e intensa atividade. Apenas a nós, que trocamos tal fluxo pelas finas modulações da voz, que entre todas as matérias internas e externas, entre todos os sólidos, os musgos e as mucosas, entre o que voa e o que afunda, entre o que plana e o que nasce do apodrecimento, selecionamos apenas a voz e o vento, organizados em acordes, para tomar por mundo, apenas a nós é dada a labuta das expressões faciais e dos gestos, apenas em nós a dor parece alhear-se numa *expressão*, facial ou linguística. Pois afirmo que mesmo aí, quando recebemos a mordida de nosso assassino, quando a patada do felino nos alcança pelas costas ou o veneno de uma serpente aos poucos nos faz dormir, mesmo aí mentimos, e fabricamos com nossa cara um falso duplo para nos poupar.

Fico imaginando quem, com a mão ferida, por exemplo, não se deixou morrer nem tentou viver, mas *expressiu* a sua dor. Como teria convencido os demais a interessar-se por isto? Por que não ficou para trás, isolado, com suas interjeições? A única resposta é que a linguagem só poderia nascer e adquirir eficácia numa situação em que todos, ou uma grande maioria, estivessem doentes ou muito enfraquecidos, tornando-se então uma moeda de troca, uma comunhão na doença, e aí sim, se entre eles houvesse alguém sadio que fizesse ouvidos moucos àqueles gritos, alguém desatento à estranha ladainha, então os doentes, em grande maioria, teriam reunido

forças para matá-lo ou expulsá-lo. E uma vez curados já não saberiam competir sem este estranho mecanismo, que foram aperfeiçoando cada vez mais.

Mas talvez não importe tanto fabular sobre a origem da linguagem quanto compreender a enorme cisão que ela causou. Pois uma vez amarrada esta corda entre todos, uma vez expulsos ou mortos aqueles que não quiseram valer-se dela, não há mais qualquer possibilidade de retorno, pois é próprio da mais estranha das ferramentas, da mais exótica das invenções (a linguagem), parecer tão natural e verdadeira quanto uma rocha, um cajado ou uma cusparada. Este é seu verdadeiro fundamento, sua, digamos, astúcia – a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia. Há aí uma potência de esquecimento que não pode ser diminuída, uma armadilha na agonia que serviu a alguns (e não a todos), sacrificando violentamente àqueles que não a utilizaram.

Restam hoje apenas algumas pistas desta origem ou, para dizer de outro modo, alguns sinais fora da linguagem. Parece uma experiência cotidiana, ainda acessível a todos, estranhar subitamente o som de determinada palavra como demasiado abstrato ou inverossímil em relação àquilo que designa, e o velho jogo infantil de repetir indefinidamente um mesmo vocábulo até que perca completamente qualquer ligação com aquilo que procura indicar talvez queira nos conduzir, apenas, de volta a uma época em que cada coisa tinha seu peso sinestésico, e tanto a cor como o sabor como a imagem eram o índice livre para aquele pássaro flechado. A própria diversidade de línguas, absolutamente cômica para quem as escuta sem entender, remete também à arbitrariedade de origem, a esta reunião primeva de feridos em busca de consolo e proteção que expulsou para longe, ou mesmo matou, os primeiros heróis mudos. Quando entramos em choque com algo inaceitável ou excessivamente belo e ficamos, literalmente, sem palavras, estamos recuperando esta etapa adormecida da nossa natureza.

O problema, no entanto, é que mesmo então, por vício de origem, queremos *comunicar* o que está acontecendo. E para isto precisamos dela, e tudo recomeça novamente. Há aqui uma astúcia ainda mais escondida, que precisa de explicação. Voltemos à comunidade dos doentes. É claro que, passada a epidemia ou passadas as consequências de algum cataclisma ou ataque, os doentes vão aos poucos tornando-se sãos, ganhando de volta a antiga confiança e desprezando aqueles sinais

coletivos acumulados nos últimos tempos. Querem agora retornar à existência nômade, à barca forrada de peles que os leva rio abaixo, entre animais e pomos dourados. Por que não o fazem? Por que não retomam sua condição e seguem os passos daqueles que expulsaram? Porque já não podem, contaminados pelo novo vírus? Talvez, mas o mais provável é que tenha sido *por temor àqueles que expulsaram*. O irônico disto tudo é que o instinto de algum modo coletivo da linguagem só pôde desenvolver-se ao transformar em vítimas os primeiros heróis mudos. É o anel de seu exílio, circundando os novos povos falantes (como Polifemos em torno da gruta de Ulisses), que preservou a linguagem, tornando-a imprescindível à sobrevivência.

Talvez estes heróis mudos, que nunca exprimiram dor, rancor nem pasmo diante da natureza, organizando-se em núcleos extremamente isolados, tenham se distanciado cada vez mais das comunidades onde grassava a linguagem, que temiam, enfrentando as adversidades a seu modo, sem qualquer previdência. Cercados por seus antigos pares, que agora já plantavam e caçavam com armas muito mais refinadas do que as suas, devem ter provado da melancolia e da tristeza que têm as vidas em extinção. E devem ter provado disso integralmente, em seus próprios ossos, na aspereza de sua pele, sem a anestesia das palavras. E o último deles, ao morrer sozinho, terá lançado àqueles estranhos seres falantes, que já lhe tomavam a gruta, uma terrível maldição calada. O enigma deste rancor, que paradoxalmente não chegou a ser exprimido em sons articulados ou gestos reconhecíveis, açoda de perto todas as línguas vivas ou mortas, amaldiçoando o seu pacto de origem.

Talvez esta maldição tenha se abrigado em nosso próprio corpo, em seu mal-estar entranhado e inexprimível, em sua carga desarticulada de dor e de sofrimento, de tal forma inconcebível que os próprios narcóticos tornam-se legítimos, em doses medicinais de morfina apaziguando o que vai além das palavras. Neste momento de dor cega igualamo-nos a nossos antigos primos mudos: nosso corpo é quem de algum modo fala, pelas mãos crispadas ou pela boca contorcida, mas não a nossa língua, que regride e geme e grunhe ou, no máximo, grita. Assim, todo o arco se fecha, e quem traiu por fraqueza o incêndio dos olhos, quem matou o azul cerúleo ao inventar seu nome, agora tem de volta, na dor do próprio corpo, a antiga coincidência negada, e pode então unir-se ao fluxo de tudo. Sim, este seria um consolo para o rei silencioso que morria: saber que a dor não se duplica, que não há signo para a doença e que o

corpo, o corpo profundo, continua inexplorado e mudo.

Neste ponto, há uma conclusão algo paradoxal que se impõe – será que não fizemos tudo ao contrário ao duplicar o poente e a cor do mar sem que isto sirva em nada para nos poupar da dor física verdadeira? Não seria melhor uma linguagem que servisse apenas para iludir a rebelião e o mau funcionamento do corpo, de forma que nossa relação com a febre alta, a dor de dente ou a cólica pudesse, agora sim, ser apaziguada ao pronunciarmos o nome de nossa doença? Então para algo serviria. Mas parece que dirigimos, ao contrário, nosso esforço à parte livre e não linguística de nossa relação com o mundo, poupando a parte pânica, corpórea e dolorida – ali não há linguagem e é justamente quando mais precisamos dela. Ao olharmos um par de olhos, ao percebermos o movimento brusco, em xis, do rabo de um lagarto, nada deveria estimular nosso cérebro a comentar a sua cor ou a rapidez daquele movimento. Deveríamos *passar* com estes acontecimentos, e sua imensidão nos tomaria, deixando-nos vazios até que o próximo objeto nos chamasse a atenção. É da morte, da velhice, da perda de contato que a linguagem deveria se alimentar. Sou capaz de aceitá-la para a proteção de nosso corpo, para tornar nossa morte amena, espécie de anestésico natural, como as toxinas que alguns animais liberam para não sentir que estão sendo devorados. Mas é o contrário que se dá: morremos quietos, ou aos berros desarticulados, mas vivemos o esplendor da saúde de nosso corpo cercados por vocábulos que, à primeira chance, saltam à frente e roubam minuciosamente nosso dia.

Para terminar, há uma última hipótese que quero examinar. Vim considerando que os primeiros homens teriam se dividido entre seres linguísticos e heróis mudos, e que os últimos, isolados e pouco gregários, teriam sido extintos. Mas não consegui descrever sua mudez, em tudo diversa da dos bichos. De que era feita? Tinham os olhos cheios, concentrados, pareciam sempre ocupados, distraíam-se? O que lhes preenchia os dias, além das tarefas básicas? Talvez, ao contrário do que viemos postulando, fossem seres radicalmente linguísticos, a ponto de que *tudo* para eles pertencesse à linguagem. Cada árvore seria assim o logaritmo de sua posição na floresta, cada pedregulho parte do anagrama espalhado em tudo e por tudo. Mover-se- iam entre alfabetos físicos perceptíveis aos seus cinco sentidos (e ler talvez constituísse um sexto, que reunisse e desse significado aos demais), e cada cor seria música e cada música seria mímica, e cada gesto seria um texto. O desenho das linhas de suas mãos

seria parte deste enorme texto; o sangue do cervo que derrubaram; os fios do pelo que os aquecia. Em tudo liam, nas nuvens e no hálito, no dorso de um mamífero, na luz fosforescente de um inseto que já morreu, na textura dos troncos e no seu limo, no desenho do voo de um besouro, no vasto bigode de uma morsa – e no som que grunhiam, no cuspe que cuspiam, nos olhos que piscavam e no número dos seus dias. Tudo parecia escrito para eles e bastava que tocassem um corpo de pedra ou de carne para que o enorme livro se abrisse e mais uma linha fosse escrita. Todo o acontecer parecia parte desta página, reescrita a cada momento; todas as mortes, os pios, cada gota, cada sal.

A única restrição deste texto dissipado por tudo era ser feito de matéria física, mutável e perecível. Toda matéria aceita um grau bastante alto de metamorfose, mas há um limite depois do qual não é mais reconhecível. Talvez um grande cataclisma – um terremoto, um meteoro ou um incêndio – tenha transformado a tal ponto a matéria que os cercava que acabou por emudecer para sempre este texto físico, obrigando à sua substituição. Isolados em seu próprio corpo, que já não parecia parte desta escrita única, tiveram de usar a matéria mais leve e de fácil manuseio de que dispunham (a voz), e substituir com ela o que haviam perdido. Procuraram então marcar, para cada coisa que sumira, um som próprio, que a substituísse e presentificasse, ainda que de modo incompleto. Preferiram esta frágil duplicação à perda que haviam sofrido. E assim, por precaução, nunca mais atribuíram matéria à linguagem, mas apenas vento e signos sem matéria. Com isto, não corriam mais perigo. Traziam em seu próprio pulmão e memória toda a riqueza e diversidade de que antes faziam parte.

Fico imaginando o que teria acontecido se tivessem desafiado o cataclisma e construído uma linguagem com os restos da antiga, calcinada. Se ao invés de tornarem-se ventríloquos das coisas tivessem transformado as próprias cinzas, a terra deserta, o mauchero de tantos bichos mortos, expostos ao céu e à risada das hienas, se tivessem transformado as próprias hienas em sujeito e predicado de seu mundo moribundo. Se tivessem a coragem de escrever e falar com pedaços e destroços. Então seriam parte deste caos, desta correnteza de lava e de morte, mas trariam a cabeça erguida, seus passos teriam o tremor do terremoto que os aniquilou e sua risada a potência do vento lá fora.

## ANEXO B - 15. Quinto Ó

*Não há corpo que me prenda. Não há pena que me cubra. Não me machucam as mãos não saber nada delas. Não me machucam as mãos ter um estoque de palmas – e de pés e de pâncreas. Não posso transplantar meus órgãos, embora tenha tantos sobrando. Faria dinheiro com isso. Tenho sete retinas no bolso, duas plantas em cada pé. Lanço do viaduto o infinito intestino. Atiro no chapéu do mendigo o anel de um cu antigo e deixo afundar no asfalto uma de minhas testas.*

*Sei bem o que me dizem: não espalhe a doença. Não te lance do alto. Não repita teu salto. Não confie. Não chute teu pombo. Quem te fez, fez o trigo – e o espantalho submisso. Mas não tenha medo das aves. Quem te fez, fez faminto.*

*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, querer como um maluco – em minhas narinas que nunca traguei, em minha carícia, tudo o que fiz foi querer. Querer como um maluco.*

*Quero que as coisas recentes sejam minhas, a poeira do plástico, as migalhas do aço, os tijolos da água devorados pela potência gástrica da minha voz. Esta é minha hipótese: a de um tubo que 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 seqüência 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. Isto é um canto, não um destroço posto ao lado de outro, não a pelanca de um velho mas o murmúrio amortecido da vontade de dar o nome-amor aos bichos e carniças, e à hora em que ambos mordem uma polpa única.*

*Única, ramificada em tantos verdes, com pistilos que borrifam pensamentos e carregam meu tutano (e nesta hora me levanto, lúcido e sonâmbulo). Escuto o cântico*

*que busca seu bueiro e segue pelo cano. Enfrento a manhã branca, a branca concretagem do viaduto, o calçamento espatifado, os restos de um pombo, a maravilha cotidiana que nossos pés pisoteiam, uma espécie de tez encardida dos automóveis (por mais coloridos), como uns óculos escuros transplantados às coisas mesmas. Nada pode escapulir, nem o néon, nem a manchete, nem o pelo trôpego de um cão amigo, nada foge à mancha contínua, ao leite espesso que envolve tudo. Mesmo quando o céu é azul a nebulosa grisalha, como prata falsificada, cobre sempre a última camada, unificando o casario, o poema e a encruzilhada. E como nos velhos retratos de família, um sépia venenoso vai cobrindo minhas pálpebras e o morto antigo, fotografado, põe-se por trás de todos. Como se eu viesse do futuro começo a gritar Vocês não veem que já estão mortos? para a multidão coreografada, para o mais novo patriarca, para tudo o que a palavra abotoa e represa, e descanso em minha sílaba cinzenta (sim? não?), e minha túnica encardida prende numa dança – de pedra, de pedra – a visita da visão, que vai embora.*